

## Estética romântica e gramática figurativa na pintura de Lucian Freud

Fabiano Lemos<sup>1</sup>

*Para Ulysses, primeiro, e para Fiona Apple, depois.*

**Resumo:** O artigo discute as repercussões da estética romântica na obra de Lucian Freud, com especial atenção para o Romantismo Alemão e os problemas vinculados à imitação e à expressão que lhe são próprios. Desse modo, sua *Weltanschauung* é concebida não apenas como posição artística inscrita nas vanguardas do século XX, mas, mais fundamentalmente, como parte de uma trajetória problemática dos dispositivos representacionais da arte moderna.

**Palavras-chave:** Lucian Freud – Romantismo Alemão – Arte Contemporânea – Teorias figurativas da arte.

**Abstract:** This paper discusses the repercussions of Romantic Aesthetics in Lucian Freud's works, focusing especially on German Romanticism and the way it renders the imitation and expression issues problematic. From this perspective, his *Weltanschauung* is conceived not only as an artistic position, but, more deeply, as part of the complex path of the representative apparatus in Modern art.

**Key-words:** Lucian Freud – German Romanticism – Contemporary Art – Figurative Theories in Art.

### 1. Léxico, gramática.

Quando, em 1987, o crítico de arte australiano Robert Hughes publicou seu inflamado e influente ensaio sobre Lucian Freud, identificou-o, aparentemente em primeira mão, como “o maior pintor realista vivo”<sup>2</sup>. Com isso, não apenas elaborou uma das mais repetidas fórmulas a respeito do trabalho de Freud, mas, colateralmente, através da comparação superlativa, tornou problemático o adjetivo que usava e, ironicamente, a escola em que acabava por inserí-lo. É verdade que esse efeito colateral passou despercebido por grande parte dos intérpretes das obras de Freud, mas, exatamente por isso, ele é ainda mais importante. O sentido de *realista* aqui parece

<sup>1</sup> Departamento de Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Hughes, R., “On Lucian Freud” In.: *Lucian Freud paintings*, New York: Thames and Hudson, 1987, p. 7.

exigir uma definição mais precisa – afinal, mesmo se tivermos em mente apenas o cenário britânico onde comumente a crítica de arte alocou Freud, a comparação já se torna equívoca. Qual o critério analítico capaz de destacar seu trabalho, pela diferença de graus, dos de Frank Auerbach, David Hockney ou Francis Bacon, todos vivos à época do ensaio de Hughes e também supostos integrantes de uma vaga escola figurativa de Londres, denominação criada pelo pintor e escritor americano Ronald Kitaj<sup>3</sup>? Ou ainda, o que o adjetivo, enquanto conceito estético, permite agrupar em um mesmo conjunto coerente, uma vez que parece deixar de fora os paroxismos da figuração do real presentes em Andy Warhol e nos artistas pop – já que Hughes, declaradamente, nutria um amargo desafeto por esses pintores<sup>4</sup>?

Inicialmente, a questão da *figuração* pode ser colocada em termos objetivos. Talvez não seja tão difícil intuir, à parte as óbvias diferenças, as similitudes estilísticas, por exemplo, entre *Head of William Feaver II*, de Frank Auerbach e *Girl holding her foot*, de Freud<sup>5</sup>: a escolha de paletas bastante próximas, o uso das pinceladas amplas, a atenção aos volumes do corpo através da espessura da tinta sobre a tela. Mas um conjunto que teria de integrar também o traço fluido, quase infantil de Hockney, e a paleta contrastante entre o sombrio e o sanguíneo, de Bacon, deve se constituir a partir de um elemento mais geral que o estilo. Poder-se-ia arriscar dizer que o que formaria uma unidade nos pintores figurativos da escola londrina seria não o tratamento gráfico dado aos objetos, mas o tratamento conceitual que os definiria *enquanto* objetos, ou seja, enquanto *figuras*. Talvez nesse sentido se pudesse dizer que o que reúne esses artistas seria a tênue, mas insistente compreensão do corpo como *sistema de tensões*. Quando Francis Bacon, por exemplo, rejeita a pintura abstrata, seu gesto repousa, por outro lado, na compreensão da figura do corpo humano como “o resultado de um tipo de conflito entre o material e o sujeito”, um certo “tipo de tensão”<sup>6</sup> que a abstração não seria capaz de produzir.

É essa mesma ideia que Freud articula ao lamentar que na “cultura da fotografia”<sup>7</sup>, pela sua imediatidade, tenha se perdido a tensão do corpo, seus movimentos e suas hesitações, antes duplicados na relação que o pintor estabelece com

<sup>3</sup> Kitaj, R. B., *The Human Clay*, London: Arts Council of Great Britain, 1974, p. 4.

<sup>4</sup> Hughes, R., *op. cit.*, p. 8,

<sup>5</sup> Os quadros referidos ao longo do texto são facilmente identificáveis através de uma busca de imagens na internet.

<sup>6</sup> Bacon, F. & Archimbaud, M., *Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud*. London: Phaidon, 1993, p. 145.

<sup>7</sup> Freud, L., *Large Interior W11, (After Watteau)*, New York: Sotheby's, 1998, p. 27.

o modelo ao longo do tempo que passa diante dele. Essa posição explica o mecanismo investigativo de Freud, que solicitava um longo período aos seus retratados para pintá-los, frequentemente chegando a muitos meses, e o interesse que nutria por suas vidas durante o tempo em que os retratava. Martin Gayford, ao relatar como Freud compreendia quase como obrigatória a refeição com o modelo após cada sessão em seu estúdio, transcreve a explicação dada pelo pintor: “Após uma sessão, eu gosto de participar, durante o maior tempo possível, dos sentimentos e emoções de meus modelos. De certo modo, não quero que o quadro venha de mim, quero que venha deles”<sup>8</sup>. Frank Auerbach chamou o objeto desse demorado procedimento de escrutínio do familiar até o ponto onde ele se torna algo novo de “a verdade crua”<sup>9</sup>, produzindo uma fórmula que, em maior ou menor medida, esteve presente no horizonte figurativo das décadas de 1950 e 1960. O resultado dessa investigação minuciosa é a revelação de uma figura cuja heterogeneidade dos volumes, o retorcimento dos músculos, a deterioração dos cenários se sobrepõem, ponto a ponto, ao privilégio da linha, da cor e da luz. À exceção das primeiras obras, anteriores a 1958, Freud não é um pintor do *chiaroscuro*, e sua monótona paleta de cores está longe da limpidez solar de Hockney. Quadros como *Benefits Supervisor sleeping* parecem apresentar, assim, a matéria como o resíduo precipitado pela luz homogênea e esmagadora da lâmpada de 500W de seu atelier.

Mas se esse sistema de tensões corporais representa o *léxico figurativo* de uma possível Escola de Londres, assinalando o eixo de continuidade da obra de Freud, seria razoável imaginar que sua obra poderia ser melhor compreendida caso assinalássemos, igualmente, seu pertencimento ao segundo eixo, o da ruptura. Temos de nos deslocar, portanto, dos elementos meramente objetivos ou lexicais em jogo aqui. É, no mínimo, simplista reduzir o trabalho de Freud à busca de uma objetividade imediata e impessoal, a um conjunto de objetos ideais que não deixaria espaço para o pintor, a uma facticidade bruta, como a queria, de modo muito particular, Francis Bacon. Mais romântico que este último, Freud insiste na busca da objetividade como um procedimento disciplinar, subjetivo. Todo o léxico de Freud – desde os primeiros desenhos, com a pesquisa em torno do movimento muscular dos pássaros, cães e cavalos, com o interesse pelo conhecimento anatômico dos corpos em repouso até, mais tarde, com a radicalização

<sup>8</sup> Citado em Gayford, M., *Man with a Blue Scarf – On Sitting for a Portrait by Lucian Freud*, London: Thames and Hudson, 2012, p. 17.

