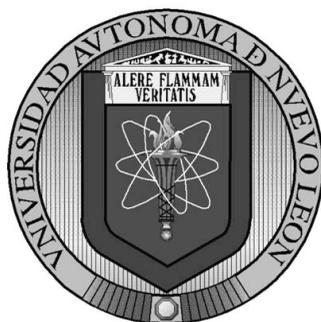


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN.

FACULTAD DE ARTES VISUALES.

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO.



*“LA MIRADA AL SUJETO Y CUERPO SIMBÓLICOS EN LOS  
RETRATOS-DESNUDOS PRODUCIDOS POR  
LUCIAN FREUD”.*

Por: Lic. Osvaldo Hernández Muro.

Asesor: Dr. Giampiero Bucci.

Como requisito parcial para obtener el grado de  
Maestría en Artes con acentuación en Artes Visuales.

Monterrey. Nuevo León. Julio, 2011.

## **Agradecimientos.**

Agradezco al personal docente y administrativo del Posgrado de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León por su contribución al desarrollo de la presente investigación.

Este trabajo fue realizado bajo la supervisión académica del Dr. Giampiero Bucci, hombre inteligente y de buen humor, a quien le agradezco por su labor paciente y precisa al examinar el trabajo, por haberme compartido sus enseñanzas y consejos que seguramente continuaran reflejándose hacia mis futuras labores.

Este proyecto de tesis es dedicado a mis familiares y amigos cercanos quienes con su apoyo sincero me han dado gran motivación para poder realizarlo y porque ellos comparten conmigo el entusiasmo por el crecimiento profesional y personal que representa.

Reconozco que, junto con el Dr. Giampiero Bucci, la participación del Dr. Manuchehr Eftekhar Shirazi fue fundamental en el presente trabajo, puesto que inicialmente con él seleccione el tema y los contenidos básicos para la tesis; la labor de ambos como asesores fue valiosa en todo momento, con una firme dedicación ellos me compartieron generosamente sus conocimientos y sabiduría, brindándome siempre nuevos retos y nuevas posibilidades.

**Oswaldo Hernández Muro. “LA MIRADA AL SUJETO Y CUERPO SIMBÓLICOS EN LOS RETRATOS-DESNUDOS PRODUCIDOS POR LUCIAN FREUD.”**

**Resumen.**

Este documento presenta un estudio sobre la significación cultural y la experiencia simbólica del sujeto y del cuerpo desde la representación del *retrato-desnudo* en la obra de Lucian Freud, mediante una metodología interdisciplinar que relaciona el análisis semiótico del mensaje estético y el vínculo autor-modelo-imagen-espectador en *la mirada*, considerada esta última desde la empatía estética y el psicoanálisis. El tema es complementado con la búsqueda de intertextualidades y con aproximaciones de base empírica respecto a *la producción de presencia* como efecto de las imágenes.

Los Estudios Visuales consideran que los intercambios de las producciones simbólicas a través de la visualidad retroalimentan las formas culturales de la subjetivación y la socialización; por lo tanto aquí se pregunta: *¿El retrato-desnudo promueve un mirar intersubjetivo sobre la representación del sujeto y la desnudez del cuerpo?* Integrando la experiencia sensible y los códigos de representación normativos, entonces *la mirada* o el acto de visión, propicia un factor performativo e intersubjetivo que está implicado en la constitución de la subjetividad y la socialidad. En efecto, en la mirada al retrato-desnudo nace la conciencia de una entidad personal y de un espacio corporal como posibilidad válida de una experiencia intersubjetiva, promovida por la dimensión simbólica del *retrato-desnudo* que produce Lucian Freud.

## Índice de contenidos.

Agradecimientos. ....	i
Resumen. ....	ii
Índice de contenidos. ....	iii
Índice de ilustraciones.....	vi
Prefacio. ....	viii
Capítulo 1. Planteamiento del Problema. ....	1
1.1 Antecedentes. ....	1
1.2 Legitimación de la obra y el autor.....	3
1.3 Importancia de la línea de investigación. ....	9
1.4 Cuestionamientos y supuestos iniciales.....	10
1.5 Aclaración sobre los términos <i>visualidad</i> y <i>regímenes de visión</i> . ....	22
1.6 Objetivos. ....	23
Capítulo 2. Marco teórico. ....	24
2.1 Estudios de la producción simbólica desde la visualidad. ....	24
2.2 Fundamentación para el proyecto de los Estudios Visuales. ....	26
2.3 Las Formas Simbólicas: el Sujeto y el Cuerpo. ....	28
2.4 El Significado en lo mirado. ....	37
Capítulo 3. Metodología y <i>Estrategias</i> de investigación.....	39
3.1 Diseño de la investigación. ....	39
3.2 Fases de la investigación. ....	41
3.3 Criterios y Procedimientos del Análisis Interdisciplinar. ....	44
Capítulo 4. Monografía de Lucian Freud. ....	59
4.1 Genealogía.....	59
4.2 Primer periodo de producción: 1939-1954.....	63

4.3 Surrealismo y Neoromanticismo.....	67
4.4 La Posguerra y la Nueva Objetividad.....	71
4.5 Análisis de la obra “ <i>Muchacha con perro blanco</i> ” (1951-52).....	75
4.6 Segundo periodo de producción, pintura directa desde 1954. ....	83
4.7 La Nueva Figuración y la Escuela de Londres.....	87
4.8 Retratos-desnudos.....	92
4.9 <i>Alleine</i> : 1972-1989.....	99
4.10 Análisis de la obra “y el novio...” (1993). ....	104
Capítulo 5. Texto e intertextualidad en el retrato-desnudo. -----	114
5.1 Tradición y convencionalidad de los modelos de representación. ....	114
5.2 El Realismo y la subversión del desnudo: Manet, Courbet y Lucian Freud.....	119
5.3 El retrato-desnudo femenino. ....	134
5.4 Análisis de “ <i>Muchacha rubia en una cama</i> ” (1987). ....	143
5.5 El retrato-desnudo masculino.....	153
5.6 Análisis de la obra “Hombre desnudo en cama” (1989). ....	166
5.7 La Posvanguardia: reconsideración de la pintura y la representación.....	178
Capítulo 6. Desarrollo de la visualidad y acto performativo de la mirada. -----	186
6.1 El fin de la modernidad estética como perspectiva sociocultural occidental vinculada a los regímenes de visión.....	186
6.2 La mirada como asunto estético y la configuración del campo de visión.....	199
6.3 Vínculos de la mirada en el retrato-desnudo. ....	205
Capítulo 7. Conclusiones. -----	212
7.1 Contexto de origen y creación: técnicas y temáticas basadas en la observación directa y el clima de posguerra.....	212
7.2 Difusión de la obra: manejo del mercado del arte. ....	213
7.3 Presencia activa del modelo: recuperación de la dimensión espacial y corporal en el	

retrato pictórico. ....	214
7.4 Cuestión de Género: diferencia sexual de los modelos y sus relaciones afectivas en la mirada del espectador. ....	215
7.5 Intertextualidad: autores contemporáneos representando la figura humana desnuda. ....	218
7.6 El retrato-desnudo visto en el realismo: cercanía y empatía para un arte presentativo. ....	219
7.7 Intersubjetividad en la mirada: las imágenes del individuo (sus retratos y el campo de visión) inscriben la presencia imaginaria de la alteridad. ....	221
7.8 Proceso crítico-ético de liberación: posibilidad de una mirada <i>no</i> occidental desde un diálogo intercultural. ....	223
7.9 Función epistemológica y simbólica a través de la visualidad: retrato-desnudo como imagen-significado del cuerpo y del sujeto. ....	225
Anexo. ....	227
Lucian Freud: Algunas consideraciones sobre Pintura. ....	227
Referencias. ....	230
Bibliografía / Libros, catálogos y textos de antologías: ....	230
Hemerografía - <i>Journals</i> , reseñas, noticias y otros: ....	237
Medios de consulta electrónicos - varios: ....	241

## Índice de ilustraciones<sup>1</sup>

<i>Ilustración 1. Muchacha desnuda. 1966.</i>	2
<i>Ilustración 2 (□). Listado de precios de la obra de L. Freud.</i>	4
<i>Ilustración 3. Gran interior W11 (Según Watteau). 1981-83.</i>	8
<i>Ilustración 4. Refugiados. 1941-42.</i>	12
<i>Ilustración 5 (□). Modelo de comunicación de un mensaje estético.</i>	52
<i>Ilustración 6 (□). Elementos para el análisis semiótico de la pintura.</i>	54
<i>Ilustración 7. Caballo de tres patas. 1937.</i>	62
<i>Ilustración 8. Chico evacuado. 1942.</i>	65
<i>Ilustración 9. El cuarto del pintor. 1943-44.</i>	67
<i>Ilustración 10. Garza Muerta. 1945.</i>	68
<i>Ilustración 11. Malestar en Paris. 1948.</i>	70
<i>Ilustración 12. Cabeza de gallo. 1951.</i>	72
<i>Ilustración 13. Habitación de hotel. 1954.</i>	74
<i>Ilustración 14. Muchacha con perro blanco. 1951-52.</i>	75
<i>Ilustración 15. Balthus. La falda blanca. 1937.</i>	79
<i>Ilustración 16. Balthus. Térèse soñando. 1938.</i>	82
<i>Ilustración 17. Chica con ojos cerrados. 1986-87.</i>	84
<i>Ilustración 18. (Fragmento de un retrato). 1960.</i>	86
<i>Ilustración 19. Fotografía: John Deakin© "Almuerzo en Wheeler's". 1962.</i>	89
<i>Ilustración 20. Frank Auerbach. 1975-76.</i>	93
<i>Ilustración 21. Hombre desnudo sobre la cama. (Primera prueba). 1987.</i>	97
<i>Ilustración 22. Muchacha desnuda riendo. 1963.</i>	98
<i>Ilustración 23. Gran interior. W9. 1973.</i>	100
<i>Ilustración 24. La madre del pintor. 1972.</i>	101
<i>Ilustración 25. La madre del pintor muerta. 1989.</i>	103
<i>Ilustración 26. "y el novio..." 1993.</i>	104
<i>Ilustración 27. Bonnard. Un hombre y una mujer. 1900.</i>	108

---

<sup>1</sup> Como indica el tema general, se ilustra el trabajo con las obras de Lucian Freud, por lo que solamente indicamos el título de la obra y el año, en caso de que las imágenes no correspondan en autoría a Lucian Freud, se indica el nombre del autor correspondiente antes del título de la obra; también en la lista de ilustraciones se incluyen otras tablas o cuadros de diferente tipo, por ejemplo el listado de precios de subastas de las pinturas de Freud en el capítulo primero, o el modelo respecto a la semiótica del capítulo tercero, los cuales son indicados en este índice por la marca (□).

Ilustración 28. W. Sickert. <i>La holandesa</i> . 1906. -----	110
Ilustración 29. Stanley Spencer. <i>Pierna de cordero desnuda</i> . 1937. -----	112
Ilustración 30. Manet. <i>Desayuno sobre la hierba</i> . 1863. -----	121
Ilustración 31. Manet. <i>Olympia</i> . 1863. -----	123
Ilustración 32. Giorgione. <i>Venus durmiente</i> . (1510).-----	124
Ilustración 33. Tiziano. <i>Venus de Urbino</i> . (1537).-----	124
Ilustración 34. Courbet. <i>Mujer desnuda acostada</i> . 1862. -----	129
Ilustración 35. Courbet. <i>El origen del mundo</i> . 1866. -----	131
Ilustración 36. <i>Retrato desnudo</i> . 1980- 81. -----	133
Ilustración 37. Eric Fischl. <i>Viajes de romance. Escena III</i> . 1994. -----	136
Ilustración 38. <i>Muchacha desnuda durmiendo II</i> . 1968. -----	140
Ilustración 39. <i>Inspectora de seguridad social durmiendo</i> . 1995. -----	141
Ilustración 40. <i>Muchacha rubia en una cama</i> . 1987.-----	143
Ilustración 41. Anders Zorn. <i>Idilio en el estudio</i> . 1918. -----	148
Ilustración 42. Lovis Corinth. <i>Desnudo femenino tendido</i> . 1907. -----	149
Ilustración 43. Philip Pearlstein. <i>Desnudo reclinado sobre león</i> . 1991.-----	150
Ilustración 44. Philip Pearlstein. <i>Desnudo inmerso en una silla</i> . 1969. -----	152
Ilustración 45. Durero. <i>Autorretrato desnudo</i> . (1505). -----	154
Ilustración 46. Freud. <i>Pintor trabajando, reflejo</i> . (1993).-----	154
Ilustración 47. (Atribuido a Epigonas.) <i>Galo moribundo. Hacia 230 A.C.</i> -----	156
Ilustración 48. Guido Reni. <i>El martirio de San Sebastián</i> . (1615). -----	159
Ilustración 49. Renoir. <i>Muchacho con gato</i> . (1868). -----	159
Ilustración 50. Caillebotte. <i>Hombre en su baño</i> . 1884. -----	160
Ilustración 51. <i>Desnudo con una pierna levantada</i> . 1993. -----	163
Ilustración 52. Matthew Stradling. <i>Spirit</i> . 2005.-----	164
Ilustración 53. <i>Hombre desnudo en cama</i> . 1989. -----	166
Ilustración 54. John Singer Sargent. <i>Modelo masculino recostado. Sin Fecha</i> . -----	171
Ilustración 55. Eric Fischl. <i>Escena de cuarto de baño</i> . 2003. -----	174
Ilustración 56. Eric Fischl. <i>Chico malo</i> . 1981.-----	176
Ilustración 57. Fotografía: David Dawson © William Acquavella. 2005. -----	206
Ilustración 58. Fotografía: David Dawson © Sabina Donnelly. 2005. -----	208
Ilustración 59. Fotografía: David Dawson© -sin título-. 2005. -----	211
Ilustración 60. <i>Pintor y modelo</i> . 1986-87. -----	217
Ilustración 61. <i>Freddie de pie</i> . 2001. -----	220

## Prefacio.

*Hay momentos en que un rostro, un cuerpo o un alma  
que no son los nuestros, se nos ofrecen con tal cercanía  
que dejan de ser representativos y se vuelven presenciales.*

Fernando Zamora Águila.<sup>2</sup>

*Cualquier forma de comunicación implicará la producción de presencia  
y a través de sus elementos materiales y visuales, “tocará”  
los cuerpos de las personas en formas específicas y variadas.*

Hans Ulrich Gumbrecht.<sup>3</sup>

La presente investigación se ha realizado acorde a la perspectiva interdisciplinar de los estudios visuales, debido al interés por explorar y experimentar la dimensión simbólica respecto a la mirada sobre los retratos-desnudos propuestos por Lucian Freud; cabe señalar que el sostenimiento de ideas, valores, costumbres y convenciones en la producción de imaginarios y regímenes de visión, dan como resultado una construcción simbólica, un producto cultural que comprende la visualidad. La experiencia resultante de la construcción simbólica desde la visualidad, tomando al caso del retrato-desnudo, lleva a palpar el cuerpo humilde y percibir la existencia de la persona.

Al vivir dentro de una realidad simbólica, es importante conocer acerca de los significados de las representaciones del sujeto y del cuerpo, este particular interés en el estudio académico del retrato-desnudo brinda tal posibilidad, es un acercamiento teórico para la comprensión y aprehensión de una realidad simbólica del sujeto y del cuerpo.

A lo largo de esta investigación se han articulado para analizar el significado cultural del

---

<sup>2</sup> Zamora. 2007. Pág. 352.

<sup>3</sup> Gumbrecht. 2005. Pág. 31.

retrato-desnudo, aquellos conceptos y *sensaciones* de la pintura realista, del análisis semiótico, de la mirada y el orden imaginario, de la experiencia estética centrada en el sujeto de la sensación, del retrato, de la representación del desnudo, de la evidencia de los órganos sexuales diferenciados, entre algunos otros, para alcanzar el objetivo que permite reconocer que cuando un cuerpo desnudo se impone a la mirada, la experiencia visible del sujeto aumenta, mirada que al mismo tiempo entrega la conciencia de la propia entidad personal y corporal en cuanto al *vínculo o acto de ver* sobre el sujeto expuesto en el retrato-desnudo.

Los elementos más importantes abordados por la investigación han quedado inscritos en *los procesos de subjetivación y socialización de los actos de visión*, es decir que todos estos contenidos en mayor, menor o el mismo grado, tienen como fundamento la pertenencia *al orden imaginario*, el cual entiende la constitución del sujeto en relación a la mirada y las imágenes, e integrados con el consenso de los *hechos y acciones* desprendidos de la visualidad que conforman un entorno representacional colectivo.

En el primer capítulo se plantea la naturaleza y dimensión del tema, señalando los antecedentes y el planteamiento del problema, así como los supuestos iniciales que permiten armar un panorama general que responda a la pregunta: ¿El retrato-desnudo promueve un mirar intersubjetivo sobre la representación del sujeto y la desnudez del cuerpo?

El segundo capítulo realiza un marco teórico en torno a los estudios visuales, las formas simbólicas desde la visualidad y el entendimiento de la mirada no solamente como dispositivo relacional sino como facultad generadora de significación. El capítulo tercero retoma la cuestión de los estudios visuales y su acción interdisciplinar, interviniendo desde los aspectos estéticos y semióticos en el estudio de la representación del retrato-desnudo; también se justifican las estrategias, criterios y procedimientos desde un carácter hermenéutico, cualitativo, analítico y sintético que permitirán alcanzar los objetivos del proyecto de tesis.

Para explicar los contextos de creación y lectura de los retratos-desnudos se necesita un encuentro con las experiencias de Lucian Freud, construyendo su monografía en el cuarto capítulo, se responde sobre las causas generales de su imaginario a partir de una investigación histórica-descriptiva. Conociendo las situaciones en que el pintor participa se puede clasificar su obra, identificar las etapas o cambios en su temática y trabajo, así como familiarizarse con la producción. En este anterior paso se establecen dos periodos de la obra, el primero de 1939 a 1954, y el segundo periodo de 1954 a la fecha, debido a una transformación evidente en la pincelada y la consistencia de la pintura, y se muestra una obra de cada periodo para su análisis semiótico, "*Muchacha con perro blanco*" de 1951-52, después "*y el novio...*" de 1993.

Seguido de la *visión general* propia de un trabajo monográfico, el quinto capítulo profundiza sobre los antecedentes y desarrollos formales y simbólicos del realismo pictórico, porque el surgimiento de la representación de la desnudez corporal no idealizada sino personificada o *encarnada*, comienza en el S. XIX en la obra de E. Manet y Gustave Courbet, clara influencia del retrato-desnudo. El esquema sobre la corriente del realismo como influencia del retrato-desnudo se apoya en la convencionalidad e intertextualidad de las representaciones visuales, por lo tanto antes hay una *breve argumentación posestructuralista* sobre la formación de la textualidad, en la cual afirmamos acerca de la convencionalidad y arbitrariedad de nuestros modelos de representación; luego en el capítulo se estableció un horizonte intertextual con comparaciones sobre el pasado y el presente desde otras imágenes y artistas, para completar un marco contextual diacrónico y sincrónico, siendo un estudio auxiliar para identificar los procesos de socialización del desnudo a partir del realismo.

Importante también es abordar la cuestión del género femenino y masculino del retrato-desnudo, por lo cual se redactaron dos subtemas referentes a ellos, en donde la noción del cuerpo biológico-sexual y las convenciones en cuanto a la postura sexista de la mirada de los espectadores fueron abordados; este estudio crítico se completa con sus dos análisis respectivos, el primero sobre el retrato-desnudo femenino, "*Muchacha rubia en una cama*" de

1987, y otro análisis sobre el retrato-desnudo masculino, “*Hombre desnudo en cama*” de 1989, ambos tratamientos permiten comprender mejor al sujeto y al cuerpo representados en la experiencia del espectador.

Posteriormente se incluye otro argumento referente a la posvanguardia en relación con la crítica del arte llamado representativo, lo cual fomenta otro acercamiento al marco de textualidad e intertextualidad en las artes visuales, porque además ello particulariza la crítica de la producción simbólica de la figura humana, como el retrato-desnudo, en medida que aborda la necesidad de *un arte presentativo* en la posmodernidad.

En el sexto capítulo es necesario ligar las causas del imaginario subjetivo y convencional con el uso simbólico en el ámbito social para *completar el proceso de la significación cultural del retrato-desnudo*. Se señala que los estudios de los regímenes de visión deben explorar un contexto actual, policéntrico y móvil, que requiere de la participación intercultural al momento de adoptar sus criterios y objetivos, luego al abordar la dialéctica y efecto de *la mirada* en relación con la experiencia estética y los regímenes de lo visual, se puede hablar en este caso del vínculo autor-modelo-imagen-espectador, el cual demostrando las posibilidades de una acción dinámica, interpretativa e intersubjetiva, ha estructurado una dimensión comunicativa y performativa en el retrato-desnudo.

Por último se presentan las conclusiones a las que se ha llegado a través del proceso de inmersión reflexiva, para conformar una síntesis de los conocimientos adquiridos en este proyecto interdisciplinar sobre la mirada al sujeto y cuerpo simbólicos en el retrato-desnudo.

Al final la tesis describe un *campo visual* conformado por las experiencias estéticas, la proyección del sujeto en la mirada y la producción de identidades y relaciones intersubjetivas propias de un momento que constituye la significación cultural por medio de la visualidad, así concluimos que el retrato-desnudo promueve un mirar intersubjetivo sobre la representación del sujeto y de la desnudez del cuerpo.

## Capítulo 1. Planteamiento del Problema.

### 1.1 Antecedentes.

El *proyecto epistemológico de la visualidad* en la sociedad actual desde la contribución de los *Estudios Visuales* ha surgido recientemente debido a las contribuciones de diversas disciplinas y teorías en torno a la producción, distribución y consumo de imágenes. A su vez el caso particular que trata esta tesis es sobre un importante autor y sus obras para el arte contemporáneo. La novedad de estos aspectos permite que se realice el primer estudio interdisciplinar con carácter de tesis sobre el significado cultural de la obra de Lucian Freud desde su problemática principal: el *retrato-desnudo*.

La temática de Lucian Freud aborda el estudio de la Figura humana; retratos de cabezas y retratos de desnudos son sus géneros principales. Lucian Freud nació en diciembre de 1922 y su reconocimiento en el campo internacional del arte comenzó a finales de la década de 1980, fue entre los años de 1987-88 cuando una magna retrospectiva de su obra recorrió Washington, Paris, Londres y Berlín, en aquel tiempo el crítico Robert Hughes lo calificó como el pintor figurativo viviente más grande (Hughes. 2003. Pg. 7).

Pero lo importante aquí, y lo que llevó a ese comentario y a las actuales validaciones en su difusión y mercado, es que su obra realiza una descripción realista de la persona, representada sin la menor censura o consideración moral, así es dicho porque sus modelos por lo general yacen desnudos, en posturas inusuales para una pintura, débiles o deprimentes para indicar una intención erótica con respecto al rol del espectador sin por ello dejar de ser directamente expuestos a su mirada, están sin asomo de algún gesto confirmante de seducción, sobre todo en los desnudos que duermen.

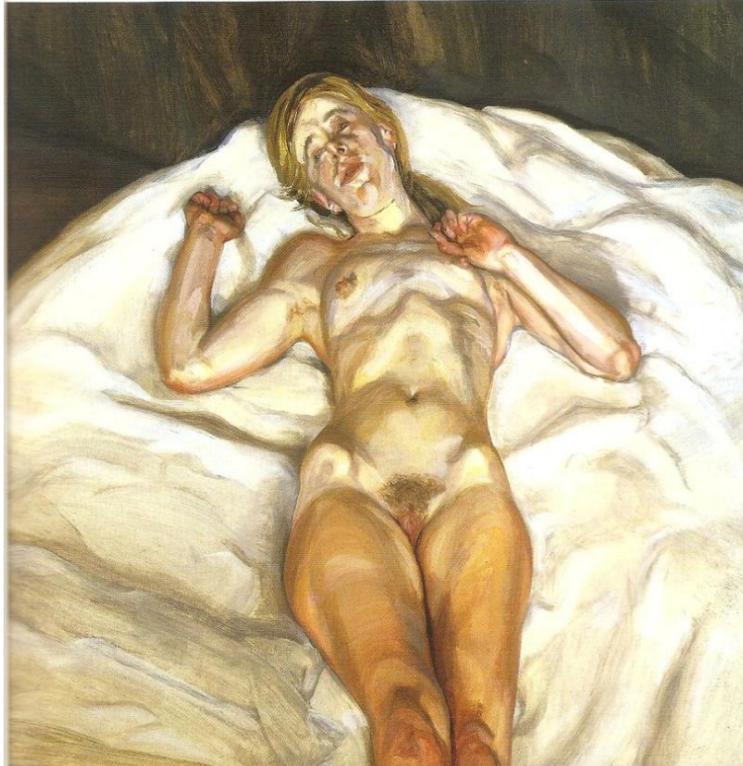


Ilustración 1. *Muchacha desnuda*. 1966.

Oleo sobre lienzo. 61 x 61 cm.

En la imagen anterior se imagina que el espectador se encuentra con una visión inesperada, un encuentro no previsto e incomodo, motivo de la crudeza de la desnudez; tal vez la modelo reafirma este hecho en su pose, una extraña contorsión, quizás por intentar mantenerse despierta al ser vista, sin embargo produce una pose rígida.

Se puede decir que las pinturas representan un cuerpo vulnerable, *al fin y al cabo un ser desnudo*, los cuerpos lucen descuidadamente depositados dentro del estudio, comprometidos a su fría e inquietante exposición. Además en comparación con las representaciones tradicionales del desnudo académico, los modelos de Freud no consiguen situarse en las imágenes establecidas como los cuerpos dominantes, mostrando comunmente los genitales en el centro del cuadro se muestra obsceno, prescindiendo de toda temática alegórica para representar un desnudo; Así, su modelo de simple *carne y hueso*, se nos

muestra patético “*liberador al final de las ideas preconcebidas sobre la belleza, sobre toda la patina de sensiblería y proyección que ha caracterizado la iconografía del cuerpo humano a través de la historia*” (Smee. 2007. Pg. 7).

## **1.2 Legitimación de la obra y el autor.**

Se habla de *legitimación* cuando dentro del campo artístico, el artista, alguna institución o un intermediario particular, logran establecer alguna relación dominante, es decir una posición de poder para con ella consolidar un *capital simbólico* en particular, por supuesto que siendo respecto a la circulación, adquisición e intercambio de una práctica artística. La legitimación se debe a una dinámica social y económica propia del campo que ha acontecido de este modo en los últimos años con la producción pictórica de Lucian Freud.

Al comienzo de su carrera Freud tuvo algún éxito a nivel local, ganó un reconocimiento nacional del consejo de artes en 1951 por su obra “*Interior en Paddington*” ejecutada el mismo año, participa en 1954 en la bienal de Venecia, pero después de esto su reconocimiento disminuye conforme aumenta la predilección por las obras de Francis Bacon y desde la década de 1960 con David Hockney, quienes acaparan las publicaciones y los gustos del público británico e internacional. No sería sino hasta después de 1971 que Freud vuelve a los escenarios principales de divulgación artísticos en la localidad. Freud encuentra apoyo en un pequeño círculo aristocrático que realmente no consolidaba alguna ventaja para su carrera, además de que al ser figurativa su propuesta algunos representantes de artistas o *marchantes*, vaticinaban el fin de la pintura de caballete y no le prestaban importancia (Lucie-Smith. Pg. 256).

Entre sus mecenas y amistades más estables, por ejemplo, estaba el duque de Devonshire, quien encargó una serie de retratos de sus familiares, con estas obras más los retratos de su madre y los retratos-desnudos de la época, Freud compone el repertorio de lo que sería su primer gran muestra internacional respaldada por el British Council, expuesta

durante 1987-88 en Washington, Berlín, París y Londres. En el catálogo de dicha muestra y en posteriores comentarios, Robert Hughes presenta a Lucian Freud como el mejor y tal vez el único pintor realista con vida (Hughes. 2003), aún recientemente expresa: “puedo recordar un momento en que la gente no hacía fila para ver este tipo de imágenes, cuando Freud en lugar de ser colocado al lado de Edward Hopper [...] fue visto como una mera ocurrencia a destiempo en un mundo en que triunfaba el arte americano abstracto”.<sup>4</sup> Si entonces Freud es comentado y reconocido por un círculo reducido de especialistas en Londres y Estados Unidos, su privilegiada incursión en el mercado del arte terminaron por legitimar y colocar su nombre en la historia.

Subastas	Precio en dólares	Título obra, año.
Mayo de 1998	5´832,500.	<i>Gran interior W11 (after Watteau)</i> 1981-83.
Febrero 2004	3´820,581.	<i>Fábrica al norte de Londres.</i> 1972.
Febrero 2005	7´224,572.	<i>Retrato desnudo [Kate Moss]</i> 2002.
	7´636,564.	<i>Pelirrojo en una silla [Tim Behrens]</i> 1962-63.
Noviembre 2005	5´728,000	<i>Muchacha desnuda sobre una silla.</i> 1994.
Febrero 2006	6´503,586.	<i>Bruce Bernard (sentado).</i> 1986.
Junio 2007	15´625,680.	<i>Bruce Bernard.</i> 1992
Noviembre 2007	19´361,000.	<i>lb y su marido.</i> 1992
Mayo 2008	33´641,000.	<i>Inspectora de seguridad social durmiendo.</i> 1995
Junio 2008	23´519,898	<i>Retrato desnudo con reflejo.</i> 1980.
Octubre 2008	9´404,344	<i>Francis Bacon.</i> 1956-57.

Ilustración 2. Listado de precios de la obra de L. Freud.

<sup>4</sup> Hughes. “*The master at work*”, *The Guardian*. Londres. 6 de abril del 2004.  
 < <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/apr/06/art.saatchigallery>> consultado noviembre 2009.

En la tabla anterior se presenta un breve listado de sus pinturas al óleo subastadas en cifras elevadas, o *descomunales*, de los últimos años, permitiendo entender su recorrido y oscilación en el mercado<sup>5</sup>. También cabe comentar que desde el año 2002 sus obras en diversas técnicas (grabado, acuarela, dibujos a lápiz o carbón.) se cotizan entre los diez mil y los setenta mil dólares.

Sus obras comenzaron a sobrepasar el millón de dólares durante la década de 1990<sup>6</sup>, desde que Freud firmó un contrato de representación con Galerías Acquavella de Nueva York -quienes tienen acuerdos con la casa de subastas Sotheby's, entre otras instituciones-, comenzó el éxito para él y sus coleccionistas; se organizaron grandes exposiciones internacionales, por ejemplo en 1994 para el Museo Metropolitano de Nueva York y el Reina Sofía en Madrid; en el 2002 expone en Barcelona para el Caixa Forum, y en Los Ángeles para el Museo de Arte Moderno; para el 2007 expone en exclusiva su mayor producción de grabado en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York y en el 2010 el Centro Pompidou de París tiene otra gran retrospectiva de Freud, aumentando con ello su conocimiento público internacional.

A pesar de su comprobada solicitud y difusión, el pasado 19 de julio del año 2009, se pretendió subastar cinco aguafuertes de Freud que nadie compró, y antes de esto, en diciembre del 2008, la pintura al óleo "*retrato desnudo de pie*", compuesta en los años de 1999-2000, fue retirada de la subasta al no alcanzar el precio mínimo requerido de siete millones de euros<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Dependiendo de las fuentes, o el lugar de la subasta (Londres o Nueva York) se puede encontrar cifras aproximadas en dólares o euros, para presentar una constante en el listado, se tomaron datos de la página oficial de Christie's, junto con Artfacts.net que está afiliada a Findartinfo.com: <<http://artfacts.net/es/artista/lucian-freud-12470/subastas.html>>, <<http://artist.christies.com/Freud-Lucian-b-1922-22780.aspx>>. Consultados en diciembre 2009.

<sup>6</sup> Relación de precios en: López. "*Lucian Freud un provocador en el mundo de los records*". *Antiquaria* 2002. Consultado en noviembre 2009.

<<http://www.antiquaria.com/Comunes/ficha-comun.asp?id=63468&Section=1&SrcCat=DOS&Lnk=21>>

<sup>7</sup> Según informes de: EFE "*Crisis del mercado del arte vende obras por debajo del valor estimado*". 11/diciembre/2008. <[http://www.adn.es/printVersion/ADNNWS20081112\\_0166/14](http://www.adn.es/printVersion/ADNNWS20081112_0166/14)>.

Por estas reacciones y sus dimensiones cuantificables, se comprende que se coordinaron actividades que respaldan los intereses de una ideología que impera para el intercambio cultural al servicio de un fin utilitario, es decir al servicio de las relaciones de consumo a través de un control hegemónico global sobre el mercado. Las cifras también son reflejo de la diferente posición económica entre países, instituciones y entre compradores privados o coleccionistas que representan esta magnitud en *sus capitales* y posición social, está en *ellos* más que en *la obra* el resultado de la inversión y de la demanda en tales condiciones de costos, influyendo en la presencia directa de la obra en los museos, ya que quien no compita con capital en estos términos no participa con ellos en el intercambio.

El mercado del arte se expandió en los años de 1970 y 1980 a condición de la renovación general de la economía, fue una adaptación del patrimonio artístico y la propia producción con la nueva política del comercio global, “el artista lo mismo que el mecenas tendían a considerar el arte en términos de signos de *prestigio* y carteras de inversiones, y ambos tendían a operar amparándose en un *ethos* convencionalista que trata casi todo como un signo-mercancía para el intercambio” (Foster. 2001. Pg. 124). En resumen, existe un “*Capitalismo Cultural*” que involucra otros sectores, el campo del arte se diluye en las industrias de la visualidad encargadas de satisfacer la demanda social de producción simbólica y vida afectiva.

Néstor García Canclini (*La globalización imaginada*, 1999.) ha descrito el contexto del mercado al que Freud se ha adherido y que actualmente lo legitima, demostrando que “la reorganización del mercado del arte no podría ocurrir sin el funcionamiento, también articulado globalmente, de dispositivos museológicos, editoriales y académicos que manejan los criterios estéticos, los prestigios de los artistas y de los expertos que los consagran” (Canclini. 1999.

---

Referido igualmente en Artfacts.net junto con la base de datos findartinfo.com, en un listado de subastas: <<http://artfacts.net/es/artista/lucian-freud-12470/subastas.html>> ambas consultadas en diciembre 2009.

Pg. 147), en un mundo dispar donde “No todo el mercado del arte se ha remodelado según la lógica de la globalización. Son los artistas que venden sus trabajos por encima de 50 mil dólares los que conforman un sistema transnacional de competidores, manejados por galerías con sedes en varios continentes, Nueva York, Londres, Paris, Milán, Tokio; Tales galerías, aliadas a los principales museos y revistas internacionales, son muy pocas y manejan en forma concentrada el mercado mundial... hace diez años que Sotheby’s y Christie’s abarcan casi tres cuartas partes del mercado internacional y de ventas públicas de arte” (Canclini. 1999. Pg. 147) desigualdad y participación múltiple porque, “si a la producción de las imágenes del patrimonio cultural concurren –además de historiadores, antropólogos, coleccionistas, museos y públicos- las agencias de turismo y publicidad, la televisión y los productores de cine e internet, o sea quienes *industrializan al patrimonio*, el poder no está distribuido sólo entre los especialistas que participan en el campo sino en el *conjunto de fuerzas económicas que lo convierten en mercado*” (Canclini, *El poder de las imágenes*, 2007. Pg. 49).

Cabe señalar el siguiente argumento de Buchloh: “Hoy en día resulta más evidente que en ningún momento anterior que se han producido importantes cambios estructurales en el mundo del arte. Se ha incrementado enormemente el número de coleccionistas privados y corporativos, se ha hecho patente que las inversiones en arte, bien dirigidas, pueden generar beneficios que sobrepasan la mayoría de las demás especulaciones financieras a corto plazo... como en el caso de todos los artículos de lujo, el deseo de poseer obras de arte y la necesidad de utilizarlos en la constitución de la individualidad y la identidad social no sólo crece constantemente, sino que, *además puede difundirse masivamente*... ahora incluso los críticos más liberales tienen que reconocer como una realidad histórica que la cultura oficial, después de todo, ha unido sus designios a las condiciones de la industria de la cultura”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Benjamin H.D. Buchloh. “*Post Scriptum*” En: Wallis –compilador-. “Arte después de la modernidad” Akal. Madrid 2001. Pág. 134.



Ilustración 3. *Gran interior W11* (Según Watteau). 1981-83.  
186 x 198 cm.

*“Gran interior W11”* representa el primer cuadro para Freud en implementar el más grande pago para un pintor aún vivo en 1998, se pagó más de cinco millones de dólares, diez años después es un precio lejano comparado con los 33´641,000 de dólares en Mayo del año 2008 otorgados a su retrato *“Inspectora de seguridad social durmiendo”*, que lo sigue colocando como el pintor viviente mejor cotizado<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Referencia: <<http://artfacts.net/es/artista/lucian-freud-12470/subastas.html>> diciembre 2009

Para concluir, la relevancia de una figura como Freud es más influyente y considerada como un *capital* simbólico, donde prevalece la *industria cultural* y los acuerdos entre sus agentes de difusión para su consumo. Los procesos de circulación en este caso, al fin y al cabo, incurren en las dinámicas de las relaciones de poder de la sociedad y no se pretende cegarse ante este hecho en su estudio que así llega a ser modificado por el valor comercial, sin embargo el colocar como *absoluto tal* hecho sería desmentir que cada espectador o público, cuentan con una *mirada* distinta por latitud geográfica, épocas, costumbres y por *sus propios consumos e intereses subjetivos para con las prácticas artísticas dentro de sus regímenes de visualidad personales*; si las acciones en el sostenimiento de las condicionantes culturales son cambiantes e intersubjetivas, por tanto no se descarta que un *prestigio comercial*, como primer sentido, debe sumarse a otros factores y llegando ser a cierto punto una cuestión relativa a *los contextos de lectura y dependiendo de diversas posturas críticas*.

### **1.3 Importancia de la línea de investigación.**

Los proyectos de investigación desde los Estudios Visuales permiten tener un enfoque diferente al apropiarse de nuevas maneras de teorizar sobre la producción simbólica desde la visualidad, su tarea es interpretar y analizar aquellos contextos y experiencias que permiten el uso simbólico de las representaciones visuales, las cuales conectan con la constitución de los afectos –en la medida en que enseñan a mirarse unos a otros- y contribuyen a construir representaciones sobre el hombre y sobre el mundo.

El tema tratado se concreta hacia los retratos-desnudos (*Naked-portrait*) producidos por Lucian Freud para comprender que las representaciones visuales, en este caso, se establecen como una presentación del sujeto y su relación con el cuerpo desnudo al nivel simbólico de la imagen y que el retrato-desnudo sirve como un medio factible para propiciar experiencias de subjetividad [performatividad] y de integración a la comunidad [socialidad] y que son las cualidades de los actos de visión propiamente intersubjetivos.

#### 1.4 Cuestionamientos y supuestos iniciales.

Por arte se comprende una forma de producción y reproducción cultural que sólo se puede entender teniendo en cuenta el contexto e intereses de sus culturas de origen y recepción. Los Estudios Visuales analizan los procesos que se generan dentro de la cultura visual, sus análisis respecto a las prácticas artísticas se orientan en cuanto su producción de sentido, para saber cómo dichas obras constituyen un significado cultural a través de la visualidad.

Para la interpretación del arte y de la visualidad, la mejor manera de generar estudios académicos es tomar un ejemplo concreto y tratar de justificar alguna de las interpretaciones resultantes de manera detallada en relación con las prácticas y formas *actuales* de significación y los significados que se producen en ellas (Hernández. 2007. Pg. 28.). Las investigaciones a su vez deben girar en torno a las experiencias relacionadas con las *prácticas culturales de la mirada*, al colocarlas en relación con los contextos de producción, distribución y recepción de *imágenes*, pues por sí mismas y en sus relaciones fuera de sí, se constituyen *los imaginarios* que permiten apropiarse, interpretar, producir y participar de la cultura visual, *generando la atención hacia todo el conjunto de relaciones en torno a la visualidad que afectan las creencias y las acciones de las comunidades que las experimentan.*

Al establecer el estado de la cuestión sobre el tema principal de la obra de Lucian Freud surge el interés por conocer las condiciones o causas por las que las relaciones entre las imágenes y la mirada del espectador actualizan y reproducen la experiencia simbólica dada en la representación de retrato-desnudo, de las re-presentaciones del sujeto y del cuerpo, por tanto se puede plantear el siguiente problema: *¿El retrato-desnudo promueve un mirar intersubjetivo sobre la representación del sujeto y la desnudez del cuerpo?*

A su vez, para estructurar la investigación, favorecer el cruce interdisciplinar y obtener elementos sustanciales en los objetivos y la en respuesta, es útil comenzar con otros cuestionamientos, los cuales son respondidos según un punto de vista preparatorio del tema:

### *¿Cómo se desarrolló la obra pictórica de Lucian Freud?*

Aquí intervienen tanto aspectos internos como externos de su historia personal, desde la cultura y costumbres familiares como la formación adquirida socialmente en el inicio de su carrera así como su propio temperamento. Sus primeros trabajos desde 1938 hasta principios de los años cincuenta son muy limitados técnicamente, sin duda disfrutaba hacerlos y quería alejarse del modo en que otros pintores trabajaban, pero él no tenía la experiencia con la pintura para mostrar un dominio de los materiales. En este tiempo consideraba el dibujo y la observación su principal herramienta, se limitó a “no aplicar pintura sobre pintura y el no volver a retocar nada” (Smee. Pg. 14); Su adherencia al dibujo le impedía desarrollar otros aspectos de la pintura como los empastes, las texturas y superficies formadas con el pincel, también faltando el volumen y el color de los objetos para simular un realismo contundente.

Fue muy breve el periodo donde sus trabajos parecían ingenuos, como se ve en la ilustración siguiente, el tratamiento parece plano y recuerda el trabajo desproporcionado y sintético de los niños; durante finales de los cuarenta la artificialidad y fantasía al producir imágenes pictóricas le convenció de limitarse a las exigencias empíricas de su propio modelo, retratando a las personas minuciosamente. Hay que recordar que Freud sólo trabajaba con modelos que mantienen con él una relación de amistad o bien, familiares. Después de 1954 abandonó por completo la tarea de dibujar, pensando y advertido por otros artistas que el dibujo lo limitaba; Ver una pintura donde lo evidente se basa en el dibujo y la línea, pero no en la propia superficie, sólo le molestó y en adelante se dedicó al gesto de la pintura directa sobre la tela.



Ilustración 4. *Refugiados*. 1941-42.  
Oleo sobre madera. 50.8 x 61 cm.

A partir de la década de los cincuentas *moldea* la forma con la propia pintura no partiendo del contorno de su modelo sino de la estructura y el volumen, y en el modo de trabajar directo con el pincel, sin dibujo previo; es aquí donde comienza una evolución, una nueva etapa donde la estructura del objeto, el volumen y la carne finalmente se convierten en su lenguaje visual, siendo estos los cimientos para que en los años sesenta pueda comenzar el Retrato-desnudo. Otro elemento para advertir sería el periodo de 1972-1989 donde Lucie Brash, madre de Lucian Freud, tras quedar viuda sirve de modelo prácticamente hasta que ella muere, generando consigo un carácter emotivo, problemático y único a su obra.

El primer desnudo de Freud se da en 1963, iniciando con una temática constante en 1966; En sus retratos ya antes se centró en cómo plasmar la singularidad del modelo, toma al desnudo como *retrato del cuerpo*, como presentación de la persona, develando la experiencia y encuentro con el sujeto. Entendiendo el realismo no sólo como producto de la percepción real, la observación directa y la técnica representativa, es decir que no sólo la realidad de la forma sino la realidad de algún entendimiento, de un razonamiento desde el diálogo que

sucede en una relación específica comprometida: el hecho de estar desnudo ante el pintor, ambos en sus cinco sentidos, contribuye sin duda a una experiencia que va más allá del arte y se adentra en lo personal e *intersubjetivo*.

*¿Cuál es el papel de la pintura y el modelo para Lucian Freud?*

Freud responde:<sup>10</sup> “Mi objetivo al hacer una pintura es conmover a los sentidos intensificando la realidad. Esto depende mayormente del objeto o persona que el artista escoja para su cuadro[...] El gusto personal de un pintor debe desarrollarse a través de aquello que lo obsesiona en la vida, de tal manera que no tenga necesidad de preguntarse a sí mismo qué debe o no debe pintar. Sólo cuando el artista comprende y acepta lo que le gusta, puede liberarse de prejuicios o de ideas preconcebidas[...] Es la obsesión, la pasión que el pintor siente por su modelo, lo único que necesita para moverlo a pintar[...] A pesar de esto, el pintor necesita distanciarse emocionalmente del sujeto a pintar para, -por así decirlo-, dejarlo hablar. De otra manera, corre el peligro de sofocarlo si permite que esa pasión que siente por su modelo a pintar lo agobie mientras está realizando la obra.”

Y continua en su declaración: “El aura que emana de una persona u objeto es algo tan intrínseco a ella como el efecto que su piel provoca en el espacio que lo rodea, como el color o el olor de cada uno de nosotros. El efecto que producen dos seres humanos en el espacio puede ser tan diferente como lo son una vela y un foco. De ahí que el pintor deba involucrarse con el “aire” que rodea a su modelo, así como con el modelo mismo. Es a través de esa percepción de la atmósfera que el pintor puede registrar el sentimiento que le quiere dar a su cuadro [...] Si realmente las cualidades que un artista toma del modelo para su pintura se

---

<sup>10</sup> Lucian Freud. “*Some thoughts on painting*”. Se publicó originalmente en la revista *Encounter*, julio de 1954, vol-3, núm. 1 págs. 23-24. La versión que se considera fue tomada de: Stiles, Kristine y P. Selz. *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artist*. University of California Press. 1996. Págs. 219-221. [*Algunos pensamientos sobre la pintura (“Some thoughts on painting”).*] puede consultarse en el apéndice de la presente tesis, gracias a la traducción, que ha solicitud nuestra, realizó Alicia García de Linam].

podieran plasmar, ninguna persona podría ser pintada dos veces.”

Se constata que cada artista perfila su propia actividad, sus técnicas, temáticas y formas más o menos de acuerdo a un objetivo, estos en cada artista son distintos. Aquí importa la declaración que Lucian Freud da de la pintura y de su obra, porque al final las imágenes deben responder a este argumento de algún modo, pues cada productor al hacer una obra realiza en ella una idea, una *postulación teórica*: “Que la pintura sea la carne, que la pintura funcione como la carne[...] desearía que mis retratos fueran personas, no que se parezcan a personas[...] que la *representación* del modelo sea *presentación* independiente, que sea como persona.”<sup>11</sup>

*¿Cuál es la relación de sus obras con la postura del realismo?*

El realismo gira en torno de *los conceptos y objetos de la realidad*, devino en principio del naturalismo, y simula las cualidades de dicha realidad en la representación visual. En este sentido el pintor sólo puede lograr verosímilmente lo que es real - aun siendo feo lo real, renunciando a cualquier clase de sobre-elaboración, de sobre-valorización y de *censura*, pues estos distorsionan la realidad, y es tal como lo comprende Lucian Freud.

Se conoce que el género del desnudo es una tradición del arte occidental y los trabajos de Freud deudores de la técnica del óleo; otro aspecto heredado sucede dentro de la labor de estudio, toda pintura para llamar la atención sobre su autenticidad, es decir, su facultad de representar lo real, debe tomar como modelo aquello que está delante del pintor en el instante de realizar el cuadro, no debe en opinión de Freud servirse de fotografías, de recuerdos, de invenciones o de otras imágenes, sólo de la realidad de los sujetos frente a sus ojos.

---

<sup>11</sup> A modo de paráfrasis en: Díez Álvarez. *El cuerpo de la pintura y la pintura del cuerpo*. En Arte, Individuo y Sociedad Nº 7. Universidad Complutense. 1995. Pág. 113.

Disponible en pdf, consultado en agosto del 2009:  
<<http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS9595110111A.PDF>>.

En un sentido no únicamente de la figuración como mera copia, sino en un saber epistémico Nikola G. Chernyshevsky fue de los primeros que comentó a mediados del siglo XIX, cómo la corriente del realismo ofrece un estudio de la realidad: “el arte produce todo aquello que interesa al hombre y desarrolla además otras tareas, ayudando a la memoria, fijando la realidad en la imagen, pero haciendo algo más que imitarla: *explica y valora la realidad*” (Tatarkiewicz. Pg. 315).

Partiendo de las cualidades estéticas del sujeto y de lo real -lo tangible, lo visible y lo subjetivo-, es que se pueden adquirir y crear representaciones visuales como conocimientos de lo real, como conceptos de la realidad; De este modo la pintura de Freud gira sobre las formulaciones del realismo pictórico como una apertura hacia la re-presentación evocativa de la imagen, en este caso para concebir el *retrato-desnudo*.

### *¿Qué es un Retrato-desnudo?*

En la postura propia de Lucian Freud, el *retrato-desnudo* es visto como una revelación de la corporeidad particular que identifica y presenta a un sujeto. Al vincular un efecto de *miradas*: autor-modelo-imagen-espectador, se afirma la subjetividad de la persona representada en un vínculo visual, comprendiendo al individuo en relación con su imagen desnuda. En el acto de visión que se da en la propuesta estética de Freud la *identidad del yo-otro* se presenta como un Retrato-desnudo; A continuación se explica lo que es propiamente un retrato y lo que ocurre por otro lado en el desnudo, para lograr integrarlos.

Jean-Luc Nancy influido por los retratos, menciona que esta representación aborda precisamente las preguntas sobre la persona y su ser absoluto<sup>12</sup>, para no hacer más complejo este punto con las definiciones sobre el sujeto, Nancy define a la persona que está representada en un cuadro como el *Expuesto-Sujeto, el sujeto absoluto comprendido en una*

---

<sup>12</sup> Argumentos tomados del texto: Jean-Luc Nancy. *La mirada del retrato*. Buenos Aires. Amorrortu. 2006. La idea se desarrolla más adelante en el marco teórico.

*imagen* cuyas características particulares como obra pictórica lo re-presentan. (Nancy. 2006. Pg. 11). “Un Retrato es un cuadro que se organiza alrededor de la figura... en el retrato propiamente dicho el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma” (Nancy. 2006. Pg. 14); “La figura retratada debe organizar el cuadro y la visión de éste, para que en suma pueda absorberse y consumarse; El desvelamiento de un *sujeto* (de un “yo”) no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en la imagen y en su visión (Nancy. 2006. Pg. 16).

Respecto a la pintura de desnudos en la norma implícita era preciso convertir al modelo en un *objeto* bello y por tanto sensual, buscando el deleite del espectador. Kenneth Clark distingue a la imagen del *desnudo* (*the nude*) desde la *forma estética* como una visión que sólo exhibe y donde es preciso reducir el desnudo a objeto de contemplación, sin reconocimiento de esa imagen como referencia a una persona real. También describe la *desnudez* (*the naked*, término que en español pierde el sentido original, referente a que estar visible estéticamente: *nude*, es distinto a padecer realmente la desnudez: *naked*), un estado no sólo visible sino *fisiológico* que al ser *vida* más que objeto estético, responde de otro modo a la mirada, la desnudez se revela a sí misma y se convierte en el individuo mismo de modo patético<sup>13</sup>.

La moral cristiana reprueba visión de la desnudez corporal del hombre, por otra parte dicha *desnudez irrepresentable* no es habitual en el manejo del desnudo en pintura, *la figura humana en el arte como analiza Kenneth Clark, nunca se basó en una real percepción de la desnudez*, sino que según la geometría del canon clásico o la demanda político-religiosa, el desnudo en pintura lo componían siempre desde una forma alegórica adaptada a las ideas particulares de cada cultura.

---

<sup>13</sup> Ver este tema y explicación en: Clark. 2006. pág. 17; también ver: John Berger. Modos de ver. Gustavo Gili. Barcelona. Págs.61-62.

Clark concluye que “the nude” nunca alcanza “the naked,” debido a una convención en los modos de ver tradicionales en el género pictórico,<sup>14</sup> pero el *retrato-desnudo* en Freud (el cual no es llamado *nude-portrait* sino *naked-portrait*) es una propuesta como *retrato* de la desnudez corporal, la cual de este modo incluye al *sujeto-expuesto*, es decir que incluye al sujeto simbólico propio del sentido del retrato<sup>15</sup>.

Para presentar la intersubjetividad del Retrato-desnudo en un acto de visión es necesario establecer del siguiente modo la construcción de la subjetividad y la identidad mediante las imágenes, M. Bajtín sobre el tema sostiene que: “el sujeto depende de su imagen externa y de la visión de los otros para poder entenderse como una entidad con sentido... el sujeto dentro de su propio campo visual no tiene acceso a su *background*, su propia apariencia no le es visible. Por tanto *el sujeto necesita la visión afirmativa* única de los otros para poder *imaginarse* como una entidad completa... El sujeto crea una imagen del otro no a través de la fusión o *duplicación* del otro, sino a base de aprovecharse de su propio campo de visión específico.”<sup>16</sup> Por lo tanto situarse en la imagen y en un campo de visión es permitirse reconocer al otro y mostrarse uno mismo como sujeto, así se auto-confirma la propia persona en los actos de visión.

Es por estas razones donde el acto de visión sobre el retrato-desnudo es una construcción de la subjetividad y que en este sentido, *la representación de la desnudez corporal debe situarse en el plano del individuo observado como sujeto y no solamente en el plano pictórico como objeto*; la participación de la desnudez del modelo en la práctica que le confiere forma y significado a la imagen, a su comprensión, permite valorar e identificar la

---

<sup>14</sup> Para consultar su estudio ver: Clark. El desnudo. Alianza. Sexta edición Madrid. 2006.

<sup>15</sup> Por otra parte François Jullien opina que la experiencia simbólica del desnudo debe su consistencia y su autonomía, no al tratamiento estético o plástico al que está sometido, ya que éste puede cambiar extremadamente, sino a lo que desde siempre se busca en él y que llama *la esencia del sujeto*: “en el desnudo aparece un cuerpo que de un modo natural envuelve al ser entero, éste se revela sin huecos ni fisuras, también sin ruptura.” Ver en: Jullien. De la esencia o del desnudo. Alpha Decay. Barcelona. 2004. pág. 16.

<sup>16</sup> Citado en: Begüm Ö firat. *Mujeres con Peluca: sobre la visualidad y la identidad*. En Brea–compilador-Estudios Visuales. Akal. Madrid. 2005. Págs. 194-195.

dimensión comunicativa de dicho sujeto.

Se declara que en las prácticas simbólico-visuales, y en este caso las obras de Lucian Freud, existen interrelaciones entre los sujetos participantes que no se pueden olvidar en la lectura dada. El sentido que se propone en todo caso para ampliar desnudez pictórica a la desnudez corporal, se da en cómo a través de la pintura el género del desnudo sufre un traspaso firme hacia el género del retrato volviéndose imagen del sujeto, y también siendo el retrato un género que abarca al desnudo. *Retratos-desnudos* es el modo de llamar, visualizar y unir los significados sobre el sujeto-expuesto en el retrato y el desnudo corporal, presentando en conclusión no un individuo real sino auténticamente simbólico por medio de la imagen.

*¿Por qué la obra de Lucian Freud es importante en la actualidad?*

Hay distintos grados de lectura interrelacionados. Como se ha visto anteriormente, la época actual caracteriza el campo del arte como otra actividad para el intercambio de bienes de consumo y al presentarse una obra en el mercado, ésta adquiere un rango no sólo económico sino una carga significativa, por lo tanto lo costoso y exclusivo es un valor simbólico propio de la lógica capitalista como factor de cultura. La dinámica entre la producción, difusión y consumo del arte opera en sus propias estrategias y no hay una norma de las características de una obra para ser puesta en el mercado, es decir que, los intercambios pueden legitimar uno u otro trabajo y estilo indistintamente, la oferta en el mercado del arte propicia la diversidad de lectura, elección e inversión. No hay que olvidar que algo que se debate en la cultura es su *pluralidad* de contextos posibles provocando así varios campos visuales, mercados y consumidores.

En el caso de Lucian Freud influye que es residente de Inglaterra, una capital política y artística en Europa que mantiene una fuerte atracción de coleccionistas privados y actividades de gran inversión para las colecciones de sus museos; tampoco le estorbó a Lucian Freud la

fama de su abuelo, el inventor del psicoanálisis Sigmund Freud, para darlo a conocer. Así se conjugaron las actividades que respaldan los intereses de una ideología que impera para el intercambio cultural al servicio de un fin utilitario y junto al control hegemónico internacional sobre el campo. La obra material de Freud está en manos de estos coleccionistas y museos exclusivos y sólo mantiene su traslado hacia otros centros de poder relacionados; es decir que, resultado del intercambio por medio del comercio e instituciones de élite se afecta el tipo de público que conocerá en directo la obra, se da sólo una difusión selectiva que deja al margen *los centros periféricos* –por llamarlos de algún modo- de difusión y adquisición.<sup>17</sup>

Se ha dicho que existen diversos factores de importancia y también debemos cuidar de no considerar sólo el hecho de que las pinturas se convierten en mercancía; en otro aspecto, alrededor de los primeros treinta años en su carrera, Freud estuvo lejos de integrarse al mercado global del arte, éste es entonces un factor tardío, pero la obra elaborada, como toda imagen, desde un primer momento es susceptible a establecer experiencias y lecturas.

Por último cabe considerar la posibilidad que busca Lucian Freud de que la pintura *intensifique la realidad* (Freud, Lucian. 1954) y logre ser por lo tanto una representación relevante para la experiencia sensible; tal acto de visión no puede percibir la pintura como un valor monetario sino como una fuerza en tensión con el espectador, que por tanto, se convierte en una *imagen afectiva*. Sucede que ante los retratos-desnudos se experimenta una *violencia* visual, si se considera el contexto europeo como una sociedad más bien fría e introvertida, poca abierta a relaciones expresivas en público, en el retrato-desnudo se produce un *shock*, una *agresión* a los ojos de la puritana y reservada sociedad británica, por el

---

<sup>17</sup> Esta cuestión de los intereses y relaciones del mercado, museos y promotores es un tema para tratarse aparte y que críticamente debe incluir a otros artistas y agentes relacionados en ese contexto particular de intercambios simbólicos; por ello rebasa el propio tema de las obras de Lucian Freud y los objetivos y herramientas de esta investigación. Se tomó en cuenta pero el interés central del retrato-desnudo no puede considerar el marco económico e ideológico como *determinante absoluto*, sino como un factor interrelacionado a otros aspectos culturales a estudiar.

*descarado exhibicionismo* del que, según muchos de sus detractores, hacía gala el artista (Calvo Serraller. Pg. 9). Freud transgrede en ese contexto, los valores morales y de relaciones humanas establecidos, al mostrar lejos del ideal del gusto y de manera obsesiva y violenta, la representación del rostro y la figura humana.

Lucian Freud ha logrado llamar la atención mediante las equivalencias del sujeto y la desnudez corporal como se ha establecido. Al equiparar el ambiente tradicional, anterior a las vanguardias, creado para el placer en la obra de arte y el desnudo, donde el espectador contaba con una protección y libertad en su mirada, presentan un contraste con la identificación de una persona indefensa al descubrir su cuerpo en el retrato-desnudo; se hace evidente que en la pintura el desnudo académico previo al realismo es discreto, *porque la relación entre la figura y el espectador es distanciada*. En cuanto al retrato lo que se asumió anteriormente era que debía halagar al modelo, pero ahora con el retrato-desnudo, el modelo es representado con sumo realismo y crudeza, proponiendo *desnudar al desnudo*.

*Lo que ocurre con estos elementos es que existe un manejo de la representación que incita a los espectadores a una mirada de reconocimiento que implica la aceptación o rechazo ante la confirmación de la figura e identidad del otro, estableciendo un auténtico campo de visión intersubjetivo*. Como escribe Ignacio Nova, lo que muestra Freud de su modelo no es una belleza complaciente, “a sus retratos el ser asiste en su totalidad física y emotiva... y es que en él no hay crítica. Hay una realidad que se revela como es, desnuda... una desnudez que parece clamar que sólo ella somos, que sólo a través de ella podemos ser conocidos.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Nova. “*la pintura de Lucian Freud*”. Listindiario.com. Edición 5/17/2008. Consultado en Septiembre del año 2009. <<http://www.listin.com.do/app/article.aspx?id=59037>>

Regresando a la pregunta principal de la tesis: *¿El retrato-desnudo promueve un mirar intersubjetivo sobre la representación del sujeto y la desnudez del cuerpo?*

Si lo hace, y esta afirmación que puede resultar obvia, también es interesante desde el punto de vista del campo de la comunicación visual y los estudios visuales, porque integrando la experiencia sensible y los códigos de representación normativos e históricamente situados (desde el análisis semiótico y la apertura estética), entonces se comprueba que la mirada o el *acto de visión* propicia un factor intersubjetivo que está implicado en los procesos culturales de la subjetivación y también en los procesos de la socialización.

