

LUCIAN FREUD

NUEVAS
PERSPECTIVAS

LUCIAN FREUD



**THYSSEN-
BORNEMISZA**
MUSEO NACIONAL

THE
NATIONAL
GALLERY

Con la colaboración de



PUBLICADO POR EL MUSEO NACIONAL
THYSSEN-BORNEMISZA EN COLABORACIÓN
CON NATIONAL GALLERY GLOBAL

DANIEL F. HERRMANN
CON TEXTOS DE PALOMA ALARCÓ, DAVID
DAWSON, TRACEY EMIN, CHANTAL JOFFE,
CHRISTINA KENNEDY, JUTTA KOETHER,
CATHERINE LAMPERT, MARIA H. LOH,
NICHOLAS PENNY, GREGORY SALTER,
JASPER SHARP Y ANDREW WILSON

	12	NUEVAS PERSPECTIVAS: INTRODUCCIÓN DANIEL F. HERRMANN
LLEGAR A SER FREUD LOS AÑOS 1940-1950	29	«UNA INTENSIFICACIÓN DE LA REALIDAD» ANDREW WILSON
	38	«EL FILO DE LA FAMILIARIDAD»: LUCIAN FREUD EN EL EXTRANJERO CHRISTINA KENNEDY
RETRATAR LA INTIMIDAD LOS AÑOS 1960-1980	75	EL RETRATO Y EL RECUERDO NOSTÁLGICO-MELANCÓLICO MARIA H. LOH
	80	LA PINTURA COMO ESPERA UNA CONVERSACIÓN CON TRACEY EMIN Y DAVID DAWSON
EL PODER Y LA MUERTE LOS AÑOS 1970-1990	115	JUNTOS Y SOLOS: LA VIDA DE LUCIE Y LUCIAN FREUD JASPER SHARP
	122	EL VOCABULARIO DE LA PINTURA UNA CONVERSACIÓN CON JUTTA KOETHER
EL ARTE Y EL ESTUDIO LOS AÑOS 1980-2000	147	MERODEANDO ENTRE LOS MAESTROS ANTIGUOS: RECUERDOS DE FREUD NICHOLAS PENNY
	152	MANCHAS, PAÑOS Y HARAPOS. UNA REFLEXIÓN METARTÍSTICA PALOMA ALARCÓ
LA CARNE	171	«EL ESPACIO QUE RODEA A LA FIGURA» GREGORY SALTER
	180	LA CARNE ES PINTURA Y LA PINTURA ES CARNE UNA CONVERSACIÓN CON CHANTAL JOFFE
	203	CRONOLOGÍA POR CATHERINE LAMPERT
	207	BIBLIOGRAFÍA CITADA
	210	LISTADO DE OBRAS
	212	ÍNDICE
	217	CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
	218	BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES
	220	PRESTADORES
	221	AGRADECIMIENTOS

Logo

Logo

Logo

PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Logo

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Permítanme arrancar este texto con un comentario que es casi ineludible al enfrentarse a la obra de Lucian Freud: el gran pintor británico, que hubiera cumplido 100 años en 2022, era nieto de Sigmund Freud, popularmente conocido como padre del psicoanálisis. Es indudable que algo de esa herencia familiar puede apreciarse en los cuadros del artista, que tuvo que emigrar a Inglaterra desde Berlín tras la llegada de Hitler al poder: en los retratos, en la mayor parte, personas de su entorno más cercano, que Freud pintaba con una paciencia casi infinita hay un profundo trasfondo psicológico.

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, única institución de nuestro país con obras de Lucian Freud en sus fondos, presenta en colaboración con la National Gallery de Londres una exposición que celebra la vigencia de su legado artístico. La muestra ofrece además nuevas miradas sobre una obra que sigue sorprendiendo por su cualidad matérica, por su extraño realismo y el existencialismo profundo, reinante en la Europa de entreguerras, y que Freud exploró en los rostros y los cuerpos de sus retratados como una exploración de un alma humana en perpetuo conflicto.

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

La exposición en las salas del museo permitirá además establecer el vínculo entre el trabajo de Freud y *Pierrot contento* de Jean-Antoine Watteau, una de las obras que más profundamente le influyeron, y que forma parte de la colección Thyssen, adquirida por el Estado junto a otras 774 obras en 1993.

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Fiel al realismo y la figuración en las décadas del siglo XX en las que triunfaba la abstracción, Freud nunca cejó en su compromiso con la mirada, con lo que el cuerpo humano expresa y el pincel es capaz de captar, y con una práctica artística lenta y minuciosa que desembocó en una suerte de intensificación de lo real, que todavía impacta a quien se acerca a sus pinturas.

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Quisiera agradecer a todos los prestadores, públicos y privados, su participación en esta exposición que, estoy seguro, contribuirá a la difusión y el conocimiento de la obra de Lucian Freud entre las generaciones más jóvenes, al tiempo que permitirá reivindicar de nuevo su lugar preminente en el panorama internacional.

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

Lucian Freud, 1993, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, colección Thyssen-Bornemisza

El nombre de Lucian Freud se suma a la lista de grandes artistas internacionales que el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza acerca al público madrileño.

