



## Lucian e Freud: implicações no campo da arte contemporânea<sup>1</sup>

João A. Frayze-Pereira\*

Quando uma obra de arte é tema de um comentário psicanalítico, seja qual for a teoria na qual se baseia o comentador, em geral, o resultado é um trabalho que interpreta aspectos da obra que, frequentemente, são associados a episódios da vida do artista, ilustrando os conceitos teóricos subjacentes à interpretação. Tal maneira de trabalhar, como se sabe, denomina-se “psicanálise aplicada à arte” (Ricoeur, 1977, p. 147). Mas, o que nem sempre é sabido é que ela retoma uma temática antiga na História da Arte, conhecida como a questão da “biografia artística”, tema considerado pela primeira vez no século XVI, quando Vasari escreveu *Le vite...*, uma obra extensa que chegou a ser publicada em 10 volumes (Argan & Fagiollo, 1994, p. 15). É uma obra que se tornou célebre porque apresenta, pela primeira vez, a biografia de diversos artistas, mas também porque propõe uma problemática estética: é a vida do artista que determina o nascimento da obra de arte?

É importante destacar, entretanto, que na obra de Vasari, a criatividade do artista é relacionada a um dom divino e não à sua subjetividade, ideia que só surgirá no século XVIII com o Romantismo, poética que propõe a arte como atividade expressiva. De qualquer maneira, em pleno Renascimento, Vasari é considerado um marco inaugural na História da Arte, quando a arte é concebida como atividade essencialmente intelectual e não apenas uma atividade de execução, ganhando a obra a assinatura do autor.

No século XX, Ernst Kris e Otto Kurz (1988) aprofundaram esse tema. No ensaio sobre o mito do artista cuja origem se encontra na tendência romântica que atribui o talento artístico a certas experiências, ocorridas na infância do artista, que o predestinam à arte, verifica-se que é comum encontrar nas biografias artísticas referências ao talento precoce, semelhante ao encontrado nos mitos dos heróis. E é essa forma mítica que subjaz ao ensaio de Freud “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910/1970), embora o autor, paradoxalmente, com algumas de suas interpretações geniais, apresente o “divino

1. Este trabalho foi apresentado em 20 de março na Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre, como conferência inaugural das atividades do ano de 2014. Agradeço à Diretoria Científica o convite para realizar uma leitura da obra de Lucian Freud.

\* Membro efetivo e docente da SBPSP. Professor Livre-docente do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte – USP.





Leonardo” como um homem sujeito às paixões comuns, ou melhor, como um artista romântico do século XIX. De qualquer maneira, quando o estudioso considera a vida de algum artista com o objetivo de relacioná-la à sua respectiva obra, ele enfrenta uma tarefa bastante difícil, pois não é fácil biografar artistas. Um exemplo paradigmático, nesse sentido, é Max Ernst, um autor cuja vida real é tecida com elementos maravilhosos referidos a uma origem extraordinária. Por exemplo, entre seus inúmeros escritos, Max Ernst deixou um relato autobiográfico, com um registro de suas lembranças de infância, que começa assim:

Max Ernst teve seu primeiro contato com o mundo sensível no dia 2 de abril de 1891 às 9:45h da manhã, quando saiu do ovo que sua mãe depositara num ninho de águia e que o pássaro chocou durante sete anos. O evento ocorreu em Brühl, ao sul de Colônia [...] . Sua infância foi marcada por alguns incidentes dramáticos, mas estes não chegaram a ser particularmente infelizes... (Ernst, 1948/1970, pp. 26-29)

Quer dizer, Ernst, que em vários momentos criticou o mito do “artista criador”, apresenta-se entre o humano e o animal, o terrestre e o aéreo, vindo ao mundo na forma de um novo mito. A relação homem-pássaro, “instaurada em seu pensamento”, aparece em várias de suas pinturas, sobretudo na forma de um personagem com o qual voluntariamente se identificou: “Loplop, o Superior dos Pássaros”.