Al revisarse el contenido del presente documento se advierte que en la mirada al retrato-desnudo nace la conciencia de una entidad personal y de un espacio corporal como posibilidad verdadera de una experiencia intersubjetiva, promovida por la dimensión simbólica del retrato-desnudo.

La presencia del sujeto y cuerpo simbólicos en el retrato-desnudo producido por Lucian Freud se debe a la reflexión sensible con que se dispone del propio modelo o *sujeto*, en como se organiza el campo visual proyectando la *mirada* en su espacio, en como se remarca la luz y el color, *la carne*, fragilizando la unidad del cuerpo, lo que lleva al deseo ambiguo, temeroso y violento, de *la desnudez absoluta* que reclama sobre la reflexión respecto a la experiencia en el mundo. Por eso el retrato-desnudo formula rigurosamente la entera *presencia* y génesis del sujeto, la mancha o la mimesis proyectada en el lienzo por la pintura, conformando, resituando y resignificando al sujeto de la representación ante la realidad, sólo la mirada del retrato-desnudo da así al hombre la capacidad simbólica de aprehenderse.

### 1.5 Aclaración sobre los términos *visualidad* y *regímenes de visión*.

La *visualidad* es el estado de significación y representación en lo dado a ver, es decir el sentido presente en lo mirado que nace de una interrelación entre las imágenes u objetos visibles, la factible circulación o practica de uso en un ámbito socializado, y los procesos internos del pensamiento.

La interpretación de *la visualidad* misma y la reacción en torno a ella conforman los *regímenes de visión* o *regímenes escópicos* o *actos de visión*, y son el resultado del sostenimiento de ideas y convenciones en las formas de representación simbólicas construidas a través de códigos arbitrarios, los cuales pueden ser revisados continuamente y pueden transformarse en sus cualidades socioculturales; es decir, los *actos de visión* en su génesis cultural pueden ser configurados para que sus efectos sean delimitados y específicos, por ejemplo, como acciones intencionales, productivas o *performativas* por sí mismos.

La *cultura visual* desde un acto específico de visión producido es lo que sugiere que la mirada de los espectadores sobre una obra de arte entrega el *sentido* de la imagen y nos da la capacidad de conceder una relación comunicativa a dicha representación; entonces como *régimen de visión dentro de la práctica artística* –en el efecto que viene del proceso de visualidad en torno al realismo pictórico y al retrato-, Lucian Freud desde la pintura de un modelo desnudo participa de la *visualidad* y produce la *representación simbólica del sujeto unida a su trato con el cuerpo y con la mirada*.

## 1.6 Objetivos.

-Objetivo principal:

*Señalar la función epistemológica y la apropiación simbólica del sujeto y el cuerpo en la mirada al retrato-desnudo, para intervenir críticamente en la producción de formaciones de subjetividades en el entorno social de la visualidad.*

-Objetivos particulares:

Identificar el sentido simbólico o *significado cultural* en la representación de los retratos-desnudos producidos por Lucian Freud y así explicar cómo es que acontece la *representación* de una persona, de un sujeto y su cuerpo en relación con la mirada. Identificar los elementos semióticos y pragmáticos de las pinturas que sean relevantes para el análisis de la significación cultural de los retratos-desnudos. Identificar temáticas, técnicas, contextos y periodos de trabajo de Lucian Freud; todo objetivo anterior en función de establecer relaciones que permitan conocer el desarrollo y alcance del retrato-desnudo y sean un aporte documentado útil a futuras investigaciones, desde las cuales se pueda comprender, cuestionar, reproducir o transformar *las experiencias simbólicas desde la visualidad* que de modo significativo involucran el intercambio simbólico entre el individuo y su realidad.

## Capítulo 2. Marco teórico.

### 2.1 Estudios de la producción simbólica desde la visualidad.

El retrato-desnudo es una construcción simbólica que lleva a palpar el cuerpo humilde y percibir la existencia de la persona, porque el sujeto no puede escapar de su propia auto-representación, de su realidad simbólica. A continuación se explica y se conoce desde que condiciones generales desarrollamos la investigación y sus resultados, presentando un enfoque general y las bases teóricas en que se sustenta el fenómeno particular de la visión de los retratos-desnudos, lo que permitirá guiarse en cada concepto y en su conjunto tratado.

Todo análisis comienza en palabras de Lazarsfeld, con “la formulación de un concepto derivado de la inmersión del investigador en los detalles de un problema teórico, y que pese a su inicial impresión, da *sentido* a las relaciones observadas” (cit. Beltrán. 38). Lo primero es determinar que el hombre es formado al interior de *tramas significativas* creadas por él mismo y en un contexto social determinado. A través de las *construcciones simbólicas* el hombre es capaz de reaccionar frente a los estímulos externos y sobretodo de crear los códigos intermedios o lenguajes sobre los cuales basar las actividades del pensamiento, de tal modo se da *el salto del mundo empírico al mundo representacional*.

De acuerdo con Ernst Cassirer, quien propuso que el *mundo* está determinado fundamentalmente por *las formas simbólicas en que lo representamos*,<sup>19</sup> el ser humano habita una dimensión creada por él. A través de las *formas simbólicas* se configuran los significados culturales y los regímenes de sentido.

---

<sup>19</sup> Referencia en Beardsley y Hospers pág. 78. De igual modo es interesante consultar el tema en: White, Leslie A. 1989; donde declara que diversos campos del conocimiento han llegado a aceptar y apreciar el hecho de que el símbolo es una *condición básica* de toda conducta social (pág. 41). El símbolo se entiende como la sustitución o el intercambio respecto al asunto expresado por medio de él; *el carácter simbólico* busca dar presencia a lo que es ausente, por ello se declara que el retrato-desnudo consigue su *significación cultural* referida a la exposición material, temporal y afectiva del individuo, confirmando un sentido totalmente simbólico del sujeto y del cuerpo ausentes.

La cultura puede entenderse como una realidad de continua producción, actualización y transformación de *los modelos simbólicos*, llevados a cabo por la práctica individual y colectiva dentro de la influencia de contextos socialmente estructurados e históricamente situados. Si deseamos analizar cualquier producción cultural y llegar a comprender su constitución significativa, el estudio tratará de la identificación y el desarrollo de *la actividad simbólica presente en el contexto social de la práctica cultural*.

En el terreno de la cultura visual José Luis Brea plantea que los estudios visuales son las investigaciones sobre la producción de *significados culturales a través de la visualidad*, siendo un estudio que compete la comunicación de los significados y la contextualización social de las formas simbólicas desde la visualidad (2005. Pág. 7); es con base en todas estas condiciones que para esta investigación es necesario definir a los estudios visuales como: *estudios sobre la producción simbólica a través de la visualidad*.

La cultura visual como un entramado de significación que requiere de *actos de visión* vinculados con la producción de imaginarios, es analizada por los estudios visuales no como lo haría una ciencia exacta en busca de leyes, sino usando un enfoque interpretativo en busca de significados que se han inscrito a un vasto campo de fenómenos abierto a diferentes disciplinas y diversos modos de aprehensión en un estudio cualitativo.

Resumiendo, los estudios visuales analizan los procesos simbólicos que se generan dentro de la cultura visual, sus análisis respecto a las prácticas artísticas se orientan a la producción de *sentido* para conocer cómo las obras artísticas constituyen un significado cultural a través de la visualidad.

Hay que establecer además que la producción simbólica a través de la visualidad, como una conducta humana, satisface a su modo nuestras *necesidades vitales y afectivas*, y propician actos performativos, es decir –sin que ello pudiera estar dado o predeterminado por una estructura significativa universal- actos para la formación de los sujetos y de las relaciones de la subjetividad. En la representación y en los actos de visión el sujeto genera acciones

orientadas a una *producción de presencia*, desde una relación física y especializada con los sujetos vivientes (Gumbrecht. 2007. pg. 24.), tal experiencia directa es sin duda el fundamento sobre el cual el hombre frente al arte basa su capacidad de producir *preceptos y afectos*, desde una manifestación vivencial dentro de la visualidad<sup>20</sup>.

Precisamente por ser instrumentos de conocimiento y de comunicación, las imágenes, hacen posible el diálogo y el consenso sobre el sentido del mundo, promoviendo tanto la integración social como la diferenciación de la misma<sup>21</sup>. Entonces si toda construcción simbólica a través de la visualidad retroalimenta nuestras formas de *subjetivación* y de *socialización*, dichos procesos en la incursión a la *presencia y exposición de un sujeto*, logran que la implicación entre el *retrato-desnudo* y el espectador alcance un alto grado de compromiso.

## 2.2 Fundamentación para el proyecto de los Estudios Visuales.

Los Estudios Visuales parten de la convicción de que no existe la pureza fenoménica de lo visual en ámbito alguno ni aún en su designio existe nada abordable como tal naturaleza sino una *producción predominantemente cultural*.<sup>22</sup> Es decir, la visualidad nace de una interrelación de medios técnicos, experiencias sensitivas, sistemas de significación y

---

<sup>20</sup> Es necesario advertir que la filosofía, la ciencia y el arte basan sus distintas *actividades humanas* en *el mundo de la vivencia*, el cual en palabras de Deleuze y Guattari (2005) “es la *tierra* que debe fundar o sostener la ciencia y la lógica de los estados de cosas, [...] como la inmanencia ya no es más que la de *la vivencia*, ésta es forzosamente inmanencia a *un sujeto* cuyos actos (funciones) serán los conceptos relativos a esta vivencia” (143-144).

<sup>21</sup> Martin Heidegger también advierte que *el contacto con las cosas del mundo* siempre es un contacto del ser-en-el-mundo, integrando al sujeto y al entorno exterior a él, a diferencia de la separación cartesiana sujeto/objeto. Con el *ser-en-el-mundo* siempre surge la autoreferencia humana en el encuentro con las cosas inmanentes del mundo. Por ejemplo, Heidegger muestra que en *la representación* del mundo la posición del hombre se convierte en *la vivencia auténtica* de dicho mundo, de tal modo *la imagen del mundo* es una postura representacionista donde se muestra la imagen como un mundo por sí mismo verdadero y presencial, re-representación que pone ante sí y *reúne al hombre mismo y a la imagen del mundo*. (Heidegger “*la época de la imagen del mundo*” en Caminos de bosque. Madrid. Alianza 1995. págs. 75-109).

<sup>22</sup> Consultar: Brea. “*Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*”. Estudios Visuales. Compilador. Brea. Akal. Madrid. 2005. Pág. 8.

prácticas sociales y del individuo a través de la historia y sus ideologías; por ello debemos realizar una búsqueda *interdisciplinar* que permita encontrar las motivaciones, contextos y desarrollos de la práctica artística que se investiga.

La alusión de un proyecto interdisciplinar dentro de los estudios visuales dista mucho de invalidar los conocimientos respecto a la cultura visual y las artes producidos hasta ahora, simplemente al replantear las preguntas y teorías dadas en los diversos ámbitos del conocimiento, se aclaran y perfilan los conceptos con base en su utilidad metodológica para considerar la visualidad y su efecto desde el argumento interdisciplinario. Según Brea, lo que los estudios visuales buscan en el ámbito interdisciplinario es una verdadera crítica de las prácticas artísticas y culturales sostenidas en la circulación de imágenes en el mundo, tales prácticas sociales y de comunicación abarcan una multitud de dimensiones significantes que empujan a una acción *indisciplinaria*, es decir un estudio no gobernado por disciplina tradicional alguna ni por la validez universal de sus resultados. “*Tales disciplinas sólo son recursos instrumentales en el contexto general de la transformación de las prácticas*”.<sup>23</sup>

La construcción del enfoque interdisciplinario a su vez, necesita del eje y firmeza de una disciplina, la conducción de una de ellas en razón instrumental para establecer e impulsar estos cruces con otras y abordar al *objeto de estudio* según las redefiniciones que ahora lo incluyen en ámbitos más amplios. Es mediante una disciplina, mejor dicho de su *instrumentalidad*, que se puede fortalecer el análisis, en nuestro caso se ha optado por los ejes de la aproximación *estética* y la decodificación *semiótica* del mensaje estético, ambas serán descritas en el capítulo referente a las estrategias de investigación.

Hay que aclarar -al margen de la metodología que se use- que los estudios visuales a su vez establecen una relación pertinente entre dos constructos: *los procesos de subjetivación* y *los procesos de socialización*, estas son las dinámicas que debemos identificar

---

<sup>23</sup> Brea. “*Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales.*” *Revista Estudios Visuales* N°3. Cendeac. España 2007. págs. 8-25. Liga Disponible en <<http://www.estudiosvisuales.com>>

satisfactoriamente (Brea. 2005. Págs. 10-11).

*Los procesos de subjetivación* se dan al apropiarse de imágenes exteriores y es necesario, en este caso, aproximarse a la vivencia de Lucian Freud para reconocer la “*cultura visual*” particular de que es partícipe, su constitución en la relación con la mirada –los procesos de institución del yo en el acto de ver-, es decir su construcción como sujeto en la apropiación de las imágenes y modelos representados en sus obras; para ello se presentan los contextos históricos-sociales, los antecedentes y su biografía permitiendo establecer una lógica particular de su retórica visual en el desarrollo específico de un imaginario, procesos también en común con la constitución imaginaria del *espectador* en quien se establecen los retratos-desnudos frente a los que se producen tensiones de *objetivación e identificación*.

*Los procesos de socialización* involucran la lectura propiamente dicha de las imágenes en cuanto a algún evento significativo unificador, reconocimiento que se da al involucrar dentro del campo visual una decodificación común de la representación; es decir, que el sentido de la imagen se apropia y circula porque se comparten ciertos códigos y valores, *el espectador reconoce parte de ese imaginario subjetivo en él o lo adapta al suyo propio para darle un significado* dentro de las formaciones de comunidad que posee la relación con los imaginarios, en otras palabras señala la presencia intersubjetiva del ámbito socializado alrededor de la imagen.

### **2.3 Las Formas Simbólicas: el Sujeto y el Cuerpo.**

El hombre con base en sus experiencias desarrolla ideas y conocimientos sobre la realidad. El carácter simbólico en algunos objetos e imágenes que son creaciones del hombre, sirven para poder transmitir a los demás tales ideas y conocimientos. El símbolo por tanto, pertenece al desarrollo epistemológico y a la producción de los significados que transmiten una realidad cultural por medio de asociaciones convencionales.

Para concebir *el símbolo* en términos prácticos para esta investigación se considera que: es una *sustitución* o *intercambio* respecto al asunto expresado por medio de él, logrando representar y explicar por medio de alguna semejanza o fuerte relación energética, afectiva, temporal o material, algún hecho significativo.<sup>24</sup>

Entonces se considera una *representación simbólica* a cualquier evento significativo que al unirse de una esfera de la realidad con otra, genera una producción de significados por medio de asociaciones; todo símbolo está cargado en sí mismo y posee en sí el sentido y atribución de algo por el predominio de algún tipo de relación estrecha, por ejemplo, cuando las reliquias de las iglesias y conventos son asociados a la vida de un santo; las acciones simbólicas serían el conjunto de elementos portadores de significado y sustancia relacionados con la finalidad o uso que los genera, todos los objetos y lugares cuya carga energética y temporal es emocionalmente fuerte para un ambiente social determinado adquieren la función de símbolos (Mandoki. Pg. 121).

Diversos autores, como Cassirer, han argumentado que no existe ninguna realidad elaborada de antemano que se pueda comprobar o percibir de forma sencilla ni aislada, es decir, que a través de los procesos de simbolización se debe necesariamente participar en su elaboración<sup>25</sup>, es por ello que debemos profundizar en lo referente al *sujeto*, para con ello lograr *asociarlo con su imagen*, es decir *para simbolizar al sujeto*. Al establecer de este modo una conceptualización para el sujeto se afecta su representación visual y también la percepción o lectura.

Un primer sentido advierte que por sujeto se entiende a una persona de manera individual, es decir un *referente singular del individuo*, se le llama sujeto porque está atado a su

---

<sup>24</sup> Es complejo otorgar un último sentido respecto a la definición del símbolo, baste para ver su amplitud remitirse a la argumentación que sobre el tema realiza la Dr. Katia Mandoki, para comprender mejor el proceso simbólico y el desarrollo que se presenta, no se indica otras referencias porque en el razonamiento utilizado, Mandoki se sitúa en una línea crítica y documentada. Remitirse a: Mandoki. *Capítulo once: "el eje de lo simbólico"*. En *Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica uno*. México. Editorial Siglo XXI. 2006 págs. 118-122.

<sup>25</sup> Referencia en: Beardsley pág. 78, y Tatarkievicz pág. 278.

propia identidad por medio de un tipo de experiencia de autoconciencia, imagen de sí o conocimiento<sup>26</sup>.

A su vez, para reconocer la propia posición simbólica del sujeto, es necesario recurrir a la subjetividad y conocimiento de los otros individuos, es decir, recurrir a la relación intersubjetiva. Las prácticas culturales como prácticas que son intersubjetivas, por ejemplo los actos del habla y de la mirada, creemos conllevan un potencial performativo para la formación de la subjetividad experimentada y la simbolización efectiva del sujeto.

Se debe tomar en cuenta que el viejo horizonte esencialista respecto a las subjetividades constituidas, presupuestas como existentes con antelación a las propias acciones del sujeto, ha quedado en el pasado (Brea. 2010. Pg. 100); al poner de lado todo discurso moderno y metafísico entorno al sujeto y cuestionar aquellos modelos sujeto-objeto, que separan y aíslan al sujeto de una *realidad objetiva*, se comprueba que en la actualidad del campo académico existen abordajes relativos sobre el sujeto para siquiera acercarse a un sentido epistemológico particular, debido a la insurgencia de un *sujeto como espacio colectivo de construcción social* desde diversas prácticas de poder y de conocimiento (Márquez. 2005. Pg. 42)<sup>27</sup>.

Desde el siglo XIX tiene lugar un reposicionamiento del sujeto en los discursos científicos y filosóficos, los cuales comienzan a dar importancia a una percepción autónoma y fisiológica, insertada en el cuerpo, alejada de los componentes externos, de modo que la distinción interior/exterior y cuerpo/mente, se tornan hasta ahora permeables, problemáticos y relativos (Lash Pg. 102); el sujeto ya no es la evidencia de una interioridad retenida en sí por

---

<sup>26</sup> Ver en: Foucault “*el sujeto y el poder*” en Wallis –compilador- Arte después de la modernidad. Akal. Madrid. 2001. Pág. 424.

<sup>27</sup> Nuevamente entender que es el sujeto se torna complejo y se tienen varios puntos de vista, lo descrito responde a un contexto general que permite alcanzar su comprensión simbólica en la mirada del retrato-desnudo; para entender que en el proceso simbólico de intercambio-sustitución con el propio sujeto, *un símbolo [retrato] se relaciona con la exposición temporal, material y afectiva dentro de los actos de visión*, como lo argumenta Jean-Luc Nancy en “*la mirada del retrato*” (2006) que se analiza más adelante. También si se busca una mayor consulta y entendimiento de un sujeto *empírico histórico, corporal, lingüístico y socialmente constituido*, remitimos a: Mandoki, págs. 69-80.

suspensión del mundo, como apareció en el modelo cartesiano y filosófico hasta entonces, por eso se despoja al sujeto cada vez más de argumentos reductivos y de su representación simbólica (Nancy. 2006. Pg. 85).

“El reto de nuestro tiempo está en *–reconociendo que ello no está ya dado o predeterminado por algún código de destino o necesidad–* la producción de formaciones de subjetividad” (Brea. 2010. Págs. 100-101). Debido a que ninguna de nuestras identidades y modos de vida en relación al género, la raza, la religión o la nacionalidad por ejemplo, señalan otra cosa que le despliegue continuo de una posibilidad abierta, en parte inconclusa de lo que se entendería y es representado por “sujeto”.

Se concluye que la categoría de *sujeto* es un proyecto de actualidad, ello obliga a buscar las alternativas que colocan y analizan al sujeto según sus relaciones variables con el mundo, sobre todo a nivel intersubjetivo, porque la manera en que un sujeto se constituye pasa necesariamente por la conciencia de sí mismo en su apertura al mundo y a los otros sujetos, tal como se ha comentado (Foucault 2001).

Jean-Luc Nancy propone que sólo se puede buscar al sujeto real y a su forma simbólica efectiva, a través de su *exposición*, similar a la *presentación de un mundo surgiendo a su propia evidencia* (Nancy. 2006. Pg. 80), es decir, entendiendo que el *sujeto-expuesto* aparece en abordaje o en relación con lo externo. Esta investigación sobre el retrato-desnudo asume el argumento del sujeto-expuesto, trasladándose a sus relaciones simbólicas que se ofrecen hipotéticamente en las prácticas de la visualidad y en la conformación de la mirada.

Al decir que la subjetividad se constituye en una *exposición* –así como en los actos de visión-, se transgrede el sistema logo-céntrico o inscrito por el *discurso*, hacia una nueva noción de la performatividad, no solamente visual sino háptica; cabe señalar que ello es producto de la posmodernidad, lo cual significa una nueva primacía de lo inconsciente, de lo corporal, de lo material y del deseo de los impulsos libidinales (Lash. Pg. 111).

Cuando las prácticas simbólicas se resisten a los tipos de subjetividad constituidos a través del discurso, apelan en su lugar a liberar la sexualidad y retornar al carácter presentativo por sobre el representativo de las experiencias artísticas, lo que entonces podría ser denominado una “*lógica de la sensación*”<sup>28</sup>, es decir *la liberación e instauración de excesos de presencia* (Lash. Págs. 110-115).

Regresando a la noción del sujeto-expuesto sugerida por Nancy, *dicho sujeto atañe principalmente a lo sensible*, por tanto la tesis que él sugiere debe entenderse en tal sentido, no como una antigua filosofía trascendental o totalizadora, ni una ontología esencialista, sino como una *lógica de la sensación*, en un contexto histórico y material, pero en razón de la evidencia de lo que emerge en la presencia superficial del mundo, pero no respecto a las profundidades inmatriciales del pensamiento. Pretendiendo decir que el sujeto en dicho sentido, es un ser material, un ser de *sensación* y un ser-en-el-mundo, en donde lo substancial no está debajo, sino expuesto y evidente desde un exceso o plenitud de su presencia.

El retrato como tal, fue concebido para simbolizar al sujeto, tanto por el hecho de que en el retrato el sujeto es el motivo, el objeto, como por la autonomía de la figura (Nancy. 2006. Pg. 28), por lo tanto el retrato define una función o finalidad: “representar a una persona por ella misma, ni por sus atributos o atribuciones, ni por sus actos, ni por las relaciones en que participa. El objeto del retrato es en *sentido estricto*, el sujeto absoluto: despegado de todo lo que no es él, retirado de toda exterioridad” (Nancy. 2006. Pg. 11). Sujeto “absoluto” porque Nancy considera que no hay un *sujeto* más allá de esto, de esta representación en particular, ni mucho menos hay un “*sujeto-expuesto*” del mismo modo en el orden del discurso.

---

<sup>28</sup> Deleuze advierte que lo posmoderno significa una cultura de la sensación, que *la presencia* es la clave en el advenimiento de una obra de arte; en el texto titulado “*lógica de la sensación*” elabora un estudio de la pintura de Francis Bacon, donde señala que el primer plano de un cuadro es ante todo una fuerza que actúa sobre el cuerpo del espectador, por ello la sensación –a través de los preceptos y afectos– constituye uno de los objetivos del arte. Un resumen de la tesis de dicho texto de Deleuze puede consultarse en: Lash. Págs. 132-135.

Debemos considerar los argumentos de Jean-Luc Nancy como posmodernos, acordando con él que el retrato descubre al sujeto según la “*lógica de la sensación*” y que es un símbolo sensible del sujeto, una exposición de ese *sujeto absoluto de la sensación* surgiendo a su propia evidencia en la pintura. Si el retrato proyecta al “sujeto absoluto”, ello no debe interpretarse como una postura esencialista, sino que en la polivalencia del entendimiento del sujeto, el manejar algún tipo de *unidad* llamada sujeto absoluto, permite también acomodarse a la convención cultural que dicta que la pintura es al medio estético en donde el *sujeto-es-expuesto*, donde es descubierto a través de una concepción y afectos ligados a su percepción visual, lo que es interesante averiguar y constituir así la base de posteriores debates<sup>29</sup>.

*El propósito es señalar si hay o no, un sujeto-expuesto en el retrato-desnudo, es decir una presencia indudable del sujeto y del cuerpo, ambas congruentes con la acción simbólica de la imagen.*

Jean-Luc Nancy concluye para este modelo crítico del sujeto que: “el sólo propósito de pintar un retrato pone en juego *toda* la filosofía del sujeto” (Nancy. 2006. Pg. 12), porque si la manera en que el sujeto se constituye pasa necesariamente por la experiencia de sí mismo, en el retrato es donde dicho sujeto puede verse y mostrarse desde una relación tautológica, porque el sujeto al depender de su imagen externa y de la visión de los otros puede así entenderse como una entidad con significación o sentido.

---

<sup>29</sup> La concepción de un *objeto absoluto* es imposible porque para ello se necesitaría una infinidad de perspectivas diferentes contraídas en una coexistencia rigurosa como una visión que ofrezca mil miradas al mismo tiempo. Por tal motivo, desde una ontología ligada a la sensación, la pregunta por el ser del hombre o el sujeto absoluto, no está formulada en términos de qué es el sujeto, en cuanto objeto ya acabado, sino en términos de cómo es el hombre *en cuanto sujeto siempre abierto a sus posibilidades*, es decir si el sujeto tiene conciencia de su propia existencia experimenta una totalidad significativa, dicha totalidad desde las experiencias vitales entraña una *multiplicidad* que consiste no en diferentes realidades o sustancias, sino en diferentes modos de ser de una vida misma en la elección y posibilidad de realizarse, por tal motivo algunos teóricos plantean la posibilidad de hablar de una *unidad*, o de acercarse a un modelo que entienda al sujeto como el soporte de *los diversos modos de ser hombre*, en este sentido es que Nancy dispone de su sujeto absoluto (Véase: Villamil. 2003. Págs. 35-37.).

Por ello elaborar una imagen como el retrato, no es sólo una actividad para significar y simbolizar en abstracto quien es el sujeto, sino que es propiamente una evidencia directa que pretende las miradas de parte de los otros sujetos, generando un acto de visión afectivo, intersubjetivo e intencionado. En el retrato se exploran entonces, aquellas condiciones en que es posible *exponer* y *descubrir* al sujeto.

El cuerpo también es decisivo en la producción de los modos de vida y de las nuevas formaciones de subjetividad de que se trata en los estudios visuales, porque tanto *sujeto* como *cuerpo* son importantes para la gestión productiva de los imaginarios y las relaciones de identificación.

Eugénia Vilela proporciona dos observaciones pertinentes en cuanto al cuerpo se refiere<sup>30</sup> y señala que: primero hay un *Cuerpo existido* que vive dentro del espacio sensorial, lógico, natural y cultural; en segundo lugar, también hay un *Cuerpo epistemológico*, como espacio de conocimiento para ser *objeto* tanto anatómico, o social, u orgánico, o representativo, etc. *El primero es un cuerpo real, es el modelo para el cuerpo epistemológico, es decir el cuerpo para asociarse con el mundo de las representaciones y las prácticas simbólicas*. El carácter simbólico está en que la imagen de un cuerpo refleje algún sentido del cuerpo real o existido.

El cuerpo humano encarna al sujeto y lo compromete con el mundo de las cosas, es decir abre al sujeto hacia el mundo y le imprime un espacio y un tiempo originales (Villamil. Pg. 38), por ello la corporalidad entra en tensión con la experiencia de la subjetividad, confirmando una relación con sí mismo desde la sensación física y generando consciencia respecto a su *exposición* palpable.

La aprehensión propia del hombre en parte una aprehensión sensitiva, y por tanto, corporal; lo que siente el cuerpo produce impresiones de la realidad, de lo que el sujeto

---

<sup>30</sup> Consultar: Vilela. "*Cuerpos escritos de dolor*". En Revista Complutense de Educación. vol. 11. N°2. Madrid. 2000. pág. 83-87

experimenta, lo que promueve sus reflexiones acerca de su relación con lo exterior. A partir de la corporalidad existente se forma el cuerpo simbólico que vive en los pensamientos y para las actividades sociales, y por ello el cuerpo se presenta ligado al sujeto mismo como una unicidad sujeto-cuerpo<sup>31</sup>.

Si se piensa en términos biológicos, el cuerpo se constituye por células, tejidos y órganos, todo en interrelación y situado frente a un ambiente exterior; luego este cuerpo se ajusta a una construcción social –instauración biopolítica de los individuos- en la cual es referido el sujeto, es decir un sujeto en base a la cultura ha sido circunscrito a su cuerpo.

Jean-Luc Nancy sobre el cuerpo agrega: “A menudo tenemos tendencia a pensar que el cuerpo es una substancia, que el cuerpo corresponde a la substancia. Y enfrente, o en otra parte, *bajo otro régimen, habría otra cosa*, por ejemplo, *el sujeto*, que no sería la substancia. Yo quisiera mostrar que el cuerpo, si es que hay cuerpo, no es substancia<sup>32</sup>, sino justamente sujeto” (Nancy. 2003. Pág. 94-95).

Entonces al no tener un cuerpo en sentido de la substancia, en realidad el cuerpo es el ser *-el sujeto es el cuerpo-*, es la unicidad a que aspira el sujeto, o mejor dicho el cuerpo deviene en el lugar de la existencia y es el eje del comportamiento del sujeto. Ese *cuerpo* puede constituir una identidad, un sí mismo, no hay por tanto ya que decir que el cuerpo es *la propiedad* de un sujeto o de un ego sino que *eso es el sujeto* (Nancy. 2003. Pg. 106).

Jean-Luc Nancy integra y utiliza las mismas categorías, o *conmociones y sensaciones*, del abordaje del cuerpo con su abordaje de la mirada del retrato, para poder articular en ambos al sujeto-expuesto; el cuerpo es el ser aquí y ahora, sólo es esta cuerpo singular, pero esta *singularidad* se experimenta y se siente a sí misma necesaria, la única verdad de la evidencia

---

<sup>31</sup> La corporalidad se entiende como una *corpo-realidad*. Ver: Villamil Pineda. Fenomenología del cuerpo y su mirar. Colombia Universidad Santo Tomás, 2003. Pág. 38.

<sup>32</sup> La substancia se entiende como algo profundo e implícito en algo, y que no pertenece a nada más; lo que está debajo de algo, o como describe Nancy, bajo otro régimen, es substancia.

sensible aquí y ahora de este cuerpo, como una *exposición irremplazable*. La exposición es esa puesta en espacio y ese tener lugar ni interior ni exterior, sino en abordaje o en relación<sup>33</sup>.

Otra característica del cuerpo es el de presentar una exterioridad, véase que la sensación cutánea se le confiere al sujeto en relación con lo externo, siendo aquellas sensaciones las que determina la exterioridad del sujeto.

El cuerpo es una extensión por la cual el sujeto toca todo lo que está a su alcance e incluso lo que le separa de las cosas. Cuando se experimenta la exterioridad desde el cuerpo-sujeto, se entra en tensión con la interioridad, es decir la consciencia e intensidad producto de su existencia; a partir de ahí el sujeto está en estrecha relación o abordaje con el mundo, convirtiéndose en el sujeto-expuesto, es decir en auto-evidencia del sujeto y límite para su descubrimiento, entendiendo que el sujeto sólo puede ser descubierto como *expositor-expuesto*.

En conclusión, el retrato pinta un sujeto-expuesto (Nancy 2006) y el cuerpo es tanto lo externo como lo expuesto del sujeto en su relación con el mundo (Nancy 2003), un cuerpo que como forma y materia, consiste en ser percibido o *producido* por su sensación. El cuerpo como ser-expuesto es el despliegue de la intensidad, de la conmoción, y presenta al sujeto-expuesto en el espacio del mundo en que vive.

Siguiendo estos argumentos, se puede interpretar un cuerpo desnudo como una resolución, formación definitiva o *exceso de presencia* del sujeto, y también señala el tema presentativo del retrato-desnudo. François Jullien demuestra que idealmente –mas no como posibilidad dada de antemano- cuando un *cuerpo desnudo* se impone a la mirada, la *experiencia visible del sujeto* aumenta, al tratarse como una experiencia de descubrimiento

---

<sup>33</sup> Jean-Luc Nancy en un juego de palabras, escribe *Expeusition*, indicando que lo que se expone es una piel -peau- estar expuesto por tanto no es que la cualidad del sujeto sea arrancada de su reducto ni sacada al exterior, ni tampoco la puesta ante la vista de lo que primero estuvo oculto; la *Expeausition* es en sí misma intimidad y atrincheramiento, *la exposición es el ser mismo* –léase el existir- (Nancy. 2003. Págs. 29-30.).

radical que acontece en el sujeto<sup>34</sup>, “porque sólo el cuerpo humano, es efectivamente susceptible de ser puesto al desnudo, ese cuerpo es el único lugar del ser donde el ser puede experimentarse como descubierto y, de este modo es promovido en su ser, se ve entonces plenamente manifestado” (Jullien. Pg. 30).

En la mirada ante la desnudez se da entrega la conciencia de una entidad personal y de su corporalidad, brindando la posibilidad de descubrir al sujeto-expuesto, experiencia simbólica que interpretamos ante el retrato-desnudo que produce Lucian Freud.

#### **2.4 El Significado en lo mirado.**

La mirada se entiende como un dispositivo relacional entre las personas que hacen productivos los actos basados en la visualidad; como la proyección de la mirada está cargada de subjetividad, esta mirada va a dotar de significado lo que percibe desde su carácter intencionado, pero a su vez la mirada habita lo sensible, por lo que el acto de visión presupone tanto *producción de significados* como *la conmoción sensible hacia una presencia* en las imágenes culturales. Resultado de ello, los regímenes de visión en el arte activan los preceptos y las sensaciones de la mirada en el espectador.<sup>35</sup>

En la mirada al retrato-desnudo vienen a superponerse con toda eficacia la mirada del modelo en el momento que se hace la pintura, la mirada del propio pintor y la del espectador que contempla la obra, estas tres visiones o vínculos de la mirada se funden en un plano ideal exterior a sus cuerpos o en un campo de visión, estando presentes en el efecto estético de la imagen. El retrato-desnudo al representar al sujeto y al cuerpo les otorga una nueva dimensión significativa; en el retrato se evoca al sujeto y a través de la visión del estado desnudo del

---

<sup>34</sup> El Individuo atado a su propia identidad por medio de un tipo de experiencia de autoconciencia, imagen de sí u otro conocimiento.

<sup>35</sup> Para una mayor comprensión de los efectos producidos desde los actos de visión y para un comentario más detallado sobre la mirada, consultar el capítulo sobre el acto performativo de la mirada en este documento, así como consultar la siguiente referencia: Silverman, Kaja. El umbral del mundo visible. Madrid. Akal. 2007.

cuerpo se logra establecer *la dimensión simbólica y el efecto de presencia del propio individuo*.

El retrato-desnudo configura el carácter simbólico desde la directa exposición material, temporal y afectiva de los modelos –quienes en este caso tienen una relación familiar e interpersonal con el pintor-; el acto de visión resultante confirma la producción del imaginario que llamamos *sujeto/retrato* y *cuerpo/desnudo*.

Entonces desde este marco teórico en el estudio visual, Lucian Freud ha logrado, continuando con el proyecto y significación del realismo pictórico, representar el abordaje al *sujeto* desnudo de manera audaz y violenta sobre los sentidos, en contra del conservadurismo idealista de distancia contemplativa, reforzando la aproximación al modelo para intensificar muestras sensaciones, para percibir la cualidad táctil de la pincelada y de la superficie del cuadro y para que el carácter material del propio cuerpo promueva *el peso de la carne*. Por eso y dicho como un caso particular y según la interpretación nuestra, en la re-presentación es posible formular rigurosamente la entera presencia y significación del sujeto, la mancha o la mimesis proyectada en el lienzo por la pintura, porque con la mirada al sujeto y al cuerpo en el retrato-desnudo, se otorga al hombre la capacidad simbólica de aprehenderse.

## Capítulo 3. Metodología y *Estrategias* de investigación.

### 3.1 Diseño de la investigación.

Tomando como base las contribuciones teóricas respecto a la producción, distribución y uso de las imágenes agrupadas en los estudios visuales, se ha recurrido a procedimientos y estrategias que se consideran pertinentes para el estudio de las convenciones culturales en los actos de visión hacia los retratos-desnudos.

Hay casos en los que la investigación no recurre a la metodología de una teoría específica, sino que ella se va adaptando durante el proceso del estudio y de la argumentación, en esos casos se permite hablar de *estrategias*, es decir, de aquellos pasos que sin recurrir a una metodología específica permiten conseguir los objetivos planteados.

Situándose en los estudios de la cultura visual, el trabajo académico permite elaborar una comprensión crítica respecto de la eficacia simbólica en la visualidad para interpretar y analizar los contextos y experiencias que permiten el uso simbólico de las representaciones visuales; de acuerdo con este enfoque no se debe confundir el mundo material, donde las personas y los objetos existen, con las prácticas simbólicas y los procesos a través de los cuales la representación, la significación operan en la cultura (Hernández, F. 2007. Pg. 20).

También resulta problemático tratar el conocimiento del hombre o de la sociedad, como si el hombre o la sociedad fuesen objetos situados a distancia del investigador y a los cuales se deba encerrar en alguna parcela o ámbito disciplinar. Sería entonces imposible concebir el conocimiento reducido exclusivamente a las humanidades o bien, a las ciencias; el conocimiento del hombre y del mundo requiere por igual de ambas para pretender alcanzar la comprensión deseada (Rangel Guerra. 2008).

El saber humanístico que supone metodologías no científicas, permite el conocimiento del hombre de modo hermenéutico y también en cuanto a sus producciones culturales, por ejemplo hacia las artes; desde esta suposición en *el campo de la cultura visual* se plantean

diferentes metodologías y estrategias para el estudio de la visión, de los regímenes escópicos y las prácticas culturales alrededor de la visualidad (Hernández, F. 2007. Pg. 61).

Varios autores dentro de la posmodernidad hacen un reclamo para que todas las fronteras entre las disciplinas humanísticas, tal como se conocen, sean trazadas de nuevo. Por ejemplo Hans Ulrich Gumbrecht dice que el campo donde realmente tiene lugar la experiencia estética debe extenderse mucho más allá de lo que cubre el campo tradicional de la experiencia y de los objetos estéticos (Gumbrecht. 2005. Pg. 101).

*Por estas razones y porque la cultura visual abarca múltiples dimensiones, se debe armar una metodología interdisciplinar, una investigación abierta y flexible desde un marco interdisciplinar en el que no se recurre a la metodología de una teoría específica, pero aprovechando el uso de estrategias diversas, por las cuales no se abandona un carácter crítico y un cuestionamiento epistémico.*<sup>36</sup>

El propósito es conformar las *estrategias de investigación* para descubrir las dimensiones simbólicas de las imágenes construidas socialmente, de tal modo la construcción social de lo visual –la génesis de los actos de visión- también necesita de una *orientación cualitativa de análisis*.

La investigación en el aspecto *cualitativo* pretende un razonamiento epistemológico sobre las representaciones simbólicas de la realidad cultural, razonamiento promovido “*ya que sólo la especie humana vive dentro de una realidad que no sólo es material sino simbólica*” (Beltrán. 2003. Pg. 43). El presente tema se concreta en los retratos-desnudos producidos por Lucian Freud, para conocer que las representaciones vistas, en este caso, se establecen como una producción de presencia del sujeto y de su propia relación con el cuerpo desnudo al nivel

---

<sup>36</sup> Para Miguel Beltrán los métodos de investigación del área de las humanidades no son intercambiables y aleatorios, sino que se van adecuando a cada aspecto del objeto que se trata de indagar, constituyendo eficazmente un *pluralismo metodológico* que “diversifica los medios de aproximación, descubrimiento y justificación [...] entendiendo que ello no implica la negación o trivialización del método” (Beltrán 2003. Pg. 17). Se recomienda consultar sus argumentos en: Beltrán. “*Cinco vías de acceso a la realidad social.*” En García, Manuel. et al. El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación social. Alianza. Madrid. 2003. págs. 15-52.

simbólico de la imagen, desde un *paradigma cualitativo* porque analiza las experiencias estéticas, la proyección del sujeto en la mirada y la producción de identidades y relaciones intersubjetivas en las imágenes y los actos de visión de los sujetos.

Para entender mejor un argumento cualitativo se debe de aproximar al proyecto de la hermenéutica, el cual se apoya en la existencia de significados intersubjetivos comunes a los sujetos estudiados y al propio investigador, justamente en la medida en que les es común el lenguaje<sup>37</sup>, desde los estudios visuales paralelamente se señalan a los *regímenes de la visión* también como convenciones sociales o consensos de una realidad simbólica.

Los significados culturales propios de los retratos-desnudos son el objetivo del proyecto interdisciplinario de los estudios visuales, diseñados como el estudio de la *naturaleza social* y la *cuestión epistemológica* de los fenómenos de la visualidad. En conclusión, la naturaleza de este proyecto investigativo es de índole teórica y se apoya en el carácter convencional de la producción simbólica, entendiendo que la eficacia simbólica es producto de las experiencias correlativas y acumulativas de los miembros de una sociedad que participan del carácter gnoseológico propio de su tiempo.

El diseño de la investigación, por tanto, es de carácter cualitativo e interdisciplinar, lo que promueve flexibilidad en sus procedimientos exploratorios, descriptivos, correlacionales y explicativos sobre el asunto.

### **3.2 Fases de la investigación.**

Para producir información es indispensable realizar un profundo tratamiento de aquella ya producida, el hecho de operar adecuadamente con informaciones ya existentes, transformándolas constantemente, constituye un esfuerzo intelectual especializado, puesto que

---

<sup>37</sup> *La hermenéutica* busca conocer el significado que las cosas tienen para nosotros y explica que no hay conocimiento inmediato ni objetivo sobre la realidad, sino que todo resulta *interpretativo*. “la interpretación tiende a descifrar lo que la realidad *dice* –como si la realidad hablara” (Beltrán. Pg. 47).

involucra la dedicación del tiempo necesario para revisar los documentos primarios referidos al tema o campo en cuestión.

Los documentos referentes al tema, así como la obra plástica misma, han surgido en los últimos años permitiendo tener fuentes actualizadas: la propia obra, catálogos comentados, publicaciones de críticas y reseñas, artículos en revistas, noticias, entrevistas realizadas al autor, especialistas y modelos, las cuales pueden estar impresas o en páginas web.

Algunos de los autores para las fuentes primarias son: William Feaver, Martin Gayford, Sebastian Smee, John Russell, Bruce Bernard, Michael Kimelman, David Dawson y R. Hughes, entre otros, quienes elaboran una crítica especializada sobre las cualidades y sentidos de nuestro objeto de estudio, los retratos-desnudos, y que pueden enfocarse en la vida del artista, la ejecución técnica, el contexto de creación o el efecto de su percepción. Así mismo se realizó una exhaustiva búsqueda de material bibliográfico sobre los estudios visuales, la cultura visual, la estética, y también sobre metodologías y teorías del arte.

En principio los procesos de recuperación de la información documental y *visual*, así como los procedimientos de clasificación, organización y transmisión de la misma, fueron de carácter exploratorio y descriptivo que nos permitió adaptar las distintas ideas e interpretaciones sobre el tema, obtener la información suficiente para desarrollar la investigación y describir las bases generales del contenido, en todo caso su primer resultado fue la redacción del capítulo cuatro, la *monografía de Lucian Freud*.

Luego de haber pensado la estructura del contenido, sigue la elección de las obras a analizar. Primero hay que partir de una descripción y clasificación general de la obra, en la que la tradición de la pintura realista y la predilección del retrato son las *constantes* obtenidas<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> NA. La mayoría de los trabajos de Lucian Freud se encuentran en colecciones privadas, es una producción de cerca de setenta años que se reparte entre dibujos, grabados y óleos, que no ha sido completamente catalogada y de los cuales por tanto, no se podría precisar su número, teniendo en cuenta además que es un pintor en activo. Cabe señalar que en el año 2007 el curador británico W. Feaver, también el biógrafo principal de Lucian Freud en los últimos años, publicó un catálogo con 362 obras, el cual es el inventario más completo a disposición del público en comparación con otros

Luego al enfocar las *variables* que pudieran resultar del análisis, se determinó la búsqueda de los siguientes aspectos al momento de elegir las pinturas; primeramente una imagen representativa de su primera etapa de rasgos académicos, se optó por “*Muchacha con perro blanco*” de 1951-52, ejemplo a su vez de un refinamiento técnico alcanzado en cuento al dibujo y la composición.

Queda por descubrir el tipo de ejecución técnica de Lucian Freud en su segunda etapa, el ejemplo elegido es la pintura “*y el novio...*” de 1993, porque en esta obra están todos los elementos de una pintura gestual, trazos violentos con el pincel y empastes para generar volúmenes, es decir una pintura que revela los rasgos expresionistas característicos de su obra en una segunda etapa.

Si bien en todos los análisis si tomamos libremente las imágenes, puesto que la línea de trabajo de Lucian Freud es muy definida, es posible revelar datos concretos acerca de la ejecución técnica y las temáticas emparentadas retrato-desnudo y al realismo, pero también es importante elegir ejemplos en el aspecto del género o sexo de la figura humana representada, es decir, tomar por un lado la mirada al retrato-desnudo femenino y por otro lado al retrato-desnudo masculino, las obras que sirvieron para sintetizar este propósito son “*Muchacha rubia en una cama*” de 1987 y “*Hombre desnudo en cama*” de 1989.

Posteriormente se formuló un estudio comparativo, para diferenciar o emparentar los sentidos y contextos disponibles respecto la producción de los retratos-desnudos, por medio del análisis de determinados conjuntos de imágenes y lecturas intertextuales, ello es presentado en el capítulo titulado: *texto e intertextualidad en el retrato-desnudo*.<sup>39</sup>

---

catálogos de exposiciones o inventarios de subastas anteriores, por lo que el texto de Feaver es una fuente primaria y valiosa que nos permite acercarnos a un número de obras más útil y completo al momento de buscar tanto dibujos, grabados u óleos de Lucian Freud.

<sup>39</sup> Cabe señalar que el “método comparativo es consecuencia de la diversidad: la variedad de formas y procesos, de estructuras y *comportamientos sociales*, tanto en el espacio como en el tiempo, lleva necesariamente a *la curiosidad del estudioso al examen simultáneo de dos o más objetos que tienen a la vez algo en común y algo diferente*” (Beltrán. Pg. 24).

Con el objetivo de responder a las causas de la significación cultural del retrato-desnudo, de su importancia para los estudios de la cultura visual y de la producción simbólica, entonces se realizó una última fase explicativa en la investigación, ello se refleja en los últimos capítulos: *Desarrollo de la visualidad y actos performativos de la mirada*, y *Conclusiones*; En las cuales se responde afirmativamente a nuestra pregunta considerando cuales son las condiciones de la mirada intersubjetiva al retrato-desnudo.

### **3.3 Criterios y Procedimientos del Análisis Interdisciplinar.**

Existe una naturaleza relativa y frágil sobre los límites disciplinares, como se ya ha dicho, y ante la necesidad de experiencias y resultados flexibles entre los campos del conocimiento, aumenta hoy día la importancia de la investigación interdisciplinar y la necesidad de teorías para el diseño de métodos de estudio de la cultura visual.

Al desearse una aproximación interdisciplinar en los estudios visuales, son utilizados en este caso, los fundamentos de la teoría estética y de la semiótica, es decir, se analizará la información visual del retrato-desnudo desde un punto de vista estético, para derivarla hacia la aplicación del análisis semiótico en el ámbito de los sistemas visuales de producción simbólica, concretamente el estudio del soporte pictórico y el contenido semántico de los retratos-desnudos. A continuación se presentan y desarrollan dichos criterios y su cruce interdisciplinar.

Según Sánchez Vásquez (2007), “la estética es la ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo, y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da” (Sánchez. 2007. Pg. 56.); se debe tener en cuenta la posibilidad de la disciplina estética para abordar todos aquellos objetos que han sido creados por el arte, la técnica y la industria, como también los procesos y actos del sujeto que, a partir de condiciones determinadas, muestran cualidades y estímulos sensoriales.

La realidad se percibe a través de los órganos sensoriales y necesariamente por la capacidad de establecer *significados* a dichas experiencias, por ello *la semiosis* (la capacidad de generar significación y sentido, incluyendo sus conexiones e intercambios culturales) es un proceso siempre presente en las experiencias estéticas (Mandoki. 2006. Pg. 143).

Susan Buck-Morss es determinante al decir que el campo original de la *estética* no es el arte, sino *la realidad* (la naturaleza corpórea y material), en cuanto lo estético es una *forma de cognición* que logramos a través del gusto, el tacto, el oído, la vista y el olfato, es decir todo el *sensorium* corporal (ref. en: Sarikartal. 2005. Pg. 106). De tal modo *la sensibilidad del sujeto* es comprendida como una *facultad cognitiva autónoma* que resulta del acto estético<sup>40</sup>.

El hombre genera en el encuentro con la realidad -desde sus percepciones, organizando sus sensaciones y afectos-, un vínculo o *sentido mediador* entre la realidad que le es exterior y sus respuestas internas: a partir de este *sentido mediador* comienza a conformarse la subjetividad, al mismo tiempo que ese sujeto “*conoce*” mediante la percepción y la abstracción, las cosas que existen en su realidad<sup>41</sup>.

Todo lo anterior también se ha advertido desde la *semiótica*, para la cual una representación realista como el retrato-desnudo, es un *mensaje estético* que se origina en la reproducción de condiciones y contenidos análogos a los acontecidos en la confrontación de la realidad, pero ya *culturalmente estructuradas* (Eco. 1986. Y Calabrese. 1987).

La semiótica intenta indicar y explicar la gran variedad de *lenguajes* a través de los cuales se constituye la cultura, determinando la función y la estructura de los significados en el lenguaje y otros sistemas de signos no lingüísticos, haciendo hincapié en la naturaleza convencional de esta producción (Eco. 1986).

---

<sup>40</sup> “Que sea el sujeto el origen de la *estesís* no significa que no dependa de sus objetos. El sujeto no alucina las características de los objetos: comparte códigos y sentidos y los confronta en su relación con los objetos. El arte como forma de comunicación, pretende *materializar* la enunciación de una forma tal que incida en la sensibilidad del sujeto” (Mandoki. 2006. Pg. 72.).

<sup>41</sup> No se olvide que la percepción de los sentidos varía de individuo a individuo y es influenciada y se adapta de forma específica al depender de una cultura o construcción social en la que actúa.

La base de una comunicación que permite un estudio semiótico, es la posibilidad de referir un *signo* al objeto designado. Un signo o representamen, es algo que ésta por algo y para alguien en algún aspecto o capacidad (Peirce. 1965. Vol. 2 Pg. 228.); la utilidad de un signo es que se convierta en un tipo particular, capaz de actuar de la misma manera que el objeto que sustituye, por ejemplo si sobreviene la actitud estética, de repente en la función del signo, éste adquiere un valor como *signo estético*.

La semiótica en el estudio del signo estético, toma impulso en la idea de que una obra de arte tiene sentido a partir de una *estructura comunicativa interna*, sin embargo, la significación de cualquier obra de arte se encuentra limitada por un código artístico dominante en una época y sociedad dadas (Calabrese. 1987. Pg. 77.).

La semiótica supone que toda obra de arte cuando es percibida revela algún tipo de estructura, la cual se da como una relación de componentes con un trasfondo de construcciones culturales propias; diríase que *el texto* posee un conjunto de oposiciones dialécticas, móviles y arbitrarias que operan tanto en el autor del signo estético como en el receptor.

Regresando al concepto y función de los signos, al decir que “*todo cuanto existe es un signo*”, Charles Peirce formuló un mundo semiotizado, es decir, culturalmente transformado al estar dotado por los *signos*. El signo, tal como era definido, sería un concepto que tenía una fuerte relación referencial a las cosas mismas y que poseía la capacidad de representación, es decir que el signo posee la capacidad de llevar ante la mente de alguien una *idea* y de crear así en la mente de alguien un *signo operativo en la realidad*. Por tanto para Peirce, los signos constituyen el *flujo de pensamientos* que inciden en el pragmatismo (Peirce. 1965. Vol. 5 Pg. 206.).

El interés y el estudio exhaustivo de los signos por parte de Peirce, le llevó a las siguientes aclaraciones, comenzando en que un signo no solamente está asociado a otros signos en los pensamientos, él parte luego de la convicción de una relación trídica en la

constitución de los signos: un *signo* está, por un aparte, relacionado con su *objeto designado* y, por otra, con un *interpretante* que hace que el signo representa su objeto para el destinatario<sup>42</sup> (Referencia en: Eco. 1986. Pg. 21.).

En la perspectiva que aporta Peirce, la tríada semiótica *signo-signado-interpretante*, puede aplicarse igualmente a fenómenos que carecen de emisor, es decir que *existen convenciones interpretativas incluso en la manera en que intentamos descifrar los fenómenos naturales como si fuesen signos que comunican algo*, por ejemplo al medir con un termómetro la temperatura ambiental, etc. Entonces la noción trídica de Peirce implica, aunque no se diga explícitamente, elementos de consenso y de socialidad, “la cultura ha seleccionado algunos fenómenos y los ha institucionalizado como *signos* a partir del momento en que por circunstancias apropiadas comunican algo” (Peirce. cit en: Eco. 1986. Págs. 21-22.).

La relación trídica de cualquier clase de signo implica supuestos culturales e ideológicos, por tanto existen elementos de convencionalidad y arbitrariedad también en los llamados signos icónicos. La mayoría de los signos no se parecen necesariamente a las cosas que significan, pero algunos de ellos reciben el nombre de signos icónicos, por una considerable *semejanza* con lo que significan (Ver: Calabrese 1987. Págs. 146-164.).

La afirmación de que un signo es icónico cuando puede representar su objeto por vía de la *semejanza* ha sido debatida (ídem); La crítica principal de Eco es que el signo icónico no mantiene ninguna vinculación natural con el objeto y que sólo es posible pensar en una correlación de tipo convencional, es decir, si se quiere hablar de semejanza en el análisis semiótico, ésta se debe entender como una correspondencia ya no entre un objeto real y una imagen, sino entre *el contenido cultural del objeto y la imagen*, ese contenido es pues el resultado de una *convención cultural* (Vilches. 1984. Págs. 18-19.).

---

<sup>42</sup> Nota del autor- En la argumentación de este capítulo, se podrá hacer algunas equivalencias e intercambios entre los términos de destinatario, lector, receptor y espectador, y por consiguiente entre los términos de emisor, transmisor y autor.

El código de la imagen es tan arbitrario como el de la palabra escrita, además el ser humano vive en una sociedad para la cual la invitación a la libertad de las asociaciones visuales e imaginativas, sigue generándose a través de la disposición artificial de una cultura de acuerdo con determinadas intenciones sugestivas y productivas. Asociar la imagen con un contenido expresivo es resultado de la incorporación de *los esquemas comunicativos* dispuestos para referirse a tales objetos<sup>43</sup> (Eco.1992.).

Para que el destinatario comprenda algo que el emisor formuló antes y que éste desea dar a conocer, se basa en una serie de códigos, hasta cierto punto estipulados, que ayudan a comprender el signo. Los códigos fijan un repertorio de símbolos, entre los cuales se puede escoger algunos que son atribuidos a determinados fenómenos, los códigos por tanto establecen una correspondencia entre un significante y un significado previamente elegidos (Eco. 1986. Págs. 38-39.).

Un código privado e individual conformaría un *idiolecto estético personal*, desde el cual se formulan aquellas maneras estilísticas y normas de las representaciones (de los artefactos visuales), incluyendo los actos de visión de los sujetos (ídem. Pg. 129.).

El autor representa materialmente una idea que desea comunicar, posee su propio idiolecto y su contexto histórico, ello obliga a situar su producto, es decir su obra y la recepción, en el tiempo, tanto en relación con las convenciones representativas previas como con aquellas de su propia época; las diferentes interpretaciones históricas existen debido a la batalla ideológica en la que las personas, las clases y los grupos, elaboran *autobiográficamente* sus interpretaciones del mundo, de la cultura y del pasado (Malerba. 2007. Pg. 69.).

---

<sup>43</sup> En ciertas *funciones* de una comunicación se persigue transmitir un significado claro con una respuesta obvia, mediante un proceso cerrado para determinado uso práctico, como una señal de tránsito por poner un ejemplo. Es decir que son mensajes que apuntan a ser comprendidos unívocamente sin posibilidad de equívocos ni interpretaciones personales sino en consenso. En otros casos en cambio, se persigue una función metanarrativa o una función estética, en ésta última el mensaje está estructurado de manera ambigua y está abierto a diversos significados posibles; *dicha ambigüedad es la que exige un esfuerzo creativo de interpretación en cada lector*, es el caso de la poesía y las artes visuales, es decir los mensajes de funciones estéticas (Eco. 1992, y 1986.).

La recepción que tendrá la obra se verá sometida, como se ha visto, a cuestiones históricas que son variables, además la implicación del idiolecto privado y de los *códigos*, para producir y para comprender el sentido de una obra de arte, es una evidencia más en conjunto que señala la presencia de *esquemas retóricos convencionalizados*. De manera que la libertad creadora del artista resulta más relativa de lo que se cree. “La mayor parte de las formulas expresivas pueden ser consideradas como producto de transacciones complejas entre los miembros de un entorno social, que indican matrices combinatorias convenidas, capaces de producir variaciones individuales e inesperadas de un código establecido” (Eco. 1986. Pg. 136.).

En la situación del contexto histórico, de acuerdo una la cultura, además de la selección de códigos por parte de los espectadores, es que la pintura asume un significado. La pintura constituye propiamente una experiencia simbólica posteriormente de existir la relación entre el pintor y el objeto representado, porque el proceso comunicativo se completa en el ámbito del espectador.

Hay que considerar que una obra de arte es contemplada por una *pluralidad* de espectadores, cada uno con sus propias características, por ende toda lectura o interpretación será diversa, es decir personal; el autor por lo general no ignora este hecho indudable de la recepción o contemplación estética, creando él mismo la obra de manera que su “*apertura*” permita esas posibilidades en cuanto se entrega a la *pluralidad* de sentidos (Eco. 1992.).

La presencia de la imagen en un contexto histórico e ideológico, genera todo un horizonte de posibilidades interpretativas, así se constituye una *obra abierta* (idem.) respecto a la configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que los destinatarios se ven impulsados a una serie de lecturas siempre variables. El autor prevé y reconoce que el lector dispone de diferentes contextos para interpretar la obra, su *significado* o *expresión estética* que se constituyen *a posteriori*, en la comunidad de experiencias afectivas y significativas del destinatario de la obra.

El beneficiario directo de este horizonte de la *obra abierta* es el propio lector o espectador, que será reclamado en el proceso del sentido de la obra junto al artista. El espectador se convierte en un sujeto activo, en un sujeto creador, porque pasa de ser mero receptor pasivo a un observador interprete, en sentido de un proceso de *lectura-escritura*. La autoridad del conocedor experto, de igual manera es disuelta, siendo asumida la responsabilidad de la interpretación de parte de los públicos ordinarios, que son la sede de la atención masiva de nuestros tiempos, mejor dicho, la significación de la *obra abierta* va en beneficio y a condición, de la *atención colectiva de diversos públicos*.

Para a los efectos de la recepción, Roland Barthes distingue dos formas en la interpretación de *los textos* por parte de los destinatarios; la primera es llamada *lectora*, pues consume lo que ya está escrito y da libertad al lector de aceptar o rechazar el texto; mientras que la segunda forma de interpretación es realmente activa, la *interpretación escritora*, convirtiendo al lector en un co-autor del texto debido a la interacción entre el lector y lo que ya se ha escrito, entre lo que el lector extrae del texto y lo que éste a su vez extrae del lector (Referencia: Murray 2006. Pg. 32.).

De modo paralelo a la relación *texto-lector*, Barthes en "*la cámara lucida*" (2004) sorprende con la relación *mirada-cuadro*, pues conceptualiza dos miradas, ambas interpretativas: la primera sitúa lo culturalmente codificado en la mirada, es el *studium* y designa lo dado-a-ver para perpetuar aquellos mitos sinónimos de la representación normativa. Luego, ya en la otra mirada interpretativa, Barthes asocia lo que ha nombrado *punctum* con el *movimiento* de la mirada más allá del marco o cuadro de lo dado-a-ver hacia los *deseos* que se hallan afuera, es decir, que en verdad estimulan la potencia trasformativa del espectador y que reside en sus experiencias y memorias, redefiniendo así la interacción y la participación en lo *dado-a-ver* del cuadro o representación.