Gracias al esfuerzo común con la National Gallery de Londres, la muestra permite recorrer una obra que profundiza en la figura humana, desde la década de 1940 hasta los primeros años del siglo XXI. A través de los retratos, autorretratos y escenas concebidas en su estudio en sesiones de trabajo con sus modelos, Freud nos invita a explorar la intimidad, el poder y la mortalidad de una manera descarnada.

La Comunidad de Madrid se suma a la celebración de este maestro moderno en el centenario de su nacimiento. Esperamos que el público descubra y disfrute su pintura, plasmada sobre los maestros antiguos y su incisiva mirada a aquellos que le rodeaban.

ISABEL DÍAZ AYUSO

Presidenta de la Comunidad de Madrid

Esta exposición, organizada conjuntamente por la National Gallery de Londres y el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, marca el centenario del nacimiento de Lucian Freud en 1922. Cuando murió en 2011, a los 88 años, Freud llevaba más de seis décadas convertido en una presencia poderosa, incisiva y a veces controvertida dentro del panorama internacional del arte. Nacido en Berlín, Freud era hijo de un padre arquitecto y una madre que había estudiado filología e historia del arte; su abuelo fue el fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud. En 1933, cuando Hitler llegó al poder en Alemania, la familia de Lucian Freud se trasladó a Londres, por lo que su carrera como pintor transcurrió en Inglaterra. Una vez decidido su camino como artista, su compromiso con la pintura y la figuración fue inquebrantable.

Esta exposición es la primera retrospectiva de la pintura de Freud que puede verse en dos museos de arte histórico y sitúa al artista tanto física como conceptualmente dentro una narrativa de la pintura y de la representación de la forma humana que ha ido evolucionando a lo largo de los siglos. El lugar que ocupa Freud dentro de esa historia y su contribución a la misma son, sin lugar a dudas, significativos.

Para Freud, la National Gallery era como un médico al que acudía, como artista, en busca de ayuda. Ostentaba el privilegio de poder acceder a la colección en cualquier momento, y cuenta la leyenda que a menudo lo hacía en mitad de la noche. La idea de que los cuadros de la National Gallery son como una estrella que guía los pasos de los artistas fue expresada sumariamente por su gran amigo Frank Auerbach, quien, en una entrevista de 1978 con Catherine Lampert, dijo: «Sin estos referentes, estaríamos perdidos». La relación de Freud con el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza dio lugar a unos impresionantes retratos, para su magnífica colección de obras que más tarde se convertiría en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. La joya de Jean-Antoine Watteau *Pierrot contento* [fig. 26] de la colección del barón inspiró el retrato de grupo más ambicioso de Freud, *Gran interior, W11 (según Watteau)* [cat. 62].

La idea de la exposición nos la propuso David Dawson, amigo y ayudante de Freud durante muchos años, y le estamos agradecidos por su consejo, su apoyo y su entusiasmo. El concepto de la muestra fue desarrollado en su totalidad por Daniel F. Herrmann y Paloma Alarcó, comisarios en Londres y Madrid, respectivamente. El título, *Lucian Freud. Nuevas perspectivas*, refleja nuestro énfasis en las investigaciones recientes y las interpretaciones originales, pero las nuevas perspectivas no serían posibles sin el trabajo pionero de Richard Calvocoressi, William Feaver, Martin Gayford y Sebastian Smee, así como de Catherine Lampert y Toby Treves. Damos las gracias a Alex Farquharson y Elena Crippa, de la Tate Britain, por compartir sus conocimientos y prestar sus pinturas; del mismo modo, nos gustaría expresar nuestro agradecimiento a todos los demás prestadores, tanto museos como coleccionistas privados.

En Londres queremos dar las gracias a Credit Suisse, socio de la National Gallery, por su patrocinio de esta exposición y por su prolongado compromiso con nuestro programa de exposiciones. Además, nos gustaría expresar nuestra gratitud a los patronos de The Thompson Family Charitable Trust por su generosa subvención para la exposición y por su continuo apoyo a la National Gallery. También queremos dar las gracias al Sr. y la Sra. Ciucci y a los demás donantes que han contribuido a hacer posible esta exposición. Gracias igualmente a Aarti Lohia, patrocinadora del programa moderno y contemporáneo de la National Gallery, y a Sotheby’s.

En Madrid agradecemos a la Comunidad de Madrid su colaboración en esta exposición y la continuidad de su apoyo a los proyectos del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

GABRIELE FINALDI

Director

The National Gallery, Londres

GUILLERMO SOLANA

Director artístico

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

NUEVAS PERSPECTIVAS: INTRODUCCIÓN

DANIEL F. HERRMANN

La vida es breve; la ciencia, extensa; la ocasión, fugaz; la experiencia, insegura; el juicio, difícil. Es preciso, no sólo disponerse a hacer lo debido uno mismo, sino además que colaboren el enfermo, los que le asisten, y las circunstancias externas.¹

HIPOCRATES

Voy a la National Gallery como el que va al médico a pedir ayuda.²

LUCIAN FREUD

Lucian Freud, uno de los más importantes pintores figurativos británicos, fue un asiduo visitante de la National Gallery de Londres desde que su familia se viera obligada a emigrar en 1933 desde Berlín por culpa del régimen nazi. A lo largo de una educación obstinadamente autodidacta en internados y escuelas de arte británicas; de viajes y exposiciones en el Reino Unido y en el extranjero; de relaciones, estudios y estilos artísticos siempre cambiantes; y de una carrera que abarca siete décadas, acudir a la National Gallery fue una de las constantes inmutables en la práctica artística de Freud. De amplias lecturas y buen conocedor de las colecciones más importantes del mundo, tanto públicas como privadas, Freud visitó los museos de Londres, París, Nueva York y Madrid, entre muchas otras ciudades. «Vengo en busca de ideas y de ayuda; para ver, más que pinturas, situaciones dentro de las pinturas»³, explicaría más adelante. Freud se fijaba en los pintores del pasado para aprender a pintar en el presente.