Ora, se o artista chega a essas imagens por meio da “inspiração”, assistindo como um espectador ao nascimento de sua obra, realizando o papel do pintor que “é o de cercar e projetar aquilo que se vê a si mesmo nele” (Ernst, 1948/1970, p. 3), sua conduta não é a do alucinado, figura vulgar instituída pelo estereótipo moderno da loucura. Ao contrário, no contexto do surrealismo, Max Ernst é um pintor que vive sob inspiração. E, observa Merleau-Ponty:

[...] isso a que se chama inspiração deve ser tomado ao pé da letra, pois há realmente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis, que já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no momento em que aquilo





que, no fundo do corpo materno, não passava de um visível virtual torna-se ao mesmo tempo visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado. (Merleau-Ponty, 1964, p. 32)

Nesse sentido, aquele que pretender escrever a biografia de um artista como esse, relacionado tão intimamente ao Surrealismo – a ponto de não se saber bem quem veio antes, se o Surrealismo ou se Max Ernst – o enigma é algo que não pode ser ignorado. Tratá-lo como ficção, pela chave da fantasia, em oposição à chamada realidade dos fatos, é escamotear a complexidade surreal dessa mesma realidade, desrespeitando a seriedade da própria poética surrealista. Ora, a ideia subjacente aos escritos de Max Ernst (1948/1970) é a de que a escrita sobre a vida de um artista, surrealista ou não, sempre deve levar em conta a dinâmica interna de sua obra. Seus temas, materiais, técnicas, suas tendências estilísticas e seus compromissos críticos e estéticos devem assumir a posição de fio condutor. Ou seja, deve ser a obra o principal fundamento para se pensar um artista, e não o contrário. Devem ser as suas criações, suas invenções plásticas, os instrumentos privilegiados para se compreender o autor.

E isto por que o sentido de uma obra de arte não é explicável pela vida do artista, como escreveu Merleau-Ponty (1966, pp. 34-35), ao considerar Cézanne e sua pintura, uma vez que vida e obra não são coisas ou acontecimentos externos uns aos outros, mas mediações “de uma única aventura”. Ou seja, se a vida do artista exprime sua obra, isso não quer dizer que a primeira seja causa da segunda, mas um motivo, e também não significa que o intercâmbio vida-obra possa ser visto como uma relação do tipo função-variáveis, mas como uma articulação de natureza expressiva. Nessa medida, se nos parece que a vida de um autor é a antecipação de sua obra, é porque conhecemos sua obra antes e vemos através dela as circunstâncias da vida. Quer dizer, para falar de um autor, delinear sua identidade ou escrever uma biografia, é da obra que o comentador necessariamente deve partir para chegar às questões relativas ao próprio autor ou ao sentido da vida na qual esta obra se encrava, por mais fantasioso e ficcional que esse sentido possa parecer. E, nesse caso, é a percepção do leitor, expressa em sua narrativa, que faz o trabalho de articulação entre a obra e o autor por ela pressuposto.

Lucian Freud, que teve uma pequena parcela de sua obra recentemente exposta no Museu de Arte de São Paulo, é um artista interessante para refletirmos sobre essa questão. É um pintor





que aparentemente estaria de acordo com as ideias acima apresentadas, pois ele mesmo afirma: “toda obra é autobiográfica” (Hawgate, 2012, p. 23). E, nessa medida, sugere a dissolução da dicotomia vida-obra, pois falar de uma obra é falar da vida que dela não se separa. Nesse sentido, a pintura de Lucian Freud é autobiográfica porque quase todas as pessoas escolhidas como modelos contam uma história sobre ele mesmo. Para o artista, o conteúdo da obra é autobiográfico no sentido que envolve esperança, memória, sensualidade e envolvimento do artista com o mundo (Smee, 2008, p. 33). Porém, os títulos devem ser quase sempre anônimos e, quando o modelo é uma pessoa, a sua identidade jamais deve ser revelada, a não ser quando os retratos são de celebridades que, na obra de Lucian Freud, são inúmeras. Mas, também pintou amigos e familiares, suas esposas e filhos que se submeteram às suas cruéis exigências artísticas.

A única exceção no intenso método de trabalho de Freud – seus modelos algumas vezes ficavam sentados por milhares de horas, já que o pintor produzia nos sete dias da semana, 13 horas por dia – foi a rainha britânica, Elizabeth, cujo retrato ele pintou em 2001. A monarca pôde posar por duas horas de cada vez. Ela disse: “Bem, eu realmente tenho outras coisas para fazer...” (Prodhon, 2013)