<sup>9</sup> Auerbach, F. & Lampert, C., “A Conversation with Cathernie Lampert” In.: WRIGHT, W. & BOND, A., *The British Show*, Sydney: Beaver Press, 1984, *passim*.

desses tendências na figura humana e no uso dos pincéis mais largos – parece derivar de uma mesma compreensão sobre o papel do artista na elaboração das regras de composição de seus objetos. Ou seja, parece derivar de uma mesma *gramática figurativa*, para tomar de empréstimo, um pouco livremente, uma ideia desenvolvida por Wassily Kandinsky<sup>10</sup>. É justamente essa gramática, esse modo de compor objetos, de apresentar, neles, sua própria *objetividade*, que promove dois remanejamentos importantes.

Por um lado, desvincula Freud da suposta Escola figurativa de Londres, já que o estatuto do objeto e sua relação com a técnica artística em Bacon, em Hockney, em Auerbach e outros do conjunto diferem sensivelmente. É verdade que a ênfase na superação da *representação* como critério de figuração é uma espécie de solo comum, pelo menos à maioria dos artistas elencados por Kitaj. Daí a desconfiança de Hockney diante da fotografia<sup>11</sup>, ao reverberar a posição de Freud a respeito da representação em suas obras: que um retrato deva se parecer com o modelo é, para este, um “profundo equívoco”<sup>12</sup>. E mesmo que as semelhanças não se restrinjam a esse ponto – elas são, de fato, numerosas – no nível *gramatical* as diferenças são muito significativas. Em Hockney, por exemplo, a figuração é compreendida como a síntese dialética entre *conteúdo* e *forma*<sup>13</sup>, e deixa espaço para um sentimentalismo expresso não apenas na nostalgia *naïve* de quadros como *Le parc des sources* ou *Contre-jour in the French Style*, mas explicitamente defendida em um um de seus textos<sup>14</sup>. A insistente dialética entre *familiar* e *novo* em Auerbach também resulta na apresentação de um objeto que ele afirma ser “um drama em tela”<sup>15</sup>. Na posição diametralmente oposta, o confessado horror de Freud ao sentimentalismo, que lhe justificava seu desagrado com pintores como Klimt e Schiele<sup>16</sup>, provem de um esforço de síntese diverso – não mais entre conteúdo e forma, questão cara a Kandinsky, ou entre familiar e estranho, como na literatura decadentista de Huysmans ou no Impressionismo, de modo geral, mas entre a espontaneidade imediata da matéria e a disciplina ascética do artista. Velho tema herdado do Romantismo, de Hegel e de Constable, mas também do jovem Nietzsche e

<sup>10</sup> Kandinsky, W., *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli, 1963, p. 111.

<sup>11</sup> Hockney, D., “David Hockney by David Hockney” In.: STANGOS, N. (ed.), *David Hockney by David Hockney – My early years*, London: Thames and Hudson, 1988, pp. 130 e 149.

<sup>12</sup> Freud, L. & Smee, S., “A Late-Night Conversation with Lucian Freud” In.: BERNHARD, B. & DAWSON, D., *Freud at Work*, London: Jonathan Cape, 2006, p. 32.

<sup>13</sup> Hockney, D., *op. cit.*, p. 61.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>15</sup> Cf. Auerbach, F. & Lampert, C., *op. cit.*, p. 17.

<sup>16</sup> Cf. Freud, L. & Smee, S., *op. cit.*, p. 34 e também pp 41-42.

de Ingres, a figuração assim definida se traduz em uma divisa *ética*: “o retrato é uma atitude [portraiture is na attitude]”, como afirma Freud<sup>17</sup>. Em sua gramática figurativa, é esse *ethos* que nos revela a síntese do objeto. E é nesse sentido que, por outro lado, a gramática freudiana parece vinculá-lo a uma tradição mais ampla, mais fundamentalmente moderna e insuspeita: a um tipo preciso de Romantismo.

## 2. Síntese, dialética.

É verdade que, se Freud, de alguma maneira, está associado a um viés romântico, isso se dá de modo muito particular. Afinal, em sua apresentação mais frequente, o Romantismo está encarnado justamente no sentimentalismo de pintores como Klimt e Schiele, que Freud julgava excessivamente afetado. Nada mais contrário à sua gramática figurativa, por exemplo, que a posição defendida nos escritos de Nietzsche anteriores à sua ruptura com Wagner. A grandiloquência da “embriaguez [Rausch]” e do “arrebatamento [Verzückung]”<sup>18</sup> na síntese entre Apolo e Dioniso, assim como o culto à personalidade greco-wagneriana<sup>19</sup>, dois motivos nietzscheanos que tiveram um longo destino na primeira metade do século XX, traduzem a antítese da premissa em que se inspira declaradamente Freud, e que está representada na frase de T. S. Eliot escrita a carvão em uma das paredes de seu estúdio – “A arte é uma fuga da personalidade [Art is na escape from Personality]”<sup>20</sup>. Mas a destinação imperial, mesmo megalomaniaca do Romantismo, apesar de certamente dominante na estética e nas artes desde a segunda metade do século XIX, constitui apenas sua face mais próxima e nítida. Assim como os escritos de Nietzsche, a partir de um certo momento, passam a seguir na direção oposta à dos textos iniciais, também o Romantismo esconde um outro afluente, eclipsado e quase marginal. Nele, se mantém ainda a dialética entre a facticidade da matéria e a liberdade espiritual do artista, mas a síntese a que ele chega é material, antes de ser meramente ideal. Frequentemente se considerou que esse materialismo seria o exato antagonista do Romantismo do começo do século XIX<sup>21</sup>. A circulação de uma vulgata do materialismo dialético no meio dos marxistas ao longo do século XX –

<sup>17</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>18</sup> Nietzsche, F., *Die dionysische Weltanschauung* In.: *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, Berlin/ New York: de Gruyter, 1988, p. 554.

<sup>19</sup> Cf. Lemos, F., *Nietzsche e a construção messiânica do wagnerianismo* In.: *Trans/Form/Ação*, v. 33, n. 2, 2010.

<sup>20</sup> Citado em Feaver, W., *Lucian Freud*, New York: Rizzoli, 2007, p. 36.

<sup>21</sup> Cf. SAFRANSKI, R., *Romantik – Eine deutsche Affäre*, München: Carl Hanser Verlag, 2007, pp. 279-283.

como, por exemplo, na crítica do historiador da arte Arnold Huser<sup>22</sup> – talvez tenha ajudado a consolidar esse equivocado maniqueísmo entre síntese espiritual e síntese material. Se, por um lado, os mandarins do *Kulturkreis* alemão do último quartel do século XIX vociferavam, exasperados, contra a modernidade do materialismo histórico, reconhecendo nele a decadência do Ideal estético – o que ocorre no jovem Nietzsche – por outro lado, anti-românticos declarados como Georg Büchner partilhavam com eles não uma noção objetiva, positivista, de sociedade, mas algo mais fundamental, um mesmo diagnóstico de *crise*: ou seja, uma mesma compreensão da ruptura com a banalidade do presente sob a forma de uma dialética entre material e espiritual.