Por tanto, en la comunicación de un mensaje estético, ni el lector ni el texto se consideran completos o definitivos, su valoración no entrega un cierre, sino que cada uno está construido como un conjunto de posibilidades y poderes a partir de los cuales pueden enriquecerse y derivarse las *lecturas-escritoras*. Además debemos de sumar la *interdependencia* o *intertextualidad* entre los textos literarios, y entre las representaciones visuales, como más adelante se comenta, clausurando así los privilegios únicos del antiguo genio creador y de la dependencia a él en el contenido del texto.

En resumen, la semiótica considera que los aspectos de la cultura pueden comprenderse mejor si se examinan desde el punto de vista no sólo del lenguaje, sino en general de la comunicación, porque así los objetos visuales funcionan como *mensajes* desde el punto de vista social, precisamente para situarse en ciertas fórmulas semióticas basadas en *la teoría de la información*.

Si todo fenómeno cultural es un acto social y puede ser explicado mediante los esquemas propios de cualquier acto de comunicación, es aconsejable individualizar la estructura elemental de la comunicación en donde ésta se produzca, es decir reconocer sus términos mínimos; un proceso comunicativo es el simple paso de una señal que tiene una fuente y que a través de su emisor y a lo largo de un canal, llega a un destinatario. Véase el modelo que se ilustra a continuación [tabla 2], basado en el esquema propuesto por Umberto Eco<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Ver: Eco. 1986. Pg. 164. Modelo basado a su vez en los esquemas comúnmente creados para representar el intercambio de mensajes en las telecomunicaciones.

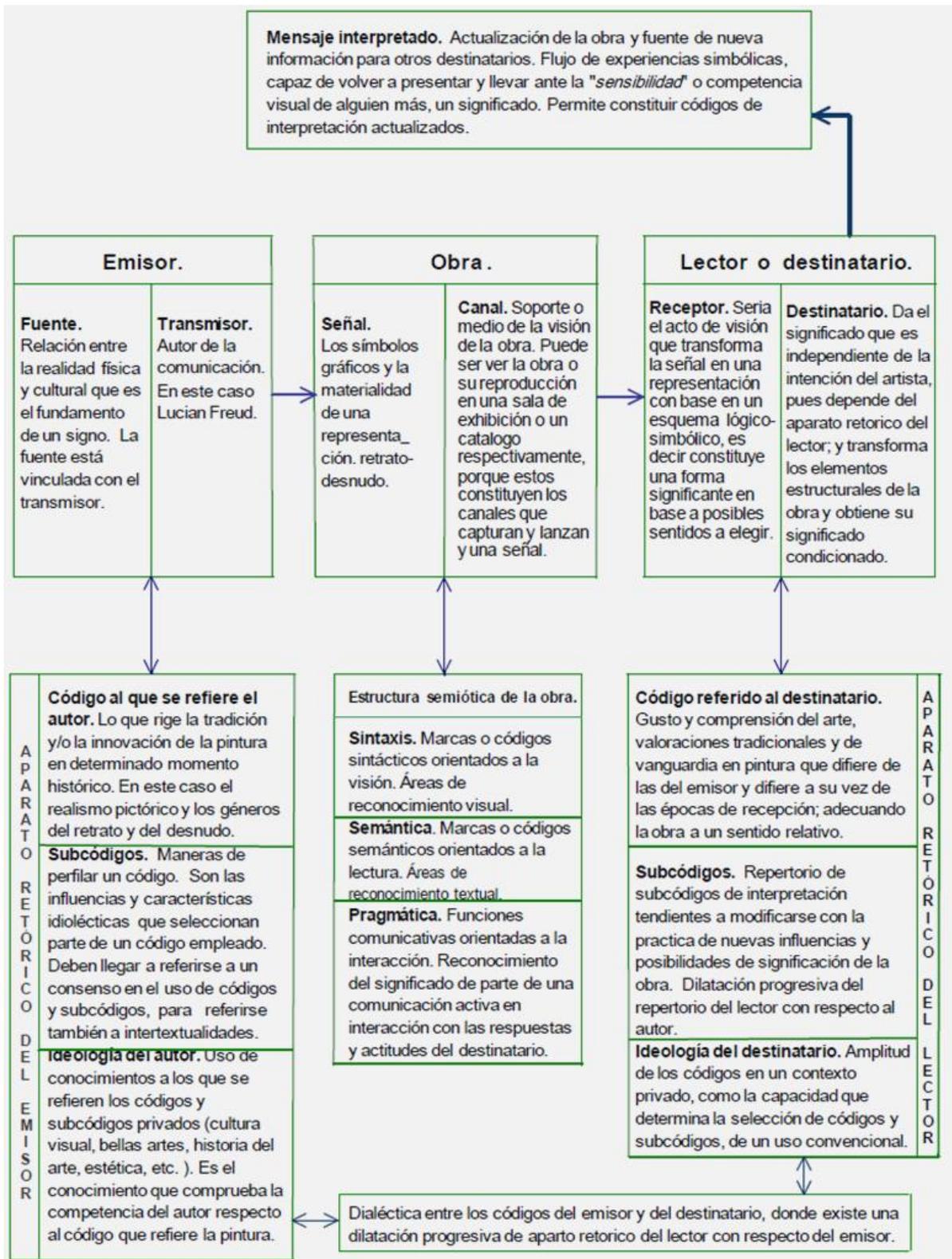


Ilustración 5. Modelo de comunicación de un mensaje estético.

Las artes visuales son muy importantes para el estudio semiótico, precisamente porque escapan al terreno de la lingüística, y porque experimentan sobre los alcances de sus análisis basados en los sistemas de signos. Quienes han trabajado en la semiótica de las imágenes, han propuesto que las unidades propiamente visuales no deben ser forzadas a categorías lingüísticas, sino más bien a un sistema lógico-simbólico de representación o de *categorías visuales* (Vilches Pg. 1984. 22).

Lorenzo Vilches ha integrado las unidades propiamente visuales en sus análisis, y definido los planos semióticos o *textuales* en que actúan y son interpretadas (Vilches. *la lectura de la imagen* 1984.). En la *tabla 3* [pg. 54], se puede conocer la estructura básica para el análisis de la representación del retrato-desnudo en los términos y descripciones resultantes del argumento de Vilches, quien retoma para su elaboración las bases semióticas y subdivisiones propuestas por Charles Morris y Max Bense, entre otros<sup>45</sup>.

Tanto la semiótica y los estudios visuales añaden un nuevo interés a las formas de interpretación establecidas para las imágenes, pues un signo estético se presenta como un medio activo en el proceso de generar pensamientos y acciones reales y productivas en la sociedad. Las obras por estar abiertas a una pluralidad de sentidos, exigen métodos de análisis críticos totalmente interdisciplinarios, logrando *actualizar* las narrativas simbólicas durante la implementación de dichos métodos.

La obra y *la mirada* se presentan necesariamente en el contexto de los regímenes de visión, pero siendo en las dimensiones semióticas (sintácticas, semánticas, pragmáticas e intertextuales) donde es posible *advertir el sentido simbólico de la re-presentación*, permitiendo ver que todo proceso de significación en las prácticas artísticas es una comunicación y un proyecto intersubjetivo.

---

<sup>45</sup> Estas clasificaciones se pueden consultar, contextualizar y profundizar sobre el argumento en: Vilches. Lectura de la imagen. Paidós. Barcelona 1984. págs. 29-39; Y en: Calabrese. El lenguaje del arte. Paidós. Barcelona 1985. págs. 78-84.

<i>Planos semióticos.</i>	<i>Descripción de elementos para la lectura de una pintura.</i>
Elementos sintácticos	<p><u>Soportes físicos.</u> Manifestación material sin lectura, sin connotación; establecer y percatarse del uso de un material plástico.</p> <p><u>Elementos diferenciales de la expresión.</u> Los códigos de reconocimiento de las marcas sintácticas y gráficas anteriores a la coherencia que confiere la unidad textual: formas (puntos, líneas y figuras), valor tonal y contrastes, paleta de color y la distribución espacial (composición, perspectiva y escalas) de la relación entre estos elementos.</p>
Elementos semántico-pragmáticos	<p><u>Niveles y bloques sintagmáticos.</u> Identificar las diversas figuras iconográficas dentro del cuadro y cómo al conjuntarlas revelan su función simbólica. El uso referencial de la imagen que presenta un tema.</p> <p><u>Respuesta efectiva del espectador.</u>- la multitud de respuestas posibles tanto físicas, cognitivas, incluso intuitivas que, como efecto de la obra, puede tener el espectador resultando de su interacción y participación con la imagen (sentirse complacido, extrañado, agredido, incómodo, etc.). <i>“La obra expresa un actitud determinada hacia las cosas... pero la obra no comunica esa actitud, sino más bien la hace nacer directamente en el fruidor. Llamamos significado de la obra a esta actitud sólo porque se da objetivamente en la obra”</i> (Calabrese. Pg. 95).</p>
Intertextualidades	Todas las transcripciones estilísticas y retóricas que son reactualizadas en la obra. “Se entiende por intertextualidad la relación entre un texto y otros textos de una cultura dada, que puede ser bajo la forma de citación, alusión, plagio, apropiación, réplica, parodia, imitación, etc. (nota al pie en: Calabrese. Pg. 49).

Ilustración 6. *Elementos para el análisis semiótico de la pintura.*

Es preciso recordar que la producción e interpretación de las prácticas artísticas y de su sentido, surgen de la interacción de diversos contextos, desde el cruce de los códigos conformados en el autor y el espectador, integrando en cada uno una *cualidad retórica*, es decir que la capacidad *argumentativa e interpretativa* no sólo compete como simple *lectura-escritura*, sino como *acto de visión o mirada*. Por lo tanto se debe llevar el código de lo semiótico-*textual* a los aspectos de la Cultura Visual, llevar su sistema lógico-simbólico hacia las prácticas y los modos de ver, en donde surge la necesidad heurística para unir semiótica, estética y estudios visuales en una *retórica de la visualidad*.

Se determinó que la semiótica se guía desde los *códigos ya estructurados*, que constantemente se modifican, estos son las premisas en que el estudio semiótico se fundamenta; los estudios visuales tratan de comprender la *génesis social de los códigos* porque dichas convenciones sobre la visualidad son capaces de producir fuertes efectos psicosociales en la constitución de las identidades, porque la producción simbólica y su acto comunicativo son promovidos por las *representaciones exteriores* sugerida a cada sujeto, las cuales producen la subjetividad, en resumen, los individuos y las comunidades se relacionan intersubjetivamente con los agentes de la visualidad desde la *proyección de la mirada*.

Para profundizar en la génesis de los códigos respecto la mirada y los actos de visión, J. Lacan nos dice que la constitución y acción de la mirada se realiza a través de una *pantalla*, ella enmarca la mirada natural dentro de las regímenes escópicos, comprendiendo las ideologías y *los códigos heredados de la cultura*; lo importante en *la mirada* para el estudio de los procesos de subjetivación y de los modos de ver, desde el orden imaginario y simbólico que propuso J.Lacan, es el hecho de que al ver algo la *pantalla* entrega un conjunto determinado de *imágenes e ideas* que conforman la identidad de un sujeto, *pantalla* que a su

vez es una construcción del punto de vista histórico-social hegemónico de los otros.<sup>46</sup>

Complementando un sentido sobre la génesis cultural de la mirada, Mike Bal dice que el resultado de la significación cultural a través de la visualidad es debido a lo que se llaman *los actos de visión*, estos inician con *el aprendizaje de un régimen escópico*, y señala que la mirada del espectador actúa como fijación de su intencionalidad en el campo visual<sup>47</sup>, convirtiéndose en una fuente de reconocimiento del mundo. El acto de visión va más allá de la actitud natural de la visión, así la mirada entrega el *significado* a lo mirado.

Los estudios visuales, a grandes rasgos, han tendido a estar dominados por un paradigma interpretativo según el cual, la imagen es a menudo concebida como una *representación*, una construcción social, cuyo contenido es susceptible de manipulaciones (Moxey. 2009. Pg. 9). Pero el renovado interés en la *presencia* de los objetos estéticos –en su capacidad para escapar de los significados arbitrarios atribuidos a ellos por generaciones de intérpretes- también tiene importantes repercusiones en los términos y metodologías de los estudios visuales (ídem. Pg. 12.).

Hasta ahora se ha planteado la sugerencia de que las relaciones entre las palabras, las imágenes y el mundo no son naturales sino indirectas, y que sus significados se dan a razón de las convenciones sociales; pero desde el punto de vista complementario, se sugiere la posibilidad de tener acceso inmediato al mundo, para que los significados tengan un fundamento legítimamente físico –y permítase decir, estético-. En este caso las obras de arte serían consideradas tanto interpretadas, como palpables o *encontradas* (ídem pg. 8).

---

<sup>46</sup> Dicha pantalla, según Lacan, se constituye a partir de una ideología heredada que promueve ciertas imágenes e involucra la capacidad física y mental de la percepción, y a través de ella es que comprendemos al sujeto de la representación; Concluye que sobre lo mirado recaen de tal modo los argumentos ideológicos unidos a la percepción fenoménica. Consultar el apartado sobre: *la identidad como construcción visual: la pantalla lacaniana*, en: Firat. Págs. 190-193.

Consulte también: “*La dialéctica de la mirada en el retrato-desnudo*” en el capítulo 6 de la presente tesis.  
<sup>47</sup> . “En lugar de la visualidad como propiedad característica y definitoria de los objetos, son los *actos de visión* hacia esos objetos los que constituyen el objeto [de los estudios visuales].” Ver en: Bal. “*El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales.*” En Revista Estudios visuales N° 2. España Cendeac. 2007. Pág. 20.

Significados y *materialidades* se confrontan cada vez más y oscilan en el análisis de las imágenes, si bien se reconoce la especificidad histórica y la contingencia de sus efectos como reales, las imágenes sin embargo, continúan dando acceso a *algo* que resuena con la realidad, instaurando un *giro icónico* opuesto al *lingüístico*, la visualidad distinta del discurso (ídem pg. 21.).

Maltese es uno de quienes defienden que la relación de un significante y un significado no está únicamente correlacionada arbitrariamente, sino por una interacción dialéctica entre cadenas de estímulos y cadenas de respuesta, las cuales están en *la experiencia vital* (referencia: Vilches. 1984. Pg. 22.). También Norbert Elías respecto los procesos *naturales* integrados a los sociales para conformar a los significados, insiste: “toda lengua, en el acto de comunicación entre un emisor y un receptor, representa simbólicamente al mundo, *tal y como es experimentado por los miembros de una sociedad* en la cual la lengua es hablada” (citado en: Malerba. 2007. Pg. 78). La lengua finalmente se crea para representar al mundo conforme a la experiencia de su comunidad practicante a lo largo de sucesivas generaciones, es decir, que los actos sociales en realidad son *congruentes* con una realidad o disposición concreta.

Si los estudios visuales experimentan con esta visión que pretende hallar una congruencia entre la cultura y la naturaleza, entre la *presencia* y la *representación* -por supuesto considerando el proyecto epistemológico de la visualidad-, hay que advertir entonces que *la imagen-del-mundo* que el *ser-en-el-mundo* se hace, no es por sí indirecta, ni tampoco un discurso meramente arbitrario, sino una elaboración conceptual cuyos instrumentos cognitivos usados para su percepción y procesamiento, fueron establecidos por la inserción misma de la humanidad en su propia y auténtica realidad circundante (Véase: Malerba 2007. Pg. 73.).

En esta investigación se exploran estos criterios porque, al menos en parte, permite darse cuenta de que el significado está *inscrito*, que está unido por una experiencia vital al significante, luego la *lógica de la sensación* y la *producción de presencia* deben reconocer la *escritura/trazado* como un constructo simbólico directo (Moxey. 2009. Pg. 21.).

Por el contexto, los significados y las *materialidades* de nuestro objeto de estudio, más que ser una representación o signo estético, lo que presenta el acto de visión en torno al *retrato-desnudo*, es una relación intersubjetiva de los individuos participantes; porque el acto de visión nace de una experiencia sensible que es comunicada según los códigos de acción e ideologías, es decir, porque se han integrado la experiencia sensible y los códigos de representación normativos, resultando que la *forma de mirar* de los individuos dentro de un campo visual, desarrolla sus aspectos comunicativos y performativos.

De tal modo, basándose en el diseño de la investigación anteriormente descrito, en los procedimientos o estrategias experimentales y en la estructura semiótica-estética de análisis, se interpretó teóricamente que el acto de visión o *mirada* a los retratos-desnudos, promueve la significación cultural del sujeto y del cuerpo, tal y como son experimentados por la visión, logrando acciones de performatividad dentro de la producción simbólica para la visualidad.

## Capítulo 4. Monografía de Lucian Freud.

### 4.1 Genealogía.

*El arte es un dominio intermedio entre  
la realidad que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos  
y el mundo de la fantasía que nos procura su satisfacción*  
Sigmund Freud<sup>48</sup>

El apellido *Freud* al ser escuchado lleva a muchos a situar y reflexionar sobre las actitudes respecto al mundo, al cuerpo, a la identidad y a la cultura humana en general, pero ¿por qué sucede así? Sucede porque es el apellido del *padre del psicoanálisis*, Sigmund Freud. Para tener una referencia, la propuesta psicoanalítica se basa en lo siguiente: Freud enfatiza la irracionalidad del comportamiento del hombre y propone la existencia del inconsciente como motor de la conducta humana (Paraíso. 1995. Pg. 19), la cual se alimenta a su vez de la libido, *la pulsión que crea la vida en todas sus formas*. Si la búsqueda de la satisfacción de la libido es el propósito de las conductas, éstas también pueden girar a un fin no sexual ni exclusivo del propio individuo transformándose producto de la *sublimación*, por lo que las actividades son encaminadas a fines elevados moral y *socialmente*, como la creación y la investigación intelectual (Paraíso. Pg. 27). Bien sabido es que Sigmund Freud con sus ideas transgredió los límites morales para proponer una *mayor tolerancia* hacia los individuos y comprensión de su sexualidad como elemento necesario para la realización sana del hombre y sus emociones.

Sigmund y su esposa, Martha, tuvieron seis hijos, el cuarto de ellos fue Ernst Freud quien siguió con el legado del apellido de un modo distinto, *manteniéndose a distancia de su familia* –burgueses acomodados por la tradición familiar que era la profesión médica- , “cuando se le preguntó por qué era arquitecto, dijo haber elegido esa profesión porque ni el padre, ni los

---

<sup>48</sup> Citado en: Paraíso, Isabel. literatura y psicología. Madrid. Ed. Síntesis. 1995. Pág. 71.

otros miembros de la familia sabían nada de arquitectura.”<sup>49</sup> Cuando Ernst tuvo treinta años ya vivía en Berlín, ahí recibió de Viena una carta de su padre diciendo: “tú eres el único de mis hijos que tiene ya todo lo que un hombre puede desear... y como nada en la vida corresponde a los méritos permíteme expresar el deseo de que la suerte te siga siendo fiel...”<sup>50</sup> Ernst quien fuera llamado el *hijo afortunado* y Lucie Brash tuvieron tres hijos: Klemens, Lucian y Stephen.

*Lucian Freud*, llamado así en honor a su madre, nace el día ocho del mes de Diciembre de 1922; la familia vivía en un departamento grande cerca del centro de Berlín, en Tiergarten, pasando una infancia relajada y sin darse cuenta ni sin preocuparse de la exclusión y las ofensas comúnmente dadas por su condición: judío-austriaco. Pero la presión para toda su familia se agravó en enero de 1933, cuando Hitler logró el poder sobre Alemania, Ernst decide mudar a su familia y para el mes de septiembre del mismo año sus hijos asisten a su nueva escuela en el campo de Inglaterra.

Sigmund visitaba a sus nietos y les llevaba regalos (cuentos, láminas con grabados de Duderó, y de pinturas de Brueghel, etc.); también en Londres era atendido del cáncer de mandíbula que le afectó, pero seguía obstinado en *sobrevivir* aún en Viena. Finalmente Ernst Freud con soporte de María Bonaparte, admiradora y alumna de Sigmund, organiza el traslado de sus padres y su hermana, Anna, hacia Londres en 1938 – el resto de los familiares no sobrevivió a la guerra-; Sigmund Freud muere en 1939 quedando Ernst Freud como el ejecutor testamentario y encargado de publicar sus obras; después de la muerte del hijo, en 1970 la labor recae en su esposa Lucie.

Tras llegar a Inglaterra en 1933, como se había visto, Lucian Freud es inscrito en el Darington Hall, en la provincia de Devon, era una escuela rural nada formal pues sus dueños buscaban fomentar en sus alumnos la responsabilidad social y valores civiles, produciendo las

---

<sup>49</sup>Referencia: Biografía de Ernst Freud. Estudio del psicoanálisis y psicología. Psicopsi.com. Consultado en Febrero del 2009. <<http://psicopsi.com/Biografia-Freud-Ernst-1892-1966.asp>>

<sup>50</sup> Ídem.

actividades de una granja y permitiendo libertad a los alumnos de asistir o no a sus clases. Curioso es que Lucian faltaba a sus clases de arte y en cambio frecuentaba los establos de la granja para cuidar y montar a los caballos, llegaba a dormir en ese lugar, tanto era y es su interés por *la vida animal* y en especial los caballos, que pensó en aquel tiempo convertirse en jockey; ciertamente frecuentó más tarde los hipódromos por la emoción natural de presenciar las carreras y por inyectarse emoción al apostar dinero.

En 1935 fue cambiado con sus hermanos a un centro más formal, Bryanston, exclusivo para varones. Si bien sus padres estaban de acuerdo y buscaron su formación artística y viendo que Lucian nunca cesó de dibujar, tampoco parece que estuviera abocado a convertirse en pintor, quizás el único trabajo conocido en esa época sea una escultura en piedra, un caballo con tres patas [ilustración 7]. Lucian Freud recuerda que hizo “un poco de escultura en la escuela, había un pequeño pez de alabastro... que pareció gustarle [a su abuelo Sigmund], él tenía una colección de escultura antigua y le obsequió mi pez a María Bonaparte cuando le visitó, diciéndome: no harás caso de lo que le doy a la princesa... cuando tú seas un artista ella será tu primer patrocinador” (Feaver 2007. Pg. 324).

En 1938, Freud fue expulsado de Bryanston por bajarse los pantalones en público para ganar una apuesta, entonces su padre presentando el famoso caballo de tres patas consiguió que el joven entrara en la Escuela Central de Artes de Holborn, un lugar prestigiado e idóneo para convertirse en artista, pero Lucian sólo duró un trimestre. Movidio por la curiosidad Lucian decidió entrar en una escuela que acaba de crearse, entonces él mismo dirige ya decididamente su atención al arte y en particular al dibujo en la East Anglian School, en un ambiente informal dirigido por el pintor Cedric Morris. Así comienza entonces su etapa de formación y convencimiento como pintor.



Ilustración 7. *Caballo de tres patas*. 1937.

Piedra de arena. 56 cm de alto.

## 4.2 Primer periodo de producción: 1939-1954.

*Desde el comienzo mismo de sus estudios,  
un artista que trabaja a partir del natural se enfrenta con un doble problema.  
Debe aprender a ver (es sorprendente la incapacidad de la gente para ver)  
y debe aprender a interpretar las experiencias visuales como experiencias plásticas.*  
Hans Hofman<sup>51</sup>.

Se propone este espacio de años de 1939 a 1954 como su primer periodo de trabajo porque las pinturas que públicamente se expusieron y documentaron como las que iniciaron con su carrera son fechadas en 1939, siendo el año que Lucian Freud ingresó por iniciativa propia a la escuela de artes fundada por Cedric Moris y Arthur Lett-Haines; desde entonces comenzó a relacionarse con sus compañeros pintores, con poetas y también en general con gente del campo artístico, quienes lo acompañan y promueven como se verá más adelante. Es la etapa inicial en que él hace de la pintura, el dibujo y el retrato su profesión en la vida. “La mayoría de los temas que le preocuparían más tarde surgen durante estos años de escuelas, concentración en rostros conocidos, descripciones en primeros planos de cabezas a menudo cabizbajas, animales y plantas del natural y numerosos objetos vistos de cerca” (Smee. 2007. Pg. 14).

Freud quien comenta haber comenzado sin ninguna aptitud natural para el dibujo, más bien considera que es una habilidad adquirida, como cualquier persona dedicada al arte debía probar y decidir qué temáticas y técnicas serían las pertinentes en sí mismas para convertirlo en un buen pintor y a su obra en una labor auténtica, en un quehacer justificado. Freud comenzó con una observación exhaustiva de sus motivos, delineando contornos precisos de las figuras en la tela, habiendo desarrollado rigidez en su técnica, provocaba tensión en sus imágenes, inflexión técnica que abandona a principios de los cincuenta, por ello este primer

---

<sup>51</sup> Citado en Chipp. Teorías del Arte Contemporáneo. Akal, Madrid 1995. pág. 577.

periodo termina en 1954 donde literal y metafóricamente *cambia sus pinceles*, como más adelante comentaremos.

Regresando a los días de 1939, el año cuando muere Sigmund F. y se desata la Segunda Guerra Mundial tras la invasión de Polonia, Lucian Freud en tanto, adquiere la ciudadanía británica y comienza su producción; sucedió que unas semanas después de su llegada al East Anglian School of Drawing and Painting, la escuela fue incendiada, se sospecho de que Lucian fuera el culpable pues había estado fumando descuidadamente.” (Feaver. Pg.12), al cerrar temporalmente la escuela entonces Freud viajó con un compañero, David Kentish, hacía el país de Gales por tres meses dedicándose a pintar y dibujar a las personas y el paisaje, el poeta Stephen Spender también se une poco después, Lucian Freud regresa del viaje con su primer y verdadero cuerpo de trabajo, también comienza a publicarlos en la revista *Horizon*.

Freud volvió como estudiante de Moris, quien tuvo que reubicar la escuela en Suffolk. Moris no se preocupaba del parecido entre el modelo y la obra, por estar en contra de las academias y concentrado en lo que el pintor expresaba libremente; el perfil de su enseñanza en todo caso fomentaba un espíritu libre y expresivo, los cuadros de Freud en esta época reflejan un poco esto, sus retratos no guardaban las proporciones y el fondo de sus cuadros no estaba definido desde el uso de la perspectiva, en las obras se ve que guardan semejanza con el expresionismo alemán, pero solamente como coincidencia porque después Freud no se encamina a esta corriente en modo alguno, siendo más inclinado hacia el enfoque neorrealista.

Los retratos que se ven a continuación son una clara muestra del estilo de la caricatura y no lo son de la proporción y volumen del realismo clásico, porque las pinturas tienen fondos planos aunque con diversos elementos, también vemos que Freud al inicio se mostraba interesado no únicamente en las personas que conocía, sino en personajes que mostraran las condiciones críticas y adversas de los europeos, relacionando migración y pobreza, su paleta de color presenta un matiz terroso, predominan grises ocres y sienas, por ejemplo en el caso

de “*Chico evacuado*” de 1942, “*Refugiados*” de los años 1941-42, o en el autorretrato “*Sala de hospital*” de 1941.

Se debe ver, en cambio, estos cuadros no en el sentido de caricaturas expresionistas, sino realmente como los primeros ejercicios con pinceles y pigmentos de alguien sin experiencia en la práctica de la pintura, un novato en sus primeros ejercicios donde la *figura simplificada* nace del primer contacto con los materiales que después se dominan; hay algunos ejemplos posteriores de similar manufactura teniendo la influencia un tanto inconsciente del trabajo de Moris, pero Freud lo descarta a finales de 1941 y en los siguientes años adquiere en la práctica, ya como *pintor autodidacta*, una disciplina y gusto más formal o académico.

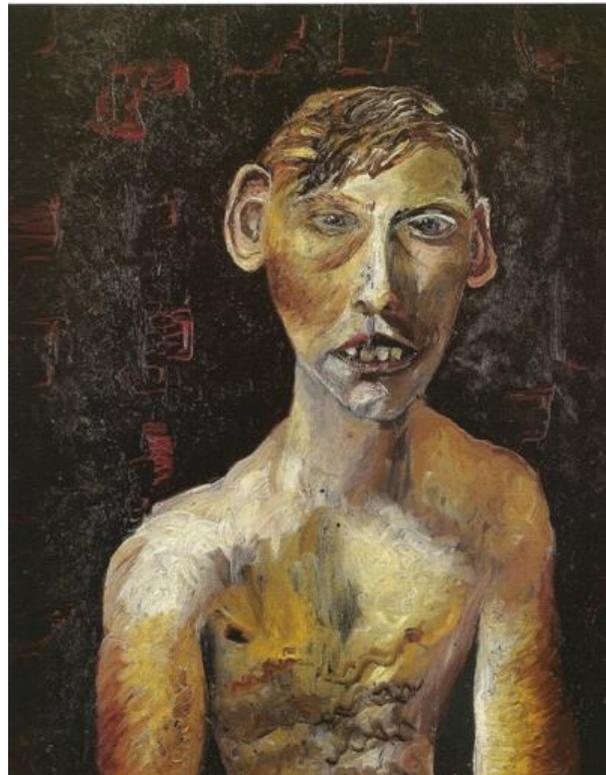


Ilustración 8. *Chico evacuado*. 1942.  
56.3 x 74.5 cm.

Convencido de que estar en Londres en plena guerra no era lo que quería en su vida, esto en el año de 1941, Lucian Freud decide que debe buscar un medio de llegar a Nueva York, estando por casualidad en Liverpool desde donde podía huir, no lo piensa dos veces y entra a servicio en la marina mercante, de inmediato aborda el “*SS Baltrover.*” En su viaje sufren las bajas temperaturas navegando el Atlántico, Freud no puede desembarcar al llegar a Estados Unidos, debido a que su pasaporte muestra su origen alemán. Durante el viaje son atacados en varias ocasiones; herido y enfermo regresa a Inglaterra para ser hospitalizado y para convencer a los doctores de que lo incapaciten de por vida como marinero, así fue y después del mal rato de esos meses la siguiente decisión de Freud consiste en una cosa: concentrarse en la pintura y no dedicarse a otra cosa.

### 4.3 Surrealismo y Neoromanticismo.

¿Qué es más surrealista que una nariz entre dos ojos?

Lucian Freud.<sup>52</sup>



Ilustración 9. *El cuarto del pintor*. 1943-44.

62.2 x 76.2 cm.

En 1944 Lucian Freud tuvo su primera exposición individual en Alex Reid and Lefèvre Gallery, en Londres, presentando su obra: “*El cuarto del Pintor*”. La gente quien sabía que su abuelo fue el creador del psicoanálisis vinculó su obra con el Surrealismo<sup>53</sup>; en este movimiento de vanguardia *estar por debajo de la realidad* significaba rechazar cualquier forma de razón o de pensamiento consciente; su fin era observar una realidad ilógica como la producida en los

---

<sup>52</sup> Citado en: Figura. 2007. pág. 16.

<sup>53</sup> Para consultar una síntesis respecto al Surrealismo ver: Collins. 1984, págs. 72-76.

sueños, y en lugar de proponer el orden de los objetos en las imágenes, dar lugar en ellas al azar y el desorden, que la escritura automática diera cabida a lo “subconsciente”, y en sí se propone crear *alucinaciones*, un ataque a todo sentido lógico de la realidad.

Ciertas obras de Lucian Freud como “*El cuarto del pintor*” donde la palmera, la cebra y sombrero en el suelo son yuxtaposiciones arbitrarias de objetos y figuras que de pronto simulan el suceso insólito del surrealismo, son catalogadas en esta línea, pero Lucian Freud concluye tras pensarlo de que la imagen surrealista es una sobre-elaboración innecesaria; él siempre se interesó en que “*las cosas resultaran posibles más que irracionales*” (Smee Pg. 17). En realidad Freud tenía una cabeza de cebra disecada y no fue un invento, la organización de sus objetos personales en la obra fueron con la intención de crear un cuadro más que una imagen onírica basada en la fantasía, confunde porque aunque detalla con precisión los objetos, éstos no guardan una relación de proporciones reales entre ellas y con el espacio.



Ilustración 10. *Garza Muerta*. 1945.

49 x 79 cm.

En esos años Lucian Freud se interesó mucho por las *naturalezas muertas*, por ejemplo la “*Garza muerta*”, la cual se refiere a un animal aplastado por un vehículo, está representada con suma fidelidad, es el cuerpo desplumado del ave el ejercicio en pintura que pretende intensificar la naturaleza ante sus ojos.

Esta pintura fue publicada en la revista *Horizon*, de la cual Peter Watson era el editor, la revista funcionó en toda la década de los años cuarenta y trabajó con un conjunto selecto de artistas, en su mayoría poetas y homosexuales que fueron los promotores del movimiento *Neorromántico*; el término surge sin mucha precisión en 1945 de acuerdo a las siguientes características: manifestar un sentimiento interno despertando la emoción, tomar como modelo lo marginal, lo popular y a *la naturaleza vulnerable*, una vanguardia en contra de los cánones con el fin de enfrentar la realidad política y dar por hecho en el hombre un estado de *supervivencia* <sup>54</sup>.

Freud se relacionó estrechamente con el grupo, promoviéndose desde el inicio de la revista y sirviéndose de modelos para sus retratos de dicho grupo, pero el neorromanticismo no fue un movimiento que continuara, además de haber varias vanguardias en competencia (su faceta en las plásticas por ejemplo, disminuye ante el abstraccionismo y el pop art de esos años), limitaban sus actividades a la ciudad de Londres, el movimiento se mantuvo un poco más de tiempo en la poesía, pero su concepción de lo marginal y lo agresivo era imprecisa, no estableciendo por ello una mayor cohesión ni trascendencia.

Freud con la ayuda del editor Peter Watson, al término de la guerra salió del país por siete meses en 1946 y radicó en París, entonces y en viajes posteriores convive con Picasso, Balthus y Giacometti, también vivió en Grecia. Continúa desarrollando un estilo lineal, sin muchas capas de pintura, acercándose mucho a los contornos precisos en su dibujo y produciendo obra sólo basándose en el *contacto empírico* con los objetos y los personajes.

---

<sup>54</sup>Ver características, difusión e historia del noeromanticismo en: Mundell. El Neorromanticismo. [s.f]: <<http://www.wfu.edu/education/portfolios/mundke6/neorromanticismo.pdf>>

Durante su viaje produce algunos grabados al aguafuerte. en la siguiente imagen se puede observar el aspecto neorromántico, pues crea situaciones emocionalmente controladas e intensificadas tomando como modelo seres frágiles; en la referida imagen, aunque la rosa es un detalle que remite a la ternura, detalle de un cariño, se transforma en ausencia y recuerdo de alguien, quedando la mujer solitaria.



Ilustración 11. *Malestar en Paris*. 1948.

Aguafuerte. 12.8 x 17.8 cm.

#### 4.4 La Posguerra y la Nueva Objetividad.

*Lucian Freud es el Ingres del existencialismo.*

Herbert Read.<sup>55</sup>

*“La enorme dislocación sufrida en casi todos los aspectos de la vida como resultado de la Segunda Guerra Mundial, afectó profundamente a los artistas y a los movimientos artísticos. Quizá la más importante en este sentido fue que muchos de ellos tuvieron que abandonar sus respectivos países... La generación de artistas europeos fue producto de este trastorno general y fueron testigos de la destrucción del viejo orden artístico, en el que los movimientos tenían un claro concepto de la forma o del contenido y se apoyaba en una ideología... era el final de unas normas ampliamente aceptadas y claramente definidas en el ámbito del arte y de la cultura.”<sup>56</sup>*

Las teorías de los artistas europeos, nacidas de unas ricas bases culturales y alimentadas por controversias sociales y políticas, están influenciadas o incluso guiadas por nuevas ideologías. Por ejemplo, el existencialismo es una tendencia que declara que lo entendido por *subjetividad* es un proyecto, que el sujeto se realiza sólo después de su existencia material a través de una dirección consciente, porque todo sujeto no es más que *su* propia realización producto de tensiones y acuerdos entre *la materia y la conciencia*.

Dicho existencialismo -la más importante aportación filosófica de la Francia de posguerra- tuvo profundas implicaciones para los artistas.<sup>57</sup> Es clara la relación entre el existencialismo y el modo en que Freud observa al modelo como la *construcción* del sujeto y del mundo pictórico-material visto, de las tensiones entre el cuerpo y el sujeto, a partir del creciente interés por el *estado de reposo y del ser revelándose a sí mismo*.

---

<sup>55</sup> Citado en Hughes. reimpresión 2003, pág. 17

<sup>56</sup> Párrafo extraído de: Chipp. 1995. pág. 628.

<sup>57</sup> Para conocer sobre el existencialismo surgido en Francia y su relación con las artes de posguerra véase: Chipp. 1995. Págs. 628-629.

El existencialismo será ingrediente de la siguiente generación de pintores figurativos, pero la posguerra también trajo consigo otras formas de percepción de la realidad desde el ámbito de la representación visual; la figuración que parecía perder terreno ante la abstracción y el interés por la superficie pictórica, busca en adelante un desarrollo crítico, uno de estos movimientos opuestos al academicismo ilusionista y también al realismo socialista, es *la Nueva Objetividad* que, como el extrañamiento propuesto por Brecht, *fragmenta la supuesta narración de la obra*; es un deseo sobre los objetos y los materiales cotidianos, desperdicios y chatarra en muchos casos, para que adquieran una nueva intensidad en virtud del extrañamiento artístico (Stremmel. Pg. 13), la siguiente ilustración de Freud es un ejemplo de este caso.

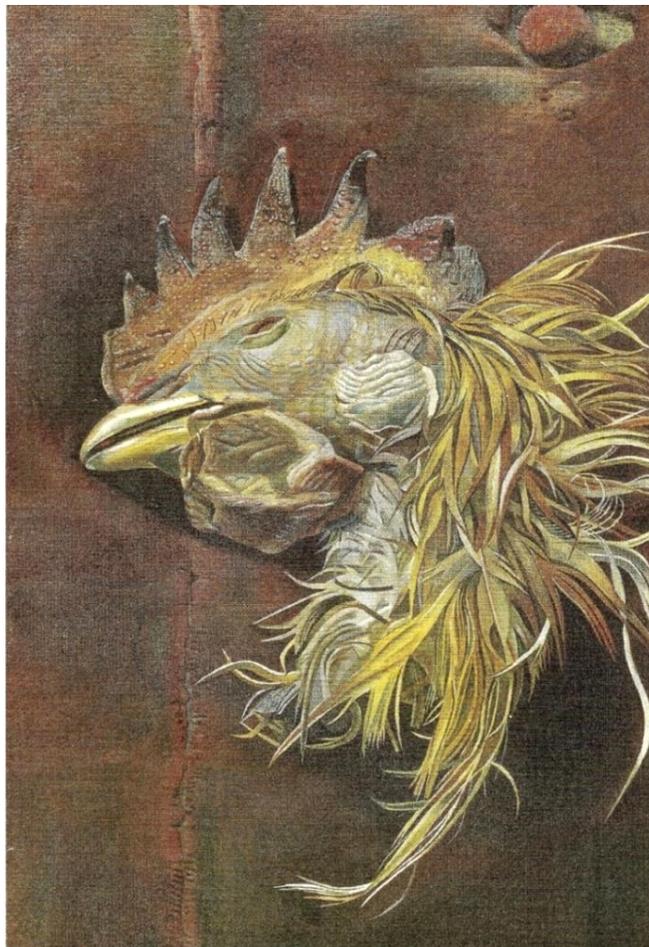


Ilustración 12. *Cabeza de gallo*. 1951.

20.6 x 13 cm.

Lucian Freud fue un joven despreocupado; lo que podría ser la exigencia de una familia culta y con recursos, más bien le dio a Lucian Freud una educación informal, y observando también el proceso de adaptación por su traslado de Berlín a Londres, prueba que Freud como persona y artista no cuidara el ser convencional en sus relaciones; al comenzar con la pintura se involucra de manera eventual con el surrealismo, el neoromanticismo y además coincide sin pretenderlo con la nueva objetividad, dichas maneras de creación que se promueven tanto a nivel local, Londres, como en el contexto europeo en general. Freud pronto abandona el carácter fantasioso y se concentra en representar una descripción objetiva de sus modelos.

Hablando de su técnica hay que dejar en claro que en esta etapa Freud elabora sus obras basándose en su capacidad como delineante, es decir precisando los contornos de los elementos que integran sus imágenes, poco a poco es que desarrolla el manejo de la luz para crear los escenarios y volúmenes realistas durante los primeros años de la década de los cincuenta. La tradición clásica se observa en los resultados que logra en el uso del claroscuro, y el cuidado de los relieves, proporciones y la perspectiva en pintura.

El gran eje trazado en la obra es la referencia a la condición humana. Se mencionó que el paso de la guerra en Europa trajo consigo migraciones que llevaron a los individuos a recomenzar sus vidas tanto en lo social como en lo privado en otros lugares, que a su vez generó una pérdida de tradiciones e identidades debido al traslado migratorio y a las bajas humanas, las vanguardias figurativas como la *nueva objetividad* muestran este hecho; *la condición humana se encrudece y se representa no sólo por medio de narraciones o metáforas sino en el simple y aislado retrato de seres angustiados o pasivos*, hay que notar, por ejemplo, que los retratos de Freud no reflejan tranquilidad ni seguridad a pesar de que sus sujetos están *quietos*, es decir inmóviles o recostados, sino nostalgia o pena; véase por ejemplo el siguiente cuadro titulado "*habitación de hotel*".



Ilustración 13. *Habitación de hotel*. 1954.  
91.5 x 61 cm.

Estos aspectos como antecedentes logran desarrollar un imaginario basado en indicar una relación cercana y una mirada de cada detalle del conjunto sobre las personas y naturalezas muertas que Lucian Freud retrata, ello es lo que persiste en su obra futura. Es válido por lo tanto la reflexión del ser humano que aporta el existencialismo y que se vincula con la lectura de Freud, quien en estos años se caracteriza por mostrar su relación con el mundo en reposo, él presenta y se concentra en sus actos de visión cotidianos y casuales en el estudio, por extraño, angustiante o inquieto que parezca.

#### 4.5 Análisis de la obra “*Muchacha con perro blanco*” (1951-52).

*El arte siempre tiene que realizarse con sensualidad y egoísmo.*

Lucian Freud.<sup>58</sup>



Ilustración 14. *Muchacha con perro blanco*. 1951-52.

76.2 x 101.6 cm.

a) Elementos sintácticos.

Las dimensiones de la obra son de 76.2 cm de alto por 101.6 cm de ancho, usando pintura al óleo sobre tela, su formato es horizontal y es una composición asimétrica. La ubicación que nos llama más la atención o el enfoque, está en la parte derecha de la obra, a partir de la figura

---

<sup>58</sup> Cita tomada de Figura pág. 42.

de la mujer, enfoque que se puede dividir en el rostro de ella, el seno descubierto y el perro echado sobre su pierna.

Diversas líneas siguen una dirección hacia el enfoque, por ejemplo; una línea en la unión de un pliegue al lado izquierdo con el talón y la pierna de la muchacha, donde reposa el animal, también en la larga línea que sirve de contorno al sofá, sitio en que descansan las figuras principales y las separa del fondo; otro juego de líneas es en plisado de la cortina al fondo que de izquierda a derecha y a medida que se aproxima a la mujer, se curvean en su dirección, también se va ensombreciendo el fondo para crear contraste con el rostro y el cuerpo, pero el fondo sigue definido con una puerta o marco blanco en la orilla derecha que a la vez estabiliza a la mujer. Un detalle interesante es que el tapiz del sillón genera un patrón vertical que da ritmo y pausa al recorrido visual, esto varía un poco de la disposición a la horizontalidad de la composición para dar un interés visual al conjunto.

El valor tonal más alto se sitúa en la piel, en específico en el pecho descubierto y en un lado del rostro de la mujer, otro tono de luz se sitúa en el pie para empalmarse con la blancura del animal; aunque la bata también tiene tonos claros y pliegues interesantes, en su claridad y color no igualan la transparencia o blancura de la piel de la mujer y el animal, y si acaso en la ropa los tonos son similares a estos, la textura del animal y la suavidad de la piel fortalecen el enfoque presentado.

La elección del color hace que los protagonistas resalten con una temperatura más cálida y con un matiz más claro que el color agrisado de las cortinas o el sofá, el perro blanco se recarga en la figura de mayor peso que es la mujer, ellos están dentro de un escenario de medio tono donde contrastan y al envolverse la mujer en una bata amarilla se genera una armonía con el color de su piel.

El acento principal es el seno descubierto por ser una figura redondeada que da la sensación de peso, es un elemento donde recae la luz y está muy próximo a la sección aurea del formato; al señalar el recorrido visual el pecho está en medio de los rostros de la mujer y el

perro, los cuales conectan la mirada del espectador. Si volvemos a ver la imagen en sus valores tonales descubrimos que el seno es el área de mayor blancura, los detalles de luz y la mezcla del color repartida en otros elementos generan un atmósfera de reposo, la piel que lleva un color cálido no se vuelve chillante, sino modesta y clara, en todo caso la sensación se da en un escenario austero.



Ilustración 14. Valor tonal o tratamiento de luces y sombras<sup>59</sup>.

#### b) Semántica y Pragmática.

Se ve una escena de interior, hay una mujer joven cubierta con una bata, ella lleva su mano derecha al corazón o al pecho, al tiempo que su seno derecho queda totalmente descubierto, mostrando un grado de sensualidad y erotismo al revelar una parte del cuerpo pero en este caso, el goce es disimulado; Se añade a la imagen la presencia de un perro blanco echado

---

<sup>59</sup> Puesto que es la misma imagen de la página 74, pero en escala de luces y sombras, es correcto repetir la numeración: ilustración 14.

junto a la mujer y recargando la cabeza en su pierna, ni ella voltea al animal ni viceversa sino que están frente al pintor que los está observando y por ello virtualmente al espectador.

La obra tiene todo un manejo figurativo donde es fácil reconocer las cosas que representa, no es indispensable para Freud dotar de metáforas a la imagen, cada detalle percibido constituye la información como componente de la realidad y la experiencia. No se omite ningún elemento por mínimo que sea, como el lunar en la parte superior del busto, o la definición precisa de las uñas de la mujer. Esta obra por lo tanto se realizó con el uso de pinceles finos y durante varias sesiones. Sin duda se interpreta que la acción emprendida es con la intención de crear un cuadro en base a las reglas de dibujo y composición, de crear una escena desde un ángulo tradicional que cuida del encuadre y de la técnica.

El espectador llega a sospechar que la representación de la mujer y el perro dentro de la imagen es buscando establecer su afinidad, unirlos a los dos y formar la coherencia en el terreno del *instinto*, aquí no importa la racionalidad, el por qué; ambos están ahí orientando su visión hacia el espectador; al preguntarse por su estado de ánimo, saberse observados no representa peligro, tampoco terminan por entregarse al espectador, ni preguntan por la actitud que a los observadores les compete tomar. La muchacha y el perro blanco están muy quietos, más bien parece un encuentro indefinido con quien los observe, pero no deja de ser un asomo debilitado de coquetería y de espera, es la visión de dos seres sensibles que posan y aguardan la visión de su existencia.

*“Muchacha con perro blanco”* muestra el deseo propio de retratar a una persona, no para describir su personalidad o descubrir su lado interno, sino para que al momento de posar se detenga su conciencia y emane así de modo libre, su *belleza* o el impulso lánguido de la seducción y de la vida. Lograr posar para el cuadro emanando un aspecto más íntimo, no en el sentido de la relación de pareja sino en sentido de que la propia persona que modela, al estar aislada en el encuadre, en ella misma espera sus sensaciones vitales, su realidad como ser vivo; si acaso la experiencia descrita puede suceder, el espectador percibe en esa imagen de

la persona como es que ella palpita internamente, el otro no es un objeto inerte ni inmóvil por sí, entonces surge una seducción primaria alejada de lo vulgar y de la esclavitud, pues se representa una autonomía como ser vivo.

c) Intertextualidades.



Ilustración 15. Balthus. *La falda blanca*. 1937.  
130 x 162 cm.

“*Muchacha con perro blanco*” de Freud es comparable con “*La falda Blanca*” de Balthus (1908-2001), ambas pinturas tienen como modelo las respectivas esposas de cada pintor, quienes luego se divorcian de ellos, posan con un actitud relajada y concentradas en permitir que alguien las observe; Kitty Garman, la primer esposa de Freud, recostada sobre el sofá no está

totalmente apoyada en él, se reclina un poco frente al espectador pero no para cambiar la postura sino para poder observarnos; Antoinette es la protagonista de la “*falda blanca*” y está sentada con una postura más descansada y parece con sueño, mientras Kitty nos contacta con la mirada y nos muestra uno de sus senos, la otra parece que no espera dirigirse al espectador.

En esta imagen se observa a una joven atractiva, su blusa desabotonada no muestra un busto desnudo, sin embargo sus pechos se perciben tan sugerentes como la propia piel; ambos cuadros por tanto, esperan que se sexualice a la mujer al enfatizar una parte erótica de su cuerpo, mientras que las piernas o el vientre permanecen cubiertos; otra vez queda la sensación de que ambas padecen un íntimo reposo, como un ser que a pesar de estar en descanso no puede controlar el deseo de ser vista por otros.

Al necesitarse un tiempo prolongado para posar es natural padecer un debilitamiento corporal, el modelo por inercia toma una actitud y gesto pasivos; quien está observando toma el rol activo, crea la imagen y está fuera de la imagen, pero entonces la modelo al terminar de posar, colabora a que su gesto sea más activo en el cuadro, me refiero a que la modelo en esa experiencia ya es parte de la visión de la obra, por ejemplo Antoinette Watteville en la obra de Balthus se obstinó en posar con sujetador: “no quería ver expuestos mis senos en un museo” (G. Néret 2003. Pg. 27), pero en verdad es expuesta, la pintura es su evocación y en el acto de lectura continua esta *ilusión*.

Se le preguntó a Freud sobre las pinturas de Balthus, a quien conoció en persona, en París, y respondió: “Me gustó la primera vez que lo vi; luego dejé de apreciarlo poco a poco y como su trabajo no evolucionaba, busqué una explicación, la única que encontré fue que yo mismo había mejorado. Acabe por encontrar un lado teatral a los aspectos de su trabajo que en un principio me gustaron” (Bernard y Dawson. Pg. 26). Mientras Lucian Freud sitúa a sus modelos en una visión realista, confrontando al espectador con ambientes privados e íntimos, Balthus causa un extrañamiento en dicho aspecto porque sus personajes pierden naturalidad

debido al cuidado de su colocación en la escena, Balthus acentúa entonces la separación del espectador con la escena representada.

Pero en lo que estuvieron de acuerdo Balthus y Freud en una época de vanguardias en la que ellos practicaban una pintura figurativa muy personal, fue que debían sorprender al público; Balthus al principio lograba provocar disgustos y *nunca censuró su obra*, en esto coincide con Lucian Freud y con el *retrato-desnudo*. No les interesa censurar toda representación de la desnudez o de las poses del cuerpo, porque no en todas se debe implicar el erotismo directamente, sería inconveniente que en ciertas obras al contemplarse pueda presentarse placer en este sentido.

El espectador siente resistencia al observar una circunstancia que debía quedarse oculta como un desnudo que no intenta provocar el placer sexual en tal modo, es por ello que el espectador se aleja y se siente incómodo, puede argumentarse que los autores también desean una actitud de respeto o acaso entender que esa mirada no tiene que ver en absoluto con hacer el amor, cualquier actitud en la obra en cambio, persigue que exista otro enfoque menos viciado, pero todo cambio imprevisto en los actos de visión en el arte inquietan o sorprenden porque lleva necesariamente a conocer más sí mismo y el mundo desde una nueva relación con la imagen, cabe reflexionar cuál fue la reacción con la siguiente obra de Balthus, "*Térèse soñando*", para pensar en tal situación, advirtiendo que la necesidad de censura varía según las épocas, los lugares y los públicos. El escándalo y disgusto provocado hace décadas era mayor seguramente en aquel tiempo que en el actual, la obra y el autor causaron mucho escándalo como sucede con Lucian Freud en el presente.



Ilustración 16. Balthus. *Térèse soñando*. 1938.  
150 x 130 cm.

#### 4.6 Segundo periodo de producción, pintura directa desde 1954.

*“En mi caso, la pintura se inició con una mancha en medio de mi frente, que luego se fue extendiendo hacia afuera de manera que a partir de allí, poco a poco aparecieron ojos, nariz, mentón, pelo y chaqueta.”*

Martin Gayford.<sup>60</sup>

Lucian Freud comenzó a tener fama a nivel local en los inicios de la década de 1950, ayudado por el círculo de colaboradores de las publicaciones *Horizon* y *Encounter* posteriormente; Freud publica para esta última en 1954 *“Algunas consideraciones sobre la pintura”*; ese mismo año es seleccionado con Francis Bacon y Ben Nicholson para representar a Inglaterra en la XVII Bienal de Venecia, ellos sólo envían sus obras, ninguno acude personalmente al evento.

Es en estos años que ocasionalmente Lucian Freud da clases de pintura en la Slade School of Art, también logra realizar más exposiciones en galerías y en lo social estrecha las relaciones con sus modelos; Freud se casa en 1953 con Caroline Blackwood quien posaba para él desde 1951. La vida de Freud había cambiado y parecía estable, pero había en él un resentimiento, cada vez se sentía más incómodo con su labor pues *“la idea de hacer pinturas donde está usted consciente del dibujo y no de la pintura sólo me irrita”* (cit. en: Bernard, y Dawson. Pg. 18).

Hacia finales de 1954 un cambio contundente ocurre en la carrera de Lucian Freud, ha dejado por completo de dibujar, de delinear contornos y planos en sus obras, deja de utilizar pinceles finos, pequeños y manejables, para usar pinceles de cerdas rígidas, cepillos ideales para una pintura pastosa y pesada. Pareciera que Freud descubría la técnica al óleo, le apasionan artistas de manufactura gestual y aun de gran realismo como Frans Hals y Constable, también contemporáneos suyos como Cezánne y Francis Bacon, la amistad con este último y la profunda admiración de su temperamento y visión del arte... “llevaron a Freud a

---

<sup>60</sup> Testimonio del trabajo como modelo para Freud: Gayford. *“El pintor y la modelo”*. Semana.com© edición del 22/Octubre/2007. Consultado en Octubre 2009.

<<http://www.semana.com/noticias-cultura/pintor-modelo/107160.aspx>>.

descubrir que el óleo podía ser un equivalente mágico de la piel viva y que ese medio se amoldaba muy bien a la materialización de sus motivos, tanto por su sensualidad como por su flexibilidad” (Collins. Pg. 182).

A pesar de su nuevo método pictórico el dominio le llevó tiempo, en principio diluía bastante los pigmentos, es decir mezclaba con mucho aceite, por ello los retratos de amplios trazos de principios de los cincuenta se ven translúcidos y acuosos. Más tarde al conservar la consistencia del óleo, Freud aprovechó la facilidad que ofrece el material espeso para pintar por encima, rascar, cubrir y corregir; la experimentación con el trazo del pincel y la pintura se acordaron a la precisión y resolución de los detalles y texturas que busca en principio, por ejemplo representando las manchas, las irritaciones en la piel, la estructura ósea o las venas del modelo, observemos la siguiente imagen para descubrir estos detalles en un tratamiento suelto del pincel.



Ilustración 17. *Chica con ojos cerrados*. 1986-87.

45.9 x 58.7 cm.

El retrato es un cuadro que se organiza alrededor de la figura de una persona, en el retrato propiamente dicho el personaje no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma (ver: Nancy. 2006. Pg. 14), Lucian Freud busca entrenarse en el retrato usando una pintura de trazos violentos, en el límite del formato del cuadro recorta las cabezas para indicar una presencia cercana y un escrutinio profundo al rostro de cada sujeto, “se dio cuenta de que muchos trazos del rostro –músculos, tejidos, grasa, huesos, y oleadas de sangre- expresan cosas diferentes unas de otras y se empeña en plasmarlas con la pintura” (Smee. 2007. Pg. 26).

Los retratos de cabezas de Freud (*portrait -heads*) no son retratos académicos elaborados de lo general a lo particular, rechazan la simetría ideal de la cara, más bien Freud se concentra al principio en un sólo detalle, reuniendo los fragmentos tridimensionales de un rostro, es decir que simula un moldeado escultórico de adentro hacia afuera, pinta un fragmento en particular sin trabajar una silueta general, sin ninguna clase de dibujo previo, y entonces agrega cada detalle que va unido al fragmento inicial.

Lo que antes eran imágenes detalladas con pinceles finos, ahora son imágenes resueltas a grandes rasgos y de un aspecto descuidado. Se puede visualizar el proceso de construcción de la imagen en la obra de la siguiente página, se ve que no hay grisalla para definir tonos, ni hay color base, no hay dibujo de la figura ni líneas compositivas o ejes, sólo pinta directamente en la tela y la pintura se coloca en un *gesto del pincel como si éste fuera una extensión del tacto*, como si el pincel *tocara* la forma al tiempo que la describe, la pintura así se convierte en modelado en vez de ser simple coloración de la tela.

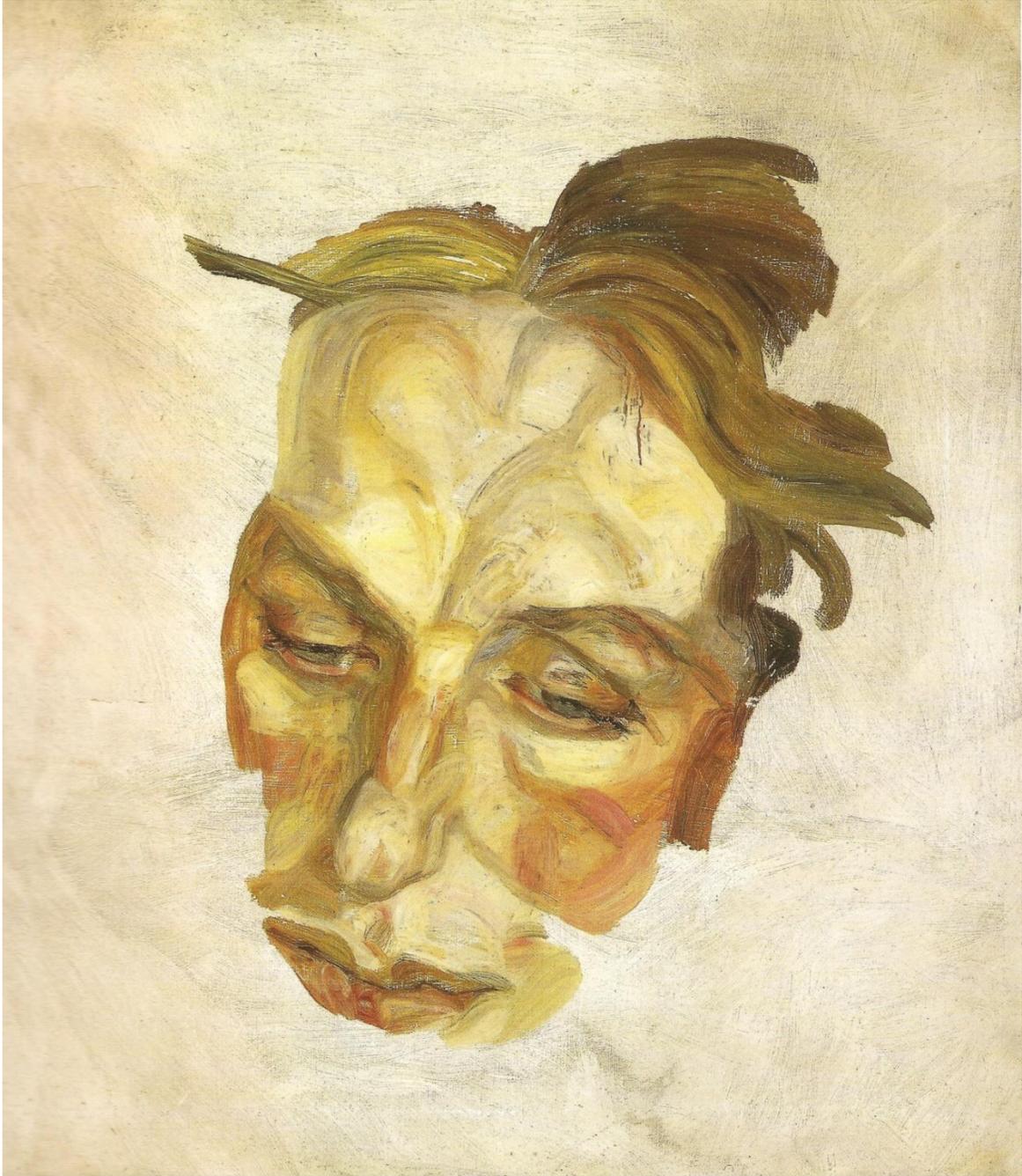


Ilustración 18. (Fragmento de un retrato). 1960.

61 x 53.3 cm.