As primeiras pinturas de Lucian foram de pequeno formato, frequentemente associadas ao Expressionismo e ao movimento chamado Nova-objetividade (cuja influência ele negava), e ao Surrealismo, ao pintar pessoas, plantas e animais em justaposições incomuns. “Estou realmente interessado nas pessoas como animais”, afirmou Lucian, ou melhor, “os seres humanos me interessam como espécie animal. Parte de minha preferência por trabalhar nus é por essa razão” (citado por Smee, 2008, pp. 7, 55 e ss.). Nessa medida, o artista se define não como um observador da surrealidade das coisas, mas como um “biólogo”, um “naturalista”. E, por essa razão, é um pintor que dizia trabalhar exclusivamente a partir da vida, frequentemente usando um modelo nu em seu estúdio, mantido numa desordem composta com a presença de poucos objetos: algumas plantas, móveis usados, sofás com o estofamento rasgado, camas de metal, lençóis amarrotados, paredes manchadas com tinta (Franck, 2010). Em cada novo trabalho, começava com um esboço em carvão sobre a tela para depois entintá-la de cima para baixo, começando pela





cabeça do modelo. E, ao pintar a partir da vida, Freud se dispunha a passar horas com um tema e exigia a presença do modelo durante o tempo todo, mesmo quando o que estava sendo pintado era o fundo do quadro. Em 1970, por exemplo, passou 4 mil horas numa série de pinturas de sua mãe – dedicação e tema pouco frequentes nas artes plásticas. De fato, como é reconhecido pelos críticos, Lucian vincula-se a uma linhagem de poucos artistas que se voltaram a retratar visualmente suas mães, embora com uma atenção menos exigente (Hawgate, 2012, p. 27). Outro exemplo: em 2007, a pintura de um nu exigiu seis meses de trabalho, com a presença da modelo que posou durante 4 noites por semana, cada sessão com a duração de cinco horas, de modo que esse quadro levou 2400 horas para ser pintado. E para decidir quando o quadro estaria completo, o artista dizia que “sentia ter terminado, quando tinha a impressão de que estava começando a pintar outra coisa ou pessoa” (Franck, 2010).

Os críticos costumam questionar esse caráter impiedoso do seu trabalho com seres humanos cujo olhar figura nas telas de modo entorpecido ou opaco, contrariando o interesse declarado do artista pelo vivo. Mas, pode-se dizer que foi o que o pintor viu durante as longas sessões de pose para um retrato. Entretanto, conforme o artista costumava declarar em entrevistas, com o propósito de comover o espectador, uma pintura jamais deve lembrar a vida; ela deve adquirir vida ao ser feita, precisamente no sentido de poder expressar a sua própria vida. Ao mesmo tempo, as pinturas não devem se assemelhar às pessoas; elas devem ser uma extensão ou fazer parte das pessoas. Lucian Freud é sobretudo um retratista. Seu interesse “não é político, nem mesmo social, mas simplesmente as possibilidades artísticas ou humanas, proporcionadas por cada uma das presenças específicas dos seus temas. Nunca nada representa qualquer coisa... Ninguém representa alguma coisa. Tudo é autobiográfico e tudo é um retrato, mesmo que se trate de uma cadeira” (Smees, 2008, p. 33).

Um pouco mais poderia ser dito da sua maneira de ser como pintor, da sua poética, mas o que importa dizer é que era um figurativista, estivesse ele a pintar pessoas, animais ou objetos em relação aos quais procurava manter sempre a mesma quota de proximidade e distância. A força e a complexidade dos seus autorretratos revelam a tensão entre reflexividade, ironia e distanciamento. Para pintar a si mesmo, ele precisava fazer esforço, como se estivesse pintando outra pessoa. E, no tocante à sua maneira de ver a arte, Lucian não aprovava a arte que parece arte. Nesse sentido, esmerava-se para sua pintura ter um aspec-





to grosseiro. Considerando que cada objeto possui um caráter único e singular, ele procurava celebrar essa singularidade, a história única de cada coisa que desenhava ou pintava. Freud pintava seus modelos em posições deliberadamente incômodas, com as quais visava a superexposição dos corpos, deformados em várias de suas partes. Pode-se dizer que a característica distintiva de seu trabalho é a maneira meticulosa com a qual a intimidade do corpo é exposta, intimidade que ele devassava no interior do seu ateliê. Dizia: “eu pinto o que sinto sem cair no expressionismo”, ou então, “eu pinto o que eu vejo e não o que os outros querem que eu veja” (Franck, 2010). Ou seja, contrário aos movimentos artísticos de seu tempo, durante muitos anos, produziu seu trabalho isolado no ateliê, alheio ao contexto social, tornando-se um com o seu modelo e com o que ele observava ao redor. Embora conhecesse muitos artistas, costumava manter-se afastado da maioria deles, com uma atitude crítica – Picasso era venenoso; Man Ray, vulgar, Max Ernst, pesado e inflexível e assim por diante (Waters, 2011).