En Madrid, la colección personal del barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza incluía varios cuadros de Freud que fueron parte de un préstamo inicial y más tarde de una importante venta de 775 obras al Estado español, que dio lugar a la creación del Museo Thyssen-Bornemisza en 1992. En Londres, Freud se benefició de la entrada sin restricciones a la National Gallery a cualquier hora del día o de la noche, un honor que se concede en muy raras ocasiones a los artistas afiliados. Fue comisario de la edición de 1987 de la innovadora serie de exposiciones *The Artist's Eye*⁴ y participó en varias exposiciones colectivas temáticas⁵. Además, contribuyó de forma significativa a una petición pública para adquirir los tizianos de Sutherland⁶ y, a través de dación en pago, se aseguró de que un cuadro de Jean-Baptiste-Camille Corot que pertenecía a su colección personal [fig. 45] pasara a la National Gallery tras su muerte. Jacob Rothschild, antiguo presidente del Patronato de la National Gallery, y Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, posaron para Freud y fueron coleccionistas de su obra. Exponer sus pinturas en la National Gallery fue durante mucho tiempo el deseo de Freud: el paciente estaba deseoso de colaborar con las galerías a las que

acudía a consulta. Las colecciones históricas de pintura de Londres y Madrid le aportaban nuevas perspectivas para ver su propia obra contemporánea. Eso es también lo que pretenden esta exposición y el catálogo que la acompaña. Exponer el arte de Freud en el contexto de nuestros museos presenta al artista dentro de una línea de continuidad con un pasado con el que se identificaba plenamente y lo sitúa en una tradición de «obras maestras» que sin duda habría disfrutado. Por otro lado, el contexto histórico también permite romper con muchos relatos establecidos en torno a su obra y da paso a nuevas preguntas y enfoques sobre la misma.

El ascenso a la fama de Lucian Freud se debió a su prodigiosa habilidad y sensibilidad como pintor figurativo y a su inquebrantable compromiso con el medio y con sus intereses. Pero también tuvo que ver con su apellido, con las compañías de las que se rodeó y con el éxito comercial de sus obras. Como nieto del famoso padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, su vida estaba predispuesta a atraer la atención del público. El gusto de Freud por rodearse de amigos y conocidos ilustres —de ámbitos tan variados como las artes, los bajos fondos y la aristocracia— hizo que su vida personal fuera objeto de un atento escrutinio, análisis y especulación. Esta exposición debe mucho al trabajo de investigadores anteriores y a sus perspicaces y valiosas reflexiones sobre el artista, sus modelos, sus temas y procesos de trabajo, y sobre muchos otros aspectos de su vida y de su arte⁷. A pesar de los beneficios que la celebridad aportó a su carrera, el nombre de Freud también ha eclipsado su obra. Durante mucho tiempo, la biografía ha sido la principal lente a través de la cual se ha evaluado su arte, y la relevancia de pinturas concretas se ha explicado de manera desproporcionada por la proximidad a la vida personal de su creador. Aunque la biografía es un factor importante para entender el arte, su predominio perpetúa los tropos de la excepcionalidad individual a expensas de la importancia de una obra en relación con contextos más amplios. Desde la muerte de Freud en 2011, nuevas investigaciones han explorado diferentes formas de entender sus pinturas⁸, y se han orientado no tanto a presentar un relato unificado y grandioso con el genio en el centro, como a destacar aspectos poco investigados de su obra, contextualizándolos en un marco más amplio. Esta exposición sigue y amplía estos ejemplos para plantear nuevas preguntas sobre la relevancia actual de la obra de Freud.

La exposición y el catálogo siguen una estructura más o menos cronológica, desde la década de 1940 hasta la de 2000, y agrupan las obras seleccionadas en cinco secciones. Cada sección está dedicada a una evolución artística dentro de las siete décadas de actividad de Freud y pretende ofrecer nuevas formas de ver su pintura

de cada época. Los distintos capítulos incluyen aportaciones de historiadores del arte, comisarios y artistas contemporáneos que se acercan a la obra de Freud con una nueva mirada y con nuevas preguntas. En *Llegar a ser Freud: los años 1940-1950*, Andrew Wilson presenta las primeras obras del artista a través de la recepción que tuvieron entonces en Gran Bretaña, mientras que Christina Kennedy se centra en su recepción internacional y aborda su temprano protagonismo en exposiciones de todo el mundo. La segunda sección, *Retratar la intimidad: los años 1960-1980*, enmarca la evolución artística de Freud a partir de la década de 1960 en el contexto de sus relaciones con la familia y los amigos. Aunque el género del retrato y la obra de Freud en particular se han analizado a menudo en términos de *eros* (deseo erótico), de la mirada masculina y de las estructuras de poder que rigen la relación entre el pintor y sus modelos, la habilidad del artista para evocar una intimidad no erótica en sus pinturas —como la amistad o el afecto paterno— ha sido escasamente investigada. En esta sección se examina también la considerable contribución de Freud al género de la pintura de la amistad y el retrato doble: Maria H. Loh aborda su obra desde la perspectiva de una estudiosa del Renacimiento y utiliza la metodología propia de las colecciones históricas que acogen la exposición. El que fuera