Evidentemente, o jacobinismo de Büchner não se alinha ao messianismo do jovem Nietzsche, tanto quanto as alucinações grotescas retratadas na pintura de Johann Heinrich Füssli parecem habitar um mundo totalmente diferente do de Caspar David Friedrich e sua contemplação grandiloquente. Mas o que todos esses autores e pintores parecem compartilhar é a ideia de uma tensão essencialmente dialética entre o material e o espiritual, algo que não estava presente na arte ou nas teorias do belo até o último terço do século XVIII, já que estas estavam preocupadas exclusivamente – ou quase – com o normativismo aristotélico<sup>23</sup>. Com isso, atingimos uma definição mais larga do fenômeno romântico, definindo-o não a partir da *síntese* obtida ao final do processo, mas, mais precisamente, da *dialética* como condição cosmológica de criação. É nesse sentido – talvez o único, mas extremamente importante – que a obra de Lucian Freud está conectada a ele.

Do ponto de vista gráfico, podemos afirmar que essa herança romântica só se torna explícita tardiamente. Críticos de arte são praticamente unânimes ao apontarem a grande ruptura que se observa nos quadros de Freud desde o final da década de 1950. Os traços finos e a obsessão com o detalhe das formas, que caracteriza desenhos como *Self-portrait with Hyacinth in a pot*, de 1947, são substituídos pela tinta espessa, especialmente pela materialidade do branco de chumbo – ou *branco de Cremnitz*, pigmento que deixa um traço granuloso e que tende a fissurar com o tempo – e pelo pincel de pelo grosso de javali. Um de seus *Self-portraits*, pintado quase quarenta anos após o de 1947, ilustra exemplarmente tal mudança. Essa transformação, que Freud confessa ter sido inspirada pelo seu convívio com Francis Bacon<sup>24</sup>, representa uma

<sup>22</sup> Cf. Hauser, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: Beck, 1990, pp. 683-684.

<sup>23</sup> Cf. a tese de partida da obra de Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt: Insel, 1964, p. 7.

<sup>24</sup> Cf. Freud, L. & Smee, S., *op. cit.*, p. 18.

radicalização do aspecto material da dialética entre a técnica do artista e a *objetividade* de seus modelos. No fim, é pela materialidade mesma desse modelo que Freud trabalha, e, embora ela só tenha se revelado em suas telas nos últimos anos da década de 1940, ela já estava formulada naquele que seria seu único texto teórico: *Some thoughts on painting*, publicado em 1954 no então recém-criado jornal literário *Encounter*.

Trata-se de uma reflexão bastante breve sobre o significado pessoal da pintura para Freud, mas, através de seus nítidos tensionamentos internos, tenta, ao mesmo tempo, fornecer as bases para uma semiologia. É esse o sentido da passagem do *confessional*, que introduz esse o texto, para o *canônico*, que parece ser seu objetivo final: se o ponto de partida é uma tomada de posição subjetiva – “meu objetivo ao pintar é tentar afetar os sentidos dando uma intensificação da realidade”<sup>25</sup>, suas conclusões se inscrevem, enfim, na superação romântica de um Eu, mesmo que não na direção do espiritual, mas do material. É por isso que os parágrafos que se seguem abandonam a idéia de um artista, que se comporta de acordo com sua visão particular de mundo, para tratar de um “pintor” sem nome e sem assinatura, cuja principal tarefa é justamente expressar-se de modo inteligível – “O pintor torna real para outros seus sentimentos mais íntimos sobre tudo que lhe importa mais”<sup>26</sup>. A dificuldade do tensionamento entre o íntimo e o universal se intensifica através do estilo telegráfico de Freud. Assim, por um lado, “o artista deve largar completamente as rédeas a todo sentimento ou sensação [feelings or sensations] que ele possa ter e não rejeitar nada para o qual ele é naturalmente atraído”<sup>27</sup>. No entanto, essa disposição deve ser equilibrada por um mecanismo reflexivo: “o pintor precisa se por em uma certa distância emocional em relação ao seu tema afim de permití-lo falar”<sup>28</sup>. Esse equilíbrio é, na verdade, um esforço de identificação entre a voz subjetiva do pintor e a voz objetiva do modelo, na medida em que o *pathos* se traduz como disciplina, ou seja, em que entre a regra e a natureza não exista mais nenhum tipo de hiato: “É exatamente essa auto-indulgência que age para ele como disciplina, através da qual ele descarta o que lhe é inessencial e assim cristaliza seu gosto”<sup>29</sup>. A superação da personalidade surge, assim, ironicamente, como um traço do esforço pessoal; quando Freud afirma que todo seu trabalho é

<sup>25</sup> Freud, L. *Some thoughts on painting* In.: *Encounter*, vol. III, n. 1, julho de 1954, p. 24.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Idem.*

autobiográfico, “como um diário”<sup>30</sup>, é somente na medida em que esse diário pôde se tornar, enfim, um manual. O que, aparentemente, se supõe uma contradição, revela-se, antes, uma síntese teleológica.

Não precisamos nos esforçar muito para enxergar como esse tensionamento fundamental entre a liberdade do sujeito e a coercitividade do mundo, ou antes, essa síntese entre o sentimento e a disciplina, sob a forma da auto-disciplina como segunda natureza, é devedora do Romantismo. Entre os alemães, a idéia de *Zucht* carrega consigo exatamente essa carga semântica: ao mesmo tempo, uma força *reguladora*, constrangedora da liberdade sem freios, mas, por isso mesmo, uma força *criadora*, que, ao disciplinar o sujeito potencializa sua natureza e revela que aquilo que antes era dado como liberdade agora pode ser entendido como puramente patológico. *Zucht* corresponde ao que os ingleses denominam *Breeding*, e que em português traduzimos muitas vezes como *cultivo*, no sentido de uma criação sistematizada da natureza<sup>31</sup>. É, no mínimo, interessante que Freud recorra frequentemente ao modelo biológico para apresentar o modo como compõe seus objetos. Ao se autodenominar um “biólogo”<sup>32</sup>, o que ele assinala é a necessidade de um método capaz de traduzir o imprevisível e o pulsional, que são características emocionais do artista, em uma linguagem *do* mundo e não *sobre* o mundo: daí seu desejo de que seus retratos “sejam *das* pessoas e não *como* elas [*of* people, not *like* them]”<sup>33</sup>.

É tentador aproximar teorias estéticas românticas como as de Schelling ou Hegel desse procedimento. Mas talvez a aproximação mais adequada seja, de fato, com o modelo científico, e, mais precisamente, biológico, da *Naturphilosophie* de meados do século XIX. Foi no interior desse modelo que a ideia de *Zucht*, tão vaga quanto adaptável, se consolidou e se desdobrou nas teorias evolucionárias pós-darwinistas. A seção X do livro *Von Tieren und Menschen*, por exemplo, publicado em 1908 por Carl Hagenbeck, intitulada “Von Zucht und Akklimatisation”, considerava a “questão da disciplina como uma questão fundamental”<sup>34</sup> no estudo dos corpos dos animais. O interesse de Freud pela anatomia, gradualmente intensificado, pode se explicar, então, pelo desafio lançado pelo corpo enquanto corpo vivo. Quanto mais próximo de sua

<sup>30</sup> Citado em Figura, S., *Lucian Freud – The Painter’s Etchings*, New York: MoMa, 2008, p. 34.