Se a luz é a linguagem da pintura, o corpo é o texto de Lucian. Suas pinturas são de um realismo violento, são espessas, pesadas e frias. As pinturas eram divididas em pinturas diurnas e noturnas, com a luz natural ou artificial, e essas sessões jamais se misturavam. Mas, em qualquer das duas situações, nas telas, a luz é fosca e pouca. Os corpos são de uma tonalidade cada-vérica. É como se o pintor realizasse a análise da carne com um bisturi. Nesse sentido, um crítico afirma que seus retratos parecem resultar de uma espécie de autópsia. Curiosamente, em seu mais famoso autorretrato, em que se apresenta inteiramente nu, portando apenas botas semelhantes às que foram pintadas por Van Gogh, segura com a mão esquerda a paleta e, com a direita, uma espátula, brandida no ar, como se fosse uma faca. Eu quero que “a pintura seja carne”, dizia ele (Franck, 2010).

Em suma, feitas essas considerações, pode-se perguntar: qual o lugar ocupado pela obra desse artista no campo da arte?

Com relação a essa obra a crítica de arte é controversa. Há os que destacam certa originalidade no uso da cor (Clair, 1987), mas há os que a consideram como um *déjà-vu* na história da arte (Hertzog, 2010).

Para alguns críticos, Lucian Freud é anacrônico. Ele aconteceu numa época em que a sua pintura não é mais artisticamente necessária. Toda a arte contemporânea, desde o pós-segunda guerra, fez usos terríveis do corpo humano, o que torna a pintura de Freud acadêmica, de pequeno impacto plástico e





visual. Ou seja, segundo Gilles Hertzog (2010), é um pintor que não inventou nada em matéria de realismo pictórico relativo ao corpo humano e à carne; em sua pintura, o que seria pretensamente obsceno tem o sabor de uma repetição desde a célebre *A origem do mundo*, pintura realizada por Gustave Courbet, em 1866. Entretanto, a questão não é se essa pintura reabilita ou não o obsceno. A questão é por que ela atinge cotações tão altas nos leilões, no mercado de arte? A questão é importante porque, como se sabe, no campo da arte contemporânea, o mercado é uma instância fundamental no processo de legitimação das obras enquanto arte (Cauquelin, 2005).

Ao visitar a grande mostra que aconteceu em Veneza, em 2005, ou, antes desta, em Paris, em 1989, quem não se lembraria dos nus vienenses de Egon Schiele e de Kokoshka? Nessas exposições, as filas foram imensas. E o crítico Gilles Hertzog pergunta: “Por que tanta gente?” E, segundo esse crítico, a resposta é imediata: o interesse não é em Lucian, mas em Freud. Ou seja, para muitos, esse interesse se justifica pelo fato de o artista de fato evocar a psicanálise. Isso acontece não por qualquer mérito de sua pintura e sim pela simbólica que subjaz ao seu nome, ou melhor, por sua relação de parentesco com o próprio Freud. Sabe-se que a psicanálise raramente é citada por Lucian que, em relação a ela, sempre procurou se manter discreto. Segundo Jean Clair (1987), curador da grande mostra no Beaubourg, o pintor não gostava de ser associado à figura do inventor da Psicanálise e recusava que houvesse uma chave para a interpretação de sua obra na metapsicologia freudiana. E, de fato, a obra de Lucian Freud não mantém relação explícita com a psicanálise, ao contrário de outras manifestações contemporâneas, que não se furtam a explicitar essa relação.

Nesse sentido, relembrando a pesquisa de Kris e Kurz (1988) sobre o mito do artista, pode-se fazer uma pergunta: Lucian Freud teria a notoriedade que adquiriu não fosse o fato de ser neto de Sigmund Freud? Até que ponto não é exatamente essa relação que lança luz sobre a obra desse artista que, na verdade, é um artista moderno fora de seu tempo, pois a arte moderna termina com a segunda guerra? Como se sabe, depois desta, surge todo um conjunto de manifestações, constituintes da chamada arte contemporânea, que interrogam a arte moderna, colocando em questão a figura do autor como uma das suas principais operações críticas. Ora, o que seria da obra de Lucian Freud, produzida em pleno contexto da arte contemporânea, não tivesse ele o nome de seu avô? Sigmund Freud permanece,