ayudante de Freud durante veinte años, el pintor David Dawson, y la mejor amiga de este desde los tiempos de la escuela de arte, la artista Tracey Emin, reflexionan sobre la representación de la intimidad, la amistad y la pérdida, tanto en la obra de Freud como en la suya propia.

El contraste entre la pérdida personal, el desamparo individual y las representaciones públicas del poder a través de la pintura se exploran en *El poder y la muerte: los años 1970-1990*. Esta sección contrasta los famosos retratos de Freud de personas influyentes con una selección de dibujos contemporáneos sobre la vejez y, finalmente, la muerte de su madre Lucie. Jasper Sharp ofrece un conmovedor perfil de Lucie Freud, una mujer activa y de fuerte carácter que tuvo un complejo papel en la vida de su hijo. La artista Jutta Koether, ella misma emigrante alemana en Nueva York, reflexiona sobre la radicalidad de la pintura de Freud, la singular atención que suscita y el modo en que esto culmina en las representaciones de Freud de su propio estudio. La siguiente sección, *El arte y el estudio: los años 1980-2000*, destaca la nítida conciencia de Freud de sus antecedentes artísticos y el papel del estudio como lugar y tema de su pintura. El antiguo director de la National Gallery, Nicholas Penny, aporta sus recuerdos del artista paseando entre los grandes maestros antiguos,

mientras que Paloma Alarcó examina en detalle el uso y la representación que hace Freud de las manchas, los paños y los harapos en tanto que atributos de la pintura para investigar el estudio del artista como escenario físico y como espacio metafórico de la puesta en escena. La última sección está dedicada a *La carne*, común denominador de la obra de Freud a lo largo de toda su carrera. Gregory Salter analiza la pintura de cuerpos desnudos en el contexto de la historia política y *queer* de Gran Bretaña durante los años 80 y 90, mientras que Chantal Joffe relata su conflictivo viaje como retratista contemporánea para abrazar la obra de Freud y su firme creencia en el poder de la pintura.

LLEGAR A SER FREUD: LOS AÑOS 1940-1950

La vida de Lucian Freud puede contarse siguiendo el arco narrativo del «viaje del héroe»: «Partida», «Iniciación» y «Retorno»⁹. La «Partida» comienza con el nacimiento del artista en una familia casi mítica, vástago dotado pero problemático de un patriarca imponente. El relato de la amenaza y las dificultades existenciales que habría supuesto la emigración forzosa de su familia desde Alemania toma a menudo un desvío hacia los bulliciosos años escolares de Freud, sus amistades con artistas y otras luminarias culturales, y sus posteriores viajes. La «Iniciación» sigue sus intentos y denuedos por convertirse en artista, haciendo hincapié en un estilo de vida bohemio, justificado por el genio y con frecuencia puesto en peligro por tentaciones externas —mujeres, matrimonio, hijos, convenciones burguesas— que hay que rechazar y superar, pero que también conducen a un eventual descenso al inframundo de las penurias económicas como consecuencia de las modas artísticas. El «Retorno» adopta la forma de una resurrección crítica y un renacimiento artístico que culminan con la ascensión del héroe al firmamento del arte. El relato es universal y su estructura no ha cambiado mucho desde las *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* de Giorgio Vasari¹⁰, o el análisis de *La leyenda del artista* de Ernst Kris y Otto Kurz¹¹. El atractivo de dicho relato contribuye a que Freud sea tan popular como controvertido, y al identificarlo podemos dar cabida a nuevas preguntas sobre su obra. Las pinturas de la presente exposición pueden entenderse simultáneamente como ilustraciones de dicho relato y como yuxtaposiciones al mismo.

Nacido en Berlín en 1922, hijo de Ernst y Lucie Freud, Lucian era el segundo de tres chicos y el favorito de su famoso abuelo, Sigmund Freud. Desde muy joven se interesó por el dibujo y, como parte de su educación dentro de la próspera clase media alta de la Alemania