#### 4.7 La Nueva Figuración y la Escuela de Londres.

*La pincelada crea la forma, no simplemente la rellena.  
Como consecuencia, cada movimiento del pincel en la tela  
altera la forma y las implicaciones de la imagen.*

Francis Bacon.<sup>61</sup>

Hoy en día presenta discusión el estudio de las tendencias en la pintura figurativa posterior a las vanguardias, en donde una mayor autonomía adquirida en el campo del arte da un espacio al regreso de la centralidad de la figura humana. Al no poder reducirse a un único aspecto y para una amplia acepción, se llama *Nueva Figuración* o *Neorrealismo* indistintamente, al proyecto posvanguardista surgido en la segunda mitad del Siglo XX que tiende a reinstaurar la representación figurativa de cierta realidad externa (Walther. 2003. Pg. 334.).

Las vanguardias que fueran una revolución para el campo del arte generando rupturas, libertades y pluralidad, pronto fueron comunes e integradas a las normas permitidas, el expresionismo abstracto por ejemplo, se convirtió para muchos en el nuevo recurso académico, también tendencias como el pop art se orientaban a establecerse como los modos oficiales de representación visual e intercambio mercantil, ante este hecho la *nueva figuración* es un rechazo de las jerarquías en el arte y en la pintura sobre todo, rechazan la prioridad de la abstracción, el arte objetual y el arte de concepto generados en las décadas de 1950 a 1970.

La Nueva Figuración integra principios flexibles que dejan de comportarse como tradicionales, es decir una dirección ecléctica para la pintura que aborda los usos renacentistas, manieristas o incluso del expresionismo para la representación, por tanto la pintura neorrealista presenta una intertextualidad con la herencia del pasado académico y a la vez un matiz vanguardista de experimentación en la representación y que *hace lo que quiere* como forma de resistencia contra alguna directivita impuesta por el campo cultural.

---

<sup>61</sup> Testimonio en entrevista con David Silvester, tomado de: Chipp. 1995. pág. 662.

A pesar de que los enfoques y resultados de los pintores y escultores neorrealistas pueden diferir en cuanto a forma, contenido y métodos, recaen juntos en la nueva figuración, por la interpretación apegada de la realidad que se origina en sus obras, es complejo y relativo hablar de ello en cuanto la realidad concreta se ve alterada por la situación en que es percibida, tanto en el amplio contexto histórico-social de la mirada y en la singularidad del espacio pictórico mismo, esto lleva a cada obra a emprenderse en un sentido particular. Con Lucian Freud se habla del retrato-desnudo como el estudio y representación de la realidad junto al análisis de una situación subjetiva (idem.).

Uno de los artistas más conocidos por hacer uso renovado de la figuración desde la segunda mitad del siglo XX, es Francis Bacon (1909-1992) quien declaró: “El artista sabe que las cosas concretas pueden ser registradas en película, de modo que este aspecto de su trabajo ha sido sustituido por otra cosa”<sup>62</sup>. Bacon no será el último en entender que tomar referencia de la realidad no consistirá en *imitarla*; se creó la pintura autorreferencial en la abstracción para alejarse de la realidad empírica, pero lo que Bacon y demás artistas figurativos decidieron al usar la figura humana, no era acudir a *la referencia* sino establecer en la figura humana, el cuerpo y el sujeto, una *presencia auténtica*. Bacon entonces declara: “quisiera que mis cuadros parecieran como si un ser humano se hubiera deslizado entre ellos, como un caracol, dejando *la huella de la presencia humana* y del recuerdo de hechos pasados... como el caracol deja en su rastro.”<sup>63</sup>

Francis Bacon afectó la manera en que Lucian Freud aborda la pintura (Collins. 1984. Pg. 182.). En el barrio popular Soho, en Londres, ellos junto con Frank Auerbach y Michael Andrews, que eran un poco más jóvenes, se reunían en los bares, cantinas y restaurantes, por diversión y no necesariamente para discutir sobre la pintura, se prestaban a modelar entre ellos, había amistad y respeto mutuo (Feaver. 2000. Pg. 39.).

---

<sup>62</sup> Ídem. pág. 663.

<sup>63</sup> Ídem.

Lucian Freud persigue que *la pintura sea la carne*, y suena próximo al *rastro humano* perseguido por Bacon, pero ninguno compartía un rasgo homogéneo entre sus obras, cada uno a su manera defendía la pintura figurativa, Freud desconfiaba del recurso de la abstracción ante su sospecha de ser una forma de idealismo, un modo de filtrar la realidad, en todo caso Freud es un pintor completamente ligado al estudio, quien representa sólo lo que ve, su trabajo no tiene el rasgo imaginativo visto en cambio en Bacon.



Ilustración 19. Fotografía: John Deakin© “*Almuerzo en Wheeler’s*”. 1962.  
De izq. a der. Tim Behrens, Lucian Freud, Francis Bacon, Frank Auerbach y Michael Andrews.

Los pintores de la anterior fotografía, agregando a Leon Kossoff, son el núcleo de artistas que compone a la popularmente llamada “*Escuela de Londres*”, pero si acaso ellos mantienen una coincidencia en su producción, sería en el aspecto gestual y en la textura de la superficie pictórica que recuerda al expresionismo, es decir que buscan en su pincelada transmitir la emoción de dicho gesto, este caso es más evidente en Auerbach y Kossoff (Feaver. 2000. Págs. 38-40.).

Este conjunto se ha modificado de aquella lista original encabezada por Bacon, para agrupar a los artistas británicos y extranjeros que laboran en la ciudad de Londres a través del transcurso generacional, por ejemplo se anexaron de modo ocasional y guardando un margen, David Hockney y R.B. Kitaj, por lo tanto la *Escuela de Londres* es una denominación que busca ser un slogan de difusión y no una verdadera asociación entre pintores con objetivos precisos.

Londres, la única capital libre durante la Segunda Guerra Mundial, posteriormente se fue transformando en un centro político, cultural y comercial en occidente, es por tanto comprensible un deseo de una Escuela de Londres, similar a la Escuela de París de ferviente actividad plástica e individualidad. La actividad pictórica promovida en Bacon reveló una postura separada de las influencias externas, demostrando que no hay directivas para el arte sino *elecciones* convenidas en cada contexto. Fue R.B. Kitaj en 1976 quien dio fuerza al término “*Escuela de Londres*” afirmando que ninguna otra ciudad del mundo podía jactarse de tener un grupo de artistas dedicados a pintar gente, cuando organizó la exposición colectiva titulada “*Arcilla humana*” (*Human clay*).<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Para una descripción general de las propuestas de cada pintor, conocer su obra y señalar las referencias, véase: Feaver, William. “*Pintores de Londres*” En el catálogo de la exposición del Instituto Nacional de Bellas Artes. La Mirada Fuerte. México. 2000. Págs. 35-46. Para ampliar la comprensión de sus propuestas figurativas, se sugiere revisar la siguiente página web: <<http://www.marlboroughfineart.com/artists/>>. El anterior link corresponde a la galería Marlborough situada en Londres, es un listado de artistas con opción a ver sus obras que por lo tanto permite conocer ampliamente sobre la *Escuela de Londres* y de otras generaciones de la localidad, por ejemplo Bacon, Auerbach, Tony Bevan, Stephen Conroy, David Hockney, Celia Paul, R.B. Kitaj, Paula Rego, Euan Uglow, el mismo Lucian Freud, etc.

Realmente lo que sucedía en Gran Bretaña era un producto desligado de las vanguardias del resto de Europa, ellos continúan promoviendo una postura realista en un esfuerzo por recuperar el pasado, el uso de medios tradicionales y la fiel observación del modelo en directo, además “Ellos explotan un aspecto muy importante de la cultura contemporánea –la disponibilidad de una variedad enorme de imágenes- para intentar y crear una fusión de culturas, y en particular una fusión de lo que es tradicional y lo que es moderno”<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Lucie-Smith. Artoday. Phaidon. Nueva York .1995 -última edición 2007-. pág. 277.

#### 4.8 Retratos-desnudos.

*Desnudez es quizás la mejor palabra que objetividad  
para la cualidad particular que Freud busca.*

Robert Storr<sup>66</sup>.

El primer desnudo que Freud realizó, es una obra de pequeño formato de 34 x 28 cm, “*Muchacha desnuda riendo*”, 1963. En ella propone la representación del desnudo no como la búsqueda de una narración, sino un estudio de la forma, sin embargo se advierte además que la modelo y también el autor se muestran cómodos y en complicidad. No se sabe por qué está riendo pero este detalle, reírse desnuda, sólo puede permitirse en una experiencia vivida en ella como un individuo consciente, algo así como un guiño a nivel íntimo, no es la sonrisa que se interpreta para un espectador sino la sonrisa que a si misma ella reconoce en su reacción espontánea al posar; sobre todo en la imagen que es siempre artificio, se puede contrarrestar lo calculado de una disposición en un encuadre mediante la espontaneidad, mediante el gesto natural de los participantes.

Se dice que el retrato es la persona, el sujeto, para crear un retrato se puede establecer una normativa encontrada en *la complicidad* del autor con el modelo. El sujeto se comprueba en la presencia de una alteridad, de *otro que lo descubre*, que lo convierte a su vez en *su* otro, y realiza un *retrato* de él. Se trata de un aspecto *intersubjetivo* del retrato, que la pintura como práctica simbólica desde la visualidad construye la subjetividad y la identidad en complicidad autor-modelo, porque tal como señala Batjin “el sujeto depende de su imagen externa y de la visión de los otros para poder entenderse como una entidad con sentido... el sujeto dentro de su propio campo visual no tiene acceso a su *background*, su propia apariencia no le es visible. Por tanto *el sujeto necesita la visión afirmativa* única de los otros para poder *imaginarse* como una entidad completa... El sujeto crea una imagen del otro no a través de la fusión o

---

<sup>66</sup> Storr, 1988. pág. 134.

duplicación del otro, sino a base de aprovecharse de su propio campo de visión específico.”<sup>67</sup>

Hay que señalar que Freud en esta intersubjetividad que produce una imagen afectiva, entiende a la persona como un cuerpo en el espacio, no existe para él la visión estática sino la exploración, no piensa en un encuadre ideal y Freud permite que el modelo adopte la pose que desee y oriente sus ojos libremente, por ello no debe extrañar que en la mayoría de sus obras el modelo no observe directamente al espectador y su rostro decline, porque no pretende *actuar* una posee y no le ha sido nada indicado más allá de sentirse cómodo.

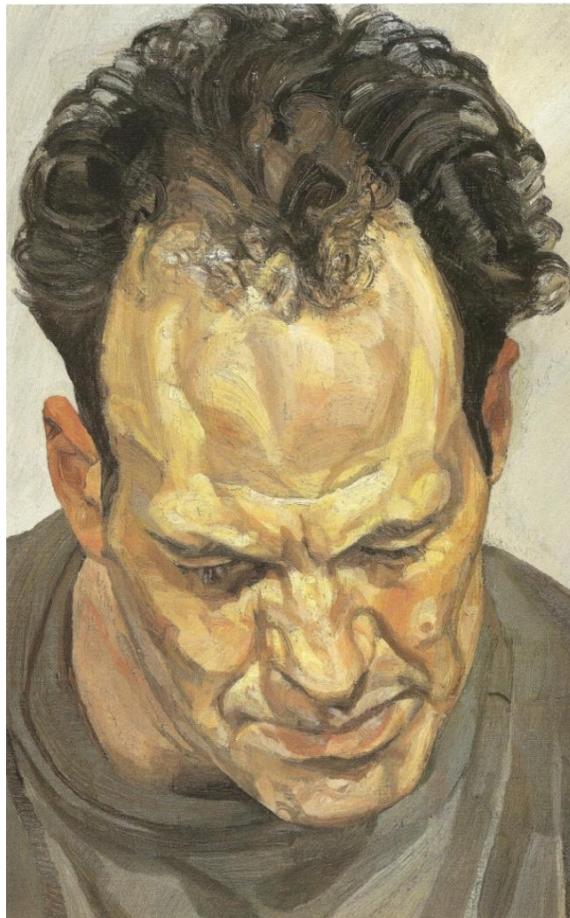


Ilustración 20. *Frank Auerbach*. 1975-76.

40 x 26.5 cm.

---

<sup>67</sup> Citado en: Firat. *Mujeres con Peluca: sobre la visualidad y la identidad*. En Brea –compilador- Estudios Visuales. Akal. Madrid. 2005. Págs. 194-195.

Criag Owens responde qué pasa cuando se posa para un artista: “me congeló [...] como si anticipase la instantánea en que estoy a punto de convertirme [...] con su inmovilidad.” (cit. Silverman. 211), la pose conjura a la imagen separando de lo real a toda representación, por ejemplo en las poses antinaturales adoptadas por las modelos profesionales o cualquier mujer en un intento de ajustarse a un marco mucho más plano de lo habitual, en muchas ocasiones contraídas. En cambio en el recurso del *desenvolvimiento natural del modelo* existe una diferencia con las sesiones de pintura en las que el pintor dirige alguna actitud o pose, Freud necesita acercarse y observar a la persona desde distintos ángulos durante su retrato y promueve posturas no convencionales para el encuadre de los retratos, por ejemplo así ocurrió con Frank Auerbach quien fijó su atención en otra parte mientras el pintor se concentró en el escorzo y la forma de la frente.

Freud considera que el cuerpo desnudo añade información al retrato (Feaver. Pg. 458), es decir que añade información al entorno del sujeto. Los retratos-desnudos se desarrollan desde 1966 y se actualizan técnicamente a mediados de la década de 1970, cuando Freud utilizó el Blanco de Cremnitz, pigmento con mayor carga de óxido de plomo para evocar con más fuerza la textura y solidez de la carne. En comparación con las representaciones tradicionales del desnudo los lienzos de Freud no consiguen situarse en las imágenes establecidas de los cuerpos dominantes, sus características son otras, “la vulva, el pene, los testículos, de presencia habitualmente sugerida que concreta en la pintura, aparecen repetida y detalladamente, pero no están rodeados de esa aura de excitación y gozo de la pintura erótica, sino simple y llanamente expuestos”.<sup>68</sup>

A medida que se separa y disminuye la narrativa y alegoría en la pintura en el siglo XX, la representación de desnudos revela un desinterés en su forma ideal y canónica, el desnudo

---

<sup>68</sup> Gonzales Torres, Miguel Ángel; Et. al. “*Lucian Freud pasión y pintura*”. En Revista electrónica del CPM, edición No 12. ISSN 1989-3566 - Año 2007. [Sin numeración de página]; basada en la ponencia presentada para la Reunión sobre Psiquiatría y Sexualidad, Salamanca 22 de Septiembre 2006. Consultado en Octubre 2009: <<http://www.centropsicoanaliticomadrid.com/revista/12/art7.html>>.

entonces, como declara Kenneth Clark, “se convirtió en realidad en una abstracción sin vida, o bien el elemento sexual se volvió indebidamente insistente” (Clark. Pg. 347). En su modo tradicional el lenguaje separa en dos esferas su lógica del desnudo, siendo visiones sociales particulares referentes a la mirada y reconocimiento del tema, *desnudez corporal (naked)* o *desnudo artístico (nude)*.

La *desnudez corporal (naked)* es aquella en la que los cuerpos se encuentran desvestidos, revela una intimidad de la persona en un estado patético del sujeto, siendo su exposición y revelación *en cueros*, la expresión señala vergüenza<sup>69</sup>; la *intimidad* real supone una previa ocultación de la superficie corporal que paradójicamente corresponde a un aspecto *externo* del cuerpo. La actitud de vergüenza y el decreto del pudor en la desnudez es resultado de un largo proceso de construcción cultural, cabe considerar la dimensión antropológica de los cuerpos desnudos de lo que en un tiempo se llamaron *culturas salvajes*, comparado a los atuendos que ocultaban el cuerpo en occidente en *las culturas civilizadas*, términos que demuestran que la vergüenza y el pudor pueden construirse y modificarse por la acción diversa de cada sociedad.

En otra esfera *el desnudo (nude)* no comporta en la expresión un uso incómodo, es un término exclusivo para las representaciones que traduce el cuerpo desnudo a un objeto de contemplación, y es en su calidad de objeto que se aleja de la intimidad y subjetividad del propio modelo, ocultando al sujeto; El desnudo artístico no es revelación sino descripción al margen de una forma ideal, el espectador no recurre por ello al pudor de querer mantenerlo *a salvo*, ni a la incomodidad de ver a un sujeto *naturalmente* avergonzado de su desnudez, el *desnudo -nude-* produce un objeto impersonal.

---

<sup>69</sup>“*Olimpia estaba en cueros...*” fue el comentario de Gilles Néret para la pintura de Manet, por ser la primera vez en que se podía ver en un cuadro, con todo su impudor, a una mujer realmente desnuda, de carne y hueso. Él aclara que se trata en suma de la diferencia que se hace en inglés entre *Nude* y *Naked*... ésta no puede traducirse más que por la expresión vulgar <<en cueros>>. (Néret. 2004. Pg. 21). Por eso aquí también se usa la expresión, aunque suene coloquial, por ser adecuada y justificada en su interpretación al español, del mismo modo que lo fue para G. Néret en la traducción al francés.

La diferencia al representar un desnudo –*como nude o naked*<sup>70</sup>– consiste en el grado de afirmación de una entidad personal, el sujeto. Si el interés del *retrato* es la re-presentación de la persona misma, es por tanto útil superar el pudor y volver un equivalente de este motivo a la desnudez corporal, entonces como piensa Freud *la desnudez completa el retrato*, generando el retrato-desnudo; François Jullien habla de la posibilidad de una re-presentación del desnudo que integre por sí al sujeto, donde “su fuerza en definitiva, proviene de que muestra un insuperable, ya no hay más allá posible, aquí lo sensible, y en ello lo deseable, alcanza su límite, su tope, su absoluto” (Jullien. Pg. 12).

Lucian Freud es tanto retratista como biólogo por su relación empírica con la persona y por su consentimiento de la presencia y estructura corporal tal cual de cada individuo. “*Estoy realmente interesado en las personas como animales. Parte del gusto de trabajar con ellos desnudos es por esta razón*” (cit. en Figura. 76). Como bien señaló R. Storr “los apetitos de Lucian Freud son totalmente primarios. Para él la carne es literalmente arcilla humana, y la pintura su análogo absoluto. Arrastrando las pastas coaguladas del color de acá para allá, cruzando del uno al otro lado en capas sucesivas, él amasa la forma de la existencia. Granula formando nudos en la superficie que resulta de este acariciar y palpar constantemente, es un integumento vital” (Storr. Pg. 136).

El retrato fue concebido para simbolizar al sujeto. Ahora bien, el retrato-desnudo comparte este concepto y completa con un contenido manifiesto en la plenitud del desnudo, para simbolizar al sujeto *desde y por* la unidad con el cuerpo. Cuando se dice que simboliza al sujeto en unión con su cuerpo es porque la razón de la existencia de los símbolos, opera para el intercambio o sustitución de ese algo expresado por medio del mismo; el símbolo produce su asociación con el asunto real al manifestar una relación estrecha, que en el caso de la pintura del retrato se orienta a la relación de *semejanza, evocación y exposición de la persona*

---

<sup>70</sup> Es claro que en su traducción al español estas diferencias se confunden. Consultar sobre la desnudez corporal y el desnudo artístico en: Clark, pág. 17.

*real*, como se muestra en la imagen siguiente, pues el que representa algo quiere que en la mirada aparezca lo que él conoce y tal y como lo conoce, como su verdadera presentación.



Ilustración 21. *Hombre desnudo sobre la cama*. (Primera prueba). 1987.  
Grabado. 36.9 x 52.1 cm.

Por ello el retrato-desnudo se presenta en conformidad con la realidad y con la idea del realismo del autor, además de que el aceite y la pastosidad misma de los pigmentos se aproximan a la naturaleza misma de la carne. Conformidad o relación estrecha en *apariencia, sensación y entendimiento* de la persona desnuda, es lo que resulta en este caso una asociación simbólica. *Cuando un cuerpo desnudo se impone a la mirada la experiencia visible del sujeto aumenta, al tratarse como una experiencia de descubrimiento radical que acontece intersubjetivamente*, “porque sólo el cuerpo humano, es efectivamente susceptible de ser puesto al desnudo, ese cuerpo es el único lugar del *ser* donde el *ser* puede experimentarse como *descubierto* y, de este modo es promovido en su ser, se ve entonces plenamente manifestado” (Jullien. Pg. 30).

El trabajo que Freud realiza al crear el retrato-desnudo entonces es correspondiente al concepto del sujeto-expuesto, el sujeto en abordaje o en relación con el mundo como “*el sujeto absoluto comprendido en una imagen cuyas características particulares como obra pictórica lo re-presentan*” (Nancy. 2006. Pg. 11), a través de la técnica realista de la pintura como medio visual, afirma el contenido evidente de la desnudez corporal y del retrato y por ello es representación del sujeto y del cuerpo al nivel simbólico de las imágenes. “*El retrato no pinta un sujeto sino poniendo en juego él mismo una relación de sujeto*” (Nancy. 2006. Pg. 34), por tanto la imagen es presencia en relación, inconmensurable, pues en tal sentido la interioridad del sujeto tiene lugar en el espacio mismo de la exterioridad -su relación con otros a través del cuerpo y la visión- y en ninguna otra parte esencial, “*la exposición es esa puesta en espacio y ese tener lugar ni interior no exterior, sino en abordaje o en relación*” (Nancy. 2006. Pg. 33), el retrato-desnudo pinta la *exposición* del sujeto, y por ello es un símbolo de descubrimiento del sujeto.

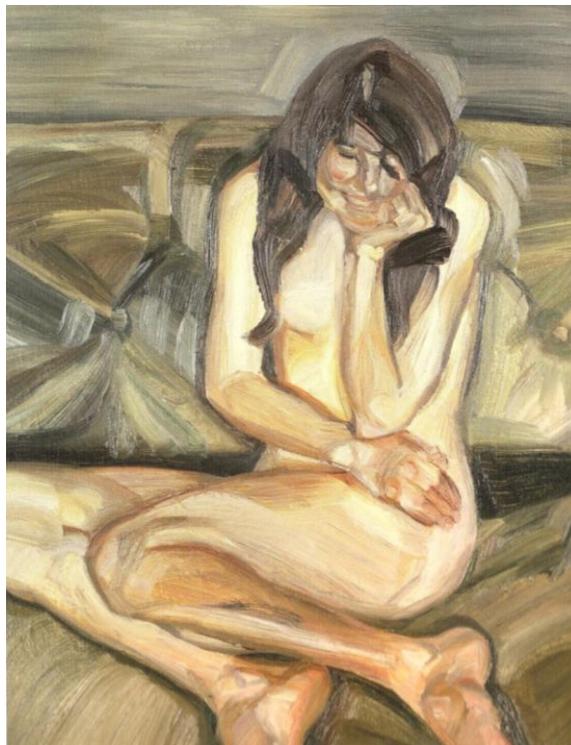


Ilustración 22. *Muchacha desnuda riendo*. 1963.

34 x 28 cm.

#### 4.9 *Alleine*: 1972-1989.

*Mi madre me contó que la primera  
palabra que dije fue alleine.*

Lucian Freud.<sup>71</sup>

*Desde que dejó de interesarse en mí  
tuve un buen modelo.*

Lucian Freud.<sup>72</sup>

Freud ocasionalmente también realiza paisajes y pinturas de animales como caballos o perros, pero, sí al margen del retrato-desnudo se quiere delimitar un tema que cubre un gran periodo de años y de obras, ello se encuentra en la serie de retratos de la madre del pintor, Lucie Brasch. Desde 1972 se ve esta rutina entre ellos, en la relación madre-hijo se yuxtapone la relación pintor-modelo, desarrollando un proyecto específico sobre la cuestión biográfica de una persona y considerando el paso del tiempo; esto ocurre con varios modelos de Freud como sus hijos, pero con ella se vuelve más contundente el relato biográfico del modelo a través de las imágenes.

En los retratos ella aparece en actitud silenciosa, reservada y distante, en algunos la actitud es sumamente quieta, reposando da la impresión que nada le importa, diríamos que se muestra desobligada.

El único cuadro en el que aparece acompañada es "*Gran interior W9*" que fue de los primeros de la serie en 1973, la madre del pintor está sentada, inmóvil y obediente al pintor, también aparece desentendida de lo que ocurre en el resto de la escena, es decir sin relacionarse con la mujer recostada y que tiene el pecho desnudo en el fondo de la escena, quien es la amante de Freud y posó por separado, haciendo referencia a la propia actitud del

---

<sup>71</sup> Cit. en Gonzales Torres. 2007. Sin paginación. - *Alleine* es una expresión de origen alemán que significa *déjenme en paz*, también significa *soledad*.

<sup>72</sup> Smee. Pg. 44.

pintor de que cada una es un asunto privado, el cual no representa la familiaridad entre ellas, sino con él; Freud queda perdido en la imagen, siendo obvia la intención de *presentar a su familia*, o parte de ella a la vez que se mantiene un enfoque impersonal, Robert Storr afirma: “*la tensión bien manejada entre distancia e intimidad es por mucho el punto central de los cuadros de Freud*” (Storr. Pg. 133).

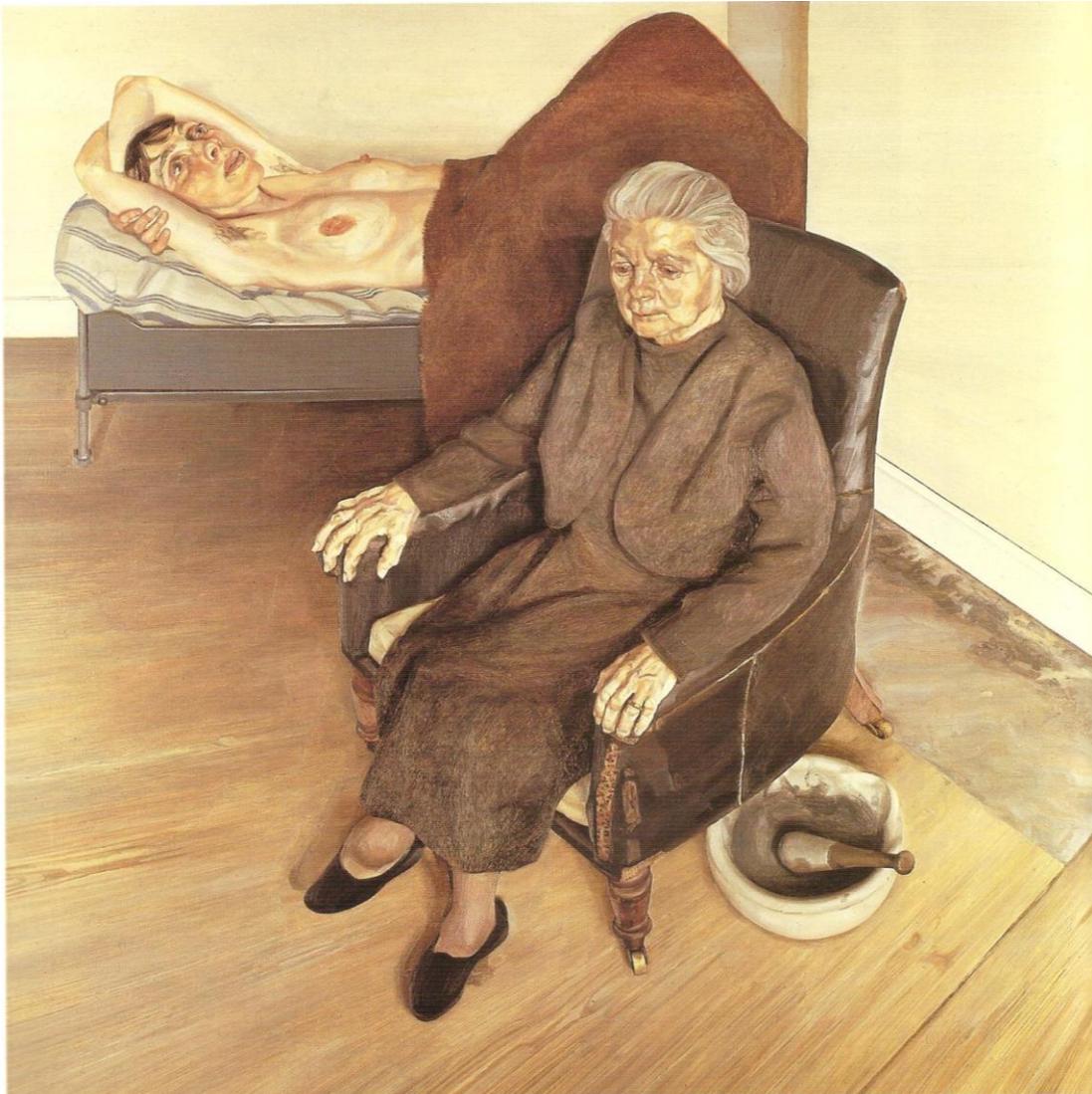


Ilustración 23. *Gran interior*. W9. 1973.

32.4 x 23.5 cm.

En *Gran interior W9*, aparte del sillón y la cama en que descansan las mujeres, se reconoce en la imagen un mortero, el cual fue usado para preparar el color gris con el que pintaron la ropa de Lucie; el mortero sirve como una metáfora o una sutil evidencia de la pintura real como substancia de la obra y como *elemento constitutivo de la representación de la madre*, La pintura envuelve a la persona, con la pintura tomada del mortero encarna al sujeto, *lo retrata*.



Ilustración 24. *La madre del pintor*. 1972.

32. 4 x 23.5 cm.

Al principio en los primeros retratos, como “*La madre del pintor*” de 1972, se puede advertir el ánimo adverso y el cansancio que ella padecía, en el tratamiento de los demás retratos se ve, al igual que en el *Gran interior W9*, una falta de comunicación irónica al tratarse de la relación madre-hijo como también la relación pintor-modelo. La producción comenzó

porque Lucie Brasch entró en una profunda depresión tras la muerte de su esposo en 1970, y tras sobrevivir a un intento de suicidio en 1972, Lucian Freud consideró que podría darle alguna motivación y a la vez cuidarla y vigilarla al tener sesiones de pintura en su estudio. Antes de ello Freud y su madre no tenían mucha comunicación, Freud reconoce que “hasta entonces... siempre la evitaba porque ella era muy intuitiva que perdía mi *privacidad*, o mejor dicho era amenazada por ella” (Bernard y Dawson. Pg. 31).

Las sesiones fueron una rutina desde 1972 a 1984 y finalizan excepcionalmente tras la muerte de ella en 1989, Feaver relata el hecho: “Cuando su madre murió en 1989, Freud la dibuja tan pronto como podría después. Las regulaciones del hospital estipulaban que alguien tenía que estar en el cuarto con él. No importo: él dibujó los pliegues sin vida, la boca desdentada y hundida, la impersonalidad, el vacío.” (Feaver. Pg. 8)

A pesar de la depresión de su madre, Freud nunca se mostró nervioso ni complaciente, en un modo distinto la serie sirvió para sobrellevar un tiempo de soledad y vejez, Freud recuerda que al pasar por su madre a su casa para llevarla al estudio y tener sesiones de cuatro horas –fueron más de mil sesiones<sup>73</sup> (Figura. Pg. 18)-, ella siempre estaba lista, Freud comenta que al dejar su madre de prestarle atención a él, ella como modelo dominaba o promovía mejor la sesión que el propio pintor, al no haber distracciones, “*era completamente fuerte. Cuando yo era muy joven ella me hizo darle lecciones de pintura. Por supuesto cuando lo pensé más tarde me avergoncé. Naturalmente entonces no entendí que ella trataba sólo de hacer una vez más alguna conexión conmigo*” (Bernard y Dawson. Pg. 32).

---

<sup>73</sup> Al recordar que Freud dura meses en terminar un cuadro, aunque fueron varios años los que retrató a su madre, las pinturas no son tantas como suponemos y se conocen pocas, pero al agregar los dibujos y grabados se suma un número coherente de trabajos acorde al tiempo de *más de diez años*.

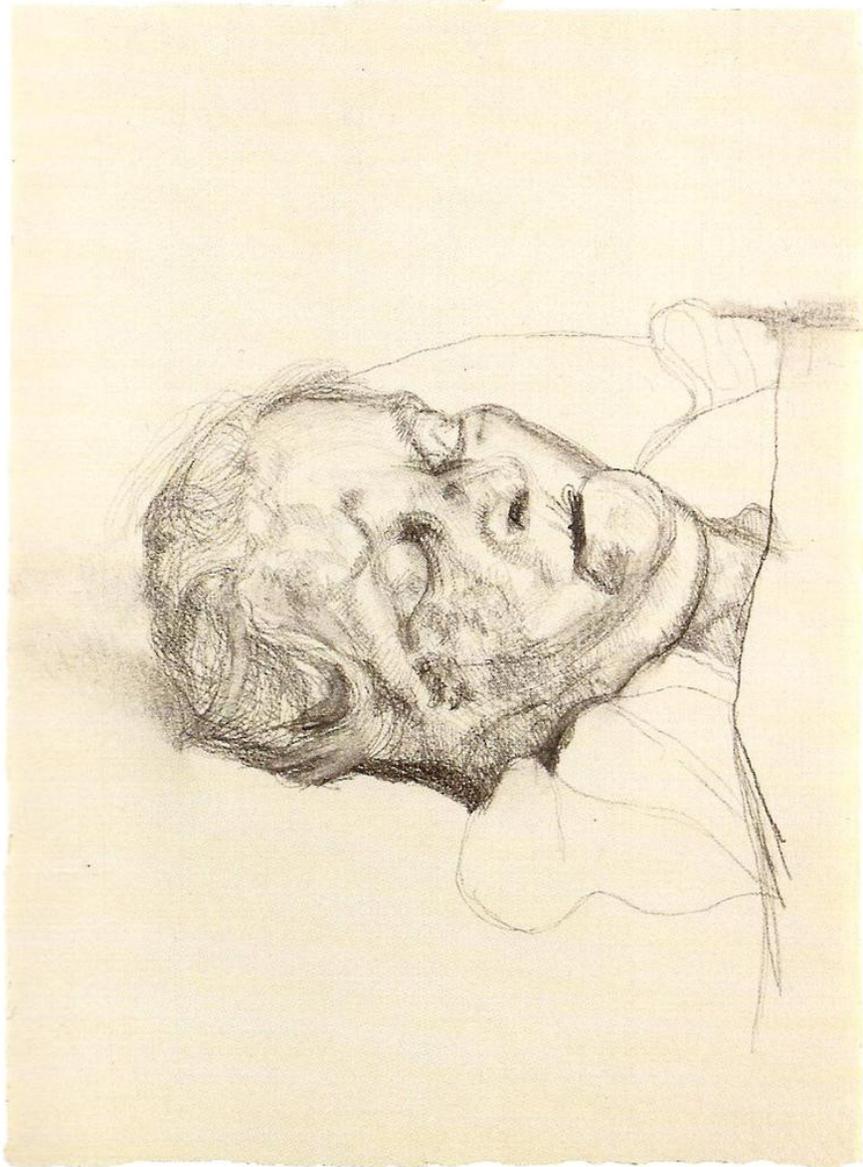


Ilustración 25. *La madre del pintor muerta*. 1989.

Carbón sobre papel. 33 x 24.4 cm.

#### 4.10 Análisis de la obra “y el novio...” (1993).

*El tema del sueño la quinta esencia de la intimidad:  
ahí es donde el voyeur se entrega impunemente a la contemplación del desnudo  
sin el riesgo de ser interrumpido o importunado por el objeto de su mirada.*

Juan Antonio Ramírez<sup>74</sup>



Ilustración 26. "y el novio..." 1993.  
232 x 196 cm.

---

<sup>74</sup> Ramírez. 2003. Pág. 47.

a) Elementos sintácticos.

Las dimensiones del cuadro son de 232 cm de alto por 196 cm de ancho, en una composición que coloca sus figuras y ejes principales en torno al centro siendo dinámica y asimétrica debido a las variantes en los tamaños y contrastes de sus elementos.

En el primer plano los dos cuerpos sobre la cama generan una agrupación de importancia, este conjunto es apoyado en una duela, la cual por sus pinceladas y textura, dibuja direcciones angulares que otorga la ilusión de profundidad y perspectiva hacia un punto de fuga. Todos los elementos están cercanos y superpuestos entre sí, creando la ilusión de un espacio cerrado.

El siguiente elemento es el biombo apenas separado de la pared que sirve de fondo y último plano, ambos determinan el fondo general de la obra, pero también añaden la variante más importante debido al valor tonal del biombo, una masa negra que separa no sólo los planos de profundidad del cuadro, sino también los tonos cálidos de las pieles y la pared, es el punto de contraste que vuelve luminosas a las figuras; aunque el predominio de la paleta de color es neutra, es decir sin cargarse demasiado a colores primarios cálidos o fríos, y debido a este máximo elemento de oscuridad que es el biombo, se encuentran los pesos y masas tridimensionales por sobre el color en la obra.

De regreso a los tamaños, se ha considerado a las dos figuras y a la cama como una agrupación, como el objeto de mayor peso al frente de los planos de la obra, luego el biombo marca un ritmo de pausa, profundidad y contraste, detrás de este elemento la pared que puede ser un elemento débil, tiene una ventana que hace eco de la verticalidad y de las formas rectangulares o en las reducciones geométricas de la composición. Con las superposiciones de los planos y los diversos tamaños, hay una profundidad sólida, también la similitud de matices entre el fondo y el primer plano generan una atmosfera equilibrada.

La técnica de Lucian Freud es de trazos fuertes y amplios, colocando masa de pintura directamente sobre la tela. Antes del comienzo de esta obra Freud no utilizaba este tipo de

formatos grandes para sus obras que sin duda le favorecía por su técnica, por lo que el cuadro también es un precedente de pinturas posteriores de dos o más figuras en el estudio. Este tipo de formatos y pinceladas acumuladas, reafirman la calidad *orgánica* de sus retratos-desnudos, ello es la evidencia de las curvas, los pesos y la “naturalidad” o sensación orgánica de sus individuos y la que no poseen el resto de los objetos en sus cuadros.

#### b) Semántica y Pragmática.

Es una escena de interior, un cuarto de aspecto descuidado, sucio y viejo, hay pocas cosas, apenas un biombo negro desgastado y una cama cubierta por una gran sabana gris que cae al suelo, en la cama se pueden ver recostados dos cuerpos desnudos, hombre y mujer.

¿Qué vincula a estas dos personas? Sugerimos intimidad y reserva, confianza mas no se sabe si pleno afecto, en la imagen “el cuerpo del actor, tan fornido y optimista, dispuesto para todo, aparece extendido en una pose somnolienta, con el rostro en escorzo. El contraste con la figura blanca, mucho más pequeña y frágil, de Bateman, mirando en otra dirección pero con ambos pies tocándole el muslo, está cargado de ternura y una especie de conmovedora irreconciliabilidad” (Smee. Pg. 90). Los modelos son Leigh Bowery y Nicola Bateman, él era actor travesti, ella le diseñaba la ropa para los performance y trabajaron juntos mucho tiempo, se casaron antes de el actor falleciera de sida en 1994, sólo se puede especular sobre un vínculo sexual reprimido entre ellos.

Freud obtuvo la inspiración, sin duda también en parte por dicha pareja, del fragmento de un poema de A.E. Housman que dice: “*Y el novio en toda la noche nunca se vuelve hacia la novia.*” Al representar parejas el pintor sostiene: “lo que realmente me interesa es hacer completamente diferentes a dos animales de la misma especie” (Bernard y Dawson. Pág. 38). En su obra se encuentra repetidamente un tipo de binomios, por ejemplo, hombre- mujer, pintor-modelo, desnudo- vestido, o simplemente un cuerpo es más grande que otro; Lucian Freud logra concentrarse y resaltar a cada modelo aisladamente.

El tipo de escrutinio profundo y concentración de Freud para retratar parejas en las sesiones prolongadas, lleva consigo un resultado puntual en que al percibir y mostrar el peso y el lugar de cada uno, establece tensión y separación física.

Resulta obvio que en la obra que se analiza, el espectador participa de un ámbito privado, además la desnudez de los modelos que duermen implica la mirada voyerista, una revelación intrusa del espectador; el biombo, es un mobiliario de ocultación, de espacio propio para desvestirse y no ser visto, pero aquí los espectadores ocupan ese espacio privado, el biombo interrumpe la visión de la ventana desde fuera y permite en cambio que el espectador contemple directamente la desnudez de los sujetos, situando la presencia del espectador en el mismo espacio doméstico.

Es intersubjetivo porque el espacio de visión revela proximidad entre los modelos y el espectador, sin embargo ellos *duermen* y el espectador *vigila*, la mirada voyerista también separa, no hay evidencia de implicación alguna entre el público y la pareja representada en esta obra que constituye a los espectadores como sujetos intrusos.

### c) Intertextualidades.

Pierre Bonnard (1876-1947) fue un pintor que vivió en Francia durante el surgimiento del impresionismo y post-impresionismo, durante la moda por las estampas japonesas que influyeron en la pintura, su motivación por tanto no es complicada: a través del arte intimar con la naturaleza, alejando la mirada de los asuntos académicos hacia situaciones reales, próximas y simples, por ejemplo los objetos e intimidad en el hogar.

En la obra de Bonnard "*Un hombre y una mujer*" se autorretrata acompañado de su pareja, Maria Boursin conocida también como Marthe de Meligny, se casarían en 1925. En la imagen ambos están desnudos y es una composición peculiar porque las figuras están situadas a uno y otro extremo del cuadro, en el lado izquierdo y atrás del espacio ella presta atención a unos pequeños gatos con quienes juega, se percibe tranquila y está bañada de luz,

en cambio el hombre en el otro extremo es una figura dramática, casi en penumbra, refugiándose tras un biombo que a la vista de la composición se sitúa en el centro y divide a la pareja -es un elemento en común con el cuadro de Freud “y el novio...” – el hombre es de mucho mayor tamaño y proximidad que la mujer, pero es una figura delgada y vulnerable, la separación y los elementos de contraste comunican que la unión del hombre y la mujer es siempre una unión de contrarios.

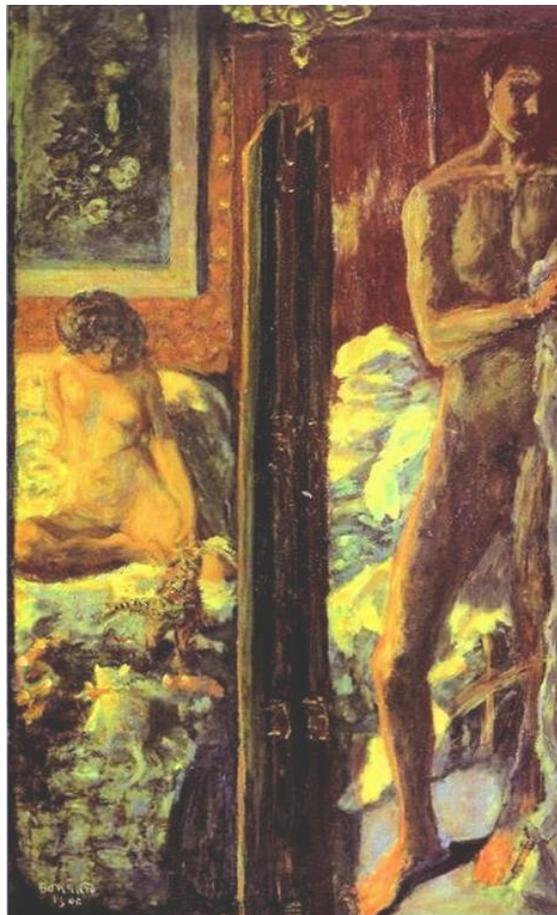


Ilustración 27. Bonnard. *Un hombre y una mujer*. 1900.  
Oleó sobre tela. 115 x 72.5 cm.

Las obras de corte voyerista enmarcan actividades personales y privadas, por ejemplo una persona al vestirse, al bañarse o al estar durmiendo, Lucian Freud y pintores como Bonnard destacan este gesto privado, donde sus modelos se permiten una actitud relajada; tras juntar un ámbito privado y su exhibición pública mediante la obra, el arte sitúa a discreción del espectador la mirada al cuerpo desnudo del otro mientras él no puede ser visto.

En un inicio la modernidad del arte y el proyecto de vanguardia, proponían la identificación social con los asuntos tratados, incluso en el desnudo, por ejemplo, comenzando a exponer la desnudez real de la mujer confrontando a los espectadores, en respuesta a que se situaba en un espacio posible y con rasgos reconocibles de clase y contexto compartido, es decir que un desnudo académico como una *Odalisca* no perturbaba a un espectador *gentleman europeo*, porque recreaba una ilusión distante, alejándose de tal modo del mundo del espectador, sin ser estrictamente una búsqueda de realismo o *posibilidades reales*. Aunque parezca que el cambio en el arte responde a nuevas técnicas, estilos, o que es expresión vulgar y obscena, de hecho la representación del desnudo desde el realismo como lo trabaja Freud, no sólo va a las apariencias plásticas sino que trabaja con los códigos en torno a la mirada compartidos socialmente.

Al seguir abordando la intertextualidad del retrato-desnudo, un conjunto de obras importantes respecto a situarse en un espacio de la realidad del observador y presentando un desnudo desacralizado, son las pinturas de W. Sickert (1860-1942) quien buscando inspiración en el hecho real y los sujetos de la ciudad, realiza su proyecto visual en torno a los asesinatos de prostitutas en Londres, el famoso caso de Jack el destripador que todo mundo conoció por los periódicos de la época, los "*Asesinatos en Cadmen Town*" manifiestan una desolada ostentación del sujeto pictórico completamente alejada del idealismo (Malpas, 2000, Pág. 16). Obviamente no se coloca al desnudo en el escenario burgués o en un espacio confortable, sino que precedente al crimen, Sickert representa a la prostituta en espacios sin luz, habitaciones secretas y pobres, se percibe una cama muy parecida a la utilizada por Lucian Freud en sus

sesiones, tan sólo puede ser coincidencia por ser un mobiliario accesible e indispensable. La modelo es en parte oculta y descubierta en la pintura “*La holandesa*”, emoción trágica que nace por la gran participación de la sombra y el contraste, los trazos de Sickert son sueltos y amplios, logra volúmenes adecuados y se puede considerar la tendencia expresiva tanto en su técnica como en su mirada al drama del cuerpo-sujeto, familiar a Bacon y a Lucian Freud.

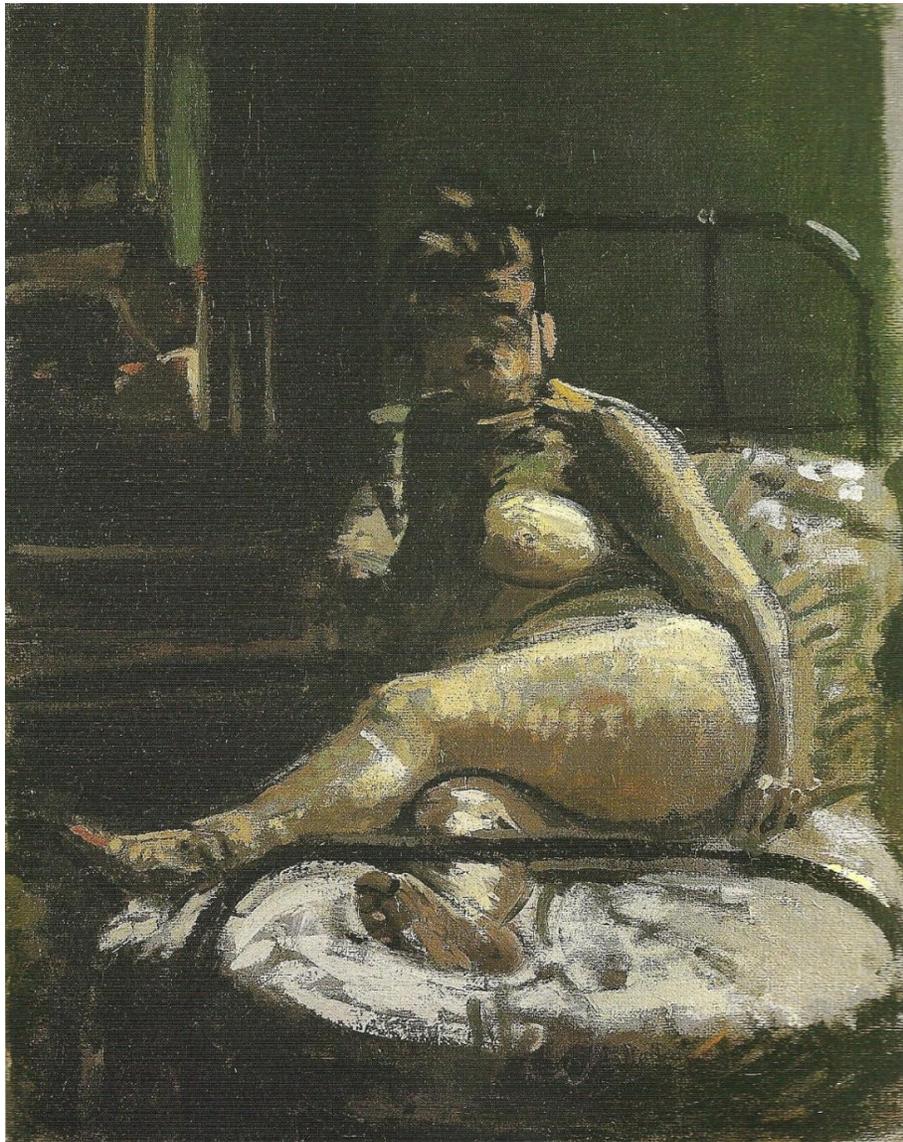


Ilustración 28. W. Sickert. *La holandesa*. 1906.  
Oleó sobre tela. 51.1 x 40.6 cm.

Ya se ha comentado que la desnudez corporal -*Naked*- al ser mostrada interviene en el ámbito de producción de subjetividad y presentación del sujeto, el espectador entonces acciona su percepción de lo grotesco, de lo obsceno, de *sentirse en cueros*, Mijaíl Bajtín ha descrito este cuerpo grotesco en sus estudios sobre el realismo, y habría que añadir que la desnudez no se sustrae de intervenir e impactar en la producción simbólica, y por ende recae en cierto grado en las emociones y sensaciones colectivas, Bajtín comentó: “El cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo... no es una unidad... transgrede sus propios límites. *El énfasis recae sobre las partes del cuerpo que se abren hacia el mundo exterior, es decir las partes del cuerpo a través de las cuales el mundo entra en el cuerpo o emerge de él, o a través de las cuales el propio cuerpo va al encuentro del mundo... el énfasis está en las aperturas y concavidades, o en ramificaciones y protuberancias: la boca abierta, los órganos genitales, los senos, el falo, la panza, la nariz.*” <sup>75</sup>

La desnudez se padece de este modo desbordante, entre el goce y el dolor del cuerpo está el mismo medio involucrado, la piel. Lucian Freud enfatiza la carne como la posibilidad de exponer a los sujetos y de dotar de vida a sus retratos, por ejemplo la experiencia de la últimas obras de Stanley Spencer (1891-1959), parece ser la misma de los retratos-desnudos de Freud, la concentración de su mirada, la relación familiar con el modelo, la cualidad física de la pintura y la obsesión con el retrato.

“*Pierna de cordero desnuda*”, es la obra de Stanley Spencer en la cual la desnudez, el contacto sexual y el reconocimiento intersubjetivo a través de la *implicación-visión* de los sujetos, es un hecho personal. La pareja desnuda son el propio pintor y su amante, Patricia Preece, la implicación de ella es distinta que la mostrada por Leigh Bowery y Nicola Bateman en el cuadro de Freud, en la que el acto sexual pudiera o no haber ocurrido, en todo caso en medio del sueño y la relajación, parece sugerirnos un resguardo y reserva hacia el interior de

---

<sup>75</sup> Citado en: Gonzales Crussi. 2006. Pág. 20.

cada personaje, pero en la obra de Spencer la tensión de la pareja es inversa, es el novio que mira a la novia pero generando una atmosfera asfixiante en lugar de voluptuosa, se ve una sobreabundancia de pliegues, vellos y carne en estado crudo. Sobre la composición, no hay un encuadre apropiado para la distancia y la contemplación de la imagen, puesto que ante la adscripción de la mujer cortada de brazos, piernas y cabeza, no se muestra en la obra un cuerpo completo, mientras la representación del el hombre, por su parte, para lograr entrar en el encuadre tiene que agacharse y casi caer sobre ella, también su cabeza es cortada.



Ilustración 29. Stanley Spencer. *Pierna de cordero desnuda*. 1937.  
Oleó sobre tela. 91.5 x 93 cm.

“*Pierna de cordero desnuda*” es la metáfora de un descuartizamiento y al mismo tiempo de la materialidad que es el hombre, no hay que olvidar que la obra surge en el periodo entreguerras en 1937 y es orientado al movimiento de la *nueva objetividad*; el título señala que al lado de la mujer está la pierna de un cordero cruda, evocando el instinto y la constitución animal de las personas y aun más, la presencia de la muerte en la carne. Spencer al mostrar la sexualidad, el instinto y la intimidad, no deja de ser en cierto sentido crítico, tanto él como Lucian Freud dicen que el reconocimiento del otro es complicado e intenso, sobretodo que la visibilidad del cuerpo desnudo en ambos sexos demanda una implicación personal excesiva, produciendo un trastorno en la constitución de las identidades.

Cuando existe un acto de visión se revela necesariamente a los sujetos implicados, estos implican directamente los *procesos bio-psico-sociales de ver y ser vistos*, de ser sujetos inmersos en la mirada. Por tanto los actos de visión dentro de un régimen específico experimentado, actualiza a los individuos, es decir, su efecto es la constitución del sujeto dentro de la visión que él provoca y de la que él participa, logrando que en el acto el individuo ingrese su subjetividad, su razonamiento, su ser-expuesto, y presentarse por último hacia el espacio más amplio del mundo.

El retrato-desnudo de Lucian Freud es un régimen de visión simbólica que no se sustrae al grado performativo de la mirada, de hecho la obra directamente reproduce un acto de visión esencial subjetivado, ver y ser visto, mostrando la constitución del sujeto, de su cuerpo desnudo, de su *ser-expuesto*, logrando que su lectura como hecho simbólico sea envuelta en la experiencia de la realidad como tal.

## Capítulo 5. Texto e intertextualidad en el retrato-desnudo.

### 5.1 Tradición y convencionalidad de los modelos de representación.

*Cuando se presenta una imagen como una obra de arte,  
la gente la mira de manera que está condicionada  
por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte.*

John Berger.<sup>76</sup>

Los Estudios Visuales orientados hacia el significado cultural a partir de la visualidad, comprenden el *Ver* como un ejercicio ideológico, es decir que ya sea basado en la filosofía, la ciencia, la religión o el racionalismo capitalista, cada contexto ejerce *miradas e imágenes* basadas en la creación y el sostenimiento de ciertas convenciones en las formas de representación.

Siguiendo el estudio de Umberto Eco,<sup>77</sup> se hace claro que no se realiza una significación visual, sino después de que una cultura ha hecho pertinentes ciertas características de los sujetos de la representación, por ejemplo en la lectura de la obra figurativa el sentido se comunica mediante un sistema de presencia-ausencia en que los objetos se vuelven reconocibles, además “la sociedad debe establecer siempre, dentro de un número de posibilidades gráficas expresivas, cuáles de éstas pueden ser utilizadas”<sup>78</sup>. Ningún artista por tanto puede *pintar lo que ve* prescindiendo de tales convenciones que constituyen la cultura visual.

Para tener un *consenso* sobre la percepción y el sentido de una imagen o palabra, o para establecer la circulación de una convención cultural dentro de un código previamente establecido, los individuos deben acumular experiencias y significados, incluso por varias

---

<sup>76</sup> Berger. 2007. Pg. 17.

<sup>77</sup> Consultar: Calabrese. *Capítulo 2.5.5 “Umberto Eco y la estética semiótica”*. El lenguaje del arte. Paidós. Barcelona 1985. Págs. 118-125.

<sup>78</sup> Idem pág. 155-156.

generaciones, y deben confrontar estos entre sí para obtener un código o normatividad en comunidad, es decir, *acordar un código suficientemente estable*, aceptado por todos los miembros de una sociedad e integrado a sus actos, para poder representar así sus ideas, valores y costumbres en *común* -esto es un hecho fuera de los esencialismos visuales y logocéntricos, lo que sería por tanto *la construcción social* de lo visual y de lo discursivo-.

La aparente unidad de lo común está fracturada entre usos propiamente compartidos y otros exclusivos y excluyentes. Los códigos son conducidos por las instituciones o *poderes*, que desempeñan el sostenimiento de los patrones de conducta y de los modelos de representación; por tanto, sin negar los intereses políticos de las instituciones, los códigos son en sí arbitrarios, inmersos en contextos históricos y físicos irrepetibles, impuros, y por ello todas las convenciones culturales *no son en esencia permanentes*.

La historiografía confirma que las diferentes interpretaciones existen porque la historia es básicamente un discurso en litigio, un campo ideológico de batalla en el que las personas, las clases y los grupos, elaboran autobiográficamente sus interpretaciones del pasado y el presente<sup>79</sup>. De modo que cualquier *consenso* sólo podría ser alcanzado cuando las voces dominantes lograsen silenciar al resto de las voces, al final la historia es teoría, la teoría es ideología, y la ideología es pura y simplemente intereses materiales (Malerba. 2007. Pg. 69.).

Roland Barthes critica la convencionalidad de todos los códigos de interpretación y de significación, pero cree en la libertad para usarlos o hacer caso omiso de ellos, de hecho este ataque contra un proceso de lectura pre-establecido y contra los significados consensuados para todas las relaciones simbólicas, para él está implícito en los mismos procesos de

---

<sup>79</sup> Incluso la historia del arte más abierta y autocritica está indeleblemente marcada por los vestigios de sus orígenes eurocéntricos, como ha sostenido James Elkins la misma idea de una historia del arte, es decir, de un desarrollo secuencial, sus ideas sobre la *evolución, progresos y rupturas en el arte*, podrían ser perfectamente conceptos específicamente occidentales, que no tienen porque encontrarse en cualquier otro lugar (consultar: Elkins 2002. Y Rampley 2006. Pg. 189.). Estos hechos deberían figurar como un problema interpretativo para cualquier investigador que pretendiese teorizar sobre los modelos de representación y los actos de visión, debido a que a través de la educación y la reproducción cultural se ha instalado la visión occidental en los códigos condicionados para interpretar toda experiencia en base a ciertas ideas circulares y tradiciones. (Elkins 2002).

significación y en *la propia estructura textual*, porque todos los discursos, incluyendo las interpretaciones críticas, son igualmente *ficticias* y de ningún modo pueden ocupar el lugar de la verdad.<sup>80</sup> *Los cánones arbitrarios y previamente establecidos resultan ficticios.*

En la convencionalidad de todas las formas lo que no se puede olvidar es que “los *artifícios de la representación* han dado paso a la *materialidad* misma de las cosas, el reflejo ha pasado a ser una disposición concreta en nuestro ámbito real.” (Ramírez. Pg. 289).

Al retomar una nueva conciencia y desde la capacidad argumentativa para generar nuevos sentidos, a través de *desplazamientos* en los modelos de percepción y significación, se van modificando poco a poco los códigos culturales en sintonía con nuevas necesidades y estructuras de control hegemónico. Si se puede tener una certeza respecto los procesos de significación, es en la *eventualidad* del conflicto, la *eventualidad* en la crítica y la revisión de nuestras conductas.

Si bien los modelos de representación simbólica se basan en interpretaciones eventuales de un determinado contexto, existe una organización inherente en el establecimiento de su sentido que permite la sustitución de un componente del código por otro distinto o incluso la legitimación de un proyecto marginal; son oposiciones desde el desarrollo de conceptos que operan como ejes organizativos de las experiencias a través del lenguaje y los regímenes de visión, llámese a este deseo de un control central: progreso, naturaleza, verdad, hombre, conocimiento, etc. que se introducen desde el lenguaje como un *concepto superior*. Jaques Derrida llamó a este deseo expresado en nuestros modelos de representación de la realidad *Logocentrismo*.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Barthes, opinión citada y referencias en: Selden. pág. 192.

<sup>81</sup> Referencia en: ídem pág. 208. No es que Derrida considere el logocentrismo como una resolución final, sino más bien como un problema, como la unificación simbólica deseada pero imposible, la modalidad de pensamiento que no se puede combatir con su sentido contrario y ante tal abuso de toda comprensión de la realidad injusta, inmoral y falsa, opta por ser un apostata, negando el centro.

El *Ocular-centrismo*, como abstracción organizativa equivalente al logo-centrismo para la visión, entrega un modelo de representación desde la supuesta observación empírica, basado en los postulados de la *perspectiva* renacentista, mediante un empleo sistemático que enmarca un objeto o escena y dispone del campo de visión situando al sujeto como punto geométrico en el origen de la mirada, *debido a que el sujeto desea ser el ojo central del acto de visión en una relación imaginaria con el espacio real*<sup>82</sup>. El Ocular-centrismo ha condicionado la experiencia perceptual y la memoria del sujeto, creando sistemas de orden y clasificación que ahora se encuentran instalados en el inconsciente del individuo<sup>83</sup>.