indiscutivelmente, muito além do seu tempo, mas Lucian Freud é, do ponto de vista da crítica, um artista aquém do seu tempo. Como indaga Hertzog (2010), alguém se disporia a ver uma exposição de Lucian Freud se ele se chamasse Lucian Fredy? De fato, na chamada para a mostra que aconteceu em Paris, nos *banners* que enfeitavam a fachada do Beaubourg, era possível ver a imagem de Sigmund Freud, estampada ao lado do retrato do artista. Mais do que isso, recentemente, a obra de Lucian foi exposta no Museu Freud, em Viena, pela primeira vez. Mas, segundo soubemos informalmente por intermédio de visitantes que lá estiveram, constava num folheto distribuído no museu que, devido ao prestígio adquirido por essa obra no campo da arte, o público poderia ser instigado a frequentar esse espaço. Com efeito, só para se ter uma ideia, uma pintura do artista, o quadro *Benefits Supervisor Sleeping* (1995), foi vendido por 33,6 milhões de dólares na sede nova-iorquina da Christie's, em uma transação que, na ocasião, estabeleceu um recorde mundial em leilão para uma obra de artista vivo (TV UOL, 2008; Cardoso, 2014). No entanto, para além dessa vinculação atravessada pelo mercado de arte, e também pelo capital simbólico que a associação entre os nomes Lucian e Freud representa, um crítico perguntou: seria possível ver na obra do artista alguma relação com a obra de seu avô? Em outras palavras, há relação entre essa obra e a Psicanálise?

No breve ensaio sobre a transitoriedade, Sigmund Freud (1916/1974) propõe uma concepção da experiência estética relacionada à questão da beleza, entendida como transitoriedade, a partir de uma experiência que teve na companhia de um poeta e de um amigo que se inquietaram com a ideia de que a beleza da natureza, contemplada por eles durante um passeio, estava fadada à extinção, que era incompreensível que a transitoriedade da beleza se relacionasse à alegria que dela é derivada. Escreve Freud:

A beleza da Natureza, cada vez que é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, de modo que, em relação à duração de nossas vidas, ela pode de fato ser considerada eterna. A beleza da forma e da face humana desaparece para sempre no decorrer de nossas próprias vidas; sua evanescência, porém, apenas lhes empresta renovado encanto. Uma flor que dura apenas uma noite nem por isso nos parece menos bela. Tampouco posso compreender me-







lhor por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual deveriam perder seu valor devido à sua limitação temporal. Realmente, talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos venham a ficar reduzidos a pó, ou que nos possa suceder uma raça de homens que venha a não mais compreender as obras de nossos poetas e pensadores [...]. Essas considerações me pareceram incontestáveis, mas observei que não causara impressão quer no poeta quer em meu amigo. Meu fracasso levou-me a inferir que algum fator emocional poderoso se achava em ação, perturbando-lhes o discernimento [...]. O que lhes estragou a fruição da beleza deve ter sido uma revolta em suas mentes contra o luto. A idéia de que toda essa beleza era transitória comunicou a esses dois espíritos sensíveis uma antecipação de luto pela morte dessa mesma beleza; e, como a mente instintivamente recua diante de algo que é penoso, sentiram que em sua fruição da beleza interferiam pensamentos sobre sua transitoriedade. (Freud, 1916/1974, p. 346)

ISS

E Freud conclui o ensaio com a evocação do fim do luto e da libertação da libido para realizar reparações e reinventar construtivamente a vida e o mundo:

O luto, como sabemos, por mais doloroso que possa ser, chega a um fim espontâneo. Quando renunciou a tudo que foi perdido, então se consumiu a si próprio, e nossa libido fica mais uma vez livre (enquanto ainda formos jovens e ativos) para substituir os objetos perdidos por novos igualmente, ou ainda mais, preciosos. (Freud, 1916/1974, p. 348)

Ora, a perspectiva de Lucian é muito diferente da visão de Freud. Na realização de sua obra, o artista procura a beleza não na dinâmica dos seres – apesar do seu interesse, como se fosse um biólogo, pelos vivos –, mas na imobilidade das formas, isto é, nos corpos em repouso, pintados como natureza morta (Sme, 2008, pp. 7 e 61). De fato, Lucian, em oposição ao avô, não apreciava a arte do Renascimento exatamente porque, nesse período, o ser humano era celebrado como um mistério da criação. O artista





acreditava, ao contrário do psicanalista, que o homem é mera matéria em estado de deterioração (Waters, 2011). No entanto, após olhar alguns quadros em exposição, é possível considerar que na poética de Lucian Freud poderia haver um luto pressuposto e que a sua pintura seria uma tentativa de elaboração. É uma hipótese...