de Weimar, pasaba los veranos en la isla de Hiddensee en el Báltico y estuvo en contacto con la música, la literatura y las artes visuales. Una foto de alrededor de 1925 documenta el apartamento familiar en la Regentenstrasse y muestra una alcoba con un diván sobre el que cuelga una reproducción enmarcada de *Baco y Ariadna* de Tiziano [fig. 1]. En 1933, la política antisemita y fascista del recién elegido Partido Nazi obligó a los Freud a emigrar al Reino Unido, donde se instalaron en Londres. Lucian, a quien nunca interesaron las convenciones ni la autoridad, asistió a una sucesión de diferentes escuelas con grados variables de interés, entre ellas la progresista Dartington Hall, en Devon; la quizá más conservadora Bryanston, en Dorset; la East Anglian School of Painting and Drawing, en Dedham, Essex; y, más tarde, el Goldsmiths' College, en Londres. En su formación artística influyó más la pedagogía alternativa de la East Anglian School, basada en una mínima instrucción formal. El interés de su cofundador, el artista galés Cedric Morris, por la pintura como representación directa con la menor mediación estilística posible encuentra su eco en obras tempranas de Freud, como su *Auto-retrato* [cat. 1], que favorece la visión frontal frente a la tradición perspectivista. El homenaje de Freud a su maestro, *Cedric Morris* [cat. 2], utiliza densos empastes que confieren el mismo peso a casi todos los elementos de la obra, al tiempo que utiliza el ojo de Morris como su foco hipnótico. La educación de Freud se cuenta a menudo a través de sus propios recuerdos, donde resaltan los momentos de desobediencia que culminan en el mito (que a él le gustaba repetir) de que su desprecio por las normas podría incluso haber provocado el incendio que destruyó la East Anglian School, dando así fin a la etapa de la «Partida» en el relato del héroe. A partir de aquí, el artista inició un prolífico viaje que duró toda una década para encontrar su modo preferido de expresión pictórica.

Aunque el propio Freud no era muy explícito sobre las influencias estilísticas en su obra temprana y a menudo rechazaba cualquier sugerencia de comparaciones o predecesores¹², sus viajes le llevaron de Inglaterra a Escocia y Gales, a las Islas Sorlingas, Francia, Grecia, el Caribe y Estados Unidos, entre otros lugares. Tuvo la oportunidad de contemplar la obra de otros artistas, colecciones de arte y tradiciones visuales, al tiempo que intercambiaba opiniones con una red cada vez más amplia de amigos y partidarios dentro del mundo del arte, la literatura, la edición y la alta sociedad. Este periodo fue testigo de una rápida y emocionante evolución en la práctica y en los intereses pictóricos de Freud, lo que facilitó que el público de la época pudiera ver su arte en relación con las obras con las que había estado en contacto. En cuadros como *Los refugiados* [cat. 3], Freud sigue centrado en la densa aplicación de la pintura y en las figuras aisladas del fondo, como ya



Fig. 1 Fotografía de la casa de Ernst y Lucie Freud en Berlín hacia 1925. En la alcoba cuelga una reproducción de *Baco y Ariadna* de Tiziano (1520-1523, National Gallery, Londres) Foto RIBA Collections

hacía en sus días en la East Anglian School of Painting. Sin embargo, en *Muchacha en el muelle* [cat. 4] utiliza el fondo de forma diferente, con un entorno marítimo que recuerda a las obras del artista de Cornwall Alfred Wallis [fig. 2], mientras que la prominente figura central de Felicity Hellaby anticipa las intensas y conmovedoras pinturas posteriores que Freud hizo de su compañera Lorna Wishart, *Mujer con tulipán* [cat. 7] y *Mujer con narciso* [cat. 8]. La nueva relación entre el fondo y el primer plano hace de *Hombre con pluma* (Autorretrato) [cat. 5] una pieza crucial en la evolución de Freud en aquella época. Aquí, el fondo muestra una estilizada vivienda habitada por una figura humana y por un pájaro ligeramente amenazante. Al renunciar al uso de los densos empastes en favor de una aplicación muy cuidada de pinceladas individuales, la especificidad y el minucioso detalle de los ladrillos presenta un acentuado contraste con el paisaje indefinido, estéril y fantástico en el que se sitúa la escena. El autorretrato del artista sosteniendo una pluma en primer plano no tiene un significado claro, pero sí mucha atmósfera. Este uso de la ambigüedad deliberada como elemento narrativo también puede verse en *El cuarto del pintor* [cat. 6], lo que sugiere que Freud era plenamente consciente de las herramientas de la pintura metafísica y surrealista, del mismo modo que sus retratos aislados de modelos que presentan

ciertos atributos revelan una atención sincera a los pintores del Renacimiento del Norte. El nuevo interés de Freud por la pintura aplicada en finas y trabajadas capas —como se aprecia en *Garza muerta* [cat. 10], la «exquisita»¹³ *Muchacha con rosas* [cat. 9], que presenta un fondo de «luminosidad esencial»¹⁴, *Muchacha con gatito* [cat. 11] o el *Hombre con hoja de cardo* (Autorretrato) [cat. 12]— puede retrotraerse hasta antecedentes formales como el *Retrato de hombre* de Hans Baldung Grien (1514, National Gallery, Londres) o el *Retrato de hombre* pintado unos años más tarde por un artista del sur de Alemania [fig. 3].