<sup>31</sup> Cf. Most, G., “One Hundred Years of Fractiousness: Disciplining Polemics in Nineteenth-Century German Classical Scholarship” in *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 127, 1997.

<sup>32</sup> Cf. Freud, L. & Smee, S., *op. cit.*, p. 42.

<sup>33</sup> Citado em Bell, J., “The Way to All Flesh” In.: *The New York Review of Books*, vol. 55, n. 3, 6 de março de 2008, p. 123.

<sup>34</sup> Hagenbeck, C., *Von Tieren und Menschen - Erlebnisse Und Erfahrungen*, Berlin: Vita, 1908, p. 200.

animalidade, esse corpo, que se apresenta não mais em sua especificidade humana, mas passa para o nível mais geral do *biológico* – o que dá um outro sentido para a humanidade que ele agora subsume – exige mais do olhar disciplinado do pintor-cientista. Se as pessoas são objetos interessantes para Freud, é apenas na medida em que a animalidade ganha nela mais força: “Pessoas vivas me interessam bem mais que qualquer outra coisa. Realmente me interesso por elas enquanto animais. O que importa acerca dos animais humanos é sua individualidade”<sup>35</sup>. A insistência na nudez nada mais é, assim, que a preocupação com a revelação de um estado mais fundamentalmente biológico, e o fascínio de Freud com o cavalo e o Whippet talvez se expliquem pelo vigor muscular que seus corpos despudoradamente apresentam. Afinal, não é justamente a tensão entre a vividez da forma e da força que fez do cavalo o animal por excelência da pintura romântica<sup>36</sup>? Muitas pinturas de Füssli exploram a semântica desse conflito, como na cabeça de cavalo ameaçadoramente emergindo da escuridão na tela *Nachtmahr*, versão de 1802. De modo semelhante, podemos enxergar na nudez constitutiva do *whippet* uma declaração visual sobre a condição humana. Como lembra Marina Vaizey, “whippets são, ao seu modo, tão expostos quanto o humano nu”<sup>37</sup>) – é preciso lembrar que Freud tinha uma predileção particular por essa raça de cães, incluindo os seus animais de estimação, Pluto e Eli, em várias gravuras, desenhos e pinturas.

Não pretendo afirmar, evidentemente, que os “pensamentos” de Freud são resultado de algum estudo da estética ou da filosofia da natureza alemãs, e, mesmo se fosse o caso, o desinteresse que ele afirmou, em muitas ocasiões, nutrir pelas teorias da arte em geral, indicam a impossibilidade de relacionar diretamente seu trabalho com qualquer reflexão conceitual. Seu breve texto manifesta, antes, uma atmosfera geral, amplamente disponível não somente nos meios acadêmicos, mas entre aqueles que procuraram se afastar do modismo do expressionismo abstrato na primeira metade do século XX: entre estes poucos, alguns compreendiam que o confronto real, físico, entre disciplina técnica e materialidade objetiva, ideias banidas do vocabulário da moda de então, era o único caminho para a figuração. Por isso, a divisa que ele estabelece: “Pintores que se negam a representação da vida, e limitam sua linguagem à forma puramente abstrata, estão se privando da possibilidade de provocar mais que uma

<sup>35</sup> Citado em Feaver, W., *op. cit.*, p. 36.

<sup>36</sup> Cf. Baskett, J., *The horse in Art*, New Haven: Yale University Press, 2006, p. 29.

<sup>37</sup> Vazey, M. “Lucian Freud – The drawings and studies” In.: VAIZEY, M. & JAMES, N., *Lucian Freud – Mapping the Human*, London: CV/ Visual Arts Research Series, 2012, pp. 9-10.

emoção estética”<sup>38</sup>. O recurso ao real serve aos que o entendem “quase literalmente”<sup>39</sup>, e não pela intermediação de um sentimentalismo qualquer. Era o caso, aparentemente, de Cedric Morris, com quem Freud, quando jovem, estudou na East Anglian School of Painting and Drawing. Morris era não apenas fundador da instituição e tutor de Freud, mas um estudioso entusiasmado de plantas e pássaros. Seu interesse por esses seres se revelava em suas pinturas por um tipo de realismo não exatamente mimético, mas preocupado em capturá-los, como afirmou um crítico de arte em 1928, “vivos, respirando”, “e não reproduções coloridas de carcassas empalhadas”<sup>40</sup>. Com isso, a materialidade da tinta assumia, em seus quadros, uma função que seria explorada até as últimas consequências por seu pupilo: impressionado com esse uso da textura nos quadros de Morris, um outro crítico notava, já em 1922, a vivacidade que ela acrescentava à composição<sup>41</sup>. Como esteta da arte da jardinagem, Morris atualizava um dos temas mais caros aos paisagistas do século XVIII – a síntese entre a técnica do jardineiro e a espontaneidade da natureza. Sophie Thomas mostrou recentemente a importância dessa ideia romântica segundo a qual “a paisagem mais surpreendente e aparentemente natural deve, assim, ser a mais mediada, oferecendo uma simulação dramática da natureza”<sup>42</sup>. Contudo, como veremos mais adiante, uma das compreensões mais fundamentalmente românticas é a de que essa dialética não deve mais promover, simplesmente, a representação mimética, mas, substituindo-a, deve constituir a síntese entre significante e significado em outro lugar. Seja como for, a busca pelo aspecto biológico do real, e não simplesmente representacional, levou Freud a imitar Morris, como ele mesmo admite<sup>43</sup>, e a rejeitar o caráter intelectualizante do expressionismo abstrato e a atualizar o horizonte figurativo mais imediatamente disponível, ou seja, o do Romantismo do século anterior<sup>44</sup>. Seu fascínio com Ingres e Constable são particularmente reveladores sob esse aspecto.

*Some thoughts on painting*, no entanto, ganha, de fato, uma dimensão mais programática quando nos aproximamos da mudança operada por Freud em seu trabalho a partir de 1958. Alguns quadros imediatamente anteriores a esse período já parecem anunciar os limites do desenho e o interesse pelo aspecto material da estrutura muscular

<sup>38</sup> Freud, L., *Some thoughts on painting* In.: *Encounter*, vol. III, n. 1, julho de 1954, p. 24.

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> Citado em Morphet, R., *Cedric Morris*, Tate Gallery, London 1984, p. 32.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>42</sup> Thomas, S., *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, London: Routledge, 2008, p. 10.

<sup>43</sup> Cf. Freud, L., & Smees, S., *op. cit.*, p. 13.

<sup>44</sup> Cf. Smees, S., *Lucian Freud*, Köln: Taschen, 2009, p. 14.

dos seus retratados através de um uso novo, menos linear da tinta e do pincel em suas telas. Ao submeter-se menos à linha, o que Freud encontra, portanto, é a tinta e a espessura da carne, sem com isso romper com a dialética tensão entre modelo e pintor. Quando, em 2004, lhe pedem que releia seu breve texto de cinquenta anos antes, a única coisa que ele tem a acrescentar é a importância da tinta. Mas não meramente como meio físico – e é aqui que se manifesta, ainda, a filiação romântica que procurei assinalar – mas, sobretudo “em relação à natureza do pintor”<sup>45</sup>. Cinquenta anos depois de seus “pensamentos” virem à público, o elo entre a liberdade do artista e facticidade dos corpos que se lhe apresentam é mantida, e seu aspecto material, sublinhado.