En este tipo de régimen de visión Ocular-centrista, dirigir *la mirada al mundo exterior* significaba la separación entre el sujeto y el objeto, entre la realidad exterior y la consciencia interna, obteniendo la verdad absoluta del *objetivo* sin contaminarse con el sujeto -como lo promueve el modelo cartesiano en la filosofía y la ciencia-, pero “el hecho de [que] las cuestiones de la significación [visual] no pueden separarse de las cuestiones de la subjetividad, de los procesos por los que los sujetos que miran no sólo construyen sentidos, sino que también resultan absorbidos en y formados por dichos sentidos, ha pasado a ser un axioma”.<sup>84</sup>

Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. “El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible” (Berger. 2007. Pg. 15.). Cabe señalar, entonces, que en las formas de representación y de recepción se da una *retroalimentación de la mirada*, como un *sistema relacional* y no unidireccional; porque en toda intervención cultural *devolver la mirada* es realmente hablar de una *retroalimentación de la visión*, es decir, que el verdadero acto de

---

<sup>82</sup> Consultar sobre modelos de representación y ocular-centrismo: Linker, Kate. “*Representación y sexualidad*”. En Wallis -compilador. *Arte después de la modernidad*. Akal Madrid 2001. Pág. 411.

<sup>83</sup> Para Jonathan Crary, la visión se construye históricamente, de tal manera que cada época tiene un modo de ver o un paradigma de visión particular y característico que lo diferencia de épocas pasadas y futuras, pero aunque la modernidad, según él, estaría compuesta por una pluralidad de regímenes de visión en continua disputa, todos ellos estuvieron dominados o *bajo la hegemonía* del perspectivismo cartesiano, lo que favorece la noción de un *ojo/ego* centralizado (Referencia: Hernández Navarro. 2007. Pg. 62.)

<sup>84</sup> Linker, Kate. 2001. Pg. 396.

visión intersubjetivo, desplaza al supuesto sujeto central favoreciendo las relaciones intersubjetivas y las fusiones externo-internas de los individuos implicados en la visión<sup>85</sup>. Por ejemplo en la pintura de retrato que se organiza en torno a una figura y una persona, el sujeto sustituye simbólicamente al objeto, esa es la mirada que devuelve el retrato.

Los *modos de ver* que organizan los individuos dependen precisamente de modelos para el sostenimiento de ideas, valores, costumbres y convenciones, que dan lugar a las formas y contenidos de las producciones simbólicas desde la visualidad. Se puede concluir, entonces, que el estudio de las representaciones visuales y los actos de visión, contribuyen al conocimiento sobre la constitución y los sentidos de los sujetos y de las sociedades, las cuales se derivan de las formas de interrelación que cada individuo establece con las pautas y agentes de culturalización en las que se encuentra inmerso desde su nacimiento y a lo largo de su vida (Hernández, Fernando. 2007. Pg. 29.).

---

<sup>85</sup> Jacques Lacan ha desarrollado teóricamente la autonomía del régimen de lo visual, es decir, sobre las bases de la fenomenología de la visión de Merleau-Ponty, Lacan ha descentralizado *la visión cartesiana* u ocularcéntrica del sujeto; él ha establecido las correspondencias entre la mirada, los deseos o *pulsiones* relacionados al imaginario, los significados surgidos por convenciones visuales preexistentes, los paradigmas de la visión y sus contextos, para advertir que el *orden imaginario* moldea y condiciona esencialmente la subjetividad, también desarrolla la idea de que un campo de visión o *haz de luz* - consciencia de lo externo- rodea siempre a los sujetos (Referencias: Silverman. 2007. Y Moxey. 2009. Pg. 15.). También cabe recordar que en el capítulo seis del presente texto, se exploran y analizan los conceptos de Lacan sobre la mirada para obtener conclusiones útiles al tema de la tesis.

## 5.2 El Realismo y la subversión del desnudo: Manet, Courbet y Lucian Freud.

*Aprendí que la mirada directa de una mujer desnuda  
desafía al contemplador, desnudándolo a su vez.*

Rafael Argullol.<sup>86</sup>

El acceso a la realidad está mediado por el uso de la representación, la *tradición occidental* desde sus raíces clásicas, dispone de la representación de la figura humana, sus funciones, estilos y técnicas de producción han cambiado con el tiempo y han modificado su recepción pero, también han brindado un predominio por las manifestaciones que reflejan ilusoriamente la realidad, una retórica del arte figurativo que hoy en día continúa.

A partir del siglo XIX los modelos de representación sufrieron un cambio muy alejado de lo que era la tradición, visto también en grandes campos como la revolución industrial y la organización social en Europa; hay entonces un cambio en la representación pictórica que reacciona ante las directivas de la academia francesa. Anteriormente la producción de las imágenes en que interviene la figura humana y la figura desnuda, habían alcanzado normas precisas, usos específicos y categorías basadas en un gusto idealizado, por ejemplo “había algunas cosas impensables, como las posturas obscenas que mostraran frontalmente los muslos abiertos, especialmente en la mujer, o ciertos disequilibrios estáticos. Es decir, que aquella concepción corporal implicaba una mezcla de pulsiones heterogéneas, *con la aspiración de lograr tres cosas simultáneamente: el decoro, la medida y la estabilidad*” (Ramírez. Pág. 24).

El carácter conservador de un arte es así por la reproducción de normas de comportamiento y expectativas acerca de la naturaleza del encuentro con una obra, por lo

---

<sup>86</sup> Argullol. 2002. pág. 24.

mismo una contracultura o vanguardia artística puede ser entendida en términos de su desviación de estas normas sobre su valor o uso cultural.

Si el arte responde al honor de la corte, al gusto de la burguesía, al servicio respetuoso de la nación y de la iglesia, como ocurrió durante siglos, para agredir y transformar tal código hegemónico, debía de surgir el *arte de clase baja*, y es en siglo XIX en Francia que la pintura de Edouard Manet (1832-1883) y Gustave Courbet (1819-1877) al reconsiderar sus procedimientos y visión del arte, al agredir al espectador, inician la revolución frente a la doctrina académica, modificando de tal modo el desarrollo de la pintura que abren paso a la libertad de temas actuales, a la autonomía del campo y directamente a la imagen simbólica de la desnudez corporal o *retrato-desnudo*.

Un aspecto importante que se debe considerar sobre la transgresión de la pintura y las representaciones marginales, es que estas siempre existieron, tanto el arte erótico y la profanación del gusto se revelan en la obra de muchos artistas, sin embargo *socialmente su impacto fue distinto*, en parte porque se mezclaban con los códigos y símbolos instituidos de su contexto, pero sobre todo porque la divulgación de la imagen y de los comentarios críticos no competían con el alcance cuantitativo y cualitativo que tuvieron Manet y Courbet por los medios impresos de una capital europea que transitaba a la modernidad en todo su espectro cultural, y del grupo de intelectuales en disputa, entonces el escándalo de su obra posee una escala distinta respecto a ejemplos del pasado, efectuando el nacimiento del arte moderno y de las acciones que realmente permitieron generar cambios drásticos en las convenciones académicas, instaurando y reconociendo un nuevo modelo pictórico como tal, el Realismo<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Es obvio que se encuentran gestos y características por fuera de lo académico y realistas en los desnudos y retratos de Goya, Velázquez, Rembrandt o Franz Hals, inclusive lo que se llama un carácter moderno, pero se ha tomado una mayor conciencia o recuperación al respecto con el paso del tiempo, además la transgresión del código o la norma artística generó un impacto menor en su propio tiempo y fuera de sus localidades, aunque influyen posteriormente, es un logro menor en comparación con los artistas de la modernidad que se tratan en este capítulo y que modifican su presente y a la siguiente generación de pintores en su contexto inmediato, por ello a Manet se le vincula con el impresionismo.

El trabajo de Manet por mucho tiempo fue considerado impresionista, pero hoy en día se hace pertinente presentarlo en su aportación al ámbito del realismo, comenzando por esa visión pragmática con la que expone a sus modelos, pues en el sentido académico los modelos debían ser representados idealizados, en cambio los hombres y sobre todo las mujeres en los cuadros de Manet, pueden percibirse como cualquier persona real.<sup>88</sup>



Ilustración 30. Manet. *Desayuno sobre la hierba*. 1863.  
208 x 264 cm.

---

<sup>88</sup> Manet muestra la cualidad del retrato, el sujeto. Hay que recordar que, precisamente por abordar una identidad terrenal, el retrato era considerado un género menor en la pintura, debido a que sirve de homenaje y promueve una posición social del modelo, haciendo del retrato imagen utilitaria y no solamente contemplativa (Ver: Nancy 2006. Pág. 24).

“*Desayuno sobre la hierba*” de Manet fue inspirado en una pintura antigua de Giorgione, “*Concierto campestre*”, sin embargo distaba mucho de ser alegórica, ante la obra de Manet los espectadores “debieron encontrarse con la desnudez [naked] ahí donde esperaban ver un desnudo [nude], un escenario actual en lugar de la nemorosa escena intemporal que insinuaba la composición” (Prentville. Pg. 14), por tanto crea un contexto realista que incomoda y sorprende a la vez; Vemos un grupo de personas, dos varones que parecen están conversando, *su atuendo es invento de la época en que la pintura fue realizada*, al fondo una mujer dentro de una laguna parece tomar un baño y está llenado un recipiente directamente en el agua, más aun la presencia en verdad patente es la mujer desnuda que mira fijamente al espectador, acaso lo llama, lo invita o espera para compartir ese día en el campo, pues esta mujer desnuda que acompaña al par de hombres vestidos, ella no refleja distancia ni sobresalto ante la mirada del espectador, su mirada en éste lo desafía por completo, sólo por dirigirse a él lo seduce.

En la obra de Manet es que se enmarca la dirección y el debate del realismo, considerando que “a partir del momento en que se acepte como última palabra del arte la imitación literal, prosaica y trivial de la naturaleza, se sentirían abofeteadas las personas que están ligadas a las tradiciones del Renacimiento... [Esto es] la convicción según la cual el hombre de alta categoría, el hombre culto, debe pasar por alto la realidad; según la cual sólo ensucia su pensamiento y su sentir...” (Westheim. Pg. 160).

Lo expresado en las obras no trataba acerca de la imitación del mundo o la naturaleza solamente, el desagrado o cualquier otra sensación creada tampoco justifica una categoría de lo bello o lo sublime, en su lugar Manet provoca que al cotejar lo representado con el contexto del espectador, con su reconocimiento, se genere una mirada pragmática en que se determinan los valores referenciales de la obra en un tiempo actual y referidos también a quien observa, no sólo es reconocer una realidad objetiva, sino participar de ella como público.

Del mismo año que “*Desayuno sobre la hierba*” pero expuesta en 1865, el cuadro de “*Olympia*” despertó en los críticos y todo público un tremendo escándalo que eclipsó por completo el primer disgusto con Manet debido al *Almuerzo Campestre*. “*Olympia*” es un desnudo en interior inspirado en lo que parecieran elementos clásicos en la pintura por la pose, la composición y el tema solicitado, una odalisca con su esclava; pero el autor ha representado a una mujer desnuda de modo que su voluntad e intenciones se revelen en su cuerpo y en su mirada, de que formen parte esencial de la imagen.



Ilustración 31. Manet. *Olympia*. 1863.

130.5 x 190 cm.



Ilustración 32. (Izq.) Giorgione. *Venus durmiente*. (1510). 108 x 174 cm.

Ilustración 33. (Der.) Tiziano. *Venus de Urbino*. (1537). 119 x 165 cm.

Tanto “*Desayuno sobre la hierba*” y “*Olympia*”, son desnudos inspirados en el trabajo de Giorgione (1477-1510), pintor que es posible considerar *el inventor del desnudo clásico veneciano*; un lector actual acostumbrado al desnudo femenino por siglos en el arte, tal vez dude de dicha aportación, pero el hecho es que la figura reclinada de una mujer desnuda no parece haber sido tema de ninguna obra importante de la antigüedad<sup>89</sup>. En ese tiempo la sociedad renacentista aspiraba a la representación de la Venus celestial a través de la medida y la idealidad del desnudo, basándose en los textos de Platón donde la idea supera la apariencia, los neoplatónicos conciben a dos Venus<sup>90</sup>, la *Celestial* (idea) y la *Naturalis* (apariencia vulgar), Giorgione parece aproximarse a la Venus Naturalis

Educado en la *Escuela de Venecia*, muy apegada a la brillantez del color y por tanto, a la

---

<sup>89</sup> “En Grecia no hay ninguna escultura de desnudo femenino que date del siglo XV, e incluso en el siglo V es extremadamente rara [...] Había motivos religiosos y morales [patriarcales] para ello. [además...] la concepción de la afrodita desnuda es oriental y cuando aparece por primera vez en el arte griego asume una forma que denota claramente su origen” (Clark. Pg. 78). Kenneth Clark habla de un origen oriental refiriéndose no necesariamente al medio oriente, sino sobre todo a las figuras que provienen de las costas occidentales de Asia menor y la isla de Creta, en el mar Egeo, en donde las divinidades femeninas (fertilidad-fecundidad) ocupan el interés principal culturalmente (Ver. Lozano. Pg. 120).

<sup>90</sup>Referencia: Clark. Pg. 77.

brillantez en la piel, Giorgione produce su “*Venus Durmiente*”, una figura desnuda más accesible que cualquier otra *Venus celestial*. Sin ningún obstáculo a la mirada excepto por la mano –que añade sensación del tacto- cubriendo su sexo, *Venus duerme sin pensar en absoluto en su desnudez y sin poder advertir si es o no observada*, aquí es donde se fortalece la idea de la mujer como *objeto* de mirada masculina en el arte, por tanto otros artistas han sido guiados por esta obra, comenzando por las obras del pintor Tiziano (1477, 1485? – 1576).

A diferencia de la “*Venus durmiente*” que es escenificada en un paisaje abierto como fondo de *lo celestial*, la “*Venus de Urbino*” tiene un escenario distinto, es un desnudo en interior, lo que atrapa y concentra a la figura, es una mujer rodeada de lujo y comodidad que mira fijamente, incitando al erotismo, por ello existe una contemplación posesiva en el espectador. Queda claro que es un desnudo que ha perdido toda sensación de virginidad gótica y de expresión hierática, Tiziano ha representado el deseo de la Venus Naturalis<sup>91</sup>.

Estos autores fueron la inspiración y guía de Manet en *Olympia*, además en sus obras no sólo se comparte que la mano propia de la mujer cubriendo su sexo implique sensualidad en lugar del decoro medieval, o que en su mirada directa -excepto en la Venus durmiente-, logren instigar al observador, en lo compositivo sin duda son próximas, pero después de esto hay que establecer una gradación de los códigos instituidos sobre sus percepciones, “*La Venus de Tiziano era más desafiante que la de Giorgione, La Venus de Manet era más canalla que la de Tiziano*” (Argullol. Pg. 33).

La versión de Manet representa a una mujer desnuda recostada en una cama mirando fijamente al espectador, a su lado una mujer negra la mira a ella y lleva algunas flores, a los pies de Olympia y sobre la cama un gato negro eriza su cuerpo y levanta la cola, al encuadrar un espacio cerrado hay un control preciso en la mirada del espectador que virtualmente capta

---

<sup>91</sup> Hay que señalar que Tiziano y Giorgione hacían cuadros juntos, además de que tras la pronta muerte de Giorgione a los treinta y tres años, su compañero tuvo que concluir por herencia algunas obras, no hay duda tampoco de que la mano de Tiziano está presente en la *Venus durmiente* y de la enseñanza directa de Giorgione sobre la *Venus de Urbino*. (ver: Clark. Págs. 118-119).

su atención y lo coloca de frente a ella. El espectador comienza a buscar ciertas referencias ante dicha obra, Olympia no es una delicada diosa ni una cortesana de lujo en su ambiente acogedor para satisfacer el deseo del hombre, por el contrario es una mujer pequeña con un aire marginal y gesto seductor, en la pose al cubrir ella su sexo con una mano despierta más interés en esa zona, “según la ciencia de la época las mujeres negras y las prostitutas poseían deformaciones genitales congénitas que las condicionaban a la hipersexualidad” ( Eisenman. Pg. 258). La imagen para el público representa entonces a una prostituta, además la presencia de la mujer negra y el gato acentúan el carácter oscuro, perverso, temido y repugnante del encuentro sexual inmoral y amenazante para la sociedad.

Por todo lo anterior Manet ha logrado representar a la mujer de carne y hueso dueña de su sexualidad, *una mujer como tal en un entorno verosímil*, también logra detallar elementos y actitudes banales en sus imágenes, que en conjunto logran activar la identidad de los espectadores modernos al colocar ellos su tiempo y realidad según sus experiencias en el acto de visión, es decir, como concluye Kenneth Clark (Clark. Pg. 161) “Olimpia es el retrato de una mujer concreta, cuyo cuerpo interesante pero acusadamente característico está colocado exactamente donde uno esperaría encontrarlo. A los aficionados les recordó súbitamente las circunstancias bajo las cuales les era familiar aquella desnudez, por lo que es comprensible su embarazo”.

Curiosamente al mismo tiempo, los desprecios y escándalos que la sociedad otorgaba a las obras de Manet, eran los *valores* perseguidos para otro pintor de la época, Gustave Courbet premeditadamente requería la fama peculiar de Manet con el propósito de ser una contraparte para la clase político-burguesa y la academia de artes, así entonces llegar a acusarlos de ignorar y reprimir al hombre común, sobre todo respecto de la clase rural en la cual él había crecido, importando no tanto imitar la realidad sino exponerla para su análisis.

Primero hay que advertir que tras el ascenso de la burguesía y la injusticia social en París en el siglo XIX, se vivía un clima político muy tenso, levantamiento tras levantamiento,

autoridad tras autoridad, lo urgente era implementar una nueva política de estado en la que los intelectuales formaran parte activa. Respecto al arte en dicho contexto histórico, se conocen tres posturas distintas: primero el *Neoclásico* como el orden imperialista conservador. Segundo el *Romanticismo* como una corriente idealista que anteponía el sentimiento subjetivo sobre la racionalidad y pide la libertad e individualidad en la expresión del arte, donde sus ideales no correspondían al clasicismo académico ni tampoco al *arte empírico realista*. Por último el *Realismo* que forma parte de una ideología según la cual la indulgencia, fantasía e imaginación han distraído al ser humano de tomar en serio la realidad, que *los hechos tal como son* fueron reprimidos y encasillados en lo bajo, lo poco interesante y ordinario. (Malpas. Pg. 7)

Se ve entonces que existe un grado de diversidad en las propuestas socio-culturales en el siglo XIX, las cuales buscaban la autonomía y el enfrentamiento directo entre ellas. Estas transiciones son debidas al efecto lógico de la lucha social y la democracia, al triunfo de la república y el *auge del carácter individualista en la historia*, es decir que son los efectos directos *de la igualdad de los hombres*, y es en dicho entramado histórico en que poco a poco se advierte críticamente la seriedad y el legado de Courbet como un artista comprometido socialmente e impulsor de un nuevo proyecto simbólico.

Courbet es el primero que argumenta por el realismo como *su* proyecto ideológico, proponiendo que *“el pintor sólo puede pintar lo que ve... el realismo es por su esencia un arte democrático. Sólo puede consistir en la representación de objetos que sean para el artista visibles y palpables. Pues la pintura es un lenguaje totalmente físico.”* (Westheim. Pg. 158) Hoy en día Lucian Freud admite el mismo compromiso y declara: *“yo nunca podría poner nada en un cuadro que no esté realmente allí, delante de mí. Sería una mentira inútil”* (Feaver. Pg. 26). Dando dan a entender que la visión del realismo va unida a otros aspectos, por ejemplo al representar objetos al alcance, *visibles y palpables para el pintor*, interviene un testimonio autobiográfico, es su propio entorno y los modelos con que convive, por otro lado, su técnica debe ser correlativa a las sensaciones que despierta el modelo, *la pintura es un lenguaje*

*totalmente físico*, por ello los retratos-desnudos se diferencian de la experiencia solamente óptica de la fotografía, la pintura al óleo, el aceite y la pastosidad misma de los pigmentos, se aproximan a la naturaleza misma de la carne real.

Dentro de las competencias de Courbet; sus lienzos son grandes, deseando suprimir la distancia entre la imagen y el espectador para que se adentre en la pintura, para que pueda verse lo impactante de sus motivos, por ejemplo, “mostrar a los *picapedreros*, tal como son y están, con toda su mugre, mostrar cómo se matan trabajando. Eso es lo que hay que refregárselo a la gente, en tamaño grande y en marco dorado” (Westheim. Pg. 158). Contrario al carácter decorativo y sentimental de un arte falso o también llamado *teatral*, el realismo es por tanto anti-teatral, no es pensado para situarse a distancia y presenciar un espectáculo o complacerse en lo bello, lo *anti-teatral* renuncia por tanto a una perspectiva profunda, a la idealización, la sobrevaloración y la censura, pues todo lo anterior encubre la verdad. Por ello Courbet aprovecha los formatos grandes y los encuadres concentrados, para tomar desprevenido al espectador y trasladarlo a la *realidad* de la obra.

Courbet es una figura heroica del desnudo, pues en sus imágenes logra promover sentimientos contradictorios de atracción y repulsión en el observador; al observar tanto los estudios del natural y las primeras fotografías de desnudos en la época, Courbet, coherente en la búsqueda del realismo, en comparación se sitúa muy lejos de los cánones del cuerpo femenino y de la idea de lo atractivo, usando modelos de caderas anchas, cuerpos mórbidos en su relajación, rostros de aspecto ligeramente sonrojados, embriagados y soñolientos, representando la *sensualidad* de la mujer libre de la carga alegórica<sup>92</sup>, y sobre todo señala la transición del desnudo artístico (*nude*) a la desnudez corporal (*naked*) en la visión de la pintura.

---

<sup>92</sup> Referencias en: Clark 159.

Al comparar la “*Venus durmiente*” de Giorgione y “*la mujer desnuda acostada*” de Courbet, se evidencia que en ambos hay un espectador activo en la posesión de una mujer que duerme, pero la obra de Courbet, cuya composición y contraste se vuelve más dramática, el estado natural de lo íntimo se revela, debido a que es percibido que la mujer en realidad se ha desvestido previamente, ella puede como tal tener sexo o intimidad real sino fuera una imagen. De modo distinto la *Venus durmiente* es *literalmente extraordinaria* para su tiempo, una joven desnuda que duerme a la intemperie, totalmente expuesta, entonces la obra se aproxima al sueño sin trascender la fantasía de una erótica contemplativa. Así Courbet enseña que la sensualidad es inspirada en la vida y que el sexo y el desnudo están ahí, es decir que transporta al espectador a un ámbito de mayor intimidad que otras imágenes precedentes, hacia un momento concreto en el que parece inevitable el contacto sexual, aquí el espectador no es simplemente provocado, sino a que a su vez, si lo decide es el provocador.



Ilustración 34. Courbet. *Mujer desnuda acostada*. 1862.

75 x 95 cm.

El hombre está inmerso en sus relaciones con el mundo y los otros, por ello la aproximación a cualquier aspecto íntimo lo compromete a una respuesta personal, causando una actitud empática hacia el otro, implicando un grado de aceptación; en lugar de la separación del espectador y la obra, el realismo establece una alianza entre la intimidad y la identidad, siendo un proceso de reconocimiento en que el acto de visión intersubjetivo, de este modo, contamina *la percepción objetiva del otro*, a la que se debía el desnudo académico y el estudio anatómico.

En lo que respecta a las Bellas Artes, como la Pintura y la Escultura, sólo presumiblemente no se presenta la desnudez corporal como tal, sino únicamente su imagen, su reflejo o efigie, por ende, privan al desnudo de su acción patética sobre el espectador, pero “si ese mecanismo no es puesto en acción cuando el modo de presentar el cuerpo desnudo es insistentemente *natural* o literal, si éste tiende claramente a suscitar vivencias eróticas, [...] la desnudez es declarada desvergonzada, y la obra, pornográfica” (Braun. Pg. 5).

La desnudez corporal en su aprensión es conflictiva, la representación del cuerpo desnudo, o de un aparte de él, logra incomodarnos, porque en la vida cotidiana la desnudez se conoce en *la privacidad*, en el placer oculto del deseo amoroso, pero al ser expuesta públicamente como *objeto*, el individuo se percibe vulnerable y el espectador empatiza con ese sentimiento vergonzoso. En dicho proceso *de objetivación del desnudo*, la profundidad del sujeto se trastorna, es un *desnudo utilitarista*, el cual se entiende como aquel donde intervienen modelos de vanidad y belleza aceptados socialmente en el semi-desnudo, y los que son *objetos sexuales* que remiten a la sensación de dominio y placer sobre el otro.

Si se analiza “*el origen del mundo*” de Courbet, hay un ejemplo del conflicto en la aprensión y lectura de la desnudez, esta obra es la *personificación* a través del sexo y es la *objetivación* a través de la fijación. Es el dilema ético del retrato-desnudo porque, por un lado promueve la aceptación de la naturaleza sexual como sujeto (Naked), y por otro lado la acción de su dominio sexual como *objeto* (Nude -no como término estético sino goce erótico.)



Ilustración 35. Courbet. *El origen del mundo*. 1866.  
46 x 55 cm.

Obviamente debido a razones morales “*el origen del mundo*” fue obligado a llevar una vida clandestina, a su ocultamiento del público hasta hace poco, porque es la imagen del sexo de una mujer, en que no aparecen ni el rostro ni las extremidades, es un primer plano que jala la presencia del espectador hacia las piernas abiertas y al negro y denso vello púbico, anulando la distancia necesaria para mirar un *desnudo teatral*, el espectador se encuentra ante una mujer preparada para hacer el amor<sup>93</sup>. Titulada *el origen del mundo*, puede tratarse del contacto de la naturaleza sexual como explosión de vida, sobre que cada hombre es nacido de mujer, o también, de modo más preciso, es *el claro ejemplo del apetito de la libido, la energía psíquica que tiende hacia el cuerpo desnudo*.

---

<sup>93</sup> En la tradición académica el desnudo atrae la sensualidad del espectador en la convención de no pintar el vello del cuerpo femenino, “el vello se asocia con la potencia sexual, con la pasión. Y es preciso minimizar la pasión sexual de la mujer para que el espectador crea tener el monopolio de esa pasión.” (Berger. Pg. 64).

Lucian Freud y Courbet han logrado representar el desnudo de manera audaz y violenta sobre los sentidos, en contra de la distancia contemplativa y teatral, refuerzan la aproximación al modelo para intensificar los sentidos, con la cualidad táctil de la pincelada y la pintura, más el carácter material-sensitivo del propio cuerpo desnudo, promueven el peso de la carne; Representando los estados de sueño y advirtiendo la tensión entre la pose inmóvil y el movimiento posible del cuerpo, el realismo es un compromiso sensorial, su mirada es una incursión a la intimidad. El Realismo como una forma de intensificar la ilusión reveló por una parte los mecanismos de funcionamiento de lo ilusorio y convirtió el acto de mirar en algo autoconsciente, además de que *la implicación entre pintura y espectador* de este modo, alcanzó un alto grado de desarrollo. Esto es el realismo para Khaty Acker: *“la unificación de mi percepto y de lo percibido, la instauración de una relación especular entre mi mundo y el mundo de la pintura.”*<sup>94</sup>

Lo que un retrato-desnudo dispone para atraer la mirada, es menos la evocación de una circunstancia, que la *“presencia de una intimidad”* (Nancy. 2006. Pg. 62), conduce a ella en el sentido en que lo íntimo sólo se da en la experiencia y contacto con los sujetos, *lo íntimo* es lo más profundo y singular de la percepción humana efectuada por su proximidad con el cuerpo biológico; La intimidad paradójicamente, es la revelación de un impulso interior en la geografía exterior de la desnudez, y en los actos de visión ello es indicio de una *subjetividad*.<sup>95</sup>

Desde la *“Venus durmiente”* hasta el *“Retrato-desnudo”* con que se cierra este capítulo, la visión del espectador se adentra virtualmente más a ese cuerpo desnudo, se obsesiona más por sus detalles y accede a su naturaleza íntima; Lucian Freud ha representado en esta imagen

---

<sup>94</sup> Acker. Tomado de: Wallis –compilador. 2001. Pg. 33.

<sup>95</sup> Es interesante considerar junto a la experiencia subjetiva de lo íntimo, lo que François Jullien sostiene, *que sólo el cuerpo humano puede estar desnudo* y que nuestro cuerpo es el único que puede *proporcionar la experiencia* en la que, tras desguarnecerlo de todo lo no esencial, se presenta como una *res extendida* (Jullien. Pg. 28) Es decir, según su *visión ontológica*, el desnudo es una *esencia* (porque siguiendo a Descartes y a Spinoza, hay dos sustancias en el mundo: pensamiento (alma) y extensión, y sólo los *cuerpos extendidos* se pueden objetivar en la realidad (para una breve introducción sobre el dualismo y universo cartesiano consultar: Villamil Pg. 26). Además *“la interioridad tiene lugar en el espacio mismo de la exterioridad.”* (Nancy. 2006. Pg. 33).

a una mujer embarazada si observamos su vientre y sus pechos hinchados; tenemos la desnudez despreocupada en un sueño tranquilo, aunque a la vez parece un peso muerto, la dureza en su rostro y brazos y su puño cerrado le restan sensualidad, no es el mismo ánimo erótico de Manet o Courbet en sus obras, es una visión extraña e inesperada, existe poca familiaridad con las experiencias que propone Freud como más adelante se verá, los desnudos incomodan por ello, pero en todo caso la subversión del género del retrato-desnudo, el conflicto sobre su aprensión, el rechazo o aceptación de una intimidad, ya es una realidad en la pintura moderna.

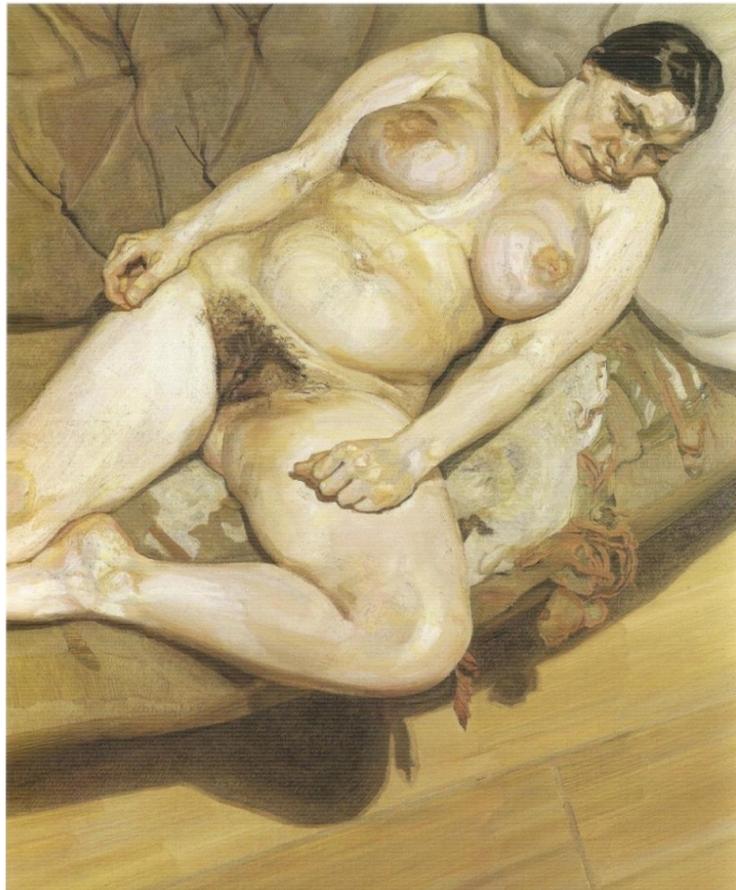


Ilustración 36. *Retrato desnudo*. 1980- 81.  
90 x 75 cm.

### 5.3 El retrato-desnudo femenino.

*“Mis hijas desnudas  
no tienen nada de que avergonzarse.”*  
Lucian Freud<sup>96</sup>.

*“Los hombres actúan y las mujeres aparecen.  
los hombres miran a las mujeres y  
las mujeres se contemplan a sí mismas,  
mientras son miradas”.*  
John Berger<sup>97</sup>.

La pretensión del retrato-desnudo muestra la mirada del autor sobre su modelo, hay que recordar que el ejercicio de la visión equivale a una orientación espacial, a una posición de acceso y apertura a un conjunto de seres visibles que están a disposición del ojo, en este sentido la mirada al retrato desnudo femenino, muestra la desnudez visible de la mujer a un espectador dominante del *acto de visión* que por convención es masculino.

Desde la representación de las ninfas, las alegorías y las prostitutas parisinas, tales interpretaciones de *lo femenino* correspondían a un autor y a un auditorio directamente masculino, generado por un constructo social en que la mujer adquiere identidad a través de la posición directiva del hombre. Por tanto, respecto a la desnudez de su figura, no es expresión de la mujer misma sino de las demandas del espectador masculino, el cual disfrutaba de su visión y su posesión sobre la mujer<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> Cit. en Bowery. “An interview with the artist”. En Angus Cook. Lucian Freud recent drawings and etchings. Nueva York. Matthew Marks Gallery. 1993. Pág. 7.

<sup>97</sup> Berger. Pág. 55.

<sup>98</sup> El aspecto femenino en general y la identidad que se da a la mujer en un contexto particular, busca ser replanteado en el contexto de las relaciones de poder, a través del movimiento de liberación de las mujeres, o *feminismo*, el cual lucha por hacer visible el trabajo de ellas y por conseguir se reconozca su aporte histórico, además de definir nuevas áreas de participación, de temas y de audiencias.

Para su aspecto simbólico, Leticia Calvario ha señalado que: “el cuerpo de la mujer es un cuerpo que se construye en la imaginación, se acaricia en los poemas y en las canciones, se venera mitológicamente, es un templo sagrado; Es un cuerpo simbólico que adquiere sentido más allá de la existencia de la mujer en sí misma. *Sin embargo ello no quiere decir que la mujer carezca de un cuerpo físico, biológico que por sí mismo representa, contiene y transmite una historia particular*” (Calvario. Págs. 113-114); por ello la representación de la desnudez y la aproximación a la vulva, logra manifestarse con mayor crudeza y sin concesiones en el Siglo XX, para dotar de una identidad alterna a su aspecto simbólico y superar con audacia el dominio y el interés masculino sobre su representación, desde lo que ellas *aportan sexual y visiblemente*.

En la construcción visual de lo social, aquellos cambios en los comportamientos y de sí mismo como individuo, vienen con los cambios en las formas de representación. La subjetividad está vinculada con la imagen, así la formación del sujeto es un proceso en que *la visualidad entrega un status del individuo*; Es sumamente importante considerar el retrato-desnudo femenino como un comportamiento social que responde ante la presencia de la mujer.

“El sujeto depende de su imagen externa y de la visión de los otros para poder entenderse como una entidad con sentido [...] el sujeto dentro de su propio campo visual no tiene acceso a su *background*, su propia apariencia no le es visible. Por tanto *el sujeto necesita la visión afirmativa* única de los otros para poder *imaginarse* como una entidad completa[...] El sujeto crea una imagen del otro no a través de la fusión o *duplicación* del otro, sino a base de aprovecharse de su propio campo de visión específico.”<sup>99</sup> Por lo tanto situarse en la imagen y en un campo de visión es permitirse reconocer al otro y mostrarse uno mismo como sujeto, por ejemplo, la mujer logra su afirmación y presentación en los actos de visión, y toda

---

<sup>99</sup> Mijaíl Bajtín, Citado en: Firat.” *Mujeres con Peluca: sobre la visualidad y la identidad*”. En Brea – compilador- *Estudios Visuales*. Akal. Madrid. 2005. Págs. 194-195.

modificación, cambio o estándar en la representación es un parámetro directo de su subjetividad.



Ilustración 37. Eric Fischl. *Viajes de romance. Escena III*. 1994.  
182.8 x 137.2 cm.

Al ver la imagen anterior de Eric Fischl, se tiene un claro ejemplo de cómo opera el estereotipo de contemplación-objetivación del desnudo femenino, la pintura trata sobre una mujer desnuda que contempla su imagen en un espejo, el ángulo del espectador es situado en la cabecera de una cama al interior de una habitación, la mujer es la figura iluminada mientras que *el espectador ausente en la imagen* y desde la sombra, controla la visión; la implicación del espectador para con el modelo es una condición dentro del realismo y por tanto, la modelo se

considera observada, sabe que es visible y al indagar sobre esa su desnudez frente al espejo<sup>100</sup> se pregunta por esa imagen que transmite al pintor y al espectador, en ellos está la clave para que pueda ser *objetivada* en su visión desnuda, pues existe la necesidad de ser visible para otros y ser reconocida por ellos como un ser.

La razón para formar la visualidad específica de la mujer desnuda, fuera un ídolo o un retrato, un ideal simbólico o un asunto exclusivo de algún estilo de arte, posee un rasgo innegable desde el punto de vista estético, la imagen del desnudo femenino nace porque se excita al mirarla; cuando se incumple con las convenciones que hacen placentera y *discreta* esta visualidad, o por ser demasiado obscena o demasiado fea, su asunto molesta a algunos o no es tomada con seriedad, por ejemplo como pasó con la *Olimpia* de Manet. El desnudo femenino que abunda en el arte se propone ser placentero a los sentidos y, repetimos la banalidad, *se pinta tradicionalmente un desnudo femenino porque se disfruta mirarlo*.

El placer y la intensidad erótica del desnudo femenino de que se habla es *premeditado*, siendo activado en los planteamientos estéticos del observador, pensando en ello, Laura Mulvey postula que la curiosidad y el deseo de mirar a la mujer desnuda en las artes visuales, se mezcla con la fascinación ante *la semejanza y el reconocimiento* -activados por el rostro humano, el cuerpo humano, la relación entre la forma humana y su entorno, como la presencia visible de la persona en el mundo- (Mulvey. Pg. 369). Siguiendo a Mulvey<sup>101</sup>, sólo se genera una visión estética placentera del cuerpo femenino a través de dos operaciones :

1)- Objetivación.- *Surge del placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la observación. Hay una separación a nivel intrapersonal.*

2)- Identificación.- *Se desarrolla a través del narcisismo y la constitución del ego, generando la identificación de la imagen contemplada y un afecto con el modelo-sujeto.*

---

<sup>100</sup> El espejo dentro de la pintura estaba destinado para que la mujer accediera tratarse a sí misma principalmente como espectáculo, no solamente como símbolo moralizante en contra de la vanidad. (Berger. Pg. 59).

<sup>101</sup> Consultar: Mulvey. "*Placer visual y cine narrativo*" En Wallis –compilador- paginas 365-377.

Jullien plantea el *grado de separación en la objetivación*, entre el modelo y el autor en la realización de un cuadro, sin distinción entre un modelo femenino o masculino, dice: “*cuando pinta un desnudo, un pintor lo establece como objeto*. Incluso es esto lo que me parece más sorprendente [...] ese ser del modelo que, ante mí, tiene todo el derecho de ser tan sujeto como yo, con su vida, sus sentimientos, sus esperanzas, sus sufrimientos [...] lo convierto de repente, por convención artística, en un puro objeto. Por eso no me siento tentado por el deseo de su carne ni experimento compasión por la violación que se hace a su pudor [...] no puede interesarme como persona, ni me concierne lo que está sintiendo, o pensando, ni su pasado; *En el momento de la pose, toda intersubjetividad queda suspendida*” (Jullien. Págs.138-139).

Para Jullien *la objetividad literal* no genera ningún afecto, pero en un grado psicológico esta suspensión de la intersubjetividad permite al espectador satisfacer un deseo sobre la mujer, una catarsis sexual sin sus efectos reales, siendo desde la visualidad la elección totalmente libre de tratos íntimos –en el sentido de una interrelación emotiva y comprometida– para el espectador.

Pero un desnudo femenino, por otro lado, *como figura humana* puede al mismo tiempo conducir –y en ello su efecto transgresor y revelador– hacia la franqueza de la inmanencia del sujeto y el cuerpo, hacia la exposición de la *carnación*. El modelo cada vez presenta la forma humana como el frágil límite externo de los propios lindes de la existencia.

Sí el realismo propone un *análisis* de la realidad, no se abandona al argumento de lo objetivo o a separar los aspectos de la realidad, sino que gracias al espectador que es un contenido más de la realidad, genera una empatía emocional con el asunto, el realismo es subjetivo, *comprende y describe la relación de los sujetos con su realidad*.

En cuanto a *la identificación*, el retrato-desnudo femenino es un *afuera*. Frente a un retrato-desnudo el espectador se identifica con el modelo y es semejante a esa imagen, *porque para el mundo y para él requiere evocar una imagen*, “No simplemente por el hecho, de que el ojo no se ve a sí mismo, de que el rostro es algo vuelto hacia el exterior y que jamás

se ve, que jamás se apropia, no solamente el rostro *sino todo el cuerpo* [...] por mi piel yo me toco y me toco de afuera, no me toco de dentro” (Nancy. 2003. Pg. 101) La desnudez corporal es un descubrimiento de la subjetividad propia y de la de otros, porque “*la relación consigo en tanto que sentirse fuera, en tanto que un dentro que se siente fuera* [...] *eso es el sujeto*” (Nancy 2003. Pg. 105).

Teniendo estas operaciones en los procesos interpretativos del cuerpo femenino, es posible para Lucian Freud pintar la desnudez en su aspecto carnal, atractivo y sensitivo, sin olvidar además, el trato de la *individualidad* femenina. En resumen, el espectador se relaciona con la imagen del cuerpo desnudo de la mujer a través de la *objetivación* y la *identificación*, entonces al percatarse la presencia de un sujeto semejante a él y no de un *objeto* a entera disposición, como usualmente se consideraba el desnudo femenino, se genera en el retrato-desnudo una *concepción de la subjetividad femenina como significativamente sexuada* – en estricto sentido de la naturaleza objetiva y del acceso al género de un cuerpo.

En la mayor parte de los desnudos femeninos comunmente se presenta en la mirada un código históricamente establecido, pues la representación de una mujer desnuda en la cama es una invitación al desfogue sexual, a la contemplación como sustituto de la unión carnal, la mujer ha sido representada como un señuelo para el hombre, entonces “la mujer que yace desnuda en un lecho, es pues, la alegoría de la hembra lista, dispuesta y prefigurada para ser tomada por el hombre.”<sup>102</sup> Pero en un giro de lo habitual en el arte, la desnudez demasiado tangible del realismo de Freud, resulta indiferente para enmarcar *la mirada masculina*. Por ejemplo, en “*Muchacha desnuda durmiendo II*”, la seducción es reducida a una condición precaria tanto como es posible, al mismo tiempo luce natural por el modo en que la modelo está abandonada en el sueño, ella no entrega un deseo sexual o amoroso, ni el espectador

---

<sup>102</sup> Griselda Pollock, paráfrasis señalada en: Silva Baron. “*de amores y arquetipos femeninos*”. En Silva, et al. El sueño de la razón produce ecos. Museo Nacional de San Carlos. México 2006. Pág. 98.

tiene oportunidad de realizar esa catarsis sexual más allá de la que propicia el momento lánguido de la caída en el sueño.



Ilustración 38. *Muchacha desnuda durmiendo II*. 1968.

55.8 x 55.8 cm.

Al observar las pinturas de Freud a las que deliberadamente nombra *naked-portrait* -por distinguir su trabajo de los desnudos tradicionales y de la idealización-, se enfatiza de tal modo el realismo, la crudeza y la *empatía* que experimenta el espectador. Se puede descubrir además que Lucian Freud es un pintor incisivo, sin concesión alguna con la mujer, ha llegado a pintar a sus hijas desnudas pero defiende su propósito de hacer un retrato convincente y respetando al individuo, *objetivándolo* en el sentido que describe Jullien; es evidente que se

acerca mucho a sus modelos y muestra sus *imperfecciones*, los escorzos resultantes de una vista desde lo alto tampoco resultan siempre en formas halagadoras, *accede a toda la variedad de cuerpos* que no se consideran bellos ni aptos para el consumo público o su promoción, sumado a todo ello, *el tedio que se percibe del modelo al posar por mucho tiempo*, hacen considerar a sus personajes de un modo incongruente, el espectador es consternado e impulsado a una demanda ante las acciones incómodas a las que los modelos son sometidos en su humillada intimidad, esto se puede percibir en su obra “*Inspectora de seguridad social durmiendo*”. Esta experiencia tan intensa también reclama un gesto conmovedor por la presencia vulnerable de un ser, el desnudo también estimula la *compasión*.



Ilustración 39. *Inspectora de seguridad social durmiendo*. 1995.

150 x 250 cm.

Pudiendo cada espectador convenir o no -por las ideologías impuestas en una *mirada* particular- con la visión que el artista otorga a su obra y a su relación con su modelo, el retrato-desnudo femenino de Lucian Freud se basa en la presencia real de la mujer, y no en los códigos impuestos históricamente, es decir el placer del espectador masculino. El retrato-desnudo es un intento para que la mujer sea la fuente directa de su imagen y de su persona, aunque de forma cruda e impactante, origina la subjetividad y sexualidad de la mujer experimentadas por el espectador en una revalorización desde la producción simbólica.

#### 5.4 Análisis de “*Muchacha rubia en una cama*” (1987).

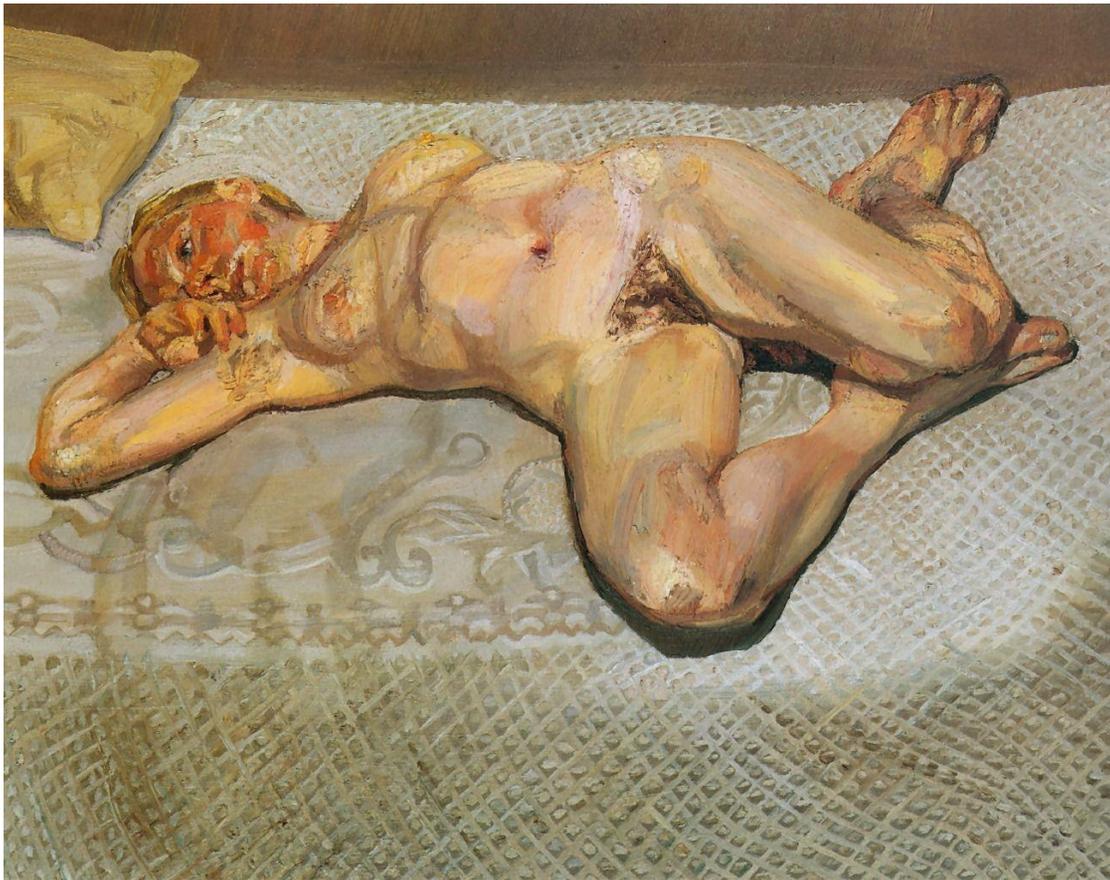


Ilustración 40. *Muchacha rubia en una cama*. 1987.

41 cm x 51 cm.

##### a) Elementos sintácticos.

Las dimensiones de la obra son de 41 cm por 51 cm, se ve un encuadre directo a una figura humana recostada, en un formato horizontal asimétrico debido a que la parte superior concentra más objetos y calidez, pero resulta equilibrada la parte baja por la textura y los tonos agrisados.

No hay alto contraste, pero los contornos definidos y el color por elemento ayudan a evitar una imagen plana y a entender el espacio. La unidad está anclada por los *tonos medios*, unos están repartidos entre el poco espacio visible del fondo en la orilla superior, el cojín que

sale del formato en la esquina superior derecha y la figura humana muy ajustada al ancho del formato, en sus respectivos matices a modo general de siena tostada, ocre y color piel, son los tonos más cálidos que contrastan con los tonos fríos de la sobrecama, la mayor área de la pintura en verdes y azules agrisados preparados con colores complementarios, mezclando sobre todo el blanco y rojo para mitigar y armonizar el conjunto en tonos medios.

Así por su calidez, por la superposición al resto de los elementos, por romper un ritmo horizontal, el cuerpo en sí presenta curvas y las piernas dobladas añaden variedad, la figura humana es el interés central. Al acercarse al cuadro las pinceladas son libres y van en todas direcciones, generando textura e interés al tacto, luego están las manchas de color al interior de la figura humana y la sobrecama, esta última excede el marco, los trazos coloridos han enriquecido una pintura que sin estos elementos pudiera parecer monótona.

Freud basado en un principio impresionista y expresionista posteriormente, se permite poner pinceladas violetas, verdes, naranjas, también otras más discretas como sienas, amarillos claros y rosas, todas dentro de la piel, llama la atención los colores rojos y naranjas en el rostro, pero el rostro es la parte más expuesta al ambiente y es lógico que tenga una coloración distinta al resto del cuerpo -quienes han observado un cuerpo desnudo en las zonas cálidas también ven el cambio de color, enrojecimiento o bronceado en los brazos por el sol, además de la provocada por pesadez o enrojecimiento natural del calor y la fatiga al momento de posar-.

#### b) Semántica y Pragmática.

En el cuadro se puede ver a una mujer desnuda recostada en una cama, la distancia es sumamente cercana entre el observador y la modelo, la sobrecama excede los límites del encuadre y se percibe su superficie detalladamente, apenas por una breve franja en la parte superior se puede inferir una pared de fondo, seguramente aunque la visión es reducida, es el interior de una habitación.

Al poder ver todos los detalles y la calidad de los trazos para representarlos, se sabe que el pintor no olvidó nada ni tampoco prestó atención a un sólo detalle, sino a cada uno que se ofrecía a su vista. Freud requiere la presencia del modelo de forma permanente al realizar el cuadro, aun cuando pinte una pared el modelo debe posar, lo que es interesante porque es un acuerdo con el realismo para mostrar una visión verdadera y en el tiempo que realmente sucedió como es representada, además la presencia permanente del modelo trata la propia visualidad como indivisible, es decir, por un lado las imágenes se perciben en un recorrido visual a través de la composición, habiendo una colocación y pose premeditada del modelo y los objetos, pero Freud instintivamente desecha este sistema, para el encuadre y el contenido visible es sumamente vertiginoso, concentra la visión en vez de sugerirle un espacio.

Nuevamente es la anti-teatralidad o el anti-espectáculo, sus imprecisas *composiciones* complican un recorrido y espacio visual amplio, Freud acostumbra cambiar las dimensiones del soporte una vez comenzando la obra, su saturación de detalles no le da descanso a la mirada del espectador, esta decisión se realiza intensificando todos los detalles y la propia superficie pictórica, sin discriminar nada, por ejemplo, un cuerpo desnudo, la cama, la sábana, el espacio privado y el espectador muy cercano, todo es atrapado reduciendo los planos de profundidad para representar una visión intensificada en torno a la persona desnuda permanentemente posando para Freud. Jhon Rothenstein había declarado que la mirada fascinante con que Lucian Freud fija sus motivos "le permite representarlos de forma que el espectador no pueda mirarlos por encima: *la vista se ve forzada a escrutarlos en todos sus detalles*" (cit. Collins. Pg. 182.), *la realidad entera* entra en el ojo y la pintura de Freud sólo reproduce su vértigo.

La presencia ante el espectador de una persona desnuda, afecta de modo singular la percepción debido a que, la proximidad con un ser biológico en cuanto intervienen la identificación y la relación afectiva del espectador, ya no es la mirada a un objeto sino a un sujeto y a su cuerpo en un marco de privacidad, lo cual requiere la participación del modelo y del observador. La desnudez de la mujer en esta imagen es un aspecto de la subjetividad y la

intimidad, la revelación de su existencia elemental. Entonces si hay una manera en que este desnudo se presenta o sugiere una intención, no es el simple placer de ser observada, pues involucrando la presencia del pintor-observador, la privacidad entre ambos es un acuerdo y la emoción y vulnerabilidad afecta a los dos; uno sólo supera el pudor sobre su cuerpo y el ajeno por necesidad o porque no presenta algún riesgo, uno no se desnuda acompañado sí se siente incómodo, pero en ello intervienen factores culturales, en todo caso en esta obra se precede del *consentimiento de la modelo para mostrarse desnuda*, y esta causa de su exposición es la que reclama su *intimidad* – entendida como la instancia propia de su presencia-.

Hay que considerar esta re-presentación en la pintura, como una revelación y una aceptación en términos en que otorgamos a la persona su condición natural, su condición corporal-individual, pues sin el consentimiento de ella no se podría captar una visión intersubjetiva – afirmación de la subjetividad propia y la del otro-<sup>103</sup> .

### c) Intertextualidades.

Hay que recordar que en siglo XIX a partir de la obra de Manet y de Courbet, la pintura adquirió un valor como descripción de la realidad, un carácter que se extendió por Europa y América y que aunado a la imagen fotográfica -que mostraba las cosas tal como son- fomentó en los pintores el que mostraran interés en su entorno real y en los individuos comunes, lejos ya de la idealización, la discriminación y la censura clásico-académica.

La cuestión del realismo en auge es señalada por el crítico Jules Castagnary en su artículo sobre el *Salón* de 1857, donde escribe: “la pintura religiosa y la pintura de historia han ido perdiendo gradualmente fuerza conforme el organismo social –la teocracia y la monarquía – al que se refieren se ha ido debilitando. Su eliminación casi completa hoy en día, *lleva al absoluto dominio del género, el paisaje y el retrato*, que son el resultado del individualismo; en

---

<sup>103</sup> Toda intersubjetividad e intercorporeidad es en primera instancia *un hecho perceptivo*. (Villamil. 2003. Pg. 50).

el arte como en la sociedad contemporánea, el hombre deviene cada vez más él mismo” (cit. en Eisenman. Pg. 245).

Los retratos, paisajes, bodegones y desnudos de fines del siglo XIX que surgieron de una teoría naturalista, fácilmente se conciliaron con el gusto burgués, pues no eran obras tan directas ni radicales como el realismo de Courbet, luego quedaron al margen como pinturas imitativas, desplazadas poco a poco por el impresionismo y ya en el siglo veinte por el cubismo y la abstracción, es decir por las vanguardias, sin embargo en algunos de estos autores naturalistas se encuentran motivos y técnicas muy cercanas a la obra de Lucian Freud dentro del desnudo femenino, que presentan un enfoque realista, con objetividad fotográfica, calidad detallista, provocando la sensación táctil de la carne, además como ya se señaló la representación del vello púbico de la mujer era algo nuevo en las imágenes, entonces por medio de una técnica pictórica fidedigna, de trazos violentos y gestuales relacionados al impresionismo, se advierte la descripción y presencia real de la mujer en la pintura de dicha época.

El primer ejemplo es el pintor sueco Anders Zorn (1860-1920), el cual representa al desnudo femenino en escenarios domésticos o en paisajes solitarios, sus modelos son jóvenes sensuales, algunas regordetas, que rara vez miran al espectador, favoreciendo el control visual de parte del espectador masculino, y con el deseo de idealizar la vida en el campo y a sus personajes, es innegable sin embargo el realismo y el tema comparable a los retratos-desnudos de Lucian Freud, por ejemplo, se observa en “*Ídilio en el estudio*” donde hay una joven recostada y vista en escorzo, postura que remite a los trabajos que representan a mujeres desnudas durmiendo, o a *la muchacha rubia en una cama*, producidas por Freud.

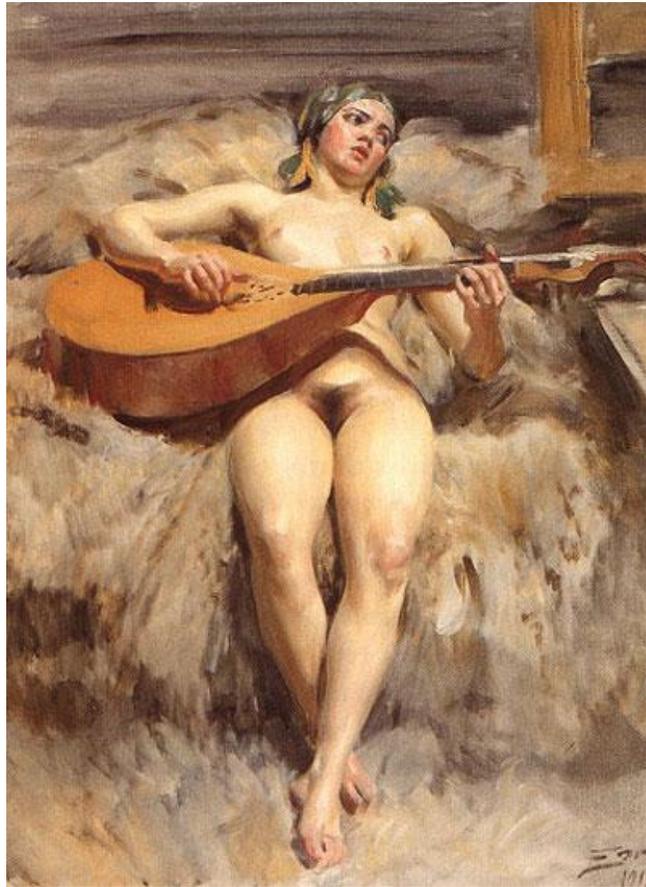


Ilustración 41. Anders Zorn. *Idilio en el estudio*. 1918.  
98 x 73 cm.

En otro ejemplo el pintor alemán Lovis Corinth (1858-1925), de la misma generación que Zorn y de los pintores franceses que crearon el impresionismo, generó una obra muy cercana al estilo de Freud y se convirtió en precedente de la pincelada del expresionismo alemán; sus cuadros son el resultado de trazos empastados y rápidos, con mucho atrevimiento en el color, también como pintor situado dentro de la representación de la carne trémula, vibrante y consistente. Al observar el cuadro “*Desnudo femenino tendido*”, la propia postura del modelo muestra la sensibilidad similar entre Corinth y Freud, si bien Freud acepta las influencias de Courbet y de otros pintores franceses, sorprende más la coincidencia con el pintor alemán en esta obra y en la cercanía con la mirada al retrato-desnudo.