El realismo exacerbado de un cuadro como *Interior en Paddington* [cat. 15], un retrato del fotógrafo Harry Diamond, recuerda inmediatamente al estilo de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) de los años veinte representado por Christian Schad u Otto Dix [fig. 4]. Sin embargo, también es fácil entender por qué Freud, como emigrante alemán, habría querido rechazar los paralelismos con cualquier estilo pictórico del país que había perseguido a su familia. A pesar de ser firmemente identificado como un artista británico, sobre todo en sus últimos años, Freud tuvo una carrera y una recepción muy internacional¹⁵. Fue seleccionado para exponer en la prestigiosa Bienal de São Paulo de 1951, representó a Gran Bretaña en la Bienal de



Fig. 2 Alfred Wallis (1855-1942), *Barco de tres mástiles cerca de un faro*, hacia 1928-1930. Óleo sobre tabla, 53 x 74,7 cm. Kettle's Yard, University of Cambridge



Fig. 3 Artista del sur de Alemania, *Retrato de hombre*, hacia 1530-1540. Óleo sobre tabla de haya, 49,9 x 39,1 cm. The National Gallery, Londres



Fig. 4 Otto Dix (1891-1969), *Autorretrato*, 1912. Óleo sobre papel pegado sobre tabla de álamo, 73,7 x 49,5 cm. Detroit Institute of Arts, donación de Robert H. Tannahill 51.65

Venecia de 1954 y pudo presumir de la temprana adquisición de *Muchacha con rosas* por el British Council en 1948 y de *Mujer con narciso* por el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 1953. Sin embargo, la visibilidad internacional no impidió que el artista siguiera desarrollando su estilo pictórico. Mientras que el pabellón británico en la 27ª Bienal de Venecia de 1954 exhibía la elegíaca *Habitación de hotel* [cat. 21], con su inquietante imagen de una tensa relación plasmada con pinceladas cortas aplicadas de manera meticulosa, el trabajo de Freud pasó a utilizar una textura dinámica y arremolinada de la superficie pintada en retratos como *Pintora* [cat. 22].

RETRATAR LA INTIMIDAD: 1960-1980

A partir de los años 50, la historia de la vida de Lucian Freud suele contarse en términos de *eros*: amor apasionado, erotismo, deseo carnal y anhelo sensual. El pintor era tan popular en los círculos artísticos bohemios y en el sórdido submundo de las grandes apuestas como en la alta sociedad de la aristocracia británica y el dinero de la industria. Autoproclamado egoísta¹⁶ y dedicado a su práctica e identidad como artista hasta el punto de rechazar otras responsabilidades, Freud se hizo tan famoso por sus matrimonios, relaciones, aventuras y amoríos como por su arte¹⁷. Muchas de sus

parejas, aunque no todas, fueron retratadas sobre el lienzo. En la mayor parte de la literatura, estos modelos son descritos principalmente en un papel de inspiración pasiva para el artista, como la «musa» de Freud, aunque, en realidad, todos ellos tuvieron una vida activa como escritores, artistas, madres, administradores de propiedades y muchas otras ocupaciones. El género del retrato se concibe a menudo como una dicotomía entre lo «activo» y lo «pasivo»: el pintor activo y el modelo pasivo, el espectador activo y el objeto pasivo de la mirada.

Esta importante crítica a la mirada masculina como estructura formativa del retrato ha sido también objeto de investigación durante mucho tiempo, tanto en las artes visuales en general como en el caso de Freud en particular¹⁸. Su punto álgido lo constituye, quizá, la mordaz crítica de la historiadora del arte y feminista Linda Nochlin sobre la exposición de Freud de 1993 en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York¹⁹. Nochlin calificó la exposición de «*belle peinture* tradicional y complaciente [...] desplegada al servicio de una moderna imaginería aparentemente subversiva en lo sexual». Aunque la autora admitía su «genuina admiración por los dones genuinos», como el «éxito» y el «triumfo formal y expresivo» de varias de las obras, creía que estos «apenas explican el grado y la cantidad de adulación acrítica suscitada por la

producción de Freud» y rechazaba la «enorme inversión psíquica por parte de tantos mecenas, críticos y comisarios»²⁰. Su condena era, pues, doble. Por un lado, acusaba al negocio del arte y a sus facilitadores —el mercado del arte, los coleccionistas y los museos— de querer rellenar «el puesto que ha quedado vacante en el mundo del arte tras la muerte de Picasso» con «el candidato más probable», para lo cual creía que «tanto por cuestiones de estilo como de personalidad, Freud interpreta a la perfección el papel de Gran Genio Artístico Masculino Occidental Blanco»²¹. Esta acerba crítica al aparato internacional del arte es saludable, y probablemente esté justificada, pero no es exclusiva de Freud. En cuanto a la pintura del artista británico, la crítica más dura de Nochlin iba dirigida contra la propia idea de la mirada masculina que subyace a su práctica artística: «Las mujeres [...] son a menudo rubias, están casi siempre desnudas y se muestran en poses pasivas, con las mejillas y los genitales sonrosados; los hombres —es decir, los hombres homosexuales— o bien están desnudos y son pasivos, o están desnudos y resultan monstruosos. Por el contrario, los hombres “de verdad”, como sir Jacob Rothschild (*Hombre en una silla*, 1989) [cat. 53], están vestidos, posan sentados para ser retratados y se les concede la dignidad de la individualidad mediante unas arrugas e irregularidades que reflejan su “carácter”»²².