### 3. Representação, figura.

Com isso, chegamos a uma definição um pouco mais precisa, mas fundamentalmente alterada, da tese de Hughes sobre o trabalho de Freud: trata-se de um realismo *romântico*, ou, antes, de um romantismo *realista*. Enquanto muitos, especialmente após seu reconhecimento pelo mercado de arte na década de 1980, enxergaram em seus quadros uma espécie de declaração ideológica sobre a existência humana, Freud insistia em assinalar a monumentalidade física dos corpos vivos, não a interpretação ou a “coisa literária”, mas a visualidade “absoluta”<sup>46</sup> onde se inscrevem. É verdade que uma enfática tese sobre a ação do tempo e a leviandade da vida atravessa seus quadros; afinal, como ele mesmo declarou certa vez, “a coisa mais entediante que alguém pode dizer sobre uma obra de arte é que ela é imortal”<sup>47</sup>. Mas, ao invés de um “Ingres do existencialismo”, como uma vez o chamou o crítico de arte britânico Herbert Read<sup>48</sup>, Freud se via mais como um anatomista, e, como tal, sua percepção sobre o tempo era menos uma declaração que um sentimento de incômodo que acompanha o ofício da composição. A tese central não é a de que a existência humana é estranha diante de um mundo sem sentido, mas que o mundo sem sentido é, ele mesmo, estranho, e, diante dele, o olhar do pintor deve ser o de um observador treinado capaz de traduzir objetivamente esse sentimento de “estranheza [awkwadness]”<sup>49</sup>. A admiração de Freud pela pintura francesa do século XIX, com suas linhas sentimentais e sua estética do

<sup>45</sup> Citado em Feaver, *op. cit.*, p. 37.

<sup>46</sup> Freud, L. & Smees, S., *op. cit.*, p. 13.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>48</sup> Read, H., *Contemporary British Art*, Harmondsworth: Pelican, 1964, p. 35.

<sup>49</sup> Freud, L. & Smees, S., *op. cit.*, p. 14.

sublime, permanece, assim, não uma influência, como sugeria implicitamente Read, mas, antes, uma *aberração*, uma exceção tão distante de sua própria gramática que Freud não conseguia explicar<sup>50</sup>.

Uma comparação irônica – e talvez maldosa – talvez seja útil sobre esse ponto: enquanto seu avô fazia seus pacientes deitarem em um divã afim de avaliar que forças psíquicas latentes teimavam em lutar *contra* seus corpos, Lucian invertia o processo e procurava descrever nos modelos em repouso diante dele, como o espiritual se atualizava *através* de seus corpos, na visualidade explícita das veias e das ondulações da gordura sob a pele nada idealizada de seus nus, no tecido envelhecido ou tensionado pelo desconforto de uma pose, pela gravidez, pelo seu próprio peso, queimado de sol, manchado e rasurado por imperfeições de todos os tipos. Nenhum desses elementos físicos é sublimado em direção à existência. Ao contrário: o realismo de Freud está muito mais próximo daquilo que Bakhtin denominou *realismo grotesco*: “o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. (...) O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal (...)”<sup>51</sup>. Obviamente, não estamos diante do realismo grotesco medieval ou renascentista, que Bakhtin se dedicou a analisar historicamente, mas de um *romatismo grotesco*, que especifica ainda mais o *romantismo realista* definido anteriormente. Esse desenvolvimento razoavelmente ignorado, do movimento romântico pode ser lido em Nietzsche, não mais em seus textos de juventude, mas em obras tardias, como *A genealogia da moral*, ou, mais ainda, em *O caso Wagner*, onde toda ideologia ou toda forma de moral ascética é interpretada como sintoma de uma atologia ou degeneração física<sup>52</sup>. É nesse sentido, partilhado por Freud, que se afirmou que Nietzsche “possibilitou uma nova arte do grotesco”<sup>53</sup>. Ele está presente, também, na obra de George Grosz, único artista da *Neue Sachlichkeit* alemã que Freud admite apreciar, e cujo traço deformador parece reverberar em muitos de seus desenhos de juventude.

Tendo em mente mais essa circunscrição, encontramos um ponto central na gramática figurativa de Freud; afinal, o que o grotesco, exemplarmente, coloca em jogo

<sup>50</sup> *Idem*, pp. 41-42.

<sup>51</sup> Bakhtin, M., *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo: Hucitec/ Editora Universidade de Brasília, 1987, p. 17.

<sup>52</sup> Cf. Nietzsche, F., *Der Fall Wagner* In.: *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, Berlin/ New York: de Gruyter, 1988, p. 12.

<sup>53</sup> Bettex, A., “A literatura moderna “ In.: BÖSCH, B. (org.), *História da Literatura Alemã*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Herder, 1967

é a questão da *figura*. Ela é muito mais importante que a questão da *representação*, que ele rejeita com um gesto firmemente desdenhoso, mas breve. É verdade que o tema da *mimese* aparece com uma certa frequência nos quadros de Freud, como Andrew Benjamin apontou<sup>54</sup>. A multiplicação dos enquadramentos (moldura-quadro-espelho) em *Interior with hand mirror (Self-portrait)*, a desproporção e a distância entre o reflexo do pintor e o das crianças que ele retrata em *Reflection with two children (Self-portrait)*, nos lembra Benjamin, apontam para uma condição – que eu chamaria de gramatical – onde a representação, paradoxalmente, tem de representar seu próprio esgotamento. Contudo, esse aparente paradoxo, que a ansiedade desconstrutivista de Benjamin quer identificar como superação do modelo moderno de figuração, parece, antes, ser sua condição mesma. A ruptura com a relação direta entre significante e significado, ou entre o objeto concreto e sua figura, abre, desde muito cedo, nas artes plásticas, um espaço onde a presença de um tem, necessariamente, de eclipsar a do outro, num jogo onde o espelho assume uma função central, mas negativa. A famosa análise de Foucault do quadro *Las meninas*, de Velázquez, parte justamente dessa constatação: toda a composição do ato de representar, que se encena nessa tela, como que anuncia uma modernidade vindoura (sem, contudo se filiar a ela), e deixa de fora o objeto em torno do qual ela gira; o pintor, retratado em sua tela, impede a representação daqueles que pinta – e que só podem reaparecer por um artifício que menos supera que sublinha a ausência, pelo espelho ao fundo da sala<sup>55</sup>.

É claro, portanto, que o espelho, essa medusa da arte moderna – e, mais ainda, da crítica de arte moderna – participa, nos quadros de Freud, em alguma medida, da intuição sobre os limites da representação que obcecou os artistas desde o século XVIII. Seríamos tentados a dizer, um pouco apressadamente, que ele funciona como uma *superfície semântica*, onde a representação imprime sua dominação, pela presença ou pela ausência. O autorretrato se apresentaria, assim, como um desafio porque o artista teria de exercitar sua disciplina e não ser nem excessivamente benevolente, nem demasiado modesto com sua própria figura. Mas o modo como Freud afirmou utilizar o espelho indica que a questão da representação é, pelo menos, uma questão menor. Assim como as telas pintadas como objetos em seus quadros, numa espécie de *mise em abyme*, ele menos *duplica* que *enquadra* a imagem. “Eu realmente usei o espelho como um aparelho para o interior em uma escala menor (...). Sempre o mesmo espelho, que

<sup>54</sup> Cf. Benjamin, A., *Art, Mimesis and the Avant-garde*, London: Routledge, 1991, pp. 59-72.