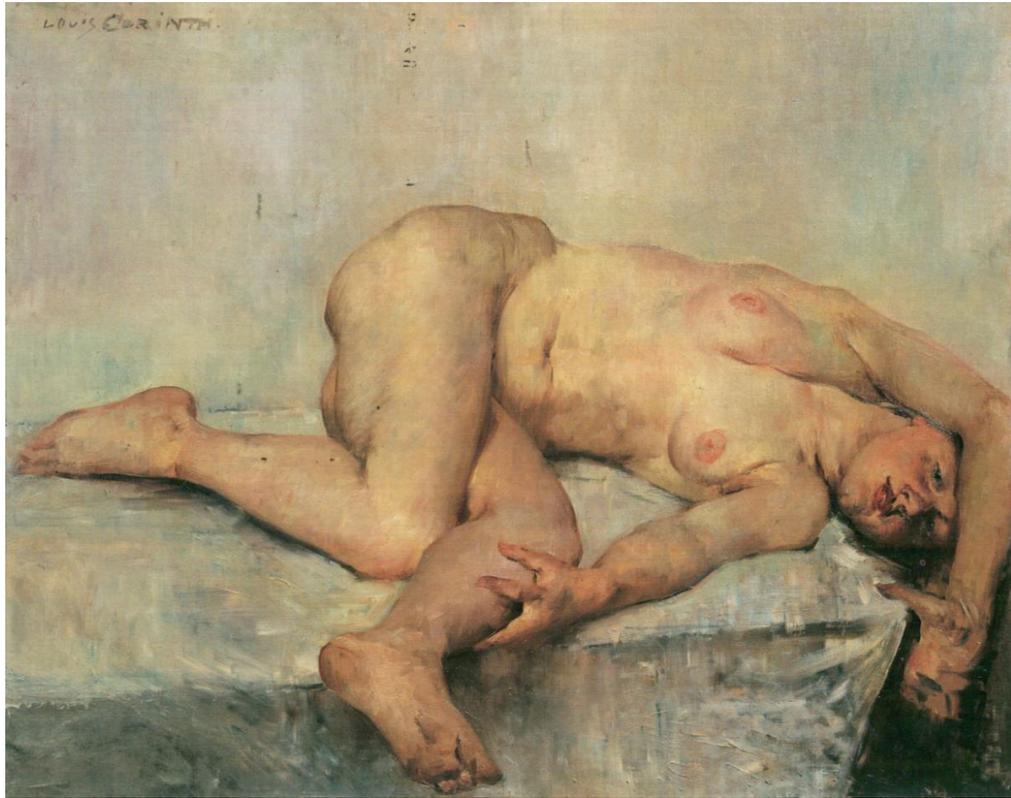


Ilustración 42. Lovis Corinth. *Desnudo femenino tendido*. 1907.  
96 x 120.5 cm.

Con la llegada de las vanguardias y la abstracción, desarrollando el carácter autorreferencial de la superficie pictórica, *el arte cuestiona sus propias dependencias de la realidad y la manera que puede manipular sus referencias externas*, esto modificó las visiones de diversos pintores en el siglo veinte, con la excepción de Freud quien más apegado a la tradición reclama una pintura nacida directamente de la experiencia externa, de la experiencia de los sentidos como fuente de veracidad. La pintura figurativa realmente no se abandona durante el siglo veinte, tiene momentos de resurgimiento sobretodo en Europa, pero en Norteamérica las teorías vanguardistas y las técnicas utilizadas, vuelven evidente que la imagen es primordialmente un artificio y válida como una *composición formal*, liberados de la tradición académica promueven entonces en el arte figurativo el hiperrealismo y *la simulación*, la realidad así puede ser alterada e incluso *despersonalizada*.

Philip Pearlstein (N. 1924 ) es la contraparte en la pintura americana respecto a la obra de Lucian Freud, formado en la abstracción Pearlstein muestra una desavenencia con la experiencia vital del modelo, con el cuerpo existido, buscando representar en el desnudo la pura formalidad, comprendiendo que la mirada actual puede gobernar un mundo objetivado, su mirada aun se muestra comprometida con el escrutinio perceptivo de lo real, pero dissociada de las emociones, de la disponibilidad sexual y de las implicaciones subjetivas en torno a la figura humana.



Ilustración 43. Philip Pearlstein. *Desnudo reclinado sobre león*. 1991.  
126 x 163.2 cm.

En la imagen anterior se puede observar que el pintor muestra las particularidades del cuerpo, de manera precisa representa las arrugas y venas de los pies y las manos, el cuerpo está estático, la piel es uniforme, pues sombras y colores son difuminados, además acostumbra recortar la figura en los márgenes del formato, este es un recurso compositivo

común para dar estabilidad al retrato, pero usado en un roce mínimo o cortando de los hombros hacia arriba como encuadre al rostro, en cambio Pearlstein deliberadamente corta las cabezas para despersonalizar la figura; La figura descabezada, rodeada de objetos sin precisa justificación de pronto convierte la escena de interior en algo más próximo a la naturaleza muerta, simplemente en su obra descansa la apropiación objetiva de la figura humana desnuda, sin trascender a la intersubjetividad.

Admitimos el propósito de Lucian Freud en conseguir la re-presentación de la persona, la conmoción de los espectadores y la experiencia de la desnudez corporal como auténtica, además también se distingue de su opositor en la técnica, al observar las obras de la primera etapa de Freud, son parecidas a las superficies de Pearlstein, por ejemplo “Desnudo inmerso en una silla” [ilustración 42], la imagen está basada en la calidad del dibujo. Cabe señalar que Freud cambió su técnica para evocar con la materialidad de la pintura los volúmenes y la carne, mientras que Pearlstein se mantiene en una técnica lineal que favorece la objetividad y el trato autorreferencial de la composición, este último lo reconoce: “He presentado la figura en sí, aceptando su propia dignidad como forma entre otras formas de la naturaleza... yo no pretendo hacer presente su personalidad” (cit. Stremmel. Pg. 74).

Robert Storr ha hecho la siguiente comparación: “Sólo Pearlstein supera a Freud como Pintor de figura de estudio. La comparación entre ellos es instructiva, en tanto que nada podría ser más distinto que el formalismo desapasionado de Pearlstein. Además mientras que el realismo de Pearlstein es óptico [la forma objetivada] en Freud es [...] táctil” (Storr. Pg. 134), porque es “sensual y a veces repugnante, ésta correspondencia directa entre la humanidad palpable y el tacto de la pintura encarna la poesía genuina y la esencia psicológica [que nosotros relacionamos a la intimidad y subjetividad] resonante del trabajo de Freud” (Storr. Pg. 136).

Storr concluye: “Ambos han demostrado una indiferencia al buen gusto convencional y ambos han jugado a la creación de un arte con implicaciones de gran alcance desde lo más restrictivo y tradicional de las formas” (Storr. Pg. 34).



Ilustración 44. Philip Pearlstein. *Desnudo inmerso en una silla*. 1969.  
58.4 x 78.7 cm.

## 5.5 El retrato-desnudo masculino.

*He tratado de estudiar la forma en que un ser humano se convierte en sujeto.*

*Por ejemplo el modo en que los hombres aprendieron*

*a reconocerse como sujetos de sexualidad.*

Michael Foucault <sup>104</sup>.

En 1964 Lucian Freud fue empleado como profesor en la escuela de arte de Norwich, como examen final propuso a sus estudiantes el desafío de pintar autorretratos desnudos, él les dijo “quiero que ustedes lo intenten y capten lo más relevante, componiendo un objeto creíble”, y añadió, “*algo realmente desvergonzado*” (Feaver. Pg. 22). Tras las protestas de los alumnos y sus padres, el colegio desaprobó el proyecto; lo importante aquí es mencionar el hecho de que un autorretrato desnudo desafía la propia intimidad, dejando al descubierto el manejo de la franqueza con uno mismo frente al espejo o del propio espectador como imagen, por lo que se requiere de valentía y autocontrol para la auto-representación desnuda de uno mismo.

El primer artista en hacer un autorretrato desnudo y al mismo tiempo como el *retrato-desnudo* masculino de una manera realista, cruda y *desvergonzada*, es Alberto Durero (nacido en 1471- muere en 1528) ya en inicios del siglo XVI, en su autorretrato demuestra la capacidad técnica para reflejar la expresión del rostro junto con las estructuras anatómicas del cuerpo, teniendo el control sobre la veracidad de su persona y mostrando valentía dada la identificación de su desnudez definitiva; al poder verse como cualquier *retrato* y no simplemente como un estudio anatómico del cuerpo, esta obra posee la relevancia de mostrar a un sujeto, una persona en realidad o en situación de *realismo*. Tanto Lucian Freud como Durero, se han autorretratado desnudos dentro de una edad adulta, en la madurez que refleja las marcas del tiempo y de la experiencia en sus cuerpos, un hecho insólito en la historia de la pintura.

---

<sup>104</sup> Foucault. “*El sujeto y el poder*”. En Wallis –compilador- Pág. 421.

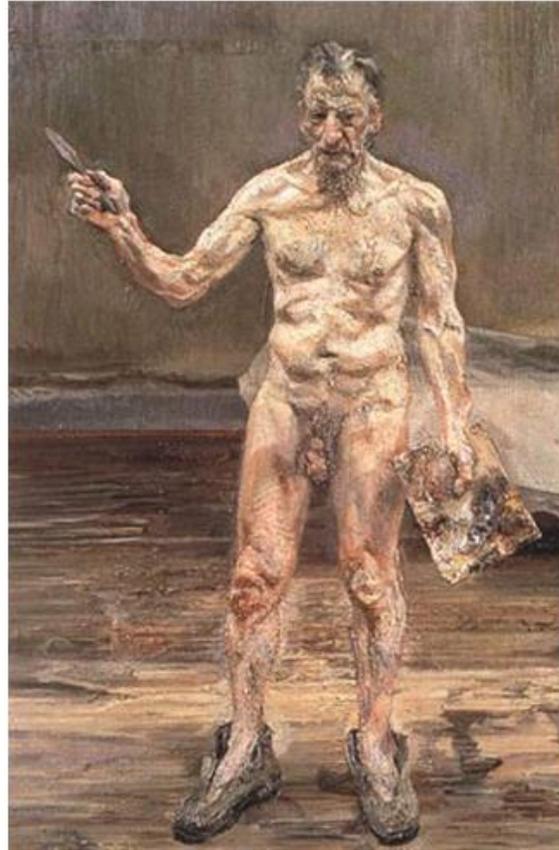


Ilustración 45. (Izq.) Durero. *Autorretrato desnudo*. (1505). 29 x 15 cm.

Ilustración 46. (Der.) Freud. *Pintor trabajando, reflejo*. (1993). 101.6 x 79.4 cm.

Brevemente se debe presentar los siguientes lineamientos históricos frente a la figura humana en el arte occidental, porque tanto el desnudo masculino como femenino surgen sin una plena noción del cuerpo natural, ni es dentro de la noción del individuo o cuerpo que presenta el realismo contemporáneo. En la antigüedad el desnudo representaba la forma idealizada, el arte por tanto trata de hacer sensible un ideal metafísico, el cuerpo humano ha sido derivado de lo divino; Es el argumento sobre el orden universal, la vitalidad, perfección y armonía en el mundo lo que se inscribe en la figura humana como el desarrollo de la divinidad plena del hombre.

En el periodo de arte Helénico, se ve un desnudo masculino relacionado tanto con el poderoso dios como con el mortal inspirado por los dioses, la estatura, la pose y musculatura del cuerpo significan poder, virilidad y autoridad, como los atributos divinos del hombre y del patriarcado, por ello la tradición de representar a los emperadores u otras autoridades, como César, Napoleón o el *Padre* de la iglesia, en su apoteosis o coronación divina sobre el resto de la humanidad. En resumen, durante la antigüedad “el griego representaba a los dioses en forma humana, pero en cierto sentido, superior a ella, como conviene a un ser sobrenatural... [Además el] *idealismo* evita plasmar la infancia o la senectud, que hubiera sido símbolo de imperfección en contra del ideal humano. Por ello sus hombres y sus dioses fueron representados en la edad viril.” (Lozano. Pg. 111).

También en la antigüedad se da el cambio respecto al primer estado ideal de la figura humana, porque luego cobran interés las emociones patéticas del ser humano, el drama humano frente al destino, incluyendo las representaciones de la mujer y las diversas edades del cuerpo, durante el periodo que los historiadores, en oposición a la era Helénica, han llamado *Helenismo*,<sup>105</sup> periodo que surge tras la muerte de Alejandro Magno (Lozano. Pg. 139).

Entonces la lógica numérica ideal del arte es sustituida por la experiencia empírica natural y el dinamismo de los cuerpos, explorando los sentimientos humanos, es el auge del *pathos* como visión de la angustia, el sufrimiento y sacrificio humanos, dicha estética por ejemplo es reconocible en la figura mítica de *Laocoonte*.

Son las imágenes más impactantes las que generalmente llegan a la memoria, pero lo característico es que en este periodo el interés por representar dioses, héroes y Amazonas se

---

<sup>105</sup> Del cual se derivan dos periodos: Helenismo griego del 323 al 31 A.C. y Helenismo romano del siglo 31 A.C. al siglo V de nuestra era; La cultura griega se difunde por África del norte, norte de la India y Asia menor, explicado sobre todo por la conquista del antiguo *imperio persa*, en esta expansión el arte también adopta algunos elementos de la influencia oriental de dichas zonas, que posteriormente serían la base estética del imperio romano. Consultar: Lozano Pg. 139. Y Reinach, págs. 77-83.

expande al interés del hombre como individuo, e igual que en la modernidad y la obra de Manet, algunos han visto este aspecto subjetivo y realista como algo decadente, el mismo título de *Helenismo* o *Helenístico* hablan de una corrupción o una involución de la cultura Helénica original, pero eso es ideológico y por tanto relativo. Desde el helenismo por lo tanto, existen retratos que a la vez representan el drama de sus personajes, por ejemplo el *Galo moribundo* es en sentido amplio una obra realista, aunque equivocadamente se pensó que era un gladiador griego, hoy se sabe que la representación del individuo no sólo admitió a los personajes helenos, sino a su oponentes *bárbaros*, a los galos o los etíopes por ejemplo, sobre todo esta obra responde al interés social de representar la derrota y humillación de los adversarios, en algo parecido a un arte-trofeo.



Ilustración 47. (Atribuido a Epigonas.) *Galo moribundo*. Hacia 230 A.C.  
*Copia del original*. Mármol. 93 x 187 cm.

No se puede negar esta expresión real dentro de la identificación de la figura humana, esta búsqueda de lo factible, aunque conservadoramente se ha hecho valorar estos periodos

antiguos desde una idealización contrapuesta al realismo; por tanto en este contexto del *pathos* se piensa que la humanidad terrenal no era representada de manera serena o firme, sino patética y conmovedora porque la humanidad en su drama cotidiano es la sombra que hace resaltar la luz del ideal metafísico de los dioses del Olimpo, en un amplio panorama la tradición de la representación del cuerpo desnudo es un medio de sublimación ideal y también de afección sensible.

Con el surgimiento del cristianismo estas convenciones se actualizaron, donde podía darse la sugerencia del aspecto humano derrotado en su carne y mortandad, o también la de la naturaleza como creación divina y de la eternidad de su espíritu invisible; se promovió entonces un abandono del cuerpo y de la desnudez desde el argumento político-moral, aunque en otro sentido “si el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios es obvio que el estudio y representación del cuerpo humano [desnudo] significa de alguna manera asomarse a la divinidad” (Ramírez. Pg. 23).

Para identificar al hombre con lo divino la representación de Cristo es fundamental, figura que en ocasiones se muestra rígida, hierática y estilizada, y en otras de modo intencional se muestra patética, dolorosa y realista, no sin cierta delimitación para representar el cuerpo de Jesús sin que él llegase a perder su origen espiritual, tenía que dejarse en claro el cuerpo como materia humilde y el contraste cuerpo-alma, pues el hombre en su naturaleza vulnerable y corporal es susceptible a ser iluminado, porque un cuerpo no se gloria como tal, ni sirve en su suplicio y vejación de base al orgullo, de este modo nuevamente la historia habla del cuerpo desnudo masculino como imagen sagrada y enteramente canonizada al estar orientada a lo divino.

Hay dos tradiciones en conflicto y en ocasiones complementarias entre sí, que preceden al Renacimiento: la clásico-pagana y la judaico-cristiana. Esta sociedad en sus conductas y valores artísticos dependía de las tradiciones anteriores que podía adoptar, ellos entonces se identificaron con los ideales clásicos, los cuales revelaban una nueva conciencia y

libertad frente a lo que ellos consideraban el legado de una era oscura, supersticiosa y hermética de la edad media, su idea del *renacer* sobre todo tuvo sentido en la recuperación del desnudo y de la figura humana como ideal universal, pero aun con alguna ambigüedad respecto a su naturalismo.

El arte renacentista como imitación de un arte clásico continúa en su afán de representar la figura humana en el contexto simbólico de las ideas antiguas, de los temas religiosos y mitológicos, de la construcción del cuerpo en base a alteraciones estructurales en lugar de su condición natural; Los estudios anatómicos también señalan la *mirada a un objeto* y no a un sujeto -porque en su fragmentación e interior crudo se vuelve anónimo-, por lo que es muy extraño descubrir un *retrato-desnudo* masculino como el realizado por Durero en esa época y en desarrollos posteriores.

Existe además una inquietud que desde el periodo renacentista, como una cultura sexista, es motivo de la ausencia y retraso de una representación realista del cuerpo masculino como lo concebimos en la obra de Lucian Freud, *la exposición real, directa y sin censura de un sujeto completamente desnudo sin la búsqueda de ningún ideal* ; En la mayoría de los casos del *desnudo masculino* del Renacimiento, el modelo es representado con rasgos faciales feminizados, de manera delicada, incluso en un carácter asexual – comparable al hecho de la omisión del vello de la mujer o de su mirada apartada del espectador, para con ello presentarse pasivamente como *objeto contemplativo*-, *lecturas que lo suprimen como sujeto*, porque en caso contrario, *una desnudez enteramente masculina pudiera agredir al espectador*, el único con el rol activo y sexual en la mirada, o pudiera malinterpretarse como homoerotismo.

El tema del desnudo concentra casi siempre su visión sobre el ámbito del erotismo y el placer; desde el momento de decidir sobre la exposición del cuerpo desnudo del modelo, el artista tiene la noción elemental de que está realizando una obra de contemplación y disfrute para la mirada de los espectadores, de tal modo la imagen recurrente del desnudo masculino renacentista es la de un joven efebo en que el modelo es un adolescente realmente inmaduro

biológicamente, frágil y ambiguo es sus caracteres sexuales, lo cual revela el dominio en la producción de la pintura de un espectador heterosexual adulto y varón, que se prosigue hasta el siglo XIX. Compárese los siguientes desnudos masculinos en su estratégica ocultación del sexo, en los rasgos femeninos del rostro y en la docilidad juvenil que se percibe de los cuerpos.



Ilustración 48. (Izq.) Guido Reni. *El martirio de San Sebastián*. (1615). 98 x 128 cm.

Ilustración 49. (Der.) Renoir. *Muchacho con gato*. (1868). 66 x 123 cm.

Así es como hay un gran legado desde el Renacimiento a la modernidad en que ciertas convenciones volvían aceptable la mirada al desnudo masculino, en el cual la representación literal, prosaica y natural o su *retrato-desnudo* era imposible. A través del surgimiento del realismo y de las luchas sociales del siglo diecinueve, resurge la importancia del individuo

frente a la unidad del Estado y la doctrina religiosa, el manejo de lo personal y particular en comparación con la universalidad de los principios, así como una insistencia tanto en lo físico y lo sensible como los elementos intelectuales de la naturaleza humana, lo que gradualmente generó en el arte un reflejo de las relaciones y la vida social que no se limitan a proporcionar imágenes del pensamiento metafísico-ideal, son obras modernas que dirigen su atención al propio sujeto representado en la pintura, por ejemplo la obra de Caillebotte.



Ilustración 50. Caillebotte. *Hombre en su baño*. 1884.  
144.8 x 114.3 cm.

Gustave Caillebotte (1848-1894) fue un pintor francés que en la segunda mitad del siglo XIX se inspiró en los movimientos modernistas y antiacadémicos en la pintura, como se ve en su obra “*hombre en su baño*” que presenta un desnudo masculino muy peculiar y distinto de la temática conservadora, lógicamente en su tiempo logra incomodar al espectador por presentar

a un modelo masculino, hay que pensar por ejemplo, que si su personaje fuese mujer fácilmente sería un cuadro más reconocido ahora y en su propio tiempo, debido al auge de la *mirada voyerista masculina* de otros pintores de su generación, simplemente es lo que ocurre con *las mujeres en el baño* realizadas por Degas.

La obra de Caillebotte como una obra realista intenta además reducir la teatralidad de la pintura académica, "*hombre en su baño*" describe una acción y un ámbito privado, es un hombre desnudo secándose la espalda después de bañarse, no es un escenario artificial sino que tanto el personaje como el espacio implican al espectador dentro de una situación verdadera, se observa representada en el cuadro la humedad del suelo provocada por sus pisadas, la ropa doblada sobre una silla, es en general un acercamiento fotográfico sobre los detalles de la escena. Pero no solamente el realismo es lo interesante, sino su desvelamiento de la desnudez que es innovador a su tiempo; era claro que existía la predilección de un espectador masculino asociado al género del desnudo, y esta obra sin ser un desnudo frontal, es un desnudo más desvergonzado por presentar el cuerpo robusto del modelo, si es comparado con la obra de Renoir (1841-1919) "*Muchacho con gato*" [Ilustración 49], en donde hay una espalda más estilizada y sensual, sobre todo cerca de un aspecto andrógino, también al comparar las poses, el modelo de Renoir cruza las piernas y oculta su sexo, en cambio el *hombre en su baño* las separa y permite justamente ver una parte del escroto, así da la sensación de poseer genitales y de mostrarse vulgar a los espectadores. Como Durero, Caillebotte también ha realizado un cuadro insólito en la pintura del *retrato-desnudo masculino*, para la cual Lucian Freud plantea una imagen más radical.

La diferencia biológica de la mujer y el hombre comienza como algo instintivo y natural, desde el arte clásico se reconoce la representación de uno u otro género, es decir que la sexualidad como un hecho visible es lógica desde tiempos remotos, es algo evidente, además más allá de lo instintivo, hay una amplia conciencia y accesibilidad al conocimiento crítico de la sexualidad masculina y femenina establecidos desde las revoluciones sexuales ya en el siglo

veinte, entonces el carácter sexual de un cuerpo desnudo, sin olvidarlo como un carácter visual, entrega un signo afirmativo de la identidad, del género dentro de la sensación y existencia de un sujeto y su corporalidad.

Cabe además reconocer que en el arte la visión del *retrato-desnudo masculino* sigue siendo un hecho marginal o mejor dicho de interés minoritario, porque en la pintura se insiste en situar al hombre desnudo en un contexto alegórico, pues dicha intertextualidad con el pasado en que la figura humana era un ideal, vuelve aceptable y normativa la representación. La propia consideración de un público femenino que pudiera buscar placer en este tipo de imágenes, era totalmente desechada y condenada en pleno desarrollo de las vanguardias y del arte moderno, y por otro lado, el espectador común (varón y heterosexual) pudiera identificarse en el consumo del desnudo masculino como un homosexual, en tales limitantes la disponibilidad de la figura desnuda masculina hoy en día, es promovida principalmente por los grupos homosexuales quienes a través del desnudo masculino crean un arte político-erótico.

Entonces discutir de la figura humana desnuda en la pintura realista, o en la fotografía, implica una *disposición con el espectador*, es decir el reconocimiento de la predilección sexual como implícita en la mirada, por ello está claro que el *retrato-desnudo masculino* de Freud es aun más inquietante que el *retrato-desnudo femenino*, es menos habitual y por tanto más impactante en la temática de su producción.

Freud toma desprevenido al espectador por situar al modelo en una atmósfera de relajada sexualidad, en un aspecto íntimo como lo es desnudar el cuerpo, Freud apela a los instintos y a la naturaleza en contra de las predilecciones convenidas, e igual que hacer un autorretrato desnudo, cada imagen es desafiante por su propia veracidad; el estado directo y vulnerable del ser humano parece una visión humillante, pero en verdad Freud no pretende una visión vulgar, negativa o cruel sobre su modelo, no pretende resaltar las deformaciones o marcas del cuerpo, para él un *retrato-desnudo* no es una cuestión moral ni tampoco sentimental, el *retrato* sin hacer un juicio sólo presenta el aspecto *inevitable* de la desnudez,

su sexualidad, su forma y su naturaleza instintiva, *desnuda al desnudo*. Si vemos la obra “*Desnudo con una pierna levantada*” es la representación de la corporalidad plena, el sujeto revela su sexo, su peso, y queda impregnado de la sensación de su carne, *es un hombre pero visto como un animal*, es decir vive un estado natural, un instinto interior, consciente de ello se muestra tranquilo, pero es inevitable ser afectados tanto de su desnudez como de la mirada propia.



Ilustración 51. *Desnudo con una pierna levantada*. 1993.  
182 x 228.5 cm.

Vale la pena por último, para reconocer como opera la apertura, naturalidad y contacto que propone Freud con el modelo y su cuerpo, revisando lo que actualmente se presenta dentro del desnudo masculino, por ejemplo con Matthew Stradling (N. 1963.) quien es otro pintor británico que se sirve del modelo masculino dentro del realismo y de la aceptación de la homosexualidad, él busca fomentar la aceptación de los homosexuales y su virilidad alejada de

los estereotipos del transexual afeminado o del enfermo, por lo que a su vez utiliza modelos jóvenes y de aspecto *saludable*, recordando los argumentos de la pintura académica sobre la belleza ideal de la figura humana.

Stradling en el desnudo plantea, contrario a la corporalidad táctil o a una naturaleza desafiante, lo que sería el deseo erótico por el modelo, porque mientras que en la desnudez representada por Lucian Freud no se reconoce en sí al heterosexual o al homosexual, sino *a/ animal*, con Stradling a través de la idealización de una naturaleza masculina se identifica cómo intervienen la promoción de una imagen del hombre sobre los nuevos ámbitos del consumo, en los nuevos regímenes de visión desde la cultura popular y la moda, es decir, representa al hombre narcisista -no necesariamente homosexual- que como tal se interesa en explotar su atractivo y sexualidad, al que hoy día llamamos metrosexual.

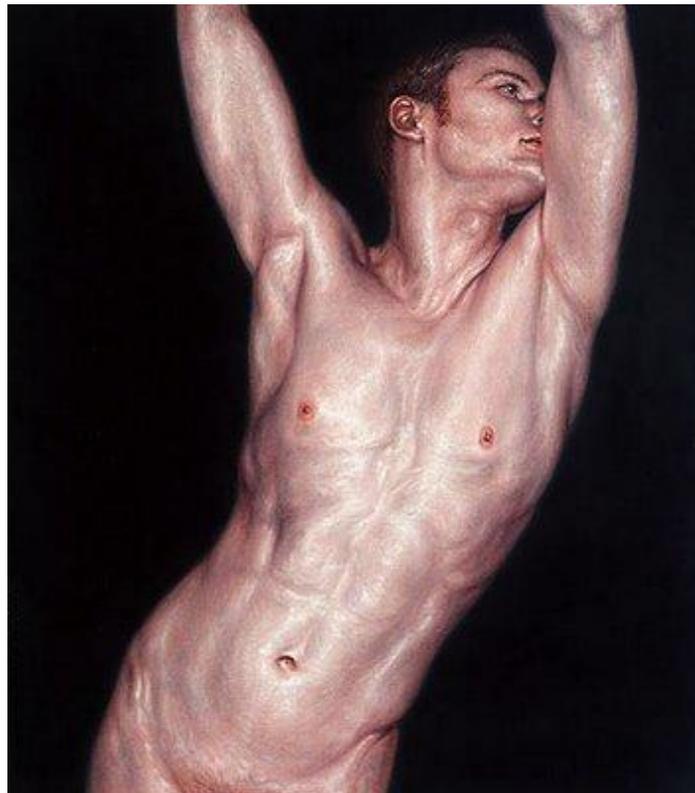


Ilustración 52. Matthew Stradling. *Spirit*. 2005.

41 x 36 cm.

Al observar la obra "*Spirit*" frente al "*desnudo con una pierna levantada*", y comparar las características del modelo de Freud, que es exuberante, franco y voluminoso, con el modelo de Stradling que opta por el cuerpo atlético, estilizado y liviano, se puede entender que es un pintor que *desnuda al metrosexual*. Entonces desde este ángulo las obras de Stradling responden a la demanda de un sector social y de consumo de imágenes masculinas, dentro del *idealismo* del desnudo masculino, mientras que la visión de Freud sigue siendo inesperada, la obscenidad de lo real, anti-social y por tanto responde contra la idealización de un modelo metrosexual a través del realismo promotor de la naturaleza y forma incorregible en cada ser humano, produciendo retratos-desnudos que declaran: *he aquí el hombre*.

## 5.6 Análisis de la obra “Hombre desnudo en cama” (1989).

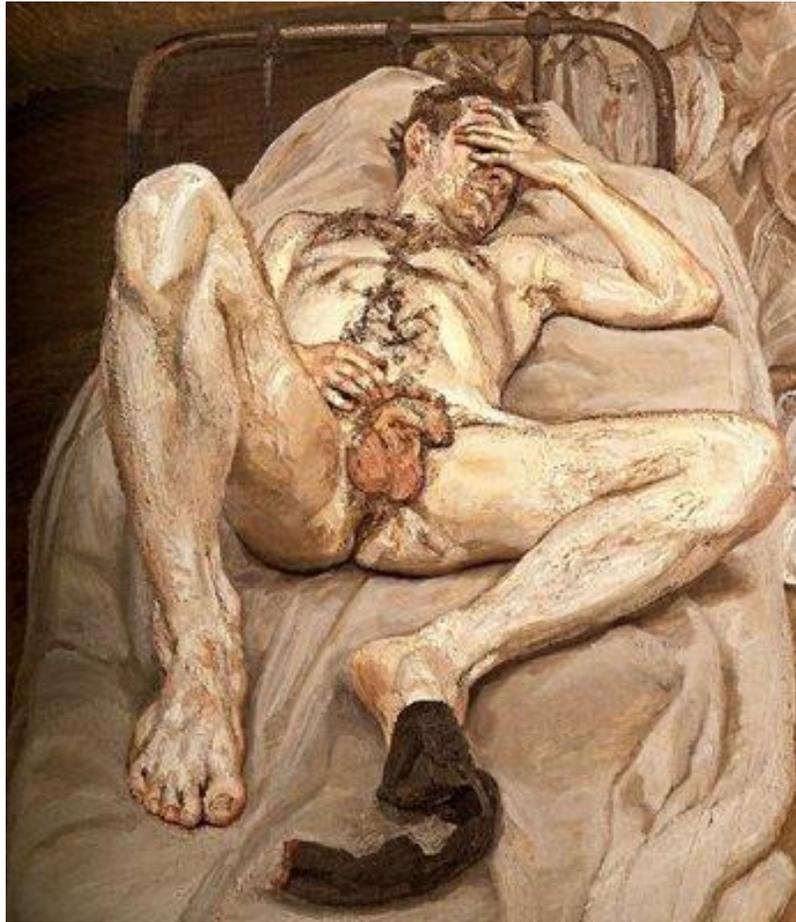


Ilustración 53. *Hombre desnudo en cama*. 1989.  
81.3 x 71 cm.

### a) Elementos sintácticos.

Las dimensiones de la obra son de 81.3 cm de alto por 71 cm de ancho, son medidas que casi delimitan una forma cuadrada, por tanto implica una mayor aproximación del ojo que los formatos rectangulares y de mayor anchura del paisaje, además posee el encuadre asimétrico y la verticalidad común para el retrato. El formato utilizado encierra a una figura completa.

Debido al tamaño de la figura y al hecho de que podemos reducir el enfoque principal a

ésta como elemento central, la pintura presenta una elección compositiva basada en el encuadre a una sola *unidad* o elemento, la figura humana, y de manera asimétrica; la figura humana desnuda está dentro de un espacio encajonado, vista en escorzo en toda la extensión del formato, por lo cual la composición no se requiere de un eje horizontal compositivo y en su lugar se utilizan líneas y posiciones angulares distintas al interior de la figura..

El cuerpo recostado es visto en escorzo, según la perspectiva del espectador, en un primer plano y con los pies hacia adelante del espectador y la cabeza hacia atrás. La piel del modelo es pálida, lógicamente los colores son matizados con sienas, ocre, rojos, y el blanco de Cremnitz dentro de una gama tonal luminosa, acorde a la luz artificial que ilumina la sesión en el taller del pintor; En la paleta de color que Freud utiliza resalta el color rojizo de los genitales, mientras que el resto es una piel blanca con matices tenues, también el color negro y sombra tostada son elementos sintácticos que resaltan por contraste con el tono y color de la piel del modelo.

Es una obra con muchos empastes y mezclas de color que aportan textura, por lo que las sensaciones y sus formas no implican docilidad ni suavidad, la obra presenta una textura compleja por medio de la descripción intensificada de la superficie de sus elementos, por medio del uso sofisticado del color y de la pincelada, tan sólo con observar y precisar el color y textura de la piel, del vello del cuerpo o el volumen de la sábana, hay entonces que reconocer que el elemento del color se da dentro de una textura dinámica por sí sola, es decir que se transforma todo elemento de color -en sus relaciones de luz, calidez y naturalidad- hacia un cuerpo global integrado por la textura-forma que presenta la pintura.

La figura humana de gran tamaño dentro del formato presenta luces intensas y tonos cálidos, con sombras profundas y formas delineadas, el pintor dispuso para ello una división tonal, explicado en el hecho de que la presencia de la luz-claridad aumenta a medida que se observa de izquierda a derecha, la sombra en cambio se queda recargada solamente al lado izquierdo y como plano de fondo en la esquina superior.

En este ritmo tonal donde un lado es el contrario del otro, los acentos y las variantes son localizadas en zonas precisas, primero se nota que la piel es clara, es el valor de luz, y por ello despiertan interés las manchas que conforman el cabello y el vello del pecho y las líneas que definen los contornos y el peso del cuerpo, porque son tonos de sombra junto a la piel. En la parte inferior existe el alto contraste, tensión y sustracción de forma, es decir, un elemento totalmente negro, un calcetín, el cual *oculta* una parte de la zona clara del pie del modelo y sustrae su luminosidad y forma, de tal modo también se crea una repetición junto a la extremidad del cuerpo, del peso de la sombra situada en la esquina superior izquierda. La forma del calcetín además no sale del formato, sino que está doblada y desde el pie izquierdo del modelo se dirige de nuevo al cuerpo acercando el contacto visual con el pie derecho.

La técnica de Lucian Freud, que ya se ha comentado, de la pintura al óleo directa sobre la superficie y la textura pastosa de la imagen, es un rasgo más de la construcción a la cual agrega la materialidad necesaria para la experiencia estética global del conjunto de dichos elementos sintácticos.

#### b) Semántica y Pragmática.

En la obra un hombre desnudo es visto en escorzo, su cuerpo está recostado boca arriba con ambas piernas dobladas y separadas, mostrando su sexo, con su mano izquierda se cubre los ojos, tal vez siendo molestado por la lámpara que lo ilumina directamente en el estudio y a su vez dando la impresión de vergüenza al no presentar su mirada; resalta que sus genitales son expuestos en el centro de toda la composición como un rasgo distintivo de la obra.

El cuerpo está recostado sobre una cama informe ya que las sábanas forman un extraño bulto en lugar de un colchón firme, el acercamiento del pintor sólo permite mostrar en el límite superior la cabecera con el fondo sombrío a su izquierda y trapos arrugados a la derecha, el resto en toda la extensión del lienzo lo compone el cuerpo del modelo en cama. Es en el límite inferior, a sus pies, donde aparece un objeto que es interesante y del que no se

puede presuponer alguna participación, este objeto es un calcetín, el cual está mal puesto y solamente llega a cubrir la punta del pie izquierdo del modelo.

Cabe destacar que en otras obras Freud coloca en algún margen del cuadro o debajo de un sofá o cama representados, algunos objetos como zapatos, sombras corpóreas o un personaje que sólo revela la parte inferior de su cuerpo, los pies o las piernas. En el caso de *hombre desnudo en cama*, no se puede directamente asegurar la intención o simbolismo de estos detalles en su obra como aspectos decorativos o como elementos relacionados con el retrato, es decir relacionados con la personalidad y la situación del modelo, sino que son enteramente arbitrarios. El calcetín por ejemplo pudiera ser entendido como una prenda olvidada al momento de desvestirse o como un acento que presenta un contraste prenda/piel y con ello experimentar más hondamente el des-vestimiento del modelo, como en el caso de las sombras y piernas en otras imágenes de Freud, precisamente son útiles en acentuar la presencia física y solida de la carne.

Dentro de los términos de *naked* y *nude*, y la visión del cuerpo desnudo instaurada por el realismo de Manet y Courbet, están los códigos de donde surge la propuesta de Freud de que *la representación del cuerpo desnudo es un retrato, una pintura que envuelve y descubre al ser entero*. En el retrato-desnudo la relación entre el sujeto de la representación y la mirada del observador se da a un nivel *intersubjetivo* porque la desnudez (*naked*) se convierte en apariencia del individuo, es cuando circulando a través de los sentidos de la desnudez corporal que el espectador captura al sujeto y a todas las características físicas del mismo, de todas las características descritas por la pintura realista, entonces más allá del objeto erótico o de la obscenidad pornográfica, frente al retrato-desnudo el espectador se sitúa ante el desvelamiento de un sujeto, ese es su uso simbólico dentro de la representación.

A través de la desnudez corporal se revela una sexualidad masculina o femenina, promovida por la evidencia y presencia de los órganos sexuales, para tal efecto la exhibición de los genitales en la obra es relevante al constituir un retrato-desnudo (*naked-portrait*) que sea

distinto de una forma objetivada (*the nude*), transmitiendo así la vitalidad orgásmica y reproductiva de un cuerpo masculino, en este caso evidente por su sexo; tomando la presencia del vello corporal y la apertura de las piernas como campo y permiso de una intimidad, aunado a ello la presencia central de los genitales, no deja lugar a dudas respecto a la valoración sexual del modelo, ni sobre la experiencia total de una desnudez visible.

Cuando se califica a un retrato-desnudo como masculino o femenino, partimos del hecho de que el desarrollo de las representaciones del desnudo tradicionalmente ocurren dentro de las relaciones afectivas y políticas basadas en la diferencia sexual de los individuos, se reconoce el género partiendo del conjunto de fenómenos sociales, culturales y psicológicos vinculados al sexo de los cuerpos (Lomas. Pg. 261). En la obra es representado un retrato-desnudo *masculino* cuando entendemos que este género es el efecto de un proceso social que transforma una diferencia biológica determinada –macho/hembra- en una distinción cultural – masculino/femenino, este proceso de representación del género sexual se ha adherido a los observadores del desnudo en pintura<sup>106</sup>.

### c) Intertextualidades.

Conociendo otros ejemplos en la pintura del desnudo masculino, se ha comentado sobre su limitada producción y sus características tomadas del desnudo femenino, es decir de los patrones del *desnudo contemplativo* que satisface al espectador masculino (*the nude*), pero un retrato-desnudo como el producido por Lucian Freud, no busca el elogio para su modelo como fuente de belleza sensual, ni tampoco la complacencia sexista para el espectador; al analizar la obra: “*Hombre desnudo en cama*”, se vuelve evidente la pose consciente del espacio, del

---

<sup>106</sup> Esta investigación se ocupa de la representación surgida por el descubrimiento del sujeto, en su relación con el mundo y con los otros, mediante los actos de visión como sujeto-expuesto y sujeto-cuerpo, ello comprende la simbolización del retrato-desnudo. en otra dimensión se presentan los retratos-desnudos masculinos y femeninos de un modo general, permitiendo que con esta base se pueda analizar posteriormente a detalle, si alguien desea, respecto a la configuración cultural de las identidades sexuales del desnudo o del retrato-desnudo.

tiempo prolongado de la sesión, de la residencia en su propio cuerpo y de la naturaleza de su sexo, en ello el espectador se disgusta e incómoda debido a la inmovilidad de la pose que recrea el encierro de la persona y la exhibición de los genitales como un descuido o una ofensa, el espectador entonces se encuentra ante la privacidad violada del modelo -si cabe la consideración que precisamente el espectador se ha habituado a la figura desnuda como objeto contemplativo para seducirlo-.

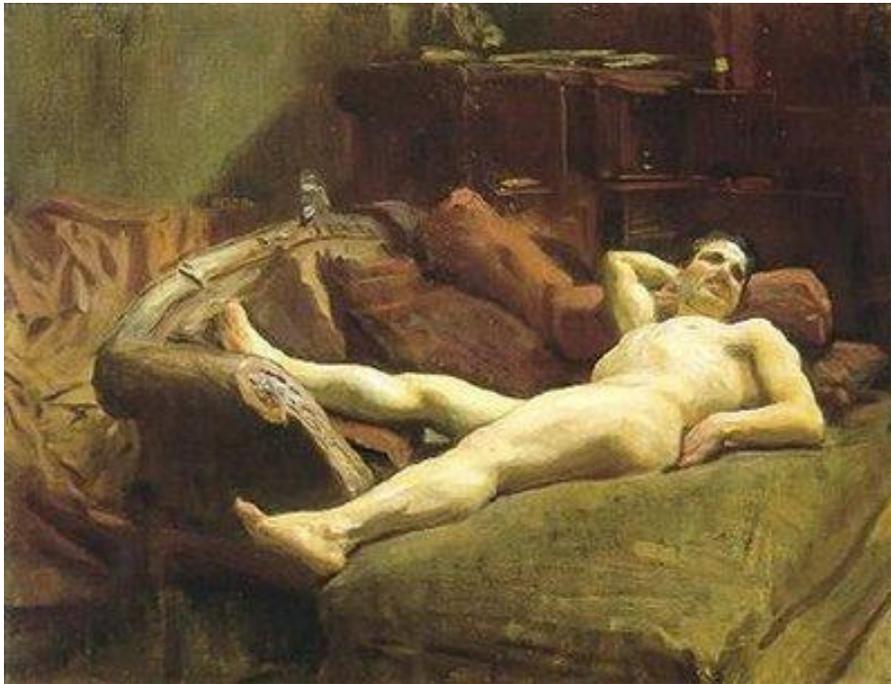


Ilustración 54. John Singer Sargent. *Modelo masculino recostado*. Sin Fecha.  
71.12 x 55.88 cm.

La diferencia entre las percepciones del desnudo masculino entre el academicismo y la propuesta del realismo, es correlativa a la diferencia del propio desnudo femenino, para ello, un ejemplo, “*Modelo masculino recostado*” es una pintura de John Singer Sargent (1856-1925), pintor americano formado en Europa, quien ha generado una producción importante desde los modelos masculinos y de quien se rumora sobre la homosexualidad de su vida privada; esta obra es con toda intención una pintura erótica a partir de una pose relajada, que no muestra el

sexo o los genitales, pero en la que identificamos los rasgos masculinos por el amplio pecho y el bigote representados, además en el modelo es evidente la actitud coqueta y segura de sí, actitud que recuerda el desnudo femenino veneciano, hay que pensar en la *Venus de Urbino*.

Al considerar este ejemplo, cercano al academicismo, y observar el desarrollo del retrato-desnudo ya presente en Lucian Freud se entiende como, desde el realismo, la desnudez real de los sujetos es la imagen que ahora confronta e incomoda a los espectadores, la desnudez corporal como un agravio evidente, si ella es comparada con las representaciones idealizadas del desnudo.

Se puede advertir que en el retrato-desnudo son dadas dos transgresiones en los modelos de representación clásicos, la primera trata sobre la subversión de la pintura de desnudos, reconociendo como real al modelo y no sólo siendo conscientes de su forma estética (nude), es decir transgresión por el salto del desnudo académico al desnudo *real* (naked) -*pictórico o fotográfico*- ; en segundo lugar se trata de la transgresión sobre la mirada del espectador, entendida desde una conducta hegemónica por el género sexual, porque en la imagen se considera la presencia de la desnudez masculina como un objetivo, un fetiche, y como sujeto o persona, llamando la atención hacia la liberación de una mirada femenina u homosexual como espectadora del cuerpo masculino.

Hay que considerar que ninguna *mirada* heterosexual u homosexual es determinada por la imagen, ciertamente un desnudo masculino puede sugerir alguna relación ante públicos de específicas preferencias sexuales, pero cada espectador al final es responsable de identificar su mirada y el objetivo en la obra con alguna cuestión de género. Lo que se debe señalar en este punto es que al evaluar los retratos-desnudos de Lucian Freud, ello representa la desnudez y la evidencia del sexo como una experiencia equivalente entre hombre y mujer, semejantes en su valor plástico por el realismo del cuerpo desnudo y desde su valor simbólico como individuos, permitiendo a su vez la participación libre del espectador -sin importar su identidad sexual-, precisamente porque un retrato-desnudo *humaniza* la mirada, las

necesidades, impresiones e interpretaciones del cuerpo y del sujeto, el ser humano mostrándose de tal modo desde lo que resulta ser y no debido al sexo con que puede diferenciarse y/o relacionarse con los espectadores.

Numerosos son los ejemplos en el siglo XX en que las transformaciones de la figura humana desnuda involucran los comportamientos sexuales en sociedad, la mirada del espectador virtualmente desde alguna configuración heterosexual u homosexual, y a su vez *tratando cuestiones antes prohibidas como representación de la realidad*; El retrato-desnudo se ha sumado a todas ellas como producción simbólica, para en tal sentido dialogar con aquellas representaciones que se han subjetivado y forman parte de nuestras experiencias imaginativas, afectivas e intersubjetivas en torno a la desnudez de los sujetos.

Eric Fischl (N. 1948) es el pintor norteamericano más cercano a la intrusión de la intimidad como la emplea Lucian Freud en el retrato-desnudo, ambos enfrentan a los espectadores a través del carácter vital del modelo, de la existencia corporal, y desde el cinismo que es característico del individualismo dentro de la vertiente del realismo pictórico. Hay que recordar los aspectos sociopolíticos del realismo en la obra de Manet y Courbet, respecto a la libertad en la expresión artística y la igualdad de los hombres, presentando sus rasgos ordinarios y vulgares, por tanto en cualquier tiempo *el realismo se permite ser cínico*.

En "*Escena de cuarto de baño*" vemos una pareja ocupada en su higiene personal, hay una mujer con una regadera de mano dentro de una tina que en el lado derecho de la obra toma un baño, y hay un hombre de pie preparándose para afeitarse del lado izquierdo, ambos desnudos y capturados en *un ambiente real en el que las personas se desvisten*, Fischl ha elaborado la composición con un ángulo de visión desde una ventana exterior por la cual se observa la escena, por tanto el cristal separa al intruso espectador del hombre que se afeita, contrariamente la ventana está abierta del lado en que vemos a la mujer duchándose, la obra no describe una situación abiertamente pública, sino algo personal y privado que ocurre a *puerta cerrada* en la sociedad.



Ilustración 55. Eric Fischl. *Escena de cuarto de baño*. 2003.

182.9 x 274.3 cm.

Técnicamente Fischl trabaja con pinceladas más amplias y menos impregnadas que las de Freud, además Fischl trabaja sus pinturas desde fotografías y montajes en lugar de tener prolongadas sesiones con sus modelos, lo que aproxima las composiciones y planos de profundidad a los resultados propios de una cámara, al aislamiento o desfase de cada figura por el montaje propio que realiza, motivo por el cual hay poses inmóviles, cuerpos detenidos dentro visiones *instantáneas*. Lucian Freud por otro lado toma sus impresiones de una experiencia directa y de una situación temporal concreta para comprobar en el retrato la percepción auténtica del modelo; al comparar las producciones se ve una *sensación vital* distinta, los modelos de Freud tienen una movilidad contenida, en sus *retratos de cabezas* (*portrait-head*) se observan volúmenes complejos, el rostro no se compone de unas cuantas manchas o efectos, sino que es un trabajo elaborado, en general se percibe que el trabajo

directo sobre la tela, la preparación con blanco de cremnitz de las pieles, la superficie granulada, la mirada en vivo al modelo, todo logra que Freud demuestre que el retrato-desnudo como *un ejercicio plástico, rebasa la síntesis óptica*, que la *verdad* en cuanto a un sujeto tal cual es, sólo se representa desde una experiencia sensorial absoluta y sin intervención de la imaginación.

En otro aspecto mientras que *el existencialismo* sirvió como una referencia para el retrato-desnudo de Freud, siendo la imagen consecuente del individuo de posguerra, de la angustia y de la crisis inevitable y que como tal interpreta a los modelos de Freud como seres vulnerables en poses pasivas y distraídas, no se da como justificación cuando se analiza los desnudos de Eric Fischl, por el contrario sus modelos gozan de un placer hedonístico y se muestran desvergonzados, porque las imágenes son escenas de playa, de relaciones íntimas, o reunidos en barbacoas y albercas, dentro habitaciones cómodas o recámaras nocturnas con personajes desnudos, por todo ello la producción de Fischl se identifica con el bienestar material del capitalismo experimentado en California.

Al mostrar los placeres de la carne y los estilos de vida viscerales, la obra de Fischl contribuye a un análisis social, Andreas Huyssen considerando los contextos económicos explica que: “la vida moderna [capitalista]... sólo pretende el placer estético, la inmediata gratificación e intensidad de la experiencia, todo lo cual [tras la libertad del hombre y la acumulación de bienes] favorece la anarquía y el hedonismo”<sup>107</sup>, estos son los hechos que Fischl reproduce en su obra, esta realidad es cínica y censurable desde el punto de vista moral, debido a que lo inmoral y excesivo en un desnudo es lo que no se desea ver representado, porque se deduce, por ejemplo, que la visión de un cuerpo desnudo que expone los genitales motiva el comportamiento sexual agravante, esto es lo que en la pintura rebasa los códigos morales aceptados para la mirada pública, como se encuentra en la obra de Fischl y Freud.

---

<sup>107</sup> Huyssen. “*cartografía del posmodernismo*” En Pico, Josep (compilador). Modernidad y postmodernidad. Alianza. Madrid 1988. Pág. 220.



Ilustración 56. Eric Fischl. *Chico malo*. 1981.

167.64 x 243.84 cm.

En la obra de Fischl titulada *Chico malo* (Bad boy), el protagonista -que tan sólo es un muchacho- observa a una mujer desnuda en una cama y dentro de un ambiente erótico, donde la luz y la sombra proyectados por una persiana al interior de la habitación cubren la piel de la mujer, ella está acostada boca arriba con las piernas separadas en una clara pose exhibicionista, el muchacho la mira de frente mientras hurga un bolso situado a sus espaldas, acción que la mujer no se percata, además en la mesa en que el chico se recarga y está el bolso, hay un tazón con frutas, lo que hace pensar que el delito cometido es *probar un fruto prohibido*, lo que recrea la metáfora sobre el sexo, la inmadurez y la desobediencia, todo ello testimoniado por el espectador; Rafael Argullol acertadamente señala: “el muchacho ladrón de la obra de Fischl [...] es la encarnación directa del espectador, el que ejecuta furtivamente lo que éste – todo espectador de la pintura- anhela: apoderarse de lo que ve [...] El cuadro de Fischl, apropiadamente sumido en el claroscuro, demuestra que el contemplador estético, y el erótico, es un cazador cazado” (Argullol. Pg. 184).

*La censura y la penalización* son acciones factibles y justificadas donde se transgreden las relaciones y los espacios *del espectador*, a sabiendas que el pudor sobre los cuerpos desnudos se supera con resistencia ante una necesidad fuerte, pero apoyados en el hecho que al brindar categoría de *ser o de sujeto*, como valor a cada individuo, se genera un respaldo a su intimidad, conciencia de la intimidad y discreción o respeto. Entonces representar la desnudez real del cuerpo como contenido de una obra de arte hace intervenir discursos no solamente estéticos sino actos de visión de naturaleza ética, por ello el artista que aborda la figura humana desnuda tiene que ser consciente del valor del *ser-expuesto* y de que integra valores ideológicos, para con todo ello considerar críticamente la carga simbólica unida a la imagen de la figura humana desnuda.

Hay que considerar también que ante la desmitificación del arte como meramente *representativo* y la necesidad de trascendencia hacia un arte *presentativo*, desde la segunda mitad del siglo XX, se intensificó el interés por la relación arte-vida, por el contacto y por la corporalidad del espectador. El *realismo* permitió que Lucian Freud considerase los límites expresivos de la pintura, al *re-presentar* lo que es y lo que se tiene delante de los ojos, él reconoce que la mera representatividad no basta, el *arte presentativo debe sumergir al modelo en la pintura y al espectador en la realidad*. El análisis al retrato-desnudo y su referencia a la desnudez corporal no conllevaría a experiencias superficiales, sino que es posible entender al *retrato-desnudo* como un ejercicio plástico de contenido visual y de circulación social, que nos lleva a cuestionar el mundo de las apariencias y plantearnos la posibilidad de brindar al sujeto una imagen simbólica auténtica para que un *retrato-desnudo sea la persona*.

## 5.7 La Posvanguardia: reconsideración de la pintura y la representación.

*A diferencia de lo que se podía haber supuesto,  
el advenimiento del arte no representacional  
no puso fin a la posición representacionista.*  
Nicholas Davey <sup>108</sup>.

A comienzos de los ochenta, las prácticas casi abandonadas de la pintura y la escultura volvían al centro del escenario en un esfuerzo por asegurarse un público en crecimiento para este arte en que la revolución social ya no tenía sitio y las antiguas tradiciones, especialmente las del pasado europeo, volvían a recuperarse; *En ese clima la existencia continuada de una vanguardia no podía darse por sentado en modo alguno* (Taylor. Pg. 10).

El desarrollo de la pintura desde el fin de la II Guerra Mundial había estado dominado por las tendencias del arte abstracto americano con sede en Nueva York, además se presenta como estrategia para apoyar la Guerra Fría, por tanto su implementación dio como resultado la marginación de las contribuciones europeas y del arte narrativo. Ante la fuerte afirmación de la propia referencialidad y autonomía del arte abstracto y conceptual como prácticas al margen de la sociedad y que circulan a través de los mecanismos del mercado, se presentó la oportunidad de una crítica al *discurso de la modernidad dentro de la institución del arte*, de las revisiones críticas respecto la definición, producción, comercialización y consumo desde la hipótesis de un arte separado de la vida cotidiana <sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Cit. en Murray –compilador- 2006. pág. 148.

<sup>109</sup> Debido a que las visiones del mundo unificadas por la religión y la metafísica se separan, el proyecto de la modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la ilustración consistió en sus esfuerzos por desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales en la jurisprudencia y un arte autónomo acorde a su lógica interna, *“El resultado es que aumenta la distancia entre la cultura de los expertos y la del público en general”* (Habermas. Pág. 28).

Desde el siglo XVIII la dialéctica de la Ilustración se ofrece como una vía racional ante la disputa entre *antiguos y modernos* hasta mediados del siglo XX, siendo el contexto donde se puede encontrar dos circunstancias respecto al arte moderno, durante la primera de ellas que parte desde su origen en el siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, se da la *consumación de la autonomía del campo del arte*, las academias poseen valores estéticos orientados a la belleza y la mimesis, persistiendo en los modelos de representación de la realidad según los avances renacentistas, es decir que aun dentro del legado del mundo clásico, así sus expresiones estéticas se adaptan a valores ideales o universales. En la siguiente circunstancia como continuidad de la modernidad en el arte que prosigue desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la mediados del siglo XX, es decir el periodo de las vanguardias, *se confronta a la autonomía artística y la norma académica pretendiendo la reconciliación del arte y la vida*, que la producción estética sea devuelta a su lugar humilde y no privilegiado por la burguesía o las élites, declarando que todo es arte y todo mundo un artista, esto produjo nuevos modelos de representación que incluso al introducir la abstracción eliminan toda referencia al mundo natural y la condición humana en el arte, sin embargo en efecto *la vanguardia en su conjunto impulsa el acceso de ese arte confrontativo al museo y al mercado, participando en el capital simbólico y los efectos económicos del desarrollo industrial*.

Al desvanecerse la estructura de la Academia, el proyecto formado por las vanguardias pierde fuerza, porque se desvanece su fondo de contraste. Resultado de dicha revolución cultural del arte moderno, la producción simbólica genera plusvalía en su encuentro con la producción económica, fortaleciendo la industria cultural.

En resumen, las obras y los artistas de vanguardia al ser *absorbidos por el mercado y el museo* entregan un ideal frustrado y sin pertinencia, convirtiéndose en un siguiente modelo de una academia, *porque cada estrategia de la vanguardia se convirtió en una práctica que sólo estaba vinculada consigo misma, con sus propias reglas y procedimientos*, siendo prácticas que se legitiman *rápidamente* dentro de sus fines autónomos y su carácter *modernista*

vinculado a la ideología imperante en la cultura occidental<sup>110</sup>.

Posteriormente la posvanguardia nace como un periodo de características *anti-racionalistas* que se presenta *ajena a los impulsos revolucionarios del proyecto de vanguardia y ajena también a la diferenciación modernista en el arte*, es decir, que desde una estética postmoderna declara el fin de la idea del arte moderno y del objeto privilegiado, *no suprimen con eficacia el carácter del arte al interior de la institución que la legítima, pero niegan que exista alguna norma estética válida*<sup>111</sup>; es por ello que la posvanguardia pictórica y en general todo arte contemporáneo, *asimilan poco a poco todos los temas y materiales*, esa es según esta perspectiva la alternativa de que disponen.

Aunque no logre operar al margen de la *institucionalidad*, el artista de la posvanguardia es libre para expresarse en cualquier forma que desee, lógicamente sus fundamentos político-estéticos se dispersan en un deseo por pensar bajo puntos de vista sensibles a la diferencia de los demás, sin jerarquías, sin oposiciones en cuanto a las afiliaciones sociales, *exponiendo principalmente la índole ficticia del lenguaje artístico*, un lenguaje que no es libre sino articulado por diversos códigos culturales y modelos de representación históricos establecidos y por tanto desde puntos de vista cambiantes o *subjetivamente polisémicos* (Foster. 2006. Pg. 16).

Lo cierto es que el declinar de la autoridad de la modernidad abstracta y el surgimiento de la posvanguardia que permite *un nivel de igualdad dentro de la pluralidad de medios y propuestas artísticas*, brindó a los historiadores y críticos de arte la posibilidad de retomar ciertos valores de la tradición figurativa y la temática de la *condición humana*, de tal modo Lucian Freud , por ejemplo, fue aclamado por sus seguidores ya en los años setenta como uno de los pintores que mantuvieron viva la tradición de la representación de la figura humana en la

---

<sup>110</sup> Ver Lawson. "*última salida: la pintura*" En Wallis -compilador- pg. 154.

Los argumentos, resúmenes y los desarrollos críticos del tema, pueden ser consultados extensamente en los artículos de Buchloh, Kuspit y Lawson, compilados en la sección sobre *paroxismos de la pintura* en: Brian Wallis. *Arte después de la modernidad*. Akal. Madrid. 2001. páginas 105-165.

<sup>111</sup> Referencia: Roberts , David. "*Marat/Sade o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia*". En Pico, Josep –compilador. Págs. 165-187.

que el sujeto se revelaba patético, desclasado y sexualmente animal, en donde la mirada se dirigía a un encuentro envolvente con el modelo y el espectador; a su vez los detractores de Freud lo consideraban un fabricante de imágenes sin innovación dentro de *la convención mimética premoderna del arte*<sup>112</sup>, pero aceptando que eran *extrañas* las posturas de los modelos, sobre todo de mujeres, descritas en desagradables tonos marrones, sumisas y dominadas por la presencia del pintor que observa desde lo alto a esos inusuales cuerpos postrados y generalmente somnolientos (Taylor. Pg. 46).

En la época de la Bienal de Venecia de 1980 estaba claro que las autoridades del campo artístico se sentían plenamente comprometidas con *la pintura neoexpresionista*, asumida no obstante con escepticismo por aquellos críticos para quienes el regreso a lo narrativo y a la expresión plástica sólo podía significar un retroceso respecto al serio compromiso político con el arte, por ejemplo se argumentó que este auge figurativo respondía a una simple atracción estética en las eclécticas prácticas pictóricas que originan una *nostalgia por el pasado* en que los modelos de representación visual narrativos a los que remiten gozaban de prestigio (Buchloh, cit. en Wallis, Pg. 124), pero otros, como Hal Foster en *“el retorno a lo real”* (2001), mencionan que dicho arte *no recuperaba ni la representación histórica ni la autoría artística*, sino que las practicas dentro del contexto de la posvanguardia, se referían a éstas crisis, partiendo este comentario desde un enfoque posmoderno de problematización textual o mejor dicho de la categoría de *obra-simulacro*.

Continuando, *“Un nuevo espíritu en pintura” (a new spirit in painting)* fue el título de una exposición organizada en Londres por la Real Academia en 1981 que planteaba una recuperación de *la tradición humanista y la importancia del sujeto*, una empresa conservadora orientada a la integración del pasado y el presente en la que los organizadores afirman que: *“La pintura ha seguido perdiendo terreno a medida que los nuevos medios, como la fotografía,*

---

<sup>112</sup> Referido en Storr. 1988.

el video, los performances y los environments empezaban a dominar las grandes exposiciones internacionales [...] Esta exposición no pretende ser un informe de todo lo que está sucediendo [...] hay destacados pintores no figurativos en nuestra exposición. Sin embargo, es sin duda impensable que *la representación de experiencias humanas*, en otras palabras de la gente y sus emociones, los paisajes y los bodegones, sea excluida para siempre de la pintura”<sup>113</sup>.

Se observa entonces que las pinturas pueden validarse y objetarse como pura *representación*, es decir, una estética de la representación sigue siendo la referencia básica, individual y colectiva de la organización visual del mundo. A pesar de las rupturas producidas en el arte occidental durante el siglo XIX en relación con la pintura representativa, incluso en contravía de los movimientos y manifiestos vanguardistas que caracterizan a las distintas corrientes del arte del siglo XX, por alguna razón la estética de la representación sigue teniendo una influencia considerable, que si bien hay la disposición de valorar positivamente las innovaciones en la forma de hacer y concebir el arte, los esquemas perceptivos seguirán siendo básicamente representativos (Chaparro. 2006. Pg. 9).