Fig. 5 Lucian Freud cabeza abajo con su hija Bella, fotografiados por Bruce Bernard en 1983

En su reseña, Nochlin hacía una crítica estructural válida de las obras necesariamente limitadas de una exposición y la extrapolaba a toda la producción del artista. Por un lado, esta crítica considera «monstruosa» la representación de cuerpos no normativos por parte de Freud, lo que parece contradecir la agenticidad casi reverencial que impregna cuadros como *Leigh Bowery (sentado)* [fig. 51] o el posterior *Durmiendo junto a la alfombra del león* [cat. 75]. Por otra parte, la crítica al retrato como desequilibrio de poder en sí mismo suele plantear el acto de pintar como un acto de consumo unidireccional por parte del espectador. Pero el retrato es un diálogo. Aunque los modelos de Freud describen unilateralmente sus sesiones de posado como largas, repetitivas y que a menudo requerían cientos de horas de su tiempo, esas mismas horas eran invertidas también por el artista. Es bien sabido que en sus sesiones abundaba la conversación, el debate, la comida, la convivencia y todo el espectro de la interacción humana, incluido el conflicto, o incluso el sexo. El tiempo invertido en estas sesiones conjuntas era, como dice Maria Loh, un «contrato tácito que se establece entre retratista y retratado»²³, el cual comportaba y requería de la confianza y la implicación de ambas partes.

Resulta pertinente examinar cómo Freud evoca la intimidad al margen de eros. En particular, podría ser fructífero considerar la obra del artista desde los años 60 hasta los 80 en relación con *storgé*, el concepto de amor paternal y afecto cariñoso, y *philia*, el amor entre amigos. Freud tuvo muchos hijos con muchas parejas. Algunas de estas relaciones fueron más estrechas que otras, algunas tuvieron una frecuencia más regular, ninguna fue tradicional [fig. 5]. Aunque algunas de ellas se han hecho públicas en la literatura o en fotografías, se ha prestado poca atención a la escenificación por parte del propio Freud de su papel o de su comportamiento como padre. Su cuadro *En el camino de sirga con Bella* [fig. 6], pintado rápidamente y en pequeño formato, muestra un tierno momento de atención paternal hacia su hija pequeña. A diferencia de la mayoría de sus autorretratos, fue realizado a partir de una fotografía tomada por Bernadine, la madre de Bella, y por tanto no sitúa al espectador en la posición del artista reflejado en el lienzo, sino que representa a padre e hija como si fueran vistos por un tercero. Como tal, la obra es una excepción. En la mayoría de los cuadros en los que aparece su familia, la presencia de Freud está implícita en el diálogo del retrato y el artista pasa tiempo con sus hijos en el proceso de pintar un cuadro. *Cabeza de muchacha* [cat. 26], un retrato de su hija mayor de escala más grande que el natural atrapa al espectador con su tranquila intensidad. *Muchacha desnuda riendo* [cat. 27], tan íntima en su formato como en la relación entre el artista y la modelo, muestra la atención que Freud presta a su



Fig. 6 *En el camino de sirga con Bella*, 1961
Óleo sobre lienzo, 17,8 x 20,3 cm
Colección privada

hija adolescente, no como un intercambio erótico, sino como uno de observación pictórica: provoca, captura y evoca una relación compleja en la que tienen cabida tanto la extrañeza como la superación de la misma gracias al tiempo que ambos pasan juntos. La ternura de estos cuadros abarca desde los años 60 hasta los 80 y aún después, en las representaciones de los hijos adultos de Freud, como en los dos cuadros titulados *Bella* [cats. 37 y 38]. En estas obras, compartir el tiempo de la pintura era para Freud una forma de crear intimidad sin erotismo.

Este es también el caso de otro grupo de pinturas que merecerían una mayor atención: sus retratos dobles, que destacan por su agudeza a la hora de evocar una relación entre los modelos. *Dos hombres* [cat. 34] muestra una pareja sobre un colchón en el suelo del estudio: uno desnudo, el otro vestido. Aunque la cabeza de los dos hombres está girada hacia lados diferentes, la mano del segundo se apoya suavemente en la pantorrilla del primero, un tierno gesto de amorosa confianza. A pesar de la insinuación de una conexión sexual, el tono que predomina en el cuadro es de

cuidado y ternura. La complejidad emocional que Freud era capaz de evocar en sus retratos dobles ya se había puesto de manifiesto en su obra anterior. En *Michael Andrews y June* [cat. 30] vemos al compañero y amigo de Freud, el pintor Michael Andrews, sentado en un sofá con su esposa, June Andrews. Aunque los cónyuges no siempre estuvieron presentes al mismo tiempo durante la realización del cuadro, Freud consigue convencer al espectador «de que había una relación entre los retratados», según la descripción de su antiguo ayudante David Dawson²⁴, y sugiere que sus vidas están entrelazadas y a veces en conflicto, como sucede con la disposición de los brazos y la dirección de las miradas en el lienzo. *Bella y Esther* [cat. 35] aúna todo lo relacionado con la intimidad en las relaciones entre padres e hijos y en la amistad. Vemos a las hijas adultas de Freud cómodamente tumbadas en el viejo sofá de cuero que aparece en otros cuadros que muestran el estudio del artista. Aunque el espectador nunca sabrá nada sobre la relación real de los sujetos pintados, aquí las hermanas se muestran en armonía y habitan los que quizá son los dos espacios más importantes en la vida de Freud: su estudio y su lienzo.