<sup>55</sup> Cf. Foucault, M., *Les Mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966, pp. 19-31.

gosto e conheço”<sup>56</sup>. Singular aparelho de composição – ou *dispositivo gramatical* –, o contrário de uma superfície de significação universal, o espelho assim utilizado é desonerado de sua função mimética. Com isso, o autorretrato, igualmente, se livra do peso reprodutivista: “Para se apresentar, você tem de tentar se pintar como uma outra pessoa. Com os autorretratos, a ‘semelhança’ [‘likeness’] se torna uma coisa diferente”<sup>57</sup>. Dada a ênfase ao caráter imanente de seus quadros, a *reflexão* operada por esse dispositivo não pode se pretender uma condição transcendental da imagem – como, muitas vezes, em Escher – e, para não se transformar em uma tese especular sobre o mundo, nos conduz, incontornavelmente, a uma tese mundana sobre o especular. Isso explica, em grande parte, o recurso ao patético na maioria de seus autorretratos: o tamanho desproporcional do espelho em *Interior with hand mirror (Self-portrait)*, as botas desamarradas que ele calça nu em *Painter working, reflection*, as texturas do limão verde e da folha gigante em *Still Life with Green Lemon*, todos esses elementos desviam a atenção do espectador de qualquer posição intelectualista acerca da reflexão, e, com isso, o *reflexo* é trazido de volta à sua materialidade, como um fenômeno físico – o que Sebastian Smee denominou a “sensação de mortalidade” dessas composições<sup>58</sup>. Em última análise, poderíamos dizer, enfim, que Freud compreende o espelho como um instrumento tátil, pois ele aproxima (ou afasta) e enquadra, torna tangível aos olhos em função de sua manifesta corporeidade. Foi assim, aliás, que o espelho foi originalmente compreendido enquanto objeto ao mesmo tempo técnico e cultural: no século XVII, graças ao seu uso nos recém-inventados telescópios, ele constitui a máquina que faz ver ao aproximar do olho e afastar de seu local de origem<sup>59</sup>. Duplo mecanismo de distanciamento, portanto. Um certo tipo de Romantismo materialista do século XVIII, como o de Diderot, tirou todos os proveitos possíveis desse significado, do espelho em particular e da reflexão em geral. Não seria exagero afirmar que Freud retoma a definição do cego de Puisseaux, que na *Carta sobre os cegos* descreve o espelho como “uma máquina (...) que põe as coisas em evidência longe delas mesmas, se elas se

<sup>56</sup> Citado em Feaver, W., “Lucian Freud: Reflections of the Artist” In.: *The Guardian*, 2 de fevereiro de 2012, p. 30.

<sup>57</sup> Citado em Feaver, W., “Lucian Freud: Life into Art” In.: *Lucian Freud, exposition catalogue*, London: Tate Publishing, 2002, p. 45.

<sup>58</sup> Smee, S., *op. cit.*, p. 74.

<sup>59</sup> Cf. Reeves, E. *Galileo’s glassworks : the telescope and the mirror*, Cambridge: Harvard University Press, 2008, pp. 10 e ss.

encontram colocadas convenientemente em relação a ela. É como minha mão, que não é necessário que eu coloque ao lado de um objeto para senti-lo”<sup>60</sup>.

Longe, portanto, do campo mimético da representação, qual o papel do signo na obra de Lucian Freud? Mencionei anteriormente que a síntese entre significante e significado não seria, nesta obra, constituída como emulação. Que esse lugar não esteja aquém ou além da tela, no domínio da hermenêutica ou da semiótica, como no caso do Simbolismo e seus filhos mais rebeldes, o Surrealismo e o Dadaísmo, é justamente a lição dada pelo uso singular do espelho. Não é, portanto, também como *símbolo* que o signo deve se comportar, já que toda simbologia também promove uma mediação intelectual que subjuga a materialidade do quadro. Quando, em uma entrevista a William Feaver, em 1998, Freud responde, um tanto elusivamente, sobre o significado das pernas sob a cama em em *Sunny Morning – Eight Legs*, afirmando que elas estão lá apenas porque estão lá, e se nega a explicar seu sentido, seu entrevistador se impacienta: “Ainda assim, parece um pouco que você está interessado em inserir uma história ou simbolismo”<sup>61</sup>. Diante da afirmação, Freud reage negando que algo em suas telas remetam a um sentido oculto, mistificado, mas, antes, todo significado deve permanecer velado: “ao contrário de Andy Warhol, que dizia ‘as pessoas continuam perguntando sobre meu trabalho, elas não percebem que eles são exatamente como elas vêm; não há nada por trás deles’, eu quero que haja *tudo* atrás dos meus”<sup>62</sup>.

Estar “por trás” aqui não significa estar à espera da decifração, mas estar bloqueado pela objetividade da tela. Tudo o que há para ver se encontra nela; todo o resto é inacessível, ainda que seja desse fundo escuro que o quadro tenha nascido. O mistério nem sequer se formula como tal, pois pertence exclusivamente ao pintor – daí a obsessão de Freud com sua privacidade, como ele afirmou inúmeras vezes. Em outra entrevista, Freud admite que os estados de ânimo – e mesmo sua alimentação e suas horas de sono – interferem enormemente na composição do quadro<sup>63</sup>. Mas o ofício mesmo do pintor é o de traduzir esses estados, assim como as inúmeras horas de conversa com seus modelos, seus gestos e sua disposição psicológica, em uma *figura* desprovida de transcendentalidade. Se, por um lado, essa figura não pode ser uma *representação*, por outro, ela também não pode ser um *símbolo*. Esse limite, de fato, não está totalmente

<sup>60</sup> Diderot, D., *Lettre sur les aveugles a l’usage de ceux qui voient* In.: *Oeuvres*, Paris: Gallimard, 1946, p. 843.

<sup>61</sup> Feaver, W., *Lucian Freud*, New York: Rizzoli, 2007, p. 372.

<sup>62</sup> *Idem*.

<sup>63</sup> Cf. Auerbach, J., *Lucian Freud: portraits* [Filme-vídeo]. Produção de Jake Auerbach e William Feaver, direção de Jake Auerbach, Londres: Jake Auerbach Films Ltd., DVD, 65 minutos, colorido, sonoro, 2004.

explícito em alguns de seus quadros da década de 1940. Em *The Painter's Room*, por exemplo, um cenário aparentemente onírico justificou a relação que muitos críticos de arte estabeleceram com o Surrealismo: um sofá velh e vazio, como que à espera de alguém que viesse ocupá-lo, uma cartola – elemento de homogenização cultural tão caro a Magritte – jogada no chão, e, sobretudo, a cabeça colorida de uma zebra que entra, inexplicavelmente, pela janela. E, ainda assim, mesmo com uma proximidade pictórica mais que evidente, Freud insistiu, mais tarde, em negar seu vínculo com os surrealistas<sup>64</sup>. E isso em função de algo que realmente altera todo o sentido da tela: cada um dos objetos que ela apresenta estavam, de fato, presentes naquele cenário – mesmo a cabeça de zebra, que lhe havia sido dada de presente por Lorna Wishart, sua primeira namorada. *The Painter's Room* é, fundamentalmente, uma pintura figurativa.