Com base na apreciação crítica de Hertzog (2010), com efeito, pode-se dizer que, há décadas, os quadros de Lucian repetem a mesma litania sobre a carne marcada por certa exaustão, aparentemente privada de desejo e de amor. Sempre a mesma projeção, a mesma transferência mimética do artista sobre os personagens que pinta sem cessar, como se fossem ele mesmo, ou melhor, como se ele fosse um entre eles. O seu autorretrato revela isso, o modo como se apresenta é o modo como mostra seus personagens – despossuído de um olhar vivo, ou melhor, com um olhar opaco ou com olhos cerrados, aparentemente sem psique, fechados sobre si mesmos. E fechado também é o ambiente, marcado por certa repetição, sempre entre quatro paredes, seu ateliê permanentemente em desordem, do qual ninguém escapa, com exceção de umas poucas cenas. Nessa medida, como autocitação permanente de si mesma, a sua pintura não chega a se renovar, a se ultrapassar e a se inscrever numa ordem simbólica que promove transformações. É como se essa pintura fosse interminável, sem cessar, levada ao seu ponto de partida. E, nesse sentido, diz Lucian “eu quero continuar até o ponto de não haver mais nada a ver” (citado por Hertzog, 2010). Mas, pode-se perguntar: o que haveria além do nada mais para ver? O que mais haveria para ver que, nessa pintura, não tenha sido, inúmeras vezes, apresentado? O modo como submete seus modelos às milhares de sessões para um retrato, dia após dia, sobre uma cama, um divã ou uma poltrona poderia lembrar a prática, o espaço e as sessões longas de uma análise. Entretanto, essa associação é um equívoco, pois o artista, ao contrário de muitos outros, como Picasso ou Matisse, não dá a palavra ou uma possibilidade de expressão ao modelo que analisa pictoricamente. Há críticos que observam, na postura desse artista, o inverso da neutralidade freudiana. Na comparação, Lucian seria um Freud reduzido ao mínimo e ao inverso. Ou seja, a pintura como autoanálise seria falha e o próprio pintor, no rastro do analista, seria um estranho para o outro, no sentido de estar ocupado apenas consigo mesmo a se pintar e a analisar a si mesmo. Afinal, para Lucian Freud, toda arte é autorretrato, autobiográfica, egocentrada e, definitivamente, não é abertura para o outro como ela é, desde o seu advento, em Altamira ou Lascaux (Merleau-Ponty, 1966).

Ora, a única ocasião em que o artista quebrou o seu pro-





cedimento poético foi após a tentativa de suicídio de sua mãe, ocorrida logo após a morte de seu pai, em 1970. Então, decide pintá-la, disse ele, para salvá-la. E durante nove anos até a morte dela, foi sua mãe o principal modelo de suas pinturas.

Lembrando que a mãe do artista chamava-se Lucie e considerando que o artista não assinou a maioria de suas telas, o crítico Gilles Hertzog (2010) observa que Lucian Freud se permitia sustentar o nome de sua mãe. Porém, não o nome do pai. Ou seja, conclui esse crítico, o nosso artista seguiu o destino de um homem-sem-nome, regido pela ordem materna, fechado no imaginário pictórico e alheio ao simbólico (que nomeia os objetos, insere-os na linguagem e possibilita discriminações). E, a propósito desse registro de percepção guiado pelo imaginário visual, organizado por afinidades sensoriais, pode-se pensar na ideia do objeto que conhecemos e sobre o qual não pensamos – o “objeto conhecido não pensado” (Bollas, 1992).

Mas, fiquemos por aqui no tocante às interpretações, pois sobre a forma da dor que se expressa nos quadros de Lucian Freud, com base apenas neles, não é possível fazer uma justa interpretação. E esse é um limite inexorável que o psicanalista encontra ao se aproximar da arte. Afinal, não temos o artista ao nosso lado, em pessoa, disponível para o devaneio associativo e o trabalho paciente da escuta. Na verdade, nós só podemos considerá-lo como autor e este, como sabemos, é uma figura complexa que envolve processos criativos que engendram obras – obras de pensamento e obras de arte – que, por sua vez, se articulam aos processos de recepção dessas criações.

No entanto, cabe lembrar, o reconhecimento da relação entre autoria e recepção é mais recente do que o reconhecimento da figura do autor pelo Romantismo. É somente a partir da década de 1960, década em que a arte contemporânea já está consolidada, que a valorização definitiva das figuras do leitor, do espectador ou mais amplamente do público de arte, surge em várias disciplinas, desde a hermenêutica até a consolidação da estética da recepção. Nessa medida, o receptor passa a ser considerado não apenas um aspecto do processo de construção das obras, mas um componente sem o qual o trabalho do autor não se perfaz (Jauss, 1978). E, pode-se acrescentar a essa vertente, o ponto de vista psicanalítico, segundo o qual ser autor não é um fato, mas um processo lentamente construído na relação com outrem – seja este um supervisor, um consultor, um outro psicanalista – que figura como leitor a testemunhar as operações realizadas pelo primeiro (Gabbard & Ogden, 2011).