La representación es referencia en ausencia a aquello que no está presente en el espacio y el tiempo, por tanto no es una imagen que vuelva a hacer presente lo que luego de haberlo estado, ahora está ausente; más allá del carácter representativo, *la fe en la imagen ha muerto*, ello quiere decir que ante la desmitificación de la cultura moderna, la realidad es un simulacro, o que el mundo y sus objetos están a merced de la representación como actividad parcial y subjetiva, por tal motivo las obras de arte solo podrán expresar un aspecto particular de su tema y nunca su totalidad, porque se sitúan en los límites de la representación (Gumbrecht 2007 Pg. 23.).

Al saberse una convención cultural en los límites de la representación, la pintura figurativa hoy en día navega en la ironía, en un juego semántico inestable entre forma y

---

<sup>113</sup> Tomado del prefacio en el catalogo de la exposición (Harrison y Wood. Pg. 236).

contenido y los códigos heterogéneos del espectador, al respecto pueden ilustrar las palabras de Vilem Flusser sobre la imagen referencial fotográfica: “Se supone que las imágenes hacen accesible e imaginable el mundo para el hombre. Pero incluso cuando lo hacen, *se interponen entre el hombre y el mundo*. Se supone que son mapas y se convierten en *pantallas*: en lugar de presentarle el mundo al hombre, lo representan, se ponen a sí mismas en lugar del mundo, hasta el punto de que el hombre vive en función de las imágenes que ha producido. Él deja de descifrarlas para volverlas a proyectar sobre el mundo ahí afuera sin haberlas descifrado. El mundo se convierte en algo así como una imagen”<sup>114</sup>.

Pero el colapso de la distancia entre la representación y el mundo es lo que despierta el deseo de *la presencia* en el arte y en la reforma estética, de tal modo Hans Ulrich Gumbrecht reacciona con la hipótesis en la cual, *si las imágenes en las pantallas que constituyen nuestro mundo pueden volverse una barrera que nos separa para siempre de las cosas en el mundo, esas mismas pantallas pueden también hacer renacer el miedo a... y el deseo de, la realidad substancial que hemos perdido* (2005. Pg. 143), para ello hay que promover la certeza basada primariamente en la experiencia, en lugar de la certeza basada en la deducción conceptual. La experiencia estética deberá entonces extenderse más allá de lo que cubre el campo tradicional de la misma, recuperando la dimensión espacial y corporal de nuestra existencia (Pg. 104).

Al describir la forma en que el sujeto produce representaciones y miradas sobre el mundo exterior, en su génesis productora de tal conocimiento, el sujeto es un observador condenado a observarse a sí mismo en el contacto con el mundo, por lo mismo cada elemento que conforma su visión, cada representación que pudiese jamás generar sería necesariamente dependiente de su ángulo específico de observación, fuera de este pensamiento todo lo demás es inaccesible. Contrario a esta institucionalización de la representación conceptual, se realizan prácticas que generan un deseo de *presencia, de una relación física y espacializada con los*

---

<sup>114</sup> Citado en: Silverman. 2009. Págs. 204-205.

*sujetos vivientes*, tal deseo es sin duda el fundamento sobre el cual el arte basa su capacidad de producir efectos simbólicos de visualidad, consistentes en actos de visión que se puedan presenciar como actuales (Gumbrecht. 2007. Pg. 24).

Frente a un arte representativo basado en la ausencia y la separación sujeto-mundo, un *arte presentativo* se basará en la experiencia vivida del ser-en-el-mundo. Algo que está presente se supone es tangible a los sentidos, lo que implica que puede tener impacto en los cuerpos. “La producción de presencia [y el arte presentativo] apunta a toda clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos presentes sobre los cuerpos humanos” (Gumbrecht 2005. Pg. 11)

Entonces para los fines de este argumento se considera que *la pintura* y el resto de los objetos culturales pueden ser analizados desde los regímenes de visión como configuraciones a la vez de efectos de significado y de efectos de *presencia*, dejando atrás o complementando el *giro lingüístico*. Al captar la verdad en lo sensible como algo opuesto a las ideas heredadas del signo y de la modernidad estética, en la acción y percepción de la pintura importara menos la semejanza a la naturaleza o la imitación de las experiencias, en su lugar la obra reúne la experiencia sustancial que tiene que ver con la presencia convincente del ser-en-el-mundo, produciendo tensión entre los elementos estéticos que en realidad atraen hacia la representación como una *imagen del mundo*.

El sistema del arte es el único sistema cultural en el cual *la percepción* –en el sentido fenomenológico de una relación humana con el mundo mediado por los sentidos- no es sólo una precondition de la comunicación intrínseca al sistema, sino también junto con el significado una parte de lo que esta comunicación conlleva<sup>115</sup>.

Tratar aquí de la separación arte-vida y la oscilación representación-presencia, nos señala la urgencia de recuperar un arte *presentativo*, el asumir el cuestionamiento de la imagen

---

<sup>115</sup> Niklas Luhman, cit en Gumbrecht. 2005. Pág. 113

como *episteme*, tratar la *significación* a partir de la representación visual, trascender los conflictos entre la continuidad de un arte realista desde el siglo XIX y las necesidades performativas de la pintura propiamente posmoderna; considerando que *la representación y las apropiaciones históricas en las imágenes se muestran más como constitutivas de la realidad que transparentes a ella*,<sup>116</sup> fortaleciendo este particular debate crítico en la práctica de la pintura y en la acumulación de su capital simbólico hoy día.

En conclusión, tratar de proseguir la tradición de la representación del sujeto en la pintura en el horizonte *polisémico* de la posvanguardia y tras el derrumbe de los argumentos universales, es decir de carácter unificado, será enfrentarse a una cuestión que para algunos no establece directamente el efecto de presencia significativa del mundo y del sujeto, sino un simulacro entendido como la imitación de una esencia que es en sí misma una interpretación, pero en cambio si las re-presentaciones son dialógicas, móviles y abiertas, reproduciendo la inestabilidad referencial de la imagen, para lograr un grado de persuasión y de capacidad simbólica-referencial, ahora la representación para el humanista se basará en la creación de un *modelo convincente del sujeto humano* que se debe considerar desde los regímenes de visión.

Por ello el estudio y práctica del realismo pictórico como dentro de las humanidades es fundamental en la convicción de una re-presentación del sujeto que como tal venga de la experiencia vivida y de los instintos que le rodean, el consenso actual de una experiencia directa es indispensable para un arte que de verdad estimule *la presencia* sensible dentro de ella, es decir basada en una experiencia estética como *apertura de los sentidos conectados con la capacidad de aprehensión psíquica en un entorno social*, y que sólo con todo esto, replantea o trasforma críticamente el plano de *simulación/mimetismo* de un sujeto ausente.

---

<sup>116</sup>Foster. "Polémicas (post)modernas", en Pico, Josep - compilador. Pág. 249.

## Capítulo 6. Desarrollo de la visualidad y acto performativo de la mirada.

### 6.1 El fin de la modernidad estética como perspectiva sociocultural occidental vinculada a los regímenes de visión.

*...una posición cultural sobre el presente, señala una práctica de naturaleza disciplinaria cruzada que es sensible a las formas culturales engranadas en una política o arraigadas en un ámbito local.*

Hal Foster.<sup>117</sup>

El nacimiento de la estética como disciplina filosófica, sistemática y autónoma, es inseparable del proceso de formación y afianzamiento de la modernidad (Sánchez Vázquez. 2003. Pg. 271); debido a que las antiguas visiones del mundo unificadas por la religión y la metafísica se abandonan, el proyecto de la modernidad occidental, formulado desde el siglo XVIII –*Dialéctica de la ilustración*–, dispone el desarrollo de una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales en la jurisprudencia, y un *arte autónomo acorde a su lógica interna*<sup>118</sup>.

La modernidad estética se da a propio entender, como autonomía y autorregulación respecto de otros ámbitos. Aunque las reflexiones sobre el arte y lo bello se remontan a la antigüedad en Grecia y sean referencia para el estudio de la historia del arte, la *estética* se funda cuando el arte como actividad práctica humana y *la belleza* como su valor se distinguen entre otras actividades y valores; solamente si las artes demostraban que el tipo de experiencia y conocimiento de lo sensible que proporcionan tenían un *valor exclusivo*, el cual no podía

---

<sup>117</sup> Foster. 2006. Pg. 17.

<sup>118</sup> (Véase: Habermas.2006.Pg. 28.). NA - El concepto mismo de modernidad es un debate no resuelto, sobre el cual se ha producido en el siglo pasado una gran documentación y ensayos exhaustivos, por poner un ejemplo, Dussel (1993) cree que hay que situar el nacimiento de la modernidad antes del siglo XVIII –la época comúnmente aceptada– siendo un antecedente central la conquista de América por los imperios europeos posterior al año 1492, de tal modo el ethos de la modernidad es precedido por una *voluntad de conquista* que viene a fundar una forma de dominación no solamente del hombre sobre la naturaleza, sino del hombre por el hombre, siendo su tesis una crítica a la modernidad entendida como proyecto racional de aspiración a las libertades o *emancipación* de la humanidad.

darse por ningún otro tipo de actividad en su lugar (Sánchez Vázquez. 2003. Pg. 271.).

De acuerdo con su carácter envolvente y universalista, la modernidad a través de la estética proclama como trascendental al arte y su valor fundamental, lo bello. Pero tales argumentos sólo se justifican por las condiciones históricas, sociales y culturales dentro de la modernidad (ídem). La estética como teoría general y exclusiva sobre la práctica artística que es producto de la modernidad, es también una estética encargada de establecer jerarquías para formar *miradas* sometidas a los valores culturales de los poderes imperiales-coloniales de la Europa ilustrada, estableciendo jerarquías respecto la producción y representación (ídem. Pg. 284.).

Cabe señalar que la estética kantiana subsumida al desarrollo de la modernidad, valida los juicios sobre los objetos estéticos al considerarlos productos independientes del deseo, de la voluntad y del interés humano, porque Kant afirma una relación desinteresada entre la representación y la peculiar satisfacción estética, que está en sintonía con la razón ilustrada. Además la estética perfilada por Kant sólo puede afirmarse si las condiciones presupuestas en tal experiencia no se limitan al individuo que la descubre, *sino que puedan adscribirse a todos los seres racionales* (Beardsley, Monroe. y Hospers. 2007. Págs. 58-60.).

La noción kantiana de una percepción desapasionada comparte similitudes con la tesis acerca de la separación del sujeto y de su *alma*, es decir su mente o su razón, de la filosofía cartesiana. Descartes creía que el universo material podía explicarse en su totalidad a través del pensamiento, de la deducción racional, y de la distancia absoluta entre el *sujeto* y los *objetos*, esto al extremo de anunciar que todos los objetos fuera de la habilidad del pensamiento –aunque percibidos por el cuerpo y sus sentidos- son simplemente inaccesibles. Aquel “*pienso luego existo*” de la fundamentación racionalista, está compenetrado en la forma de observación cognitiva y en la mirada desapasionada al mundo hasta mediados del siglo XIX (Gumbrecht. 2005. Pg. 18.)

Hasta bien avanzado el siglo XIX la pretendida autonomía y universalidad de la estética y el arte no llegarían más lejos de los valores heredados por la representación clásica, los principios se habían congelado, por tanto, en las formas dominantes desde el siglo XVIII: perspectiva, mimesis y subjetividad; defendidos por la normativa *moderna utópica*, dirigida a valores trascendentales y sociales del arte: la belleza, la verdad y la bondad. Sin embargo la estética marcaría para las artes cada vez más su separación de esfera de la vida (Sánchez Vázquez. 2003. Págs. 275-276.).

Los movimientos de vanguardia consideraron que el ámbito donde realmente tiene lugar la experiencia estética y sus formas en el arte, debe extenderse más allá de lo que cubre el ámbito normativo de la modernidad estética, para disolver el arte en la producción material y en la vida cotidiana. Sin embargo, el resultado en el contexto de la institucionalidad dentro de la modernidad tardía es que los movimientos de vanguardia fueran absorbidos por los museos y mercados económicos, es decir, resulta contrario a sus objetivos en un arte integrado en la economía capitalista en el área de la industria de la cultura (ídem. Pg. 277.).

La autonomía y emancipación que para el arte proclama la modernidad estética, derivó con el paso del tiempo en una promoción de las *tendencias analíticas*, es decir, del entendimiento del arte como producción material, intelectual y en esencia abstracta. El arte moderno en el siglo XX produce un arte abstracto cuya ideología afianza su singularidad y pureza respecto de valores no estéticos, es decir siguiendo el argumento de la estética kantiana, es un arte que posee consistencia en sí mismo, independientemente del deseo y el interés de un sujeto particular y de las relaciones contaminantes de la naturaleza o la mimesis.

Hay que advertir, sin embargo que los motivos que operan históricamente en los procesos de la modernidad, a pesar de sus cambios y adaptaciones, se dan sobre la base de una razón generalmente identificadora, planificadora, controladora, objetivizante, sistematizante y unificadora, es decir *una razón totalizante* (Wellmer. 2002. Pg. 138.).

La idea de *un discurso totalizador en el arte* a través del punto de vista de su historia, de su estética kantiana, de los cánones del arte desde el periodo clásico, de la tautología de la pintura abstracta, o incluso por la anexión a mercados y museos hoy día; revela entonces, dentro de unas estrategias políticas derivadas de los proyectos imperiales europeos desde el siglo XVIII, los cuales marcan una ruptura violenta con lo que es considerado un mundo premoderno en cuanto al arte y/o ajeno a occidente. (Rampley. 2003. Pg. 189.). Así los museos, por ejemplo, al momento de crearse sirven en la construcción de la propia *memoria occidental*, y es lugar en donde la producción simbólica no-occidental es traducida como algo *exótico*, es decir fundamenta solamente la identidad colonial occidental y por tanto, construye la otredad de un mundo exótico, separando el centro de la periferia.

Es momento de señalar que el imperialismo europeo se caracteriza por la ilimitada expansión de las fuerzas productivas y de la economía de mercado, que disuelven modos tradicionales de producción y fronteras nacionales; precisamente en nombre de *los valores universales de la civilización occidental* que pretende “modernizar” a viejas o extrañas civilizaciones, aunque esto signifique la disolución/destrucción de sus valores propios (Dussel. 1993).

La cultura europea moderna fue la primera cuyo *etnocentrismo* fue mundial, en cuanto plantea que Europa es *universalista*, que Europa ha trascendido a la propia Europa (geográficamente) comenzando a hacerse una discriminante identificación entre la cultura occidental y la cultura mundial (García Sánchez. 2005.); la expansión del mundo occidental y de su mercado, necesitó de una expansión del *eurocentrismo* como la ideología que sanciona como universales, los juicios prácticos, los estilos de vida, los modelos a imitar, etc. del capitalismo; siendo el *eurocentrismo* una postura particular que en muchos aspectos puede ser subsumida por otras tradiciones (véase: Dussel. 2008. Pg. 53. Y Fonet-Betancour. 2010.).

Es interesante señalar como dentro de una filosofía posmoderna y posthistórica del arte, Arthur Danto de modo indirecto se acerca a cuestionar este vínculo de la modernidad estética y

el carácter eurocéntrico de la dominación hegemónica a través de una razón totalizante, al declarar que: “la *irrelevancia* de la teoría estética se debe al hecho de que a menudo ha constituido una respuesta a un determinado corpus artístico de aplicación limitada a otro orden. Platón, Aristóteles, Hume y Kant, todos ellos pensadores profundos y benévolo, *daban validez universal a pensamientos adaptados a un arte muy local*, por lo que en gran medida, la teoría estética [vinculada en este caso al eurocentrismo] es un corpus crítico oculto como tal tras el provincialismo no reconocido de sus autores” (citado en: Murray. 2006. Pg. 14.).

A pesar de estas delimitaciones e intereses que marcarán los aspectos etnocéntricos e imperialistas de la modernidad, no hay que perder de vista que en el vasto movimiento intelectual de la ilustración moderna, también hubo posiciones culturales que representaron una ilustración radical y *utópica* que *aunque no fueron hegemónicas*, sentaron las bases de pensamientos humanistas democráticos y de los valores heterogéneos y anti-estéticos que serán retomados de distintas maneras y sentidos en los siglos XIX y XX tanto por los movimientos intelectuales socialistas, anarquistas, liberales, y por los artistas de vanguardia (Ver: Cornejo. 2007).

En este punto es necesario hacer otro paréntesis y comentar como la *modernidad-europea* a mayores rasgos, se traslapa con la epistemología de la visualidad de su tiempo para instaurar una *ideología específica dentro de los regímenes escópicos*, denominándose dicha ideología como *ocularcentrismo*, la cual también representa a Europa como única fuente de significado y centro de gravedad del mundo (Ver: Rampley 2003.).

Para la modernidad como razón totalizante, el *ocularcentrismo* es un modo de organizar la visión del mundo y la experiencia estética como una percepción desapasionada, efecto de un modelo histórico-cultural que corrige una mirada esencialmente natural y subjetiva, para tornarla fuente del conocimiento supuestamente analítico.

Para conocer el régimen de visión euro-ocular-céntrico, basándose en la figura del observador, propiamente del sujeto y no de los objetos o imágenes exteriores, J. Crary postula

su tesis de la *cámara oscura* como el conjunto de relaciones fijas a las que un observador moderno debía estar sometido: “En primer lugar, la cámara oscura posicionaba al espectador, sujeto de conocimiento, en el interior de una sala oscura, completamente descorporalizado y defisicalizado. *Como una metáfora del conocimiento interior*, el espectador aparecía habitando la oscuridad, como un ser flotante, una presencia suplementaria marginal e independiente de la maquinaria de la representación. En este sentido, la cámara oscura es la perfecta representación del cogito cartesiano, ya que presupone una *suspensión* y una *separación*” (Referencia: Hernández Navarro. 2007. Pg. 66.).

La estrategia cartesiana de substituir los *engañosos* sentidos por una red de constructos intelectuales –ideas y razones distintas que permitirían entender mejor la realidad- llevó a una primera dualidad elemental en mente/cuerpo, es decir, exaltando la mente y anulando el cuerpo, y *anulando entonces la mirada insertada en el cuerpo*, porque idealmente en la *cámara oscura*, la vista aislada es el sentido privilegiado para el conocimiento del sujeto racional, al estar separada y suspendida del entorno y del propio movimiento del cuerpo.

Por supuesto que toda esta específica modulación es inseparable de un marco histórico y culturalmente condicionado, esquema que toma fuerza y asiento desde *la constelación de creencias que hace posible darle verosimilitud*, en el seno de una narrativa compartida. Es decir, el ocularcentrismo se instituye como *régimen escópico* dominante para una tradición que se extiende, para occidente, a lo largo de varios siglos, entrando incluso a formar parte de sus distintos proyectos civilizatorios y de las formaciones epistemológicas (Brea. 2010. Pg. 24.).

En resumen sobre estos hechos, entendiendo que la cultura visual se construye históricamente, cada época posee un modo de ver o paradigma de visión particular y característico que lo diferencia de otras épocas pasadas y futuras, se mencionó que para J. Crary el modo de ver del periodo moderno se logra generalizar en el modelo de la cámara oscura -no como el único modelo sino como el modelo hegemónico impuesto- y la figura de un espectador descorporalizado, fijo e inmóvil frente a la experiencia visual; este modelo sirve

para representar la relación de un perceptor y la posición del sujeto respecto al mundo exterior, sin embargo al sugerir un espectador único e invariable, como todo ocularcentrismo, se deja de lado la necesidad de particularizar las miradas hacia lo local, atendiendo en su lugar las generalidades sobre las particularidades (Hernández Navarro 2007.)

Contrario al idealismo ocularcéntrico, ejemplificado anteriormente, una nueva serie de relaciones entre la corporalidad y el entorno, las sospechas acerca de la predilección del sentido de la vista para descubrir una verdad universal, y la lucha en las formas de poder y saber institucionales, desencadenan el fin de la modernidad estética hacia un nuevo estatuto del sujeto y de la visión en el siglo XIX, redefiniendo un observador que se corporaliza y una *mirada que se hace física* como la condición por la cual la percepción del mundo es posible (Ídem. Pg. 102.).

La revalorización del conocimiento radicado en el cuerpo, conectado a su vez con una red de horizontes de mundo, rechazó la cesura cartesiana mente/cuerpo y vuelve a relacionar en forma continua *el saber y la naturaleza* (Zalamea. 2008. Págs. 69-70.).

La fenomenología, por su parte, intenta acceder a los fenómenos mismos y producir nuevas comprensiones de lo sensible; de tal manera a mediados del siglo XX, una primacía de la percepción cobra protagonismo<sup>119</sup>. En su manifestación una cosa es relativa al campo corporal humano, por cuanto está constituida por su *visibilidad y palpabilidad*. Cuando se ve un objeto, en cierta manera se accede directamente a él, dicha visión se realiza desde alguna parte pero no está necesariamente limitada a su perspectiva; la cosa que aparece en el campo visual suscita la expectativa de que puede ser *tocada por el cuerpo* pero guardando una distancia en la que no se confunde con la cosa percibida (Villamil. 2003. Pg. 34.).

---

<sup>119</sup> “Percibir es volver presente alguna cosa gracias al cuerpo, situando a la cosa en un horizonte del mundo y descifrándola al reemplazar cada uno de sus detalles en los horizontes perceptivos que le convienen” (Merleau-Ponty, citado en: Zalamea. 2008. Pg. 69.).

Como corriente filosófica, la fenomenología enlaza percepción y apercepción, lo sensible y lo cognitivo, lo intelectual y lo emocional dentro de un objeto, todo ello es el anuncio de una totalidad que está ausente del mundo marcado y fragmentado por la modernización y su confianza exclusiva en la razón. *La fenomenología representa así el despliegue del mundo sin pensamiento separado*, complicando a su vez la tradición de la *modernidad estética*.

El contraste entre la contemplación trascendental en el juicio estético tradicional y la experiencia estética inaugurada por la percepción fenomenológica busca demostrar cómo en la modernidad estética-europea parece vulnerarse la presencia sensoria y corpórea del sujeto observador, lo cual promueve la contemplación pasiva y descarnada. En cambio con la reflexión sobre la posición del sujeto estético en los espacios envolventes del mundo fenoménico, precisamente para la inclusión de un sujeto corporal en el encuentro con el mundo, lleva a cabo una revisión de su papel dentro del mundo estético y de la propia significación de *la mirada* como agente elemental de los regímenes de visión (Úbeda Fernández. 2006. Pg. 15.).

A partir de lo anterior y estableciendo una continuidad entre la cultura y la naturaleza, *John Dewey* ha planteado una reconstrucción de la teoría estética basada en la convicción de que todas las formas de experiencia y de tarea inteligente surgen de las interacciones existentes entre la inteligencia humana, basada en la biología, y un mundo natural y cultural que es a veces propicio, a veces hostil, a sus intereses<sup>120</sup>. De tal modo, sobre un fondo

---

<sup>120</sup> John Dewey partió de una visión orgánica de la experiencia, con ello intenta recuperar la continuidad entre formas de experiencia refinadas e intensificadas (como el arte) con los eventos cotidianos, hacer y padecer que son reconocidos como constitutivos de las experiencias sensibles. Por ello en los últimos años se detecta un renovado interés por las implicaciones de la estética pragmatista de Dewey a la hora de comprender no sólo a las artes tradicionales, sino un espectro más amplio de la cultura popular (Murray. 2006. Pg. 122.), un ejemplo muy claro de esta influencia se puede conocer en los textos de K. Mandoki, ella considera que ahora no es pertinente preguntarse qué hace que una experiencia sea estética, sino cuáles son las condiciones necesarias de posibilidad de la *estesis*, es decir los procesos que involucran al individuo como sujeto abierto al mundo y que, estando de acuerdo con ella, efectivamente lo que distingue a cualquier objeto de estudio de la estética tiene que ver con la aptitud experiencial del sujeto, “si entendemos a lo estético como *teoría de la sensibilidad* en su acepción etimológica, nada hay quizás más común, indispensable y cotidiano, que lo estético; de ahí habría que

perceptivo, se van acumulando los sedimentos de la cultura, del conocimiento, de la vida social, y *las cosas* se entregan a lo largo de múltiples horizontes de mundo en que se inserta la visión y donde se van detectando sus variados registros: estructuras, función, sensación, etc. (Murray. 2006. Págs. 118-119.).

Entonces se ha visto que la estética en sus inicios estuvo vinculada y en comunicación sincrónica con el modernismo y colonialismo del mundo occidental, a su vez los regímenes de visión dentro del ocularcentrismo quedaron ligados a las formas de la racionalidad cartesiana. Fue por esto que en el pasado no había mayor argumentación o estudio respecto los contextos histórico-sociales de la visión, la participación interpretativa de los sujetos sobre las imágenes, ni tampoco de la posibilidad de una capacidad performativa o enunciativa en *la mirada o los actos de visión*, como hoy en día los estudios visuales fomentan.

La alternativa entregada en los siglos XIX y XX con respecto a una consideración desmitificadora de la *estética*, considera importante la fenomenología, porque con ella establece una proximidad entre la razón y los sentidos en la experiencia en el mundo, lo que a su vez remarca una continua movilidad e inestabilidad de las posiciones ontológicas del sujeto y de los objetos, éstos derrumban aquella mirada ocularcéntrica dominante que separaba al observador de lo visto; considerando en cambio el fundamento estético desde un sujeto integrado en la percepción del mundo, y desde donde se prepara una noción de la *mirada activa*: enunciativa e interrelacional -tal como se comenta en el siguiente subcapítulo: *mirada y configuración del campo de visión*- .

Ahora cabe señalar que debido *al giro* que occidente ha dado respecto la cultura visual, ello permite suponer que de la mirada hoy en día se ha establecido un precepto, el cual indica que ella como una facultad proactiva, posibilita la percepción del mundo, que la mirada

---

partir para comprender la estesis etimológicamente como percepción y fenomenológicamente como sensación” (Mandoki. 2006. Pg. 89.).

establece la relación del sujeto-en-el-mundo, es decir que constituye la objetivación y subjetivación de ese mundo como imagen-representación. La mirada logra intervenir, entonces, en los procesos de instauración del sentido cultural de la realidad, donde *la experiencia y aprendizaje de la mirada se convierte en algo indispensable para tratar el sentido y la función de las imágenes* (Elkins, James. 2002.)

Pero a pesar de los cambios socioculturales y epistémicos que han acontecido, aun no se ha resuelto una concepción menos problemática de la experiencia estético-visual, puesto que casi simultáneamente a la disolución del ocularcentrismo entendido como una fundación trascendente para los regímenes de la visión, emergen en el siglo XX una pluralidad de medios para recodificar la actividad del ojo, para reglamentarlo, para aumentar su productividad y prevenir su distracción. Los imperativos del individualismo y el libre comercio capitalista de escala global, implicados en las formas políticas de dentro de las prácticas artísticas, al mismo tiempo que se levantaban propiamente contra el régimen de visión moderno-totalizante, generaban nuevas técnicas para imponer la atención visual, racionalizar la sensación y dirigir la percepción a favor de la construcción de un sujeto apto para la tarea del consumo publicitario, mediático y espectacular de la sociedad capitalista avanzada (Jay, Martin 2003. Pg. 80).

El *ocularcentrismo*, ya desarraigado de la modernidad estética (visión trascendente fuera del sujeto) pero todavía cómplice de la lógica del capitalismo avanzado, existe porque posee una clara aspiración centrípeta a través de técnicas disciplinares que requieren una noción de la experiencia visual y de los actos performativos como cosas *instrumentales*, modificables y esencialmente abstractas, que generan una *ficción del mundo a través de la simulación*, y que a su vez están organizadas para subsumir las competencias estratégicas de los intereses periféricos o alternos, hacia las instituciones y agencias centralizadas (ídem. Pg. 81.).

Cualquier análisis de los regímenes de visión y sus actos de visión particulares fuera de una tradición u horizonte hegemónico es imposible, es decir, para conocer los enfoques e intereses de los actos de visión no se puede olvidar su relación directa con una ideología y hegemonía concreta. Una importante cuestión sería, ante estos hechos, estar alerta a las diversas prácticas visuales que operan en distintos territorios culturales y calificar sus estructuras y efectos específicos, pero comenzando para ello, por reconocer las condiciones hegemónicas comúnmente de carácter *euro-ocular-céntrico* que se manifiestan en todo lo que tiene una representación bajo un régimen de visión poscolonial (Vease: Hernández Navarro. 2007.).

El fin de la modernidad estética como perspectiva sociocultural para los regímenes de visión se da en un mundo policéntrico y móvil, cuyo futuro depende, en gran medida, de un esfuerzo por combinar la defensa de la diversidad de las culturas con la visión universalista respecto los derechos políticos, sociales y culturales de todo individuo.

Cabe advertir que el contexto de la libertad política e intercambio comercial alcanzado en occidente, se apoya en una construcción teórica que moldea y apunta el principio de *identidad común* o Estado-Nación, que se da en todos aquellos sujetos que viven bajo esta forma socioeconómica de organización, la cual ideológicamente depende de un proceso de producción respecto a una *identidad ficticia* a través de la cual se representaría *desde el pasado*, algo parecido a una comunidad natural que posee una *identidad cultural* e intereses diversos que trasciende a los propios individuos y a las condiciones sociales en que vive (García Sánchez. 2005. Pg. 100.).

La configuración de una identidad nacional concéntrica apta para la competencia global, implica la búsqueda de argumentos de oposición y de rasgos diferenciales hacia lo

extranjero<sup>121</sup>, lo que puede generar conflictos. Entonces, sobre todo debido a las competencias, tratados y disputas comerciales, se está construyendo un espacio socioeconómico a nivel mundial de libre intercambio y al mismo tiempo de *organización común* que se sustenta sobre unas estructuras políticas y jurídicas basadas en el proyecto concéntrico del capitalismo avanzado.

Sin embargo, más allá de construir artificialmente un supuesto teórico sobre la identidad común de los europeos, norteamericanos o latinoamericanos, es necesario afrontar *el estudio de la diversidad cultural y políticas externas en la búsqueda de los nexos integradores de las naciones* (Dussel. 2009). Por tanto, en este caso y en el estudio de las producciones simbólicas desde la visualidad y el estudio de *la mirada*, la crítica al eurocentrismo y al proyecto de la modernidad misma, no se debe hacer en razón de rivalidad cultural, ni de rechazo se su comunicación, sino con *el propósito de permitir las condiciones para el reconocimiento de la participación activa de todas las culturas en una sociedad*.

El reconocimiento de la dignidad de otros discursos culturales, que no necesariamente tienen que ser filtrados o entendidos según los intereses de la modernidad ni del etnocentrismo de ningún lugar, debe darse en un diálogo poscolonial que debe ser capaz de crear accesos a formaciones de identidad, comunidad y conocimiento locales, que antes sólo eran permitidos a partir de la perspectiva sociocultural occidental-colonizadora, por lo que estos diálogos interculturales deberían extenderse dentro de un pluriverso diferenciado, a partir de una *relación ética*<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> Por ejemplo, en los últimos años ha surgido en la comunidad europea el respaldo a una especie de *paneuropeísmo*, el cual se cierne sobre todos los aspectos de la vida y que reabre viejos debates en torno al *eurocentrismo* como factor en la historia y geografía mundial, y en la política del mundo occidental (García Sánchez. 2005. Pg. 99.).

<sup>122</sup> Se llama ética a una relación entre dos términos en los que el uno y el otro no están unidos, ni por una síntesis del entendimiento, ni por la relación sujeto-objeto, y en la que sin embargo, el uno tiene un peso o importa o es significativa para otro; una relación en la que ambos están unidos por una *intriga* que el saber no podría ni desvelar ni discernir. (Levinas. Citado en Moreno Villa. 1998. Pg. 49.)

La tarea de quienes pretenden ir más allá de la frontera establecida por las perspectivas y proyectos socioculturales de occidente o de la hegemonía de algún Centro-Estado-Nación, es decir de la organización cultural de los gobiernos capitalistas que conforman el llamado “primer mundo”, es una tarea que debe llegar a adoptar de manera crítica los mejores aspectos del pensamiento occidental, y que debe ser responsable de su propia tradición o cultura local, para que en el intercambio de ideas puedan surgir *criterios interculturales* que respondan a los desafíos del mundo contemporáneo.

Es posible con ello, imaginar a *los actos de visión* o a los sujetos agentes de la mirada, habitando un espacio geocultural propio, así como aportando sus propios procesos de autoconocimiento y experiencias, que una vez instaurados sean sopesados tanto históricamente como críticamente, y cuyos efectos resulten en expresiones interpersonales a diversas escalas políticas y mediáticas.

La autonomía y liberación de las políticas culturales, *incluso en términos estéticos*, a futuro, no serán por procesos homogéneos, ni unidireccionales, sino que serán, en todo caso, producto del *diálogo* democrático, plural y diferenciado que sostengan las naciones o comunidades marginadas con aquellas naciones y comunidades, situadas por un imperialismo económico global, en el considerado *primer mundo*; sólo el reconocimiento de otras visiones y el fomento de su interrelación es el primer paso de un proceso ético para la liberación de las prácticas culturales en torno a la visualidad (Dussel. 2007.).

## 6.2 La mirada como asunto estético y la configuración del campo de visión.

*La mirada se manifiesta más a través de sus efectos  
que a través de su fuente.*

Kaja Silverman.<sup>123</sup>

Habiendo superado la perspectiva kantiana de la modernidad estética, ahora en el ámbito de esta investigación cuando se argumenta sobre la experiencia estética, hay que comprender que no es simplemente para mencionar la percepción sensitiva del entorno, que placentera o no, reconocemos que en esta *sensación fenoménica* entra en juego también el componente intelectual o cognitivo de cada sujeto y obviamente componentes subjetivos de naturaleza emocional. Sobre esta base el sujeto participe de la acción estética atribuye a un objeto externo valores que éste no posee en sí mismo, por tanto son propiedades natural y *culturalmente* dadas, en sentido de que un sujeto en la apertura estética hacia el mundo transfiere su propia constitución perceptiva<sup>124</sup>.

Los sentidos –el *sensorium corporal*- ligados con las actividades psíquicas conllevan los estímulos y los efectos estéticos, se llega a sentir placer o desagrado porque al inscribirse uno mismo en un entorno, persona u objeto diferentes, se produce la actividad estética y su vínculo afectivo, llegando a grados descritos como sublimes o eufóricos; además mediante la repetición de ciertos estímulos y el aprendizaje perceptivo se opera en conjunción con la memoria, por ejemplo al contemplar una pintura no sólo se ven formas y colores sino que se comprende lo que ellos *transmiten* o representan, se establecen códigos sencillamente porque las imágenes de la memoria se correlacionan con los diversos estímulos exteriores percibidos en algún hecho estético recurrente.

---

<sup>123</sup> Silverman. 2009. Pg. 175.

<sup>124</sup> Véase la *Teoría de la naturaleza activa de las experiencias estéticas o de la empatía*, en Tatarkiewicz. págs. 365-367.

Al considerar la teoría estética descrita como aportación obligada para los estudios visuales<sup>125</sup> es lógico señalar que *la mirada tiene una participación activa en la generación del vínculo estético y la formación del sujeto*, pero tomando la mirada no como una percepción natural del mundo, sino como un dispositivo implicado en las funciones psíquicas y que repercute en los lineamientos del orden social.

Es tarea de los estudios visuales replantear la terminología sobre la mirada dada por diversos autores y comprender como de tal modo los actos de visión son constituidos; los investigadores del área se avocan dar una concepción de la mirada basada en *sus efectos*: se supone que la mirada está con el ojo, pero al darse, de alguna manera implícita, es dirigida a los observadores quedando *atrapados* en el campo de visión. La *mirada* entonces es un dispositivo relacional entre los seres, lo que hace *productivos* los actos basados en la visualidad.

La mirada como facultad proactiva posibilita la percepción del mundo, la objetivación y la subjetivación de ese *mundo como imagen*, además *la mirada* actúa en el campo de visión exterior al observador como iluminación inmanente, es decir el mundo y las cosas del mundo son visibles, expuestas metafóricamente a un punto de luz, *lo que implica que a través del campo de visión el sujeto experimenta su propia visibilidad, su existencia es virtualmente visible en todas partes*, la mirada imprime así en el individuo la sensación de ser mantenido dentro de un *campo de visión* para ser constituido sujeto en cuanto espectáculo y poder ser proyectado como una *imagen*, en el campo de visión entendido como espacio y extensión de la mirada.

Se ha advertido que en el campo de visión se deja de señalar un centro y que en esta aparente separación del sujeto y la mirada se propicia la alteridad y las tensiones

---

<sup>125</sup> Hay que recordar que Mandoki precisa que la estética debe entenderse como el estudio de la condición de *Aisthetes* (estesis), *la sensibilidad o condición de permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso* (Mandoki. 2006. Pg. 67) y en su enfoque comenta que la epistemología, la psicología y la estética se traslapan al abarcar al sujeto sensible o agente de la percepción como su objeto de estudio, pero que divergen en el tipo de efectos integrativos del sujeto al mundo a que se enfocan: cognitivos, apreciativos o emotivos (ídem. Pg. 66).

intersubjetivas; por tanto los sujetos buscan ubicarse entre el mundo y la mirada en el dominio de la representación, desde el orden imaginario<sup>126</sup>.

Es realmente importante la experiencia de poder ser vistos –como *sujetos de representación*- en relación a la mirada, en ello cada sujeto se aprehende a sí mismo como ser-expuesto, en parte por aparecer como imagen o mejor dicho como si el sujeto fuese obligado a conformar su individualidad en una representación especular, como un retrato suyo dado ante la mirada. Jaques Lacan sostiene y fundamenta que las transacciones visuales están sesgadas por el narcisismo, por la propia *psique*, y que sólo a través del estadio del espejo se entra en el dominio escópico, el cual produce la subjetividad desde el propio conocimiento y/o imagen de sí, es decir *la identidad imaginaria de la persona*<sup>127</sup>.

Lacan propuso que el ego cobra existencia en el momento en que el sujeto infantil aprehende por primera vez la imagen de su cuerpo dentro de una superficie reflejante, siendo él mismo una refracción mental de esa imagen, de manera que el ego es la captura de una representación corpórea que aunque ficticia o especular, logra estructurar y contener al sujeto<sup>128</sup>, aunque ningún sujeto está en modo alguno *totalmente* preso en esa captura imaginaria, según Wallon *el infante al principio responde al reflejo de su cuerpo como una cosa separada pero que a su vez constituye una imagen en relación con la cual él se orienta de alguna manera*; Debido al hincapié que se hace sobre el ego como producto de relaciones especulares se puede olvidar el papel desempeñado por el propio cuerpo -el ego es corporal-, puesto que lo mismo que la imagen especular, la sensación corporal, la exploración táctil y el

---

<sup>126</sup> Lacan considera que el estudio del psicoanálisis abarca tres *órdenes* o registros básicos: el simbólico, el imaginario y el real; El orden imaginario está marcado por las relaciones que el sujeto establece con la imagen de *lo semejante a él* es decir las relaciones visuales consigo mismo, con los demás, con las significaciones y con su ambiente, pero en el imaginario como un lazo fundamentalmente narcisista entre el sujeto y su yo que simboliza la unión perfecta entre lo interior y lo exterior. (Ver: Paraíso págs. 45-50). Se recomienda igualmente consultar el estudio sobre *la mirada (gaze)* que realiza Kaja Silverman (2009) donde retoma los señalamientos de Lacan sobre los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, paginas 171-178.

<sup>127</sup> Referencias en Silverman. Págs. 10-11.

<sup>128</sup> Referencia ídem pág. 18.

resto de los sentidos constituyen la realización de un *ego unificado* que puede relacionarse con los demás individuos y representaciones sin perder su propia identidad<sup>129</sup>.

Lo que se explica en último término en el *estadio del espejo* y en *los efectos constitutivos de la mirada y el campo de visión*, es que éstos constituyen la experiencia de poder ser vistos desde una posición *exterior* a sí mismos, esto establece una *distancia* necesaria entre el sujeto y su reflejo, establece una videncia y dicha posición exterior desde el campo de visión fortalece la presencia rectora de *la otredad*, es decir, cuando el sujeto ve la imagen suya como algo fuera de sí –el reflejo o la imagen especular- *se ve como si fuera el otro*, se siente separado, pero manteniendo la diferencia contra la alteridad por la conciencia en el *ego propioceptivo*, es decir el sujeto producto de las interacciones entre el cuerpo y el entorno y no únicamente adoptando su ser especular, su imagen.

*La mirada en efecto, no es una mirada que fuese vista, sino una mirada imaginada en el campo del otro y el sujeto siente sus efectos como reales*<sup>130</sup>, se comienza sentir igualmente visto por los demás y se adopta una *representación social*, donde la propia identidad en parte es dada desde el afuera y la identidad de los otros también se da como *imagen* en los actos de visión, *por ello al asumir la mirada del otro se rompe el afán de procurarse una mirada absoluta*. Con la aparición de la mirada del *yo-otro* el ser humano experimenta una apertura al mundo y la afirmación de su carácter intersubjetivo.

*El orden imaginario en que se inscribe el sujeto debido al dispositivo relacional de la mirada, cumple la función de poder identificarse como sujeto-imagen en cuanto se asume una auto-representación que se traduce en la visión y el intercambio con otros sujetos, por ello se reconoce una génesis social de los actos de visión – y la génesis visual de lo social- porque en la mirada se da facultades a una representación elemental sugerida al sujeto desde una posición exterior.*

---

<sup>129</sup> Consultar: ídem págs. 24-26.

<sup>130</sup> Referencia: Firat. pág. 194.

Todo campo de visión entendido por Lacan contiene unidas la mirada narcisista y la mirada del otro, unión que queda internalizada o subjetivada en todo orden imaginario, siendo así es que realmente nace la unívoca reciprocidad entre el espectador y la imagen en los actos de visión, argumentando que *la imagen de un individuo* sólo puede reconocerse como el otro o como uno mismo, en ambos casos la mirada fortalece y constituye dentro de ella al *sujeto de la representación*, porque todo sujeto dependerá de apropiarse –*real o imaginariamente*– de la *mirada del otro* para la conformación de sí mismo.

Para los intereses de este estudio *la mirada* identifica a las personas ante los demás y les permite relacionarse productivamente. En el campo de la mirada se han fabricado los actos de visión también desde los argumentos ideológicos, es decir que se construye el mundo y su percepción-interpretación con una gama de recursos heredados y bajo circunstancias que no elegimos individualmente, por tanto toda mirada ha heredado una *pantalla*. Lacan da el concepto de la *pantalla* como un componente social de la mirada<sup>131</sup>, éste es un condicionamiento cultural que requiere un particular aprendizaje, una competencia determinada, que es responsable de la manera en que se resuelven los efectos psicológicos de la mirada y que determina las posibilidades de los actos de visión.

Dicha *pantalla* culturalmente adquirida funciona a dos niveles: primero como conjunto de imágenes o representaciones con las que el sujeto constituye su identidad y asume una *imagen de sí*, indagando en el sujeto-expuesto; Y en un segundo sentido en que *el sujeto ve a los demás individuos a través de este mismo repertorio de imágenes*<sup>132</sup>. Por ejemplo cuando se refiera a una *mirada masculina* activa en las representaciones de la mujer, la pantalla es responsable de constituir a la mujer como objeto de deseo y asumir que ella se entrega a la mirada masculina, como producto de la tradición de las artes y de una cultura visual más

---

<sup>131</sup>Referencia. Silverman págs. 142-143. Igualmente útil el apartado sobre *la identidad como construcción visual en la pantalla*: Firat. págs. 190-193.

<sup>132</sup>Referencia Firat. Págs. 190-191.

amplia, de una ideología en que el hombre organiza los roles y tiene control de las representaciones de los individuos trazando sus límites respecto al género, la raza o la clase, en resumen su identidad cultural adquirida.

En resumen, la mirada legitima, naturaliza y normativiza la idea de sí mismo, del género, de la sexualidad, así como la entera identidad social, por ello cuando se participa de tal modo en el proceso de la visualidad y en *los regímenes de la representación simbólica*, *la mirada al retrato* sirve como un recordatorio de que lo referencial en un individuo nunca es una transacción puramente óptica, dicho vínculo visual no implica solamente al sujeto y la imagen sino también la pantalla, la cual es una construcción dada; por ello *la mirada* como fijación de la intencionalidad en el campo visual, se da como la principal fuente de conocimiento epistemológico, negando por lo tanto la actitud puramente natural de la visión.

### 6.3 Vínculos de la mirada en el retrato-desnudo.

*Los sentimientos que había invertido en la gente  
y mis pensamientos sobre ellos y mi confluencia con ellos  
[...] me hicieron mirarme y a otra gente con otra luz  
que por su parte afectó mi observación.*  
Lucian Freud<sup>133</sup>

*Sólo en mi retrato o en mis retratos  
Puedo enterarme de mi mismidad.*  
Jean-Luc Nancy<sup>134</sup>

La *visualidad* como el estado de significación y representación en lo dado a ver, es decir el sentido presente en lo mirado, nace de una interrelación entre las imágenes u objetos visibles, de la factible circulación o practica de consumo en un ámbito socializado y por los procesos internos del pensamiento.

La interpretación de *la visualidad* y la acción o *actos* en torno a ella conforman los *regímenes de visión* –o regímenes escópicos o actos de visión- y son el resultado del sostenimiento de ideas y convenciones en nuestras formas de representación simbólicas construidas a través de códigos arbitrarios, los cuales pueden ser revisados continuamente y pueden transformarse en sus cualidades histórico-sociales; ello quiere decir que nuestros *actos de visión* en su lineamiento cultural pueden ser configurados para que sus acciones sean específicas, por ejemplo como acciones intencionales, productivas o performativas en sí mismas.

La cultura visual desde un acto específico de visión sugiere que la mirada de los espectadores sobre una obra de arte entrega un sentido de la imagen y también la capacidad

---

<sup>133</sup> Testimonio en Feaver. 2007. Pg. 324

<sup>134</sup> Nancy. 2006. Pg. 48.

de conceder una relación comunicativa a dicha representación; por tanto como régimen de visión dentro de la práctica artística –en el *sentido* que viene de los procesos de visualidad en torno al realismo pictórico y al retrato- es que Lucian Freud en la pintura de un modelo desnudo participa de la cultura visual y produce la *representación simbólica del sujeto unida a su trato con el cuerpo y con la mirada*.

Jean-Luc Nancy comenta que al inventar *el retrato* el sujeto no se procura el placer de una imagen sino que se aseguró de la certeza de una presencia (2006. Pg. 32), el sujeto de que habla sería la persona por sí, sin ninguna restricción, metafóricamente desnuda, es decir una representación simbólica que fuera un retrato concentraría al sujeto mismo, afirmando su presencia, su ser-expuesto. En la fotografía se ve el ejemplo de un retrato realizado por Lucian Freud de su representante, William Acquavella.

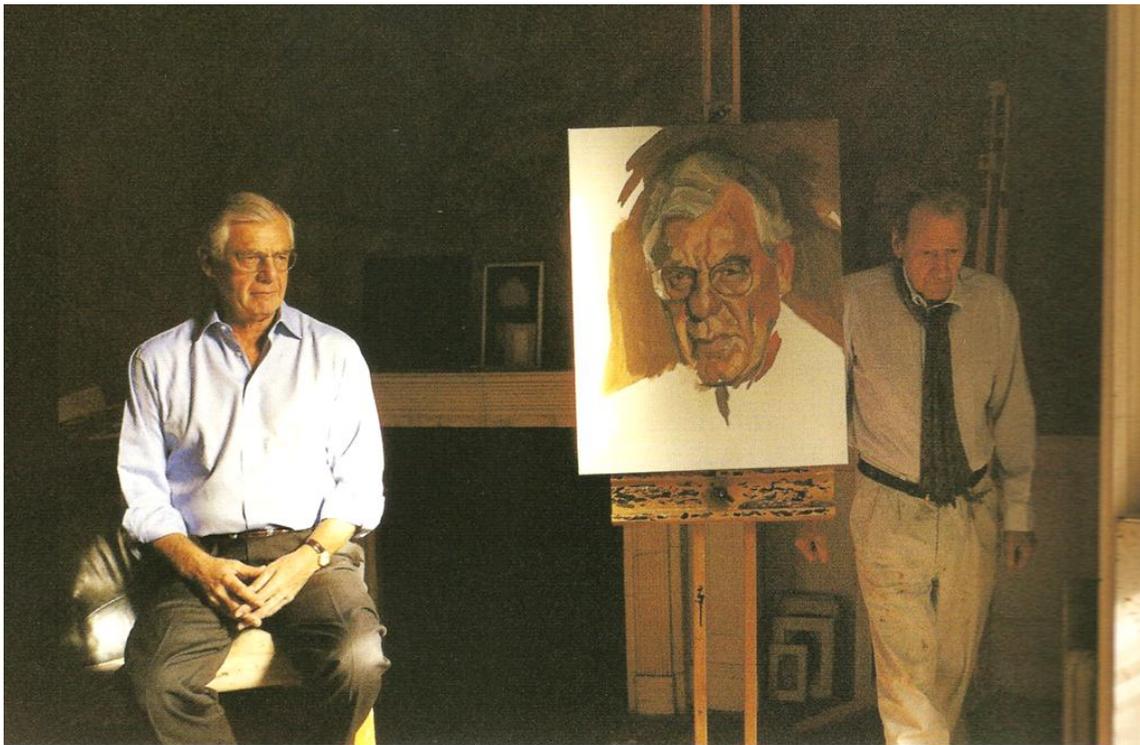


Ilustración 57. Fotografía: David Dawson ©. *William Acquavella*. 2005.

François Jullien por su parte opina que la experiencia simbólica *del desnudo* debe su consistencia y su autonomía, no al tratamiento estético o plástico al que está sometido ya que éste puede variar extremadamente, sino a lo que desde siempre se busca en él y que es la *esencia* del sujeto: “en el desnudo aparece un cuerpo que de un modo natural envuelve al ser entero, éste se revela sin huecos ni fisuras, también sin ruptura” (2004. Pg 16), el deseo de descubrir y develar el cuerpo desnudo es la búsqueda de una *emoción intensa*, esa mirada requiere una complicidad entre el modelo y el pintor porque *la desnudez reclama un espacio íntimo*. Al develarse como una situación realista el cuerpo deja de ser objeto y encarna al sujeto, el ser así expuesto es una presencia vulnerable que asume la tensión hacia afuera que lo torna tangible y la vitalidad encerrada en su interioridad, un retrato absoluto.

Se ha descrito que en el realismo un espectador siente su propio vínculo con la realidad, no solamente es la semejanza ante la naturaleza o la imitación de las experiencias, sino que el cuadro y la mirada lo llevan a la presencia convincente del ser-en-el-mundo, de que el espectador experimenta un mundo tangible a punto de tocarle y que contiene las tensiones entre varios elementos representados a detalle que lo capturan en ese cuadro de la realidad o imagen del mundo. Por ejemplo en las siguientes fotografías la persistencia de una visión de intención cenital por parte de Lucian Freud en el retrato-desnudo, lo cual permite reincidir en los signos más íntimos de la realidad del cuerpo, es la afirmación sensual que *genitaliza* todo el cuerpo en un intento de superponer tanto cuerpo y pintura como libido y representación, los retratos-desnudos son por tanto presencia de la pintura como presencia corporal del modelo.

Hace falta primeramente que el sujeto esté en una relación con lo externo para poder tocarse o *sentirse*; con la piel se trata de eso, por la piel el sujeto se toca y esa sensación determina un cuerpo real. El cuerpo es *extenso* en el despliegue del espacio corporal humano y del sujeto –en virtud de su tensión interior o *intensidad*- en el espacio-del-mundo en el que vive (Nancy. 2003). He aquí lo que es el cuerpo: “el ser consigo de un cuerpo, la relación consigo en tanto que sentirse fuera, en tanto un interior que se siente fuera, no hay por tanto ya que

decir que eso es la propiedad de un sujeto o de un ego, sino que eso es el sujeto”(Nancy. 2003. Pg. 105.)

En el ensayo “*El cuerpo de la pintura y la pintura del cuerpo*” de Javier Díez Álvarez (1995) se comenta que las figuras de Lucian Freud asumen la condición humana expresada en la *desmesura* de su manifestación plástica, en la afirmación existencialista que *excede el sentido mismo de la realidad del cuerpo*, es la visión subversiva sobre el sujeto desnudo, confirmante de una *estética* - de una mirada - de la mediación entre el cuerpo real y el simbólico, también entre el sujeto haciéndose visible a la mirada de los otros y a la suya propia.

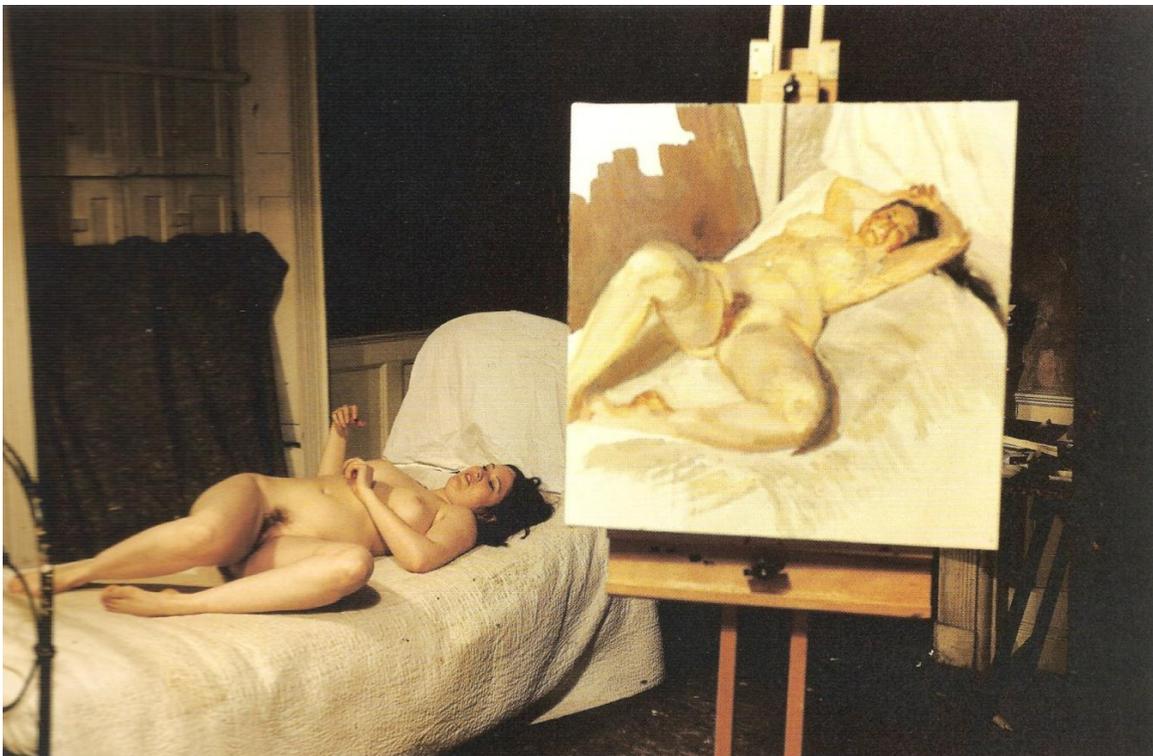


Ilustración 58. Fotografía: David Dawson © Sabina Donelly. 2005.

Al concentrar dichos argumentos convencionales sobre el cuerpo y sujeto, el retrato y el desnudo, como representaciones de la condición humana, está la delimitación de la lectura del *retrato-desnudo*, reconociendo la intrínseca relación de la propia pintura y la conformación *bio-sexual* de la persona. En la significación del retrato-desnudo se da un manejo de la representación que incita a los espectadores a una mirada de reconocimiento que implica la concesión de la figura tal como es en realidad, sin idealización, afirmando para ella una identidad plenamente personal.

El régimen de visión responde activamente mediante la mirada, la mirada sobre el retrato-desnudo supone al autor, al modelo y al espectador en la acción particular que reclama la confirmación del sujeto representado, la mirada es entonces intersubjetiva, porque se da un campo de visión compartido imaginariamente sobre el recién eclosionado sujeto-expuesto, logrando por último que en esa participación de un acto de visión sobre una imagen simbólica, se logre dirigirse virtualmente hacia un espacio más amplio de la realidad, donde la desnudez del sujeto, su corporalidad, construye el *ser-expuesto*.

En todo el proceso de visualidad y significación que se da en la mirada al retrato-desnudo vienen a superponerse con toda eficacia la mirada del modelo en el momento en que se hace la pintura, la mirada del propio autor y la del espectador que contempla la obra, estas tres visiones o miradas se funden en un plano ideal exterior a sus cuerpos pero presentes o integradas al efecto estético de la imagen. Un *retrato-desnudo* reproduce un acto de visión fundamental en la constitución de la subjetividad y en la relación con los otros sujetos, *ver el mundo y ser visto en el mundo*, develando la proyección del sujeto, de su cuerpo desnudo dentro de la experiencia mediada por la cultura artística, así la mirada al retrato-desnudo revela a los sujetos implicados conectando los procesos bio-psico-sociales de ver y ser vistos, de constituirse sujetos inmersos en la mirada.

La mirada al retrato-desnudo es la posibilidad de conocer las identidades o características en un campo de visión no reprimido por la idealidad, la censura o el control de los imaginarios, pues el pintor se apega a la realidad cruda del modelo y no a las predilecciones ideales del espectador, estando apegado a una consciencia real ante la presencia absoluta por el desnudo corporal; una vez que la mirada entrega la unívoca reciprocidad entre el espectador y lo mirado, en la que surge tanto el yo imaginario como el *otro* imaginario, se reconstituyen las identidades, es decir, el modelo, el pintor y el espectador surgen como *sujetos de la representación*, no vistos a través de la *pantalla* o imagen ideal que hubieran deseado, sino que emergen espontáneamente sin reprimirse, liberados en un acto de visión en que el sujeto y su cuerpo con el beneficio de su propio exceso y exterioridad, confirman su verdadera presencia en el mundo.

También advertimos que la presencia del cuerpo y el sujeto simbólicos en el retrato-desnudo se debe a la reflexión sensible con que se dispone del propio modelo, en cómo se organiza al campo visual proyectando la mirada en su espacio, en cómo se remarca la luz y el color, la carne, fragilizando la unidad del cuerpo, lo que nos lleva al deseo ambiguo, temeroso y violento, de la desnudez absoluta que intima sobre la reflexión respecto a la experiencia personal con el mundo, por ello el retrato-desnudo formula rigurosamente la entera estructura y génesis del sujeto, *la mancha o la mimesis* proyectada en el lienzo por la pintura, sólo la mirada del retrato-desnudo da así a los sujetos la capacidad simbólica de aprehenderse.



Ilustración 59. Fotografía: David Dawson© -sin título-. 2005.

## Capítulo 7. Conclusiones.

### 7.1 Contexto de origen y creación: técnicas y temáticas basadas en la observación directa y el clima de posguerra.

En principio se habló sobre el contexto y el desarrollo de la vida y obra de Freud, en donde se encontró que la enorme crisis generada en casi todos los aspectos de la vida europea como resultado de la Segunda Guerra Mundial afectó profundamente a los movimientos artísticos de la época, los cuales comienzan a obsesionarse en las identidades migratorias, las condiciones marginales y la violencia perpetrada, todo ello formando parte del discurso *expresionista*, de *la nueva objetividad* y del *existencialismo* entre otros; aunque Lucian Freud no acepte la influencia o militancia en estos movimientos para su propuesta estética nacida de un carácter totalmente individual y autobiográfico, hay conexiones innegables con el contexto de su juventud, nacido en 1922 en Berlín, él también es un migrante y un obligado a nuevo arraigo en Londres, por lo que sus dibujos iniciales tienen la misma inquietud del clima de posguerra, es decir un arte que refleja tristeza, melancolía y un *drama existencial*, Lucian Freud se obsesiona con las personas, con su presencia a la vez vulnerable y relajada, que los muestran solitarios y pasivos, resignados a posar.

Después de 1954 Lucian Freud abandona por completo la acción de dibujar, su adherencia al dibujo le impedía desarrollar otros aspectos de la pintura, como los empastes, texturas y superficies formadas con el pincel, en principio faltaba también volumen y un matiz fuerte en los objetos para simular un realismo fotográfico. En 1966 comienza a formular los retratos-desnudos, ya con una nueva técnica de producción en la cual no emplea la grisalla para definir tonos, ni ningún color base, no usa boceto de la figura ni tampoco líneas compositivas o ejes, sólo pinta directamente sobre la tela, la pintura se coloca en un gesto del pincel como si este fuera una extensión del tacto, como si el pincel tocara la forma al tiempo que la describe, la pintura se convierte en modelado en vez de ser simple coloración de la tela.