É nesse sentido que, encurralado pela impaciência de Feaver, a resposta de Freud recusa veementemente a armadilha simbólica, indicando que o signo *perna sob a cama* remete não a um horizonte semântico, mas a um outro signo, as *pernas de David* (o modelo) *sobre a cama*, com quem compartilha, imanentemente, o mesmo conjunto pictórico. Esse dispositivo de repetição intrínseca se explica, inclusive, pelo fato de David ter sido também o modelo das pernas sob a cama :

“A razão pela qual utilizei as pernas de David ao invés das de outra pessoa foi precisamente porque não quero mistificação. Pensei que, usando suas pernas, seria como um soluço, ou uma gaguejada, ou uma repetição nervosa, e, portanto, as pernas remeteriam de volta a ele”<sup>65</sup>.

A diferença com seu avô é notável – contra a semiótica por princípio, Lucian se mostra um *semiólogo beckettiano*, para quem todo jogo de referências se inscreve no quadro limitado dos signos com quem compõem um cenário. A insistência na *imanência* da figura – outro de seus débitos com a estética do grotesco – acaba por posicioná-lo, enfaticamente, no campo diametralmente oposto da *Gestalt* psicanalítica. E, portanto, da *figura* como símbolo. Interpretações que tentam encontrar a chave semiótica de elementos como o pilão sob a cadeira da mãe em *Large Interior W9* ou os ovos fritos sobre a mesa em *Naked girl with eggs*, e que caem na tentação da psicanálise estão, assim, ultrapassando um limite que Freud, o neto, provocativamente, determinou<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Cf. Smee, S., *op. cit.*, p. 17.

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> Cf. Dorment, R., “Lucian and his women” In.: *The Telegraph*, 1º de junho de 2002, p. 10.

#### 4. Artificial, natural.

O realismo com o qual Robert Hughes qualificou a pintura de Freud revela, assim, especificidades mais complexas e sutis do que frequentemente a crítica em geral admitiu. Mas, enfim, não é apenas por aquilo que se deixa entrever, intrinsecamente, na ideia de *real* articulada um tanto despreocupadamente por Hughes que sua crítica deve ser reavaliada. Também merece atenção o modo através do qual ela promove uma oposição essencial entre Freud e a arte pop. Nesse ponto, Hughes tenta definir não apenas o pertencimento de Freud a uma tradição figurativa – na qual ele seria o maior expoente, segundo sua máxima – mas, mais amplamente, desenhar os contornos do espaço destinado a ele na história da arte do século XX, e, mais precisamente, a partir de dois eixos – o do *artificial* e o do *real*. Sua admiração irrestrita pela obra de Freud é tão passional quanto sua rejeição de Warhol e outros artistas da “cultura de massa”<sup>67</sup>. A ênfase nos produtos culturais, em detrimento dos objetos naturais, surge aos olhos de Hughes como uma inversão da relação entre *cultura* e *natureza*<sup>68</sup>, ou entre a artificialidade das imagens televisionadas e a realidade concreta do mundo. Além disso, a apatia estilizada de Andy Warhol parece levar uma “pequena audiência de arte” a um estado “impotente” diante da indústria cultural. Essa crítica, vizinha da *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, não podia chegar a nenhuma outra conclusão senão a de que Freud, isolado no imenso continente do “simplesmente conceitual, do insensível, do transcendente de segunda mão ou retórico”<sup>69</sup>, trazia consigo a redenção da natureza, do empírico.

Uma leitura um pouco mais atenta dos textos e entrevistas de Warhol e Freud parecem, no entanto, assinalar que a relação entre artifício e natureza é mais complexa que a suposta por Hughes. De fato, o que se via como *reversão* surge nesses discursos como *indiferença*. Isso é particularmente notável no caso de Warhol, um dos pintores mais hiperinterpretados pela consciência moral da crítica de arte. É na famosa entrevista a Gene Swenson, publicada no final de 1963, que Warhol formula o que poderia ser lido como seu *princípio geral de indiferença estética*:

---

<sup>67</sup> Hughes, R., *op. cit.*, p. 8.

<sup>68</sup> *Idem*, pp. 7-8.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 8.

“Alguém disse que Brecht queria que todo mundo pensasse igual. Eu quero que todo mundo pense igual. Mas Brecht queria fazer isso através do Comunismo, de uma maneira que a Rússia está fazendo, pelo governo. Aqui, está acontecendo completamente por si, sem estarmos sob um governo estrito; então, se está funcionando sem que seja preciso tentar, porque não pode funcionar sem ser comunista? Todos parecem iguais e agem igualmente, e estamos ficando cada vez mais assim.  
Eu acho que todo mundo devia ser uma máquina”<sup>70</sup>.

Esse procedimento de eliminação do singular é, de fato, antagonista do interesse de Freud pelas particularidades materiais de seus modelos e, conseqüentemente, de seus quadros. Se este último é um romântico, obcecado com a univocidade do particular, Warhol é um clássico, pintor de dinastias e das séries que as constituem. A instauração do princípio de indiferença que arte pop promove dissolve a singularidade dos objetos no fluxo dessas séries – somente esse fluxo, instável e não-reificado, é que investe os objetos – as latas de sopa Campbell, os rostos repetidos de Marilyn Monroe – de sentido. A diferença, fetiche de Freud, mas muito mais de Hughes, não é mais uma característica intrínseca dos modelos, mas o resultado de sua *função* na série que ocupa. Foucault chamou a atenção para esse dispositivo em uma passagem pouco referida: “Haverá um dia em que a própria imagem, com o nome que carrega, será desidentificada pela similitude indefinidamente transferida ao longo de uma série: Campbell, Campbell, Campbell, Campbell”<sup>71</sup>. Não poderia haver limite mais claro que esse entre os nus de Freud e as serigrafias de Warhol. Isso porque, se aquele podia afirmar que “tudo é um autobiográfico, e tudo é um retrato, mesmo se for uma cadeira”<sup>72</sup>, era justamente em função da busca pela singularidade absoluta de todas as coisas.

Mas em um outro nível, não mais dos objetos, mas do sujeito – ou ainda, não mais da *tipologia das sínteses*, mas do *método dialético* que as faz emergir – a distância é mais curta do que poderíamos supor. A apatia que Hughes denunciava no *pop* nada mais seria senão o desdobramento do princípio de indiferença sobre a imagem do artista. Normalmente se considerou Warhol como o apologista do luxo, da fama e do *jet*

<sup>70</sup> Entrevista em Goldsmith, K. (ed.) *I'll be your mirror – The Selected Andy Warhol Interviews*, New York: Carroll & Graf, 2004, p. 16.

<sup>71</sup> Cf. Foucault, M., *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier: Fata Morgana, 1973, p. 79.