Entretanto, quando se considera a relação entre leitor, obra e autor no campo da Psicanálise, os procedimentos são ligeiramente diferentes se comparados aos que a crítica emprega para o exame das condições de possibilidade do vir a ser de uma obra. André Green, por exemplo, reconhece basicamente dois modos de ler ou analisar uma criação cultural: “O primeiro é endopoiético. Considerado deste ângulo, o estudo se reduz ao exame dos constituintes internos da obra. Ele é limitado a ela, ou às relações com outras obras do mesmo autor, ou ainda com obras de outros autores produzidas no mesmo campo” (Green, 1994, p. 97). É um procedimento que opera no registro sincrônico. O segundo modo de ler é “exopoiético”: “Deste ângulo, vai tratar-se de considerar todos os fatores determinantes da obra em vários níveis” (Green, 1994, p. 97). E aí se incluem desde a consideração pela vida do autor até o exame das condições sociais e políticas que formam o contexto de produção da obra, a história das formas culturais e ideológicas, entre as quais a obra se insere, os outros autores com os quais dialoga e as questões que a obra permite pensar para além dela mesma. A perspectiva “exopoiética” é diacrônica e é reivindicada pela análise “endopoiética”, o que mostra que esta última é um momento necessário, mas não suficiente, à leitura crítica de uma obra. Então, quando o estudioso adota exclusivamente essa perspectiva sincrônica, a impressão de totalidade e autossuficiência que ela engendra pode nos fazer esquecer o vínculo da obra com o mundo, seu enraizamento nele e a possibilidade de sua abertura para ele. E o risco da ilusão retrospectiva que o esquecimento da origem engendra, característico desse modo sincrônico de leitura, é o de impossibilitar a transcendência da obra, a verificação do seu valor enquanto obra de cultura. O que significa isso?

Nos anos 1960 e 1970, com o movimento estruturalista francês, muito se escreveu a respeito dos discursos e das possíveis formas de análise do discurso. E Roland Barthes, na minha visão um dos mais poéticos e inventivos nesse campo, escreveu um ensaio que ficou célebre. Nele, esclarece que um texto é constituído de múltiplos escritos, hauridos em muitas culturas, que estabelecem relações mútuas de diálogo, de paródia, de contestação. Porém, há um lugar em que essa multiplicidade se encontra, e esse lugar é o leitor, e não, como sempre se pensou, o autor. Nesse sentido, Barthes defende a tese de que “a unidade de um texto está não em sua origem, mas em seu destino” (1988, p. 70); ou seja, sustenta a tendência contemporânea de dessacralização da imagem do autor. Argumenta que o autor, considerado como





a origem única e a fonte singular do significado autêntico de um texto, é uma figura moderna, criada historicamente, que se pode associar às figuras do gênio ou do herói (Zilsel, 1993, p. 26), ideia que se mostrou bastante equivocada. E observa que uma obra de arte ou um texto literário não é uma sucessão de imagens ou uma linha de palavras a produzir um sentido único, mas um espaço de dimensões múltiplas, no qual se casam e se contestam planos de significação variados, dos quais nenhum é o original (Barthes, 1988, p. 68). Não cabe ao autor necessariamente ter ciência dessa condição. É o leitor ou leitores que realizarão a tarefa de revelação dessa multidimensionalidade. E daí a tese do ensaio: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (Barthes, 1988, p. 70).

Há que se observar que essa posição de Barthes não é individual. Vários outros pensadores concorrem para defendê-la até hoje, tanto no que diz respeito às obras de arte como às literárias, sobretudo com os estudos mais recentes de estética da recepção. Os autores são muitos e não seria o caso de nos alongarmos sobre eles. O fato é que para realizar o estudo biográfico de um autor, por exemplo, o biógrafo deve considerar fatos e documentos de várias ordens, cultural e histórica, para contextualizar o individual e o pessoal mais concretamente. Em suma, há na obra um lugar aberto à participação do espectador. A leitura que este fizer será criação sua e o artista será tema dessa leitura que, então, se tornada pública, se tornará outra obra. Mais ainda: na discussão da obra lida, é o intérprete, não o artista, que estará em questão. Nesse caso, poderíamos perguntar o que há na obra de Lucian Freud – não em sua vida e para além do seu valor de mercado – que motiva os críticos a fazer elaborações? Considerar essa questão associada ao fato desse artista ter rerepresentado aos contemporâneos a pintura de retratos, com a força de um moderno, pode ser um pretexto para os leitores realizarem suas reflexões sobre o modo como consideram a relação entre psicanálise e arte, pois, apesar da discricção de Lucian acerca da obra de Freud, inevitavelmente, ele incita a fazer essa articulação.