Fig. 7 Rafael (1483-1520), *Retrato del papa Julio II*, 1511
Óleo sobre tabla de álamo, 108,7 × 81 cm
The National Gallery, Londres

EL PODER Y LA MUERTE: LOS AÑOS 1970-1990

En el relato habitual de la vida de Freud, los años 60 suelen ocupar el lugar del descenso del héroe a los infiernos del rechazo crítico o la periferia artística. Estos años fueron testigos del éxito de la abstracción y del auge del Pop Art y la *performance*. En la década de 1950, los artistas británicos contemporáneos de Freud, entre ellos Richard Hamilton, William Turnbull y Eduardo Paolozzi²⁵, se habían dedicado a trastocar y subvertir el canon moderno definido por el historiador y crítico de arte británico Herbert Read, y lo hicieron mediante exposiciones experimentales y la adopción de la cultura de consumo y producción en masa. De este modo, el Institute of Contemporary Arts de Londres se convirtió en el centro intelectual de una nueva vanguardia. Instituciones pioneras como la Whitechapel Gallery presentaron al público británico a artistas estadounidenses como Mark Rothko y Robert Rauschenberg, mientras que artistas *underground* como Mark Boyle interpretaban música experimental con la banda Soft Machine y proyectaban psicodélicos remolinos de muestras de fluidos corporales ante su embelesado público. Los *swinging sixties* vieron surgir nuevas formas de exponer, celebraron la ruptura con las convenciones anteriores y se deleitaron en desafiar las formas de arte existentes, incluida, muy especialmente, la pintura figurativa.

A Freud no le interesaba nada de esto. Aunque su estilo evolucionó de forma continua y deliberada desde el realismo exagerado y estrechamente controlado de sus primeras obras hacia un modelado más generoso de sus temas en el lienzo, que abarcaba la pincelada, el pigmento y la expresión, Freud creía tenazmente en el potencial de la pintura como materia y como forma artística. La acumulación de pintura, su manipulación sobre el lienzo y su incesante estratificación, disposición y modelado se convirtieron en elementos centrales de su obra. La pareja de finales de la década de 1950 *Autorretrato (Fragmento)* [cat. 24] y *Francis Bacon (Inacabado)* [cat. 25], que atestiguan y enfatizan la amistad entre los dos pintores, muestra los inspirados comienzos de esta actitud más libre hacia la aplicación de la pintura, que incluso deja ver los dibujos subyacentes y utiliza la técnica del *non-finito* —la exposición deliberada del lienzo inacabado como medio compositivo—, revelando el nuevo interés y la confianza de Freud en su propia pincelada. A finales de la década de 1960, este interés y esta habilidad se desarrollaron aún más, como puede verse en la representación de la piel en *Muchacha con abrigo de piel* [cat. 40], con un deleite y un cuidado que se aplican también al cabello de la modelo. A partir de los años 70, el interés de Freud por la pintura y su aplicación se vuelve aún más destacado, incluso contundente. *Frank Auerbach* [cat. 49] es un ejemplo de ello. El retrato del amigo íntimo de Freud, compañero de profesión y exiliado alemán, es idiosincrásico. El cuadro, que muestra la cabeza del modelo en un formato de retrato recortado, con la mirada hacia abajo y visto ligeramente desde arriba, está dominado por la prodigiosa frente de Auerbach. Enmarcada por una cabellera oscura y rizada, modelada de forma expresiva para mostrar las entradas y equilibrada por la expresión seria y de gran contraste del personaje, la frente de Auerbach ocupa prácticamente la mitad del lienzo. De hecho, casi constituye un lienzo en sí misma: el espectador puede deleitarse en la experta mezcla de tonos conseguida por Freud en la encarnadura, destacando los reflejos de la piel y las pinceladas que siguen los volúmenes de las suturas craneales subyacentes. Al pintar a un artista cuya amistad, opinión y agudeza intelectual respetó durante toda su vida, Freud presenta la frente de Auerbach como un escenario en el que exhibir la propia pintura: la presentación distintiva de la pincelada enfática se ha convertido en un elemento importante de su práctica artística.

Esto también puede aplicarse a los retratos de Freud de figuras públicas del poder. Dos cuadros titulados *Hombre en una silla* [cats. 52 y 53] muestran al empresario y coleccionista de arte Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza y al aristócrata británico y banquero de inversión Jacob Rothschild, respectivamente. Ambos retratos se basan en la iconografía del poder definida por predecesores como Rafael en su *Retrato del papa*

Julio II [fig. 7]. Pero Freud también los inviste de una expresión pictórica que va más allá del Renacimiento: la composición de las prominentes manos de los retratados recuerda una vez más su anterior proximidad formal a la tradición del Renacimiento del Norte²⁶, mientras que el uso de la pintura y los rastros de su aplicación subrayan el propio proceso de creación de las imágenes. Otros retratos del poder —incluidos los de príncipes pintores como el amigo y compatriota de Freud David Hockney [cat. 55], capitanes de la industria como el promotor irlandés Pat Doherty [cat. 57] o el que más tarde sería el marchante neoyorquino de Freud, el influyente William Acquavella [cat. 56]— presentan un manejo ejemplar de la pintura y tratan de transmitir la aptitud del individuo retratado mediante la intensidad de la pincelada. El más conocido de estos retratos del poder es el de la monarca británica, *La reina Isabel II