Retomando, El imaginario que Lucian Freud ha dispuesto se interpreta inicialmente desde las sutiles marcas de la *nueva objetividad* que buscaba la autonormativa del mundo de los objetos, con especial referencia en cuanto a la nitidez técnica; al mirar la evolución técnica de Freud en su segunda etapa se observa que el pintor va progresando del uso de la línea precisa de un dibujo deudor de Ingres –calidad de línea académica- hacia los empastes expresionistas, hacia la sensualidad veneciana del desnudo femenino, empleando la temática del retrato-desnudo y una manufactura cromática-*táctil* inspirada por el realismo de Edouard Manet y Gustave Courbet, así como también en la experimentación gestual de Francis Bacon; por ello la propuesta estética del retrato-desnudo presenta una intertextualidad con el pasado moderno y a la vez un matiz vanguardista de experimentación y libertad con los materiales, lo que en definitiva presenta un amplio espectro dentro del arte en el que persiste una coherencia en el camino vigente en *la representación de la figura humana desde un modelo vivo*.

## **7.2 Difusión de la obra: manejo del mercado del arte.**

La difusión en el campo de arte reproduce las relaciones dominantes, pues al investigar sobre la legitimación de la obra de Lucian Freud, se comprueba que se coordinaron actividades que respaldan los intereses de una ideología que impera para el intercambio cultural cómplice de su fin utilitario, es decir al servicio de las relaciones de consumo a través de un control hegemónico global sobre el mercado. Las cifras en subastas son también reflejo de la diferente jerarquía económica entre países desarrollados, instituciones y coleccionistas particulares que establecen la magnitud de dicho mercado capitalista, estando en ellos el resultado de la oferta y la demanda, influyendo en la estructura de la difusión del arte y como resultado quien no compita con dicho capital no participa equitativamente en el intercambio.

### 7.3 Presencia activa del modelo: recuperación de la dimensión espacial y corporal en el retrato pictórico.

Freud no se apoya con imágenes –bocetos o fotografías- sino que requiere la presencia del modelo de forma permanente al realizar la pintura, aun cuando se plasme en el lienzo una pared el modelo debe posar. Es el modelo *activo* en el proceso el que interesa porque determina un acuerdo con el realismo como experiencia vivida para mostrar al espectador una visión auténtica en *el tiempo* que realmente ha sido producido; Su técnica debe ser correlativa a las sensaciones que despierta el modelo, la pintura es un lenguaje totalmente físico, entonces los retratos-desnudos se diferencian de la experiencia óptica de la fotografía, pues en la pintura al óleo, el aceite y la pastosidad de los pigmentos se aproximan a la naturaleza de *la carne*, la naturaleza de lo sustancial.

Al abordar al modelo *durante* la realización del cuadro y percibir el *espacio* alrededor de su cuerpo, el autor se sitúa delante de una *presencia*, de un sujeto que *-cuerpo a cuerpo-* no se presenta externo al cuadro ni al conjunto del acto de visión, es decir al ser el modelo visible y palpable, intensifica su presencia ante el pintor que de este modo califica a la obra como *testimonio y/o como acontecimiento biográfico*, después de todo el autor reproduce al modelo con quien convive directamente y su propio entorno compartido.

Freud aclara esta relación y experiencia hacia el modelo diciendo que “el gusto personal de un pintor debe desarrollarse a través de aquello que lo obsesiona en la vida, de tal manera que no tenga necesidad de preguntarse a sí mismo qué debe o no debe pintar [...] a pesar de esto, el pintor necesita distanciarse emocionalmente de su sujeto [...] *Desearía que mis retratos fueran personas* [...] que la representación del modelo sea presentación. Si realmente las *cualidades que un artista toma del modelo* para su pintura se pudieran plasmar, ninguna persona podría ser pintada dos veces”,<sup>135</sup> al final la pintura conmueve los sentidos

---

<sup>135</sup> Ver anexo.

intensificando la realidad del sujeto desnudo.

#### **7.4 Cuestión de Género: diferencia sexual de los modelos y sus relaciones afectivas en la mirada del espectador.**

*Tanto el desnudo femenino como el masculino en el arte occidental surgen sin una plena noción del cuerpo biológico*, Lucian Freud realiza esta noción a través de sus modelos que en *carne y hueso* se muestran liberadores de las ideas preconcebidas sobre la belleza, el erotismo y toda la patina de sensiblería y proyección sexista que ha caracterizado la iconografía del cuerpo a través de la historia. Se considera que al estar desnudo en un campo de visión el modelo se muestra a sí mismo no sólo como objeto erótico o *estético*, sino como *sujeto* en la posibilidad de una intimidad simbólica ante el espectador, el sujeto se reafirma en el retrato-desnudo y debemos considerar que toda manipulación o desvío en la intención de esta representación por parte del que mira, continua siendo un parámetro directo de la subjetividad del retrato.

En el retrato-desnudo femenino la mujer logra su afirmación y presentación en las prácticas simbólicas desde la visualidad, es en la posibilidad de intersubjetividad en la lectura de la representación pictórica que la modelo se relaciona con el espectador, en sentido de que ahora se puede interpretar *una situación en cuanto mirada*, por ejemplo el retrato-desnudo de Lucian Freud relativiza la *mirada masculina* sobre el desnudo femenino que es lánguidamente erotizado en las comunes poses somnolientas y pesadas de las modelos; en el caso del retrato-desnudo masculino se libera la atención hacia la posibilidad de una mirada femenina u homosexual sobre los cuerpos.

En realidad esta movilización de los géneros en torno al modelo y al espectador demuestran que el reconocimiento del otro es contextual<sup>136</sup>, también complejo e intenso porque la visibilidad del cuerpo desnudo en ambos sexos demanda una *implicación personal excesiva*, produciendo un impacto en la constitución de las identidades, aunque para Lucían Freud no es tan abrumador como se sugiere, pues al entablar una distancia y un respeto objetivo por ellos describe tanto al hombre y a la mujer como dos *animales* de una misma especie.

En La obra "*pintor y modelo*" se invierte la mirada masculina sobre el desnudo femenino, aquí el macho se presenta desnudo en un sofá, mientras que a su lado está la mujer identificada como la pintora-espectador. Extrañamente esta obra presenta un campo de visión en el que el rol de los géneros como eje de identidad es sorpresivo y lejano tanto del desnudo masculino feminizado frecuente en el arte, como de la mirada femenina excluida a inicios del siglo veinte en las temáticas visuales del desnudo pictórico; en este caso el género sexual *como un comportamiento fijo* en la mirada a los retratos-desnudos no existe en modo alguno, porque el autor intercambia las representaciones de hombres y mujeres desnudos y también condiciona en el espectador situarse en uno u otro polo de identidad o de relación, incluso fomentando la neutralidad y el acuerdo en la mirada, ante la movilización o dinámica de género sexual entre ambos cuerpos de la masculinidad y feminidad.

---

<sup>136</sup> Por género se entiende el conjunto de fenómenos sociales, culturales y psicológicos vinculados al sexo de las personas, en el ámbito de la investigación sobre las representaciones masculinas o femeninas, el género es el efecto de un proceso cultural que transforma una diferencia biológica determinada que será *macho o hembra*, hacia una distinción cultural *masculina o femenina* respectivamente (Lomas. 2005. Pg. 261.).

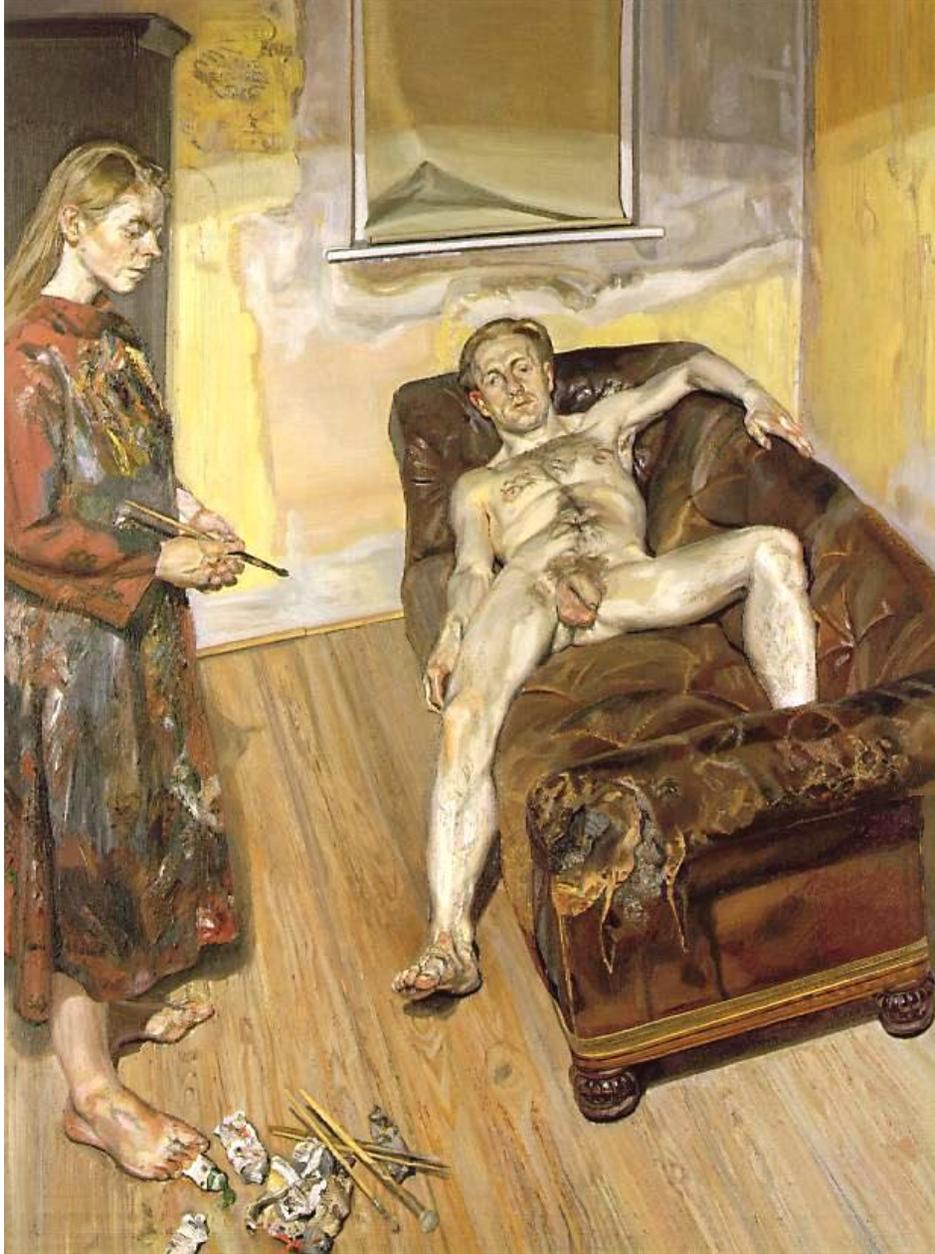


Ilustración 60. *Pintor y modelo*. 1986-87.  
159.6 x 120.7 cm.

## 7.5 Intertextualidad: autores contemporáneos representando la figura humana desnuda.

En comparación con otros autores contemporáneos dentro del realismo que abordan la figura humana desnuda, tomando por ejemplo el caso de Philip Pearlstein frente a Lucian Freud, el primero busca representar en el desnudo una composición formal referente a una mirada objetiva de la realidad, desapasionada y poco comprometida con la identidad del modelo-sujeto al excluir frecuentemente en su pintura la representación del rostro, mientras Lucian Freud implica a todo el cuerpo, rostro y sexualidad, en el retrato, estando comprometido con la presencia del modelo al aceptar su intimidad expuesta, es decir, propicia un reconocimiento compartido y honesto entre ambos.

En el estudio comparativo con Eric Fischl, dicho autor muestra formas, volúmenes, texturas y proporciones suficientemente realistas, pero con menos detalles y aproximaciones al cuerpo que Lucian Freud, pues al emplear montajes y fotografías no investiga el mínimo detalle dado en la realidad del cuerpo desnudo, en cambio Lucian Freud se toma todo el tiempo del mundo inspeccionando con sus propios ojos, una y otra vez, al cuerpo desnudo en las prolongadas e incisivas sesiones en el taller. Otra diferencia sería que mientras La mayoría de los desnudos de Freud se representan dormidos o postrados de modo vulnerable, con Fischl se representan activos y con mayor descaro, si tanto en uno como otro autor la pose puede interpretarse como una relajación mórbida, es evidente su diferencia semántica porque Freud se acerca más a un estado de *naturalidad, instinto e individualidad*, mientras Fischl confronta al espectador con la sexualidad hedonista como *un hecho social o estilo de vida*.

En conclusión, si se busca en la pintura elementos que destaquen al sujeto y los instintos presentes de su desnudez, también que den individualidad y autonomía como *retrato*, a su vez representando con veracidad y detalle *la carne* que da sustancia al desnudo, Lucian Freud tiene más elementos a su favor que sus contrapartes en el realismo norteamericano, es Lucian Freud quien efectivamente simboliza al sujeto y al cuerpo en el retrato-desnudo.

## 7.6 El retrato-desnudo visto en el realismo: cercanía y empatía para un arte presentativo.

El carácter conservador de un arte es así calificado cuando desde un hábito o régimen establecido continúan las mismas normas en la imagen o en la mirada a la obra, en cambio una contracultura, ruptura o vanguardia podría entenderse a partir de la desviación de estas normas respecto a la producción y consumo de las obras de arte. El realismo nace como una desviación de las normas de la pintura académica, pues en su desarrollo basado solamente en la experiencia del artista y no en aquella experiencia vivida por terceros, genera para el pintor una empatía emocional e íntima con el asunto, además no se limita a tratar la semejanza con la naturaleza o la imitación de experiencias diversas, sino que partiendo de la relación de todo sujeto con su realidad, la mirada a la obra devela la presencia convincente del ser-en-el-mundo, es decir el espectador logra experimentar los fenómenos de manera tangible, así el cuadro puede ser *tocado* y porque éste contiene las tensiones entre varios elementos representados a detalle que capturan al observador en ese cuadro de la realidad o imagen del mundo. En la producción de imaginarios el manejo del realismo intensifica la presencia de lo representado.

Si la mirada al realismo produce un shock impactando el sistema nervioso del espectador, se ha intensificado el vínculo estético ejemplificando una *producción de presencia* (ver Gumbrecht 2005.), es decir que la percepción estética supera los efectos de significado o de representación hacia el efecto tangible y sensible del arte presentativo; se dice que el retrato-desnudo posee una capacidad simbólica del cuerpo y del sujeto al ser ayudado por el carácter sensible de la pintura y de los cuerpos, esta intensidad violenta y singular llamada *presencia*, es el calificativo de lo que es considerado la plena experiencia estética.

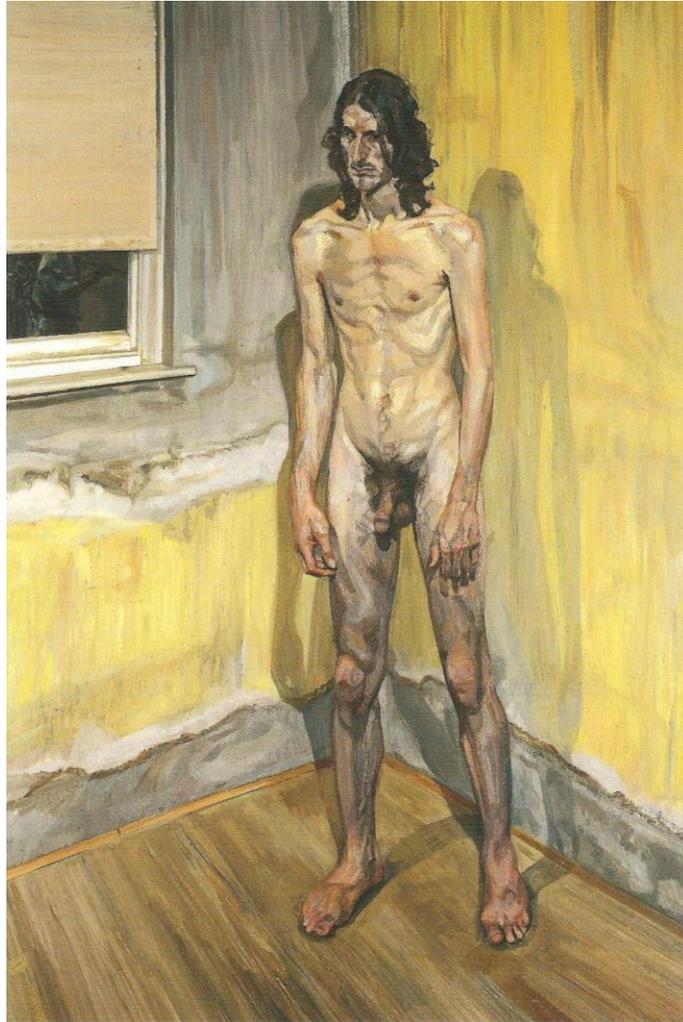


Ilustración 61. *Freddie de pie*. 2001.

248.9 x 172.7 cm.

En la obra "*Freddie de pie*" la pintura es capaz de incomodar al espectador, de afectarlo directamente, así el retrato-desnudo como presencia de la desnudez corporal en el arte, simboliza la exposición de un sujeto y la extensión de su cuerpo, en la imagen se contempla un hombre desnudo cuya mirada rehúye un contacto con el observador, se puede ver una desnudez tan vulnerable y en el borde de la humillación que el espectador llega a sentir su propio abandono a la única realidad de su cuerpo.

Cabe recordar que al pasar de la desnudez corporal (*naked*) al desnudo contemplativo (*nude*) se abandona el punto de vista del sujeto representado, para colocar a distancia la imagen como un objeto contemplativo, la visión del desnudo en pintura por tanto es una convención cultural. Cuando el realismo se permitió ser cínico al respecto evocando la desnudez corporal, se estableció una alianza entre la intimidad y la identidad y las condiciones con las cuales pueden brindarle categoría de sujeto o individuo real a la representación de la desnudez corporal.

La desnudez corporal entonces es la condición no sólo visible sino biológica que al ser vida más que objeto contemplativo y placentero, responde de otro modo a la mirada, esa mirada al retrato-desnudo se revela íntima, realista y anti-teatral, convirtiéndose en una representación empática del individuo o sujeto, por ello la diferencia al afrontar un desnudo como *cuerpo vivo* o como *objeto* contemplativo consiste en el grado de afirmación de la entidad personal, tal afirmación ocurre en el retrato-desnudo.

En conclusión, Lucian Freud ha logrado representar al desnudo de manera audaz y violenta sobre los sentidos en contra del conservadurismo de la distancia contemplativa o teatral, reforzando la aproximación al modelo para intensificar las sensaciones, para percibir la cualidad táctil de la pincelada y la pintura, para que el carácter material del propio cuerpo desnudo promueva el peso de la carne; ésta incursión a la presencia del sujeto logra que la implicación entre el retrato-desnudo y el espectador alcance un alto grado de compromiso.

### **7.7 Intersubjetividad en la mirada: las imágenes del individuo (sus retratos y el campo de visión) inscriben la presencia imaginaria de la alteridad.**

En la presente tesis es fundamental entender *el vínculo visceral que relaciona al que percibe con lo percibido en la acción de la mimesis y la toma especular*, Michael Taussing observa que existe dicha relación a dos niveles: Primero la percepción de una simulación o conciencia resuelta del acto sugerido de imitación de lo propio; Y en segundo lugar existe una conexión

palpable y sensual entre el propio cuerpo del que percibe y lo percibido (referido en Silverman págs. 106-108); mientras que en el primer nivel la visión del sujeto efectúa la distancia, en el segundo nivel *lo representado y el perceptor* u observador se fusionan propioceptivamente instaurando un orden imaginario. Obviamente desde estas premisas, Lacan justifica la importancia del *estadio del espejo* en la conformación de la subjetividad como una conexión imaginaria y auto-identificadora palpable en el segundo nivel visceral de la mimesis, *únicamente por medio de la mirada.*

Lacan enseña que en los efectos de la mirada podría situarse una estructura profunda de la *psique* y el *socius*, es decir los procesos subjetivos e intersubjetivos en los actos de visión, porque el orden imaginario cumple la función de producir en el sujeto un proceso de identificación donde el sujeto asume una imagen-de-sí y eventualmente da un viraje del yo-especular al yo-social. *Recordemos que la mirada es un dispositivo relacional entre los sujetos, haciendo productivos los actos basados en la visualidad.* En la mirada al retrato-desnudo vienen a superponerse con toda eficacia la mirada del modelo en el momento que se hace la pintura, la mirada del propio pintor y la del espectador que contempla la obra, estas tres visiones o vínculos de la mirada se funden en un plano ideal exterior a sus cuerpos –el campo o régimen *lacaniano* de visión- pero *estando presentes tangiblemente en el efecto estético de la imagen.*

La proyección de la mirada está cargada de subjetividad, la mirada va a dotar de significado la percepción de un objeto, por lo tanto su carácter es *intencionado*, pero a su vez la mirada habita lo sensible, por lo que el acto de visión presupone tanto producción de significados culturales o *hermenéuticos*, como la afección o conmoción hacia la presencia *fenomenológica* de las imágenes culturales, resultado de ello los regímenes de visión en el arte cosechan o activan los preceptos, las percepciones y sensaciones de la mirada en el espectador, como dice Niklas Luhman: “el sistema del arte es el único sistema social en el cual *la percepción* –en el sentido fenomenológico de una relación humana con el mundo

mediada por los sentidos- no sólo es una precondition intrínseca al sistema, sino también una parte de lo que esta comunicación conlleva (cit. en Gumbrecht 2005. Pg. 113).

Una vez que la mirada entrega la unívoca reciprocidad entre el espectador y lo mirado, en la que surge tanto el yo imaginario como el *otro* imaginario, en el retrato-desnudo se reconstituyen las identidades, es decir, el modelo, el pintor y el espectador surgen como *sujetos de la representación*, no vistos a través de la *pantalla o imagen ideal* que hubieran deseado, sino que emergen espontáneamente, liberados en un acto de visión en que el sujeto y su cuerpo con el beneficio de su propio exceso y exterioridad han confirmado su verdadera presencia en el mundo.

### **7.8 Proceso crítico-ético de liberación: posibilidad de una mirada *no* occidental desde un diálogo intercultural.**

Al tratar sobre la mirada es condición necesaria averiguar sobre los tipos de interacción entre lo mirado y el que mira, pero también hay que aclarar que prácticamente toda concepción y trato sobre la mirada y los actos de visión son occidentales (Elkins. 2002.).

En su mayoría los primeros autores que abordan críticamente el estudio de los regímenes de visión y objetos e la cultura visual, son norteamericanos y franceses, los cuales comenzaron a divulgar sus ideas en la segunda mitad del siglo XX; tales textos producidos a su vez deberían ser considerados como un problema interpretativo para todo investigador que pretenda adentrarse en los estudios visuales, sobre todo al proceder de, o referirse a, una cultura no-occidental (ídem).

Atendiendo, entonces, a las demandas de los estudios poscoloniales o los estudios culturales, se busca que los investigadores comprendan la estructura de las culturas locales para lograr cartografiarlas y narrar fielmente sus historias; con esto han realizado como *activamente políticas* las investigaciones desde los estudios visuales, para la liberación respecto los discursos eurocéntricos u occidentales sobre las representaciones y la mirada.

En resumen, se han establecido denuncias por medio de los estudios culturales que revelan todas las arbitrariedades, las censuras y las exclusiones que fueron imponiendo las instituciones modernas de la ideología eurocéntrica dominante. Entonces cabe reflexionar sobre la posibilidad de una liberación o emancipación, a partir de la crítica permanente hacia la sociedad capitalista avanzada y las instituciones en que se ampara.

Dicha reflexión puede comenzar con el estudio de las condiciones hegemónicas bajo las cuales se manifiesta todo lo que tiene una representación bajo un régimen escópico, permitiendo luego reconocer la diversidad y heterogeneidad intercultural como realidad que posee su derecho y función obligada en la organización de los discursos visuales de que se participe.

Cada investigador toma su propio camino y se inicia en el establecido por los otros tratando de sentar las bases y conexiones de su propio conocimiento, para luego entablar una comunicación que sea comprendida por los demás; y también como agente de la mirada, es parte del componente sociológico preestablecido para la construcción de la visualidad y los actos de visión.

La apreciación sobre el retrato-desnudo ciertamente se relaciona con la mirada occidental y con las convenciones posmodernas sobre el arte, sin embargo se presenta de tal modo para tener suficiente información, la cual permita al interesado particularizar las miradas hacia lo local, investigar las relaciones interculturales respecto la representación del sujeto y del cuerpo en pintura, o debatir ante los desacuerdos surgidos por las perspectivas crítico-ideológicas que se adoptaron en este estudio, entonces y con esta base, se presenta la oportunidad de comenzar un diálogo intercultural con otros investigadores.

El reconocimiento de la dignidad de otros discursos culturales, producto del diálogo crítico, plural y ético entre las distintas comunidades locales, debe ser un incentivo para crear accesos correspondientes a las formaciones de identidad, comunidad y conocimiento local en un mundo globalizado.

### **7.9 Función epistemológica y simbólica a través de la visualidad: retrato-desnudo como imagen-significado del cuerpo y del sujeto.**

Se cimentó el hecho de que el hombre es un ser que se pregunta y se interpreta a sí mismo porque sabe que necesita una imagen rectora que le ayude a constituirse y *mirarse*, adherido a esto los procesos por los que los sujetos que miran no sólo construyen sentidos, sino que son absorbidos en, y formados por dichos sentidos, ha pasado a ser un axioma (Linker. Pg. 144). Por lo mismo, toda construcción simbólica a través de lo visual retroalimenta las formas de subjetivación y de socialización.

Cuando se produce el encuentro sensible de las cosas y el pensamiento es necesario que la experiencia se reproduzca como la garantía o el testimonio de su acuerdo y acoplamiento, siendo así el hombre con base en sus experiencias desarrolla ideas, conocimientos e instrumentos sobre la realidad, por ende el carácter simbólico en los objetos e imágenes sirven para poder transmitir a los demás tales ideas y conocimientos, *el producto simbólico* por tanto compete al ámbito epistemológico y a la reproducción de *significados* que develan la realidad en sus asociaciones convencionales o culturales.

En conclusión, se descubrió que la manera en que un sujeto se constituye pasa necesariamente por la consciencia de sí mismo en su apertura al mundo, por tanto en toda representación del sujeto y de su propio cuerpo, él aparece –se percibe- en abordaje o en relación con lo externo; el retrato es un *sujeto-expuesto* (Nancy 2006) y el cuerpo es tanto lo externo como lo expuesto del ser, un cuerpo que como *forma y materia* a la vez consiste en sus sensaciones (Nancy 2003). El cuerpo como *ser-expuesto* es el despliegue de la intensidad y consciencia del *sujeto* en el espacio del mundo en que vive.

Hace falta primeramente que el sujeto esté en una relación con lo externo para poder tocarse o *sentirse*; con el cuerpo y la piel desnuda se trata de eso, por la piel el sujeto se toca y esa sensación determina un cuerpo real o corporalidad, en estas intensidades hacia lo externo es donde se descubre la materialidad y *esencia* de que esta hecho el sujeto (Nancy.

2003.).

La presencia del sujeto y cuerpo simbólicos en el retrato-desnudo producido por Lucian Freud se debe a la reflexión sensible con que se dispone del propio modelo o *sujeto*, en cómo se organiza el campo visual proyectando la *mirada* en su espacio, en cómo se remarca la luz y el color, *la carne*, fragilizando la unidad del cuerpo, lo que lleva al deseo ambiguo, temeroso y violento, de *la desnudez absoluta* que reclama sobre la reflexión respecto a la experiencia en el mundo. Por eso el retrato-desnudo formula rigurosamente la entera *presencia* y génesis del sujeto, la mancha o la mimesis proyectada en el lienzo por la pintura, conformando, resituando y resignificando al sujeto de la representación ante la realidad, sólo la mirada del retrato-desnudo da así al hombre la capacidad simbólica de aprehenderse.

## Anexo.

### Lucian Freud: Algunas consideraciones sobre Pintura.<sup>137</sup>

Mi objetivo al hacer una pintura es conmover a los sentidos intensificando la realidad. Esto depende mayormente del objeto o persona que el artista escoja para su cuadro. Gracias a esto, la pintura es el único arte en el que las cualidades intuitivas del artista cobran más valor que sus conocimientos o su propia inteligencia.

Es el pintor el que transmite a otros, sus más íntimos sentimientos, lo que más le preocupa. Sus secretos se revelan a aquellos que observan la pintura que fue pintada con tanta intensidad. El pintor debe dar rienda suelta a aquellos sentimientos o sensaciones inherentes a él, sin ignorar aquello por lo cual se siente atraído. Es esta autocomplacencia la que actúa por él, como una disciplina que lo ayuda a descartar lo innecesario, cristalizando así sus gustos propios.

El gusto personal de un pintor debe desarrollarse a través de aquello que lo obsesiona en la vida, de tal manera que no tenga necesidad de preguntarse a sí mismo qué debe o no debe pintar. Sólo cuando el artista comprende y acepta lo que le gusta, puede liberarse de prejuicios o de ideas preconcebidas. A menos que comprenda esto, empezará a ver la vida sencillamente como un medio que le ayudará en su arte.

Cuando el artista observa algo que le atrae, se pregunta a sí mismo “¿Puedo realizar una pintura de esto?” Es así que su trabajo se degenera al dejar de ser el vehículo de sus sensaciones. Puede decirse entonces que ve cristalizado su arte, en vez de sus gustos, de tal manera aislando su arte de la emoción que podría hacerlo vivo para otros.

Es la obsesión, la pasión que el pintor siente por su modelo, lo único que necesita para

---

<sup>137</sup> Freud, Lucian. “*Some thoughts on painting*”. En Stiles, Kristine, y Selz. (comp.). *Theories and Documents of contemporary art. A sourcebook of artist*. University of California Press. 1996. Págs. 219-221. [El documento se publicó originalmente en la revista *Encounter*, vol-3, núm. 1. Londres. 1954. págs. 23-24.]

moverlo a pintar. Lo que mueve a la gente a realizar obras de arte, no es la familiaridad o el conocimiento del proceso para pintar, sino la necesidad de comunicar sus sentimientos, con tal intensidad que se vuelve contagioso. A pesar de esto, el pintor necesita distanciarse emocionalmente del sujeto a pintar para, -por así decirlo-, dejarlo hablar. De otra manera, corre el peligro de sofocarlo si permite que esa pasión que siente por su modelo a pintar lo agobie mientras está realizando la obra.

Aquellos pintores que se niegan a pintar la vida y se limitan a las formas abstractas, se privan a sí mismos de la posibilidad de provocar algo más allá de lo estético.

Por otro lado, los pintores que emplean la vida misma como motivo principal de su pintura, trabajando con el modelo enfrente de ellos, o teniéndolos en mente constantemente, lo hacen para darle vida al arte, como quien dice. Es el objeto a pintar, el que está en constante escrutinio: si esto se hace día y noche, él, la o los modelos, revelarán tarde o temprano, la esencia, el todo, aquello sin lo cual no puede hacerse una selección. Se revelará por sí sólo a través de cada faceta de su vida o falta de ella, a través del movimiento o de la actitud, a través de cada variación de un momento dado a otro. Es este profundo conocimiento de la vida el que le da al arte su completa independencia de la vida misma. Una independencia que es necesaria, esencial para que nos conmueva emocionalmente.

La pintura no debe recordarnos a la vida, es decir, debe tener vida propia, precisamente para reflejar la vida. Pienso que uno como pintor, debe tener un conocimiento completo de la vida, porque cuando un pintor ama a la naturaleza a distancia, cuando le tiene un temor reverencial, le impide examinarla, realizando tan sólo una copia superficial, sencillamente porque no se atreve a cambiarla. Un pintor debe pensar en estos términos: todo lo que veo está aquí para mi uso y placer.

Por el contrario, el artista que trata de servir a la naturaleza es tan sólo un artista ejecutor. Y ya que el modelo vivo que está copiando “al dedillo” no va a estar colgado junto al cuadro, no interesa si realmente es una copia exacta del modelo. Ya sea que nos convenza o

no, depende completamente de lo que representa, de lo que hay ahí en el cuadro que valga la pena de verse.

El modelo a pintar debe ser tan sólo el punto de partida de su entusiasmo. El cuadro a pintar debe ser todo lo que el pintor siente, todo lo que piensa, todo lo que invierte en él. Si realmente las cualidades que un artista toma del modelo para su pintura se pudieran plasmar, ninguna persona podría ser pintada dos veces.

El aura que emana de una persona u objeto es algo tan intrínseco a ella como el efecto que su piel provoca en el espacio que lo rodea, como el color o el olor de cada uno de nosotros. El efecto que producen dos seres humanos en el espacio puede ser tan diferente como lo son una vela y un foco. De ahí que el pintor deba involucrarse con el “aire” que rodea a su modelo, así como con el modelo mismo. Es a través de esa percepción de la atmósfera que el pintor puede registrar el sentimiento que le quiere dar a su cuadro.

El momento de completa felicidad nunca sucede al crear una obra de arte. Esta promesa de felicidad se puede llegar a sentir en el momento de la creación, tan sólo para desaparecer al finalizar la obra, pues el artista se da cuenta de que es tan sólo una pintura que está llevando a cabo. Hasta este momento el artista tenía esperanzas de que su pintura “saltara” con vida. Si no fuera por esto, quizá la pintura sería perfecta, al final de la cual, el pintor tendría que jubilarse de su arte. Es esta gran insuficiencia lo que lo empuja a continuar pintando, de tal manera que el proceso de creación se vuelve necesario para el pintor más que la pintura en sí. Este proceso de hecho, se convierte en hábito.

Julio de 1954.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Traducción de Alicia García de Lynam ©. La traducción de este anexo a petición del tesista fue realizada por Alicia García de Lynam, a quien se da las gracias por su colaboración en este proyecto. Ella es profesora de técnicas de dibujo y pintura formada en Londres e ilustradora editorial con varias publicaciones en Europa, actualmente trabaja en nuestro país en el Instituto de Bellas Artes de la UACH.

## Referencias.

### Bibliografía / Libros, catálogos y textos de antologías:

Acker, Kathy. *“Realismo por la causa de la Revolución Futura”*. En Wallis, Brian (ed.). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. del Olmo, Carolina y Rendueles, César (trad.). Madrid. Akal. 2001. Págs. 31-42.

Argullol, Rafael. Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura. Madrid (1ª ed.) y México (2ª ed.). Casa de América - Fondo de cultura Económica. 2002.

Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Sala-sanahuja, Joaquim (trad.). Barcelona. Paídos Ibérica 9ª edición, 2004.

Beardsley, Monroe. Y Hospers, John. Estética. Historia y Fundamentos. 12ª edición. De la calle, Román (trad.). Madrid. Cátedra. 2007.

Beltrán, Miguel. *“Cinco vías de acceso a la realidad social.”* En García, Manuel. et. al. El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación social. Madrid. Alianza. 2003. Págs. 15-52.

Berger, John. Modos de ver. Beramendi, Justo G. (trad.). 2ª ed. Barcelona. Gustavo Gili. 2007.

Bernard, Bruce y Dawson, David. Freud at work. 1ª ed. Nueva York. Knopf. 2006.

Bowery, Leigh *“An interview whit the artist”*. En Angus Cook. Lucian Freud recent drawings and etchings. Matthew Marks Gallery. Nueva York 1993. Págs. 5-8.

Brea, José Luis (ed.). Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. 1ª ed. Madrid. Akal. 2005.

---. Las tres eras de la imagen. 1ª ed. Madrid. Akal. 2010.

Buchloh, Benjamin. *“Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”*. En Wallis, Brian (ed.). Arte después de la

modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. del Olmo, Carolina y Rendueles, César (trad.). Madrid. Akal. 2001. Págs. 107-134.

Buck-Morss, Susan. "*Estudios visuales e imaginación global*". En Brea, José Luis (ed.). Perez Sanchez, Yolanda (trad.) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. 1ª ed. Madrid. Akal. 2005. Págs. 145-159.

Calabrese, Omar. El lenguaje del arte. Premat, Rosa (trad.). Barcelona. Paidós Ibérica. 1987.

Calvo Serraler, Francisco. "*Las líneas de la carne*". En Leandro Navarro (ed.) Lucian Freud. Madrid. Galería Leandro Navarro. 2006. Págs. 9-15.

Chaparro, Adolfo (ed.). Los límites de la estética de la representación. Colombia. Universidad del Rosario. 2006.

Chipp, Herschel B. (ed.). Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Rodríguez Puértolas (trad.) Madrid. Akal. 1995.

Clark, Kenneth. El desnudo. 6ª Reimpresión. Torres Oliver (trad.). Madrid. Alianza. 2006.

Collins, Judith. et. al. Técnicas de los artistas modernos. Cruz, Alfredo (trad.). Madrid. Herman Blume. 1984.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. ¿Qué es la filosofía? Thomas Kauf (trad.). Séptima edición. Barcelona. Anagrama. 2005.

Distel, Anne. Gustave Caillebotte, urban impressionist. Nueva York. Musée d'Orsay, Art Institute of Chicago y Abbeville Press. 1995.

Dussel, Enrique. "*la transmodernidad y la postulación de un pluriverso planetario como realización de la aspiración de "que otro mundo es posible"*". En Dussel. Materiales para una política de la liberación. México. UANL- Plaza y Valdez. 2007. Págs. 205-213.

Eco, Umberto. Obra abierta. (Primera edición en Italia, Valentino Bompiani 1962.). De la edición consultada: Berdagué, Roser (trad.). Barcelona. Editorial Planeta-De Agostini. 1992.

- . La estructura ausente. Tercera ed. Serra Cantarell (trad.). Barcelona. Lumen. 1986.
- Eisenman, Stephen F. et. al. Historia crítica del arte del siglo XIX. Broton Muñoz (trad.) Madrid. Akal. 2001.
- Feaver, William. Lucian Freud. 1ª ed. Nueva York. Rizzoli. 2007. [Este documento es un catalogo con 362 ilustraciones de las obras de Lucian Freud, el autor publica además un ensayo y anexa cuatro entrevistas periódicas al pintor desde los años de 1992 al 2007.]
- . “*Pintores de Londres*” En Instituto Nacional de Bellas Artes (ed.). La Mirada Fuerte. México. INBA. 2000. Págs. 35-46.
- Firat, Begüm. “*Mujeres con peluca: sobre la visualidad y la identidad*”. En Brea, José Luis (ed.). Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. 1ª ed. Madrid. Akal. 2005. Págs. 187-196.
- Foster, Hal. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Broton Muñoz (trad.) Madrid. Akal. 2001.
- . “*Polémicas (post)modernas*”. En Pico, Josep (ed.). Modernidad y Postmodernidad. Cuarta reimpression. Pérez Carreño (trad.). Madrid. Alianza. 2002. Págs. 249-262.
- (ed.). La posmodernidad. Sexta edición. Fíblia, Jordi (trad.). Barcelona. Kairos. 2006.
- Foucault, Michel. “*El sujeto y le poder*.” En Wallis, Brian (ed.). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. del Olmo, Carolina y Rendueles, César (trad.). Madrid. Akal. 2001. Págs. 421-436.
- Freud, Lucian. “*Some thoughts on painting*”. En Stiles, Kristine, y Selz, Peter (comp.). Theories and Documents of contemporary art. A sourcebook of artist. University of California Press. 1996. Págs. 219-221.
- García Canclini, Néstor. La globalización imaginada. México. Paidós. 1999.
- Gonzales Crussi, Francisco. La fabrica del cuerpo. 1ª ed. México. Turner – Ortega y Ortiz. 2006.

Gumbrecht, Hans Ulrich. Producción de presencia. Mazzucheli, Aldo (trad.). México. Universidad Iberoamericana. 2005.

---. Los poderes de la Filología. Mazzucheli, Aldo (trad.). México. Universidad Iberoamericana. 2007.

Habermas, Jürgen. *“la modernidad, un proyecto incompleto”*. En Foster (ed.). La posmodernidad. Sexta edición. Fiblia, Jordi (trad.). Barcelona. Kairos. 2006. Págs. 19-36.

Harrison, Charles y Wood, Paul. *“Modernidad y modernismo”*. En VV. AA. La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta. Balsinde, Isabel (trad.). Madrid. Akal. 1999. Págs. 174-262.

Heidegger, Martin. Arte y poesía. Ramos, Samuel (trad.). México. Fondo de Cultura Económica. 1958.

--- *“La época de la imagen del mundo”*. En Caminos de bosque. Cortés Gabaudan, Helena y Leyte Coello, Arturo (trads.). Madrid. Alianza. 1995. Págs. 75-109.

Hernández, Fernando. Espigadora@s de la Cultura Visual. Barcelona. Octaedro. 2007.

Hernández Navarro, Miguel Ángel. El archivo escotómico de la modernidad. [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]. Edición: Ayuntamiento de Alcobendas (España), Colección de Arte Público & Fotografía, 2007.

Hughes, Robert. Lucian Freud Paintings. (1a ed. 1988). Reino Unido. Thames and Hudson. Última reimpresión en 2003.

Huyssen, Andreas. *“En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”*. En Pico, Josep (ed.). Modernidad y Postmodernidad. Cuarta reimpresión. Torregrossa, Antoni (trad.). Madrid. Alianza. 2002. Págs. 141-164.

---. *“Cartografía del posmodernismo.”* En Pico, Josep (ed.). Modernidad y Postmodernidad. Cuarta reimpresión. Torregrossa, Antoni (trad.). Madrid. Alianza. 2002. Págs.189-248.

Instituto Nacional de Bellas Artes. La mirada fuerte. 1ª ed. México. Instituto Nacional de Bellas Artes. 2000.

Jullien, François. De la esencia o del desnudo. Suarez Girard, Anne Hélène (trad.). Barcelona. Alpha Decay. 2004.

Kuspit, Donald. "*Fuego antiaéreo de los radicales: la causa norteamericana contra la pintura alemana actual*". En Wallis, Brian (ed.). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. del Olmo, Carolina y Rendueles, César (trad.). Madrid. Akal. 2001. Págs. 137-151.

Lash, Scott. Sociología del posmodernismo. 1ª edición en castellano. Buenos Aires. Amorrortu. 1997.

Lawson, Thomas. "*Última salida: la pintura*". En Wallis, Brian (ed.). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. del Olmo, Carolina y Rendueles, César (trad.). Madrid. Akal. 2001. Págs. 153-165.

Linker, Kate. "*Representación y sexualidad*." En Wallis, Brian (ed.). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. del Olmo, Carolina y Rendueles, César (trad.). Madrid. Akal. 2001. Págs. 395-419.

Lozano Fuentes, José Manuel. Historia del arte. Vigésimotercera ed. México. CECSA. 2002.

Malpas, James. Realismo. Schoendorff, Mario (trad.). España. Ediciones Encuentro 2000.

Mandoki, Katia. Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno. México. Siglo veintiuno. 2006.

Masanès, Fabrice. Courbet. Vicky Santolaria Malo (trad.). Madrid. Taschen 2006.

Marchán Fiz, Simón. "*Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra*". En Brea, José Luis (ed.). Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. 1ª ed. Madrid. Akal. 2005. Págs. 75-90.

- Montemayor, Velia. et. al. Guía para la investigación documental. México. Trillas. 2006.
- Mulvey, Laura. "*Placer visual y cine narrativo*". En Wallis, Brian (ed.). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. del Olmo, Carolina y Rendueles, César (trad.). Madrid. Akal. 2001. Págs. 365-377.
- Murray, Chris (ed.). Pensadores Clave sobre el arte: el siglo XX. Villarino, Maribel (trad.). Madrid. Cátedra. 2006.
- Nancy, Jean-Luc. Corpus. Bulnes, Patricio (trad.). Madrid. Arena libros. 2003.
- . La mirada del retrato. Agoff, Irene (trad.). Buenos Aires. Amorrortu. 2006.
- Néret, Gilles. Balthus. Deza Guil, Gema (trad.). Madrid. Taschen. 2006.
- . Manet. Bellingua servicios lingüísticos (trad.). México. Numen. 2004.
- Paraíso, Isabel. Literatura y Psicología. Madrid. Síntesis. 1995.
- Peirce, Charles Sanders. Collected papers (8 Vols.). Weiss, Paul. Y Hartshorne, Charles (compiladores.) Cambridge, Massachusetts. Belknap Press - Harvard University Press. 1965.
- Pico, Josep (ed.). Modernidad y Postmodernidad. Cuarta reimpresión. Torregrossa, Antoni (trad.). Madrid. Alianza. 2002.
- Prendville, Brendan. El realismo en la pintura del siglo XX. Alemany Vilalta, Sílvia (trad.). Barcelona. Ediciones destino - Thames and Hudson. 2001.
- Ramírez, Juan Antonio. Corpus Soluz. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid. Siruela. 2003.
- Rangel Guerra, Alfonso. La vieja polémica de las dos culturas: las ciencias y las humanidades. 1ª edición. Monterrey, NL. México. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2008.
- Reinach, Salomon. Apolo. Historia general de las artes plásticas. Domenech, Rafael (trad.). Séptima edición. México. Editorial Pax. 1988.
- Roberts , David. "Marat/Sade o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia. En Pico, Josep (ed.). Modernidad y Postmodernidad. Cuarta reimpresión. Zalabardo, José Luis (trad.). Madrid. Alianza. 2002. Págs. 165-187

Sánchez Vázquez, Adolfo. Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas. 2ª ed. México. Fondo de Cultura Económica. 2003.

---. Invitación a la estética. México. Debolsillo. (Primera edición México: Random House Mondadori. 1992.) 2007.

Sarikartal, Çetin. “*Shock, mirada y mimesis: la posibilidad de un enfoque performativo sobre la visualidad*.” En Brea, José Luis (ed.). Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. 1ª ed. Hernández Velázquez, Yaiza (trad.). Madrid. Akal. 2005. Págs. 105-114.

Selden, Raman. et. al. La teoría literaria contemporánea. López Guix, Juan Gabriel (trad.). Barcelona. Ariel. 1987.

Silva Baron. “*de amores y arquetipos femeninos*”. En Silva, et al. El sueño de la razón produce ecos. Museo Nacional de San Carlos. México 2006.

Silverman. El umbral del mundo visible. Broton Muñoz (trad.). Madrid. Akal. 2009.

Smee, Sebastian. Lucian Freud. de la Higuera, Susana (trad.). Madrid. Taschen. 2007.

Starr, Figura. Lucian Freud: the painter's etchings. Nueva York. Museum of Modern Art. 2007.

Stiles, Kristine, y Selz, Peter (comp.). Theories and Documents of contemporary art. A sourcebook of artist. University of California Press. 1996.

Stremmel, Kerstin. Realismo Grosenick (ed.). Villanueva, Berasain y Gratacòs I Grau, Mariona (trad.). Madrid. Taschen. 2006.

Tatarkiewicz, Władysław. Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Séptima edición y cuarta reimpresión. Rodríguez Martín, Francisco (trad.). Madrid. Tecnos – Alianza. 2008.

Taylor, Brandon. Arte Hoy. Balsinde, Isabel (trad.). Madrid. Akal. 2000.

Vilches, Lorenzo. La lectura de la imagen. Novena ed. Barcelona. Paidós. 2002.

Villamil Pineda, Miguel Ángel. Fenomenología del cuerpo y de su mirar. Colombia. Universidad de Santo Tomas – Facultad de Filosofía y Lengua Castellana. 2003.

Walther, Ingo f. (ed.). Arte del siglo XX. España. Oceano. 2003.

Wellmer, Albrecht. “*la dialéctica de la modernidad y la postmodernidad*”. En Pico, Josep (ed.). Modernidad y Postmodernidad. Cuarta reimpression. Jiménez Redondo (trad.). Madrid. Alianza. 2002. Págs. 103.140.

Westheim, Paul. Mundo y vida de grandes artistas 1. Frenk, Mariana (trad.). México. Fondo de cultura económica. 1985. [un documento de consulta indispensable, pues no solamente trata con inteligencia la obra y personalidad de los pintores europeos del Renacimiento al Siglo XIX, sino de sus *lugares y tiempos* y cómo influyen, con especial énfasis hemos de señalar por ejemplo, el apartado sobre *Gustave Courbet* - págs. 156-162- .]

White, Leslie A. La ciencia de la cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización. Steenks, Gerardo (trad.). Barcelona. Paidós. 1982.

Zalamea, Fernando. Por una re-visión de la mirada creativa. Imágenes, saber y continuidad en Warburg, Florensky, Auerbach, Merleau-Ponty. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. 2008.

Zamora Agulia, Fernando. Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación. México. 1ª edición. Escuela Nacional de Artes Plásticas- UNAM. 2007.

### **Hemerografía - Journals, reseñas, noticias y otros:**

Barthes, Roland “*Todavía el cuerpo*”. En Universidad de Antioquia –España- (ed.). Bustamante Simon, Alain (trad.). Educación Física y Deporte Vol. 25. Numero 2, Año 2006. Págs. 107-115.

Bal, Mieke. “*El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales*”. En Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ISSN 1698-7470,

Nº. 2, 2004. págs. 11-50. [Ejemplar dedicado a: La polémica sobre el objeto de los estudios visuales].

Braun, Kazimierz. "*La desnudez en el teatro contemporáneo*". Navarro, Desiderio (trad.). En La Gaceta de Cuba. Febrero 1989. Págs. 1-11.

Brea, José Luis. "*Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales*". En Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ISSN 1698-7470, Nº. 3, 2006. Págs. 8-25.

Calvario Martínez, Leticia. "*La presencia del cuerpo ausente*". En Revista de Ciencias Sociales (Costa Rica) ISSN: 0482-5276. Año 3, vol. 4. Números 101-102, 2003. Págs. 113-124.

Diez Álvarez, Javier. "*Lucian Freud: la pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura*". En Arte, individuo y sociedad (Madrid), ISSN 1131-5598, Nº 7, 1995. Págs. 111-116.

Dussel, Enrique. "*Una Nueva Edad en la Historia de la Filosofía. El Diálogo Mundial entre Tradiciones Filosóficas*". En Educación Superior. Cifras y hechos. Año 7, números 43-44, enero-abril 2009. ISSN 1665-7055. Publicación bimestral de Centro de investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM. págs. 44-58.

---. "*Europa. Modernidad y Eurocentrismo*". Economía Informa Nº 222, octubre 1993. México. UNAM. Págs. 7-14.

Eco, Umberto. "*Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*". Navarro, Desiderio (trad.). Criterios Nº 31 (La Habana) Enero-junio 1994. Págs. 49-64.

Elkins, James. "*El final de la teoría de la mirada*". Debats, Nº 79. ISSN 0212-0585. Valencia. Institució Alfons el Magnànim. 2002. Págs. 76-89.

Fornet-Betancour, Raul. "*De la significación de la filosofía latinoamericana para la superación del eurocentrismo*". Revista de filosofía. Nº 65, vol. 28. ISSN 0798-1171, 2010. Págs. 7-19.

García Canclini, Néstor. "*El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional*". En Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ISSN1698-7470, N°4, 2007. Págs. 35-56.

Gayford, Martin. "*¿What is he up to?*" The Spectator (Londres) N° 8862. Junio 13, 1998.

---. "*Paintings still counts*" The Spectator (Londres) N° 9049. Enero 12, 2002.

---. "*El pintor y la modelo*" Semana (Colombia). Lunes 22 de Octubre, 2007. Texto disponible en <<http://www.semana.com/noticias-arcadia/pintor-modelo/107160.aspx>>

Guevara Ruiseñor, Elsa S. "*la masculinidad desde una perspectiva sociológica. Una dimensión del orden del genero*." Sociológica año 23, N° 66. (UNAM) Enero-abril 2008. Págs. 71-92.

Gwin, Peter. "*Lucian Freud: an artist of experience*." Europe N°419 (Washington, EUA) Septiembre 2002.

Jay, Martin. "*Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo*". Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ISSN 1698-7470, N° 1, 2003, Págs. 60-81. [Ejemplar dedicado a: Los estudios visuales en el siglo 21].

Loewenberg; Peter. "*Lucian and Sigmund Freud*". American Imago (Baltimore – The Johns Hopkins University Press.), Vol. 61 N° 1. Primavera 2004. Págs. 89-99.

Lomas, Carlos "*¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad entre hombres y mujeres*". (Publicaciones Universidad Complutense) Cuadernos de trabajo social, ISSN 0214-0314, N° 18, 2005. Págs. 259-278

Kimmelman, Michael. "*Lucian Freud: the self exposed*". The New York Times. 17/Diciembre/1993.

---. "*Trough the eyes of Lucian Freud*." The New York Times. 4/ Mayo/2004.

---. "*Raw realist that dares you not to flinch*." The New York Times 21/Marzo/ 2003.

Malerba, Jurandir. “*la historia y los discursos: una contribución al debate sobre el realismo histórico*”. En revista Contrahistorias. La otra mirada de Clío. N° 9. ISSN 1665-8965 Morelia, Michoacán (México). Editorial Jitanjáfora. 2007. Págs. 63-80.

Márquez Fernández, Álvaro B. “*Desconstrucción del logofonocentrismo y desrepresentación del sujeto cognoscente en la cultura postmoderna.*” Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, Año 2, N° 3 Enero-abril 2005. Págs. 31-45.

Martínez Oliva, Jesús. “*Miradas transversales de la fotografía de desnudo masculino a la Antigüedad Clásica.*” Congreso Internacional "Imágenes", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales. (Universidad de La Rioja, Logroño 22-24 de octubre de 2007) Editado por María Josefa Castillo Pascual, ISBN 978-84-96487-32-1, 2008. Págs. 415-424.

Moreno Villa, Mariano. “*Husserl, Heidegger, Levinas y la Filosofía de la Liberación*”. En revista Antrophos N° 180, septiembre-octubre 1998. ISSN 1137-3636. Barcelona. Proyecto A ediciones. Págs. 47-58. [Número dedicado al pensamiento de Enrique Dussel respecto al proyecto ético y político para América Latina.]

Moxey, Keith. “*Los estudios visuales y el giro icónico.*” Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ISSN 1698-7470, N° 6, 2009, Págs. 8-27.

Rampley, Matthew. “*La Cultura Visual en la era postcolonial el desafío de la antropología*” Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ISSN 1698-7470, N° 3, 2006. Págs. 186-211.

Russel, John. “*Lucian Freud as a boy wonder still learning to draw*”. The New York Times. 25/Septiembre/2003.

Storr, Robert. “*In the flesh: Lucian Freud*”. Art in America. Vol. 76, N° 5, Mayo 1988. Págs. 129-136.

Vilela, Eugénia. “*cuerpos escritos de dolor*” Revista complutense de educación, ISSN 1130-2496, Vol. 11, N° 2, 2000. [Ejemplar dedicado a: El cuerpo y la educación] Págs. 83-106.

## Medios de consulta electrónicos - varios:

Adell Creixel, Anna “*Tras los pliegues de la carne: una aproximación a Lucian Freud*”. Revista observaciones filosóficas / Artículos / Estética y teoría del arte. ISSN 0718-3712. Consulta Enero 2001. <<http://www.observacionesfilosoficas.net/traslospliegues.html>>.

Artsfacts.net y Findartinfo.com “*Lucian Freud (cotizaciones)*”. Findart.info. Ambas consultadas en Enero 2011. <<http://artfacts.net/es/artista/lucian-freud-12470/subastas.html>>, <<http://www.findartinfo.com/search/listprices.asp?keyword=85845>>.

Campell, Peter. “*Lucian Freud*”. Doce, Jordi (trad.). London Review of Books©. En Revista Letras Libres (México-España) Diciembre 2002. Última consulta Enero 2011: <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=8486>>.

Christie’s Casa subastas. [Inventario y Ficha Información de Lucian Freud] Consultado diciembre 2009. <<http://artist.christies.com/Freud-Lucian-b-1922-22780.aspx>>.

Conde, Teresa del . “*Freud: las dos colecciones. I / II*”. Revista electrónica Replica 21 obsesiva compulsión por lo visual. México. Consultado en el mes de Enero del año 2011. <[http://www.replica21.com/archivo/articulos/c\\_d/043\\_conde\\_freud.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/c_d/043_conde_freud.html)>

Cornejo, Jesús. “*Breve ensayo crítico sobre la modernidad en Dusse*l”. La insignia. Diario independiente iberoamericano. 14 de diciembre del año 2007. Madrid. Consultado en Enero 2011. <[http://www.lainsignia.org/2007/diciembre/soc\\_003.htm](http://www.lainsignia.org/2007/diciembre/soc_003.htm)>.

EFE “*Crisis del mercado del arte vende obras por debajo del valor estimado*”. Origen en comunicado de prensa de Nueva York , el 12/11/2008. Consultado en adn.es . Enero 2011. <[http://www.adn.es/printVersion/ADNNWS20081112\\_0166/14](http://www.adn.es/printVersion/ADNNWS20081112_0166/14)>.

Estudios Visuales. (Revista) : <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>.

Estudio del psicoanálisis y psicología. “*Biografía de Ernst Freud*”. Psicopsi.com. Consultado Enero 2011. <<http://psicopsi.com/Biografia-Freud-Ernst-1892-1966.asp>>

Fischl, Eric. Pagina Web oficial: <<http://www.ericfischl.com/>> Consultado Enero 2011.

Galería Marlborough. <<http://www.marlboroughfineart.com/artists/>>.

García Sanchez, Antonio Damián. “*El eurocentrismo, el patrimonio histórico y cultural de los países de la UE y sus posibles problemas.*” Historia Actual Online N° 6. ISSN 1696-2060. Universidad de Cádiz, Facultad de Filosofía y Letras - AHA. 2005. Págs. 91-107. Consultado en Enero 2011. <<http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/91/85>>.

Gómez, Lourdes. “*Lucian Freud abre una mirilla en su estudio*”. Diario El País (España). 2004. Consultado en noviembre 2009. <[http://www.elpais.com/articulo/cultural/lucian/freud/abre/mirilla/estudio/elpepilocul/20040405elpepilocul\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultural/lucian/freud/abre/mirilla/estudio/elpepilocul/20040405elpepilocul_1/Tes)>.

González, Enric. “*La poderosa expresión de Lucian Freud*”. Diario El País (España). 2005. Consultado Noviembre 2009. <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/poderosa/expresión/Lucian/Freud/elpepilocul/2005061elpepilocul\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/poderosa/expresión/Lucian/Freud/elpepilocul/2005061elpepilocul_1/Tes)>

González Torres, Miguel Ángel. et al. “*Lucian Freud, Pasión y Pintura*”. Revista del Centro Psicoanalítico de Madrid, ISSN 1989-3566. N°. 12, 2007 [s. p.] (Basada en la ponencia presentada para la Reunión sobre Psiquiatría y Sexualidad; Salamanca el día 22 de Septiembre del año 2006.). Última consulta Enero 2011: <<http://centropsicoanaliticomadrid.com/revista/12/art7.html>>.

Hughes. “*The master at work*”, The Guardian. Londres. Creado el 6 / abril / 2004. Última consulta Enero 2011. <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/apr/06/art.saatchigallery>>

López, Javier. “*Lucian Freud un provocador en el mundo de los records*”. Antiquaria archivado desde el año 2002. Consultado en el mes de Noviembre del año 2009. <<http://www.antiquaria.com/Comunes/fichacomun.asp?id=63468&Section=1&SrcCat=DOS&Lnk=21>>.

Mundell, Katie. “*El Neoromanticismo*”. Wake Forest University (Carolina del norte).. Primer consulta en Abril 2009. (Contenido hoy eliminado de la web.). <<http://www.wfu.edu/education/portfolios/mundke6/neoromanticismo.pdf>>

Nova, Ignacio. "La pintura de Lucian Freud". [Listindiario.com](http://www.listindiario.com). 17/Mayo/2008. Consultado Enero 2011. <<http://www.listin.com.do/app/article.aspx?id=59037>>

"Stanley Spencer". [O século prodigioso.blogspot.com](http://www.oseculoprodigioso.blogspot.com) (el siglo prodigioso). Contenidos acerca de arte del siglo veinte. Consultado en Enero 2011.

<<http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005/04/spencer-stanley-arte-figurativa.html>>.

Pagina sobre el pintor John Singer Sargent. Consultado en Enero 2011 <<http://www.johnsingersargent.org/>>.

Pagina oficial sobre el pintor Matthew Stradling. Consultado en Enero 2011 <<http://www.matthewstradling.com/>>.

Pagina sobre Anders Zorn. Consultado en Enero 2011 <<http://www.anderszorn.org/>>.

Úbeda Fernández, María Elena. [La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto en el marco de la crisis del régimen escópico.](#) [Tesis doctoral] Editorial de la universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. 2006. Consultado Abril 2011: <<http://hera.ugr.es/tesisugr/16165664.pdf>>.