Argan, G. C. & Fagiollo, M. (1994). *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa.

Barthes, R. (1988). *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.

Bollas, C. (1992). *A sombra do objeto*. Rio de Janeiro: Imago.

Cardoso, J. A. (2014). *Retrato “excepcional” de Lucian Freud*

#### REFERÊNCIAS





- vai a leilão pela primeira vez*. Recuperado em 12 de janeiro de 2014 em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/retrato-excepcional-de-lucian-freud-vai-a-leilao-pela-primeira-vez-1619420>
- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes.
- Clair, J. (1987). Lucian Freud: la question du nu en peinture et le destin du moderne. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 35, 207-217.
- Ernst, M. (1970). *Écritures*. Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1948).
- Franck, T. (2010). *Lucian Freud ou l'inconscient de la chair: Lucian Freud, mater over method*. *Newsletter*, 6. Recuperado em: <http://artyparade.com/en/news/24>
- Freud, S. (1970). Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. 11, pp. 55-124). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910).
- Freud, S. (1974). Sobre a transitoriedade. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. 14, pp. 345-348). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1916).
- Gabbard, G. O. & Ogden, T. H. (2011). Tornar-se psicanalista. *Livro anual de psicanálise*, 25, 117-130.
- Green, A. (1994). *Revelações do inacabado: sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Imago.
- Hawgate, S. (2012). *Lucian Freud: portraits*. New Haven: Yale University Press.
- Hertzog, G. (2010). *Exposition Lucian Freud à Beaubourg: Lucian versus Sigmund. La regle du jeu. 9 avril 2010*. Recuperado em 22 de março de 2014 em: <http://laregledujeu.org/hertzog/2010/04/09/47/exposition-lucien-freud-a-beaubourg-lucien-versus-sigmund>
- Jauss, R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Kris, E. & Kurz, O. (1988). *Lenda, mito e magia na imagem do artista*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Le doute de Cézanne*. In M. Merleau-Ponty. *Sens et non-sens* (pp. 15-44). Paris: Nagel.
- Prodhan, G. (2013). Viena terá primeira mostra de obras de Lucian Freud. Recuperado em 7 de outubro de 2013 em: <http://>





br.reuters.com/article/idBRSPE99607320131007

Ricoeur, P. (1977). *Da interpretação: um ensaio sobre Freud*.

Rio de Janeiro: Imago.

Smee, S. (2008). *Lucian Freud*. Köln: Taschen.

TV UOL. (2008). *Quadro de Lucian Freud bate o recorde em leilão*. Recuperado em 18 de maio de 2014 em: <http://tvuol.uol.com.br/video/quadro-de-lucian-freud-bate-o-recorde-em-leilao-040264D0C133E6>

Waters, F. (2011). *Lucian Freud: 10 things you didn't know about his paintings*. Recuperado em 22 de julho de 2011 em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8654311/Lucian-Freud-10-things-you-didnt-know-about-his-paintings.html>

Zilsel, E. (1993). *Le génie*. Paris: Minuit.

**Lucian e Freud: implicações no campo da arte contemporânea** O artigo considera a obra do pintor Lucian Freud. Problematiza o tema “vida de artista-obra de arte”, ao interrogar a figura do autor e a do espectador, assim como o significado contemporâneo da poética desse artista e as implicações da relação entre Lucian e Freud no campo da arte contemporânea em que a mediação do mercado é fundamental. | *Lucian and Freud: the implications in the field of contemporary art* The article considers the work of the painter Lucian Freud. Problematizes the theme “artist life-artwork” questioning the figure of the author and the spectator’s, as well as the contemporary meaning of the poetic of this artist, and the implications of the relationship between Lucian and Freud in the field of contemporary art in which the market mediation is essential.

RESUMO | SUMMARY

Lucian Freud. Sigmund Freud. Arte. Psicanálise. | *Lucian Freud. Sigmund Freud. Art. Psychoanalysis*.

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

**JOÃO A. FRAYZE-PEREIRA**

Rua Joaquim Antunes, 727, cj. 72

05415-012 – São Paulo – SP

tel.: 11 4702-4781

joaofrayze@yahoo.com.br

RECEBIDO 05.04.2014  
ACEITO 16.05.2014