<sup>72</sup> Smees, S., *op. cit.*, p. 34.

set. Parte disso é verdade, mas apenas na medida em que o critério apologético também se aplicava a qualquer outra pessoa – afinal, o mesmo refrigerante bebido por Katharine Hepburn é bebido por uma moradora de rua anônima<sup>73</sup>, e todas as máquinas são iguais. A *personalidade*, portanto, inscrita em uma cosmologia desidentificadora, desaparece: a estilização antiestilística emerge como instrumento de composição. Da câmera de vídeo que grava os convidados de Warhol na Factory, sem que alguém a esteja manipulando, à substituição de sua assinatura nas telas por um carimbo, o que se pretende é despersonalizar o artístico. A afirmação de Warhol “eu não quero que minha arte tenha um estilo”<sup>74</sup> reverbera, indiscutivelmente, a rejeição de Freud de todo maneirismo em arte<sup>75</sup>. Com isso, voltamos ao texto *Some thoughts on paintings*, que Freud publicara em 1954. Tanto nele como na apatia estilizada de Warhol, a força do artista se torna mais precisa na medida em que produz uma “intensificação da realidade”<sup>76</sup>, ou seja, na medida em que torna, enfim, externa. A crítica ao estilo se resolve sob a forma dessa exteriorização contínua – “um segredo se torna conhecido por todos”, diria Freud (*Idem*).

Robert Hughes parece ter razão ao apontar para o fato de que a diferença fundamental entre Warhol e Freud reside no tensionamento entre o artificial e o real, mas o horror da arte pop que o consumia talvez o tenha levado a considerar, a meu ver, equivocadamente, essa tensão como uma *inversão*. Na verdade, ambos parecem promover uma mesma dialética de indiferenciação como método investigativo. Com uma grande diferença, é claro: em Warhol, a indiferença maquínica artificializa tudo, na medida em que os objetos são funções gerais na série que ocupam; em Freud, ao contrário, é o geral que se indiferencia, já que tudo é singular. No caso do primeiro, estamos diante de uma *síntese artificial da natureza*, no caso do segundo, de uma *síntese natural do artifício*. Mas o que os separa no plano dos objetos e dos valores associados a eles – no plano lexical – os aproxima no plano do método de composição. No fundo, a enorme diferença entre Andy Warhol e Lucian Freud só pode se constituir a partir de uma gramática comum.

## Referências bibliográficas

<sup>73</sup> Cf. Warhol, A., *America*, New York: Penguin, 2011, p. 22.

<sup>74</sup> Citado em Malanga, G., “A Conversation with Andy Warhol” In.: FRANCIS, M. (ed.), *Andy Warhol – The Late Work*, München: Prestel Verlag, 2004, p. 25.

<sup>75</sup> Cf. Freud, L. & Smee, S., *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>76</sup> Freud, L., *Some thoughts on painting* In.: *Encounter*, vol. III, n. 1, julho de 1954, p. 24.

- ADORNO, Th., *Ästhetische Theorie* In.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- AUERBACH, F. & LAMPERT, C., “A Conversation with Cathernie Lampert” In.: WRIGHT, W. & BOND, A., *The British Show*, Sydney: Beaver Press, 1984.
- AUERBACH, J., *Lucian Freud: portraits* [Filme-vídeo]. Produção de Jake Auerbach e William Feaver, direção de Jake Auerbach, Londres: Jake Auerbach Films Ltd., DVD, 65 minutos, colorido, sonoro, 2004.
- BACON, F. & ARCHIMBAUD, M., *Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud*. London: Phaidon, 1993.
- BAKHTIN, M., *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo: Hucitec/ Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BASKETT, J., *The horse in Art*, New Haven: Yale University Press, 2006.
- BELL, J., “The Way to All Flesh” In.: *The New York Review of Books*, vol. 55, n. 3, 6 de março de 2008.
- BENJAMIN, A., *Art, Mimesis and the Avant-garde*, London: Routledge, 1991.
- BETTEX, A., “A literatura moderna “ In.: BÖSCH, B. (org.), *História da Literatura Alemã*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Herder, 1967.
- DIDEROT, D., *Lettre sur les aveugles a l’usage de ceux qui voient* In.: *Oeuvres*, Paris: Gallimard, 1946.
- DORMENT, R., “Lucian and his women” In.: *The Telegraph*, 1º de junho de 2002.
- FEAVER, W., *Lucian Freud*, New York: Rizzoli, 2007.
- \_\_\_\_\_, “Lucian Freud: Life into Art” In.: *Lucian Freud, exposition catalogue*, London: Tate Publishing, 2002.
- \_\_\_\_\_, “Lucian Freud: Reflections of the Artist” In.: *The Guardian*, 2 de fevereiro de 2012.
- FIGURA, S., *Lucian Freud – The Painter’s Etchings*, New York: MoMa, 2008.
- FOUCAULT, M., *Ceci n’est pas une pipe*, Montpellier: Fata Morgana, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966.
- FREUD, L., *Large Interior W11, (After Watteau)*, New York: Sotheby’s, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Some thoughts on painting* In.: *Encounter*, julho de 1954.
- FREUD, L. & SMEE, S., “A Late-Night Conversation with Lucian Freud” In.: BERNHARD, B. & DAWSON, D., *Freud at Work*, London: Jonathan Cape, 2006.
- GAYFORD, M., *Man with a Blue Scarf – On Sitting for a Portrait by Lucian Freud*, London: Thames and Hudson, 2012.
- GOLDSMITH, K. (ed.), *I’ll be your mirror – The Selected Andy Warhol Interviews*, New York: Carroll & Graf, 2004.
- GOWING, L., *Lucian Freud*, London: Thames and Hudson, 1982.
- HAGENBECK, C., *Von Tieren und Menschen - Erlebnisse Und Erfahrungen*, Berlin: Vita, 1908.
- HAUSER, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: Beck, 1990.
- HOCKNEY, D., “David Hockney by David Hockney” In.: STANGOS, N. (ed.), *David Hockney by David Hockney – My early years*, London: Thames and Hudson, 1988.
- HUGHES, R., “On Lucian Freud” In.: *Lucian Freud paintings*, New York: Thames and Hudson, 1987.
- KANDINSKY, W., *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli, 1963.
- KITAJ, R. B., *The Human Clay*, London: Arts Council of Great Britain, 1974.
- LEMONS, F., *Nietzsche e a construção messiânica do wagnerianismo* In.: *Trans/Form/Ação*, v. 33, n. 2, 2010.

- MALANGA, G., "A Conversation with Andy Warhol" In.: FRANCIS, M. (ed.), *Andy Warhol – The Late Work*, München: Prestel Verlag, 2004.
- MORPHET, R., *Cedric Morris*, Tate Gallery, London 1984.
- MOST, G. W., "One Hundred Years of Fractiousness: Disciplining Polemics in Nineteenth-Century German Classical Scholarship" in *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 127, 1997.
- NIETZSCHE, F., *Der Fall Wagner* In.: *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, Berlin/ New York: de Gruyter, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Die dionysische Weltanschauung* In.: *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, Berlin/ New York: de Gruyter, 1988.
- READ, H., *Contemporary British Art*, Harmondsworth: Pelican, 1964.
- REEVES, E. A., *Galileo's glassworks : the telescope and the mirror*, Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- SAFRANSKI, R., *Romantik – Eine deutsche Affäre*, München: Carl Hanser Verlag, 2007.
- SMEE, S., *Lucian Freud*, Köln: Taschen, 2009.
- SZONDI, P., *Versuch über das Tragische*, Frankfurt: Insel, 1964.
- THOMAS, S., *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, London: Routledge, 2008.
- VAIZEY, M., "Lucian Freud – The drawings and studies" In.: VAIZEY, M. & JAMES, N., *Lucian Freud – Mapping the Human*, London: CV/ Visual Arts Research Series, 2012.
- WARHOL, A., *America*, New York: Penguin, 2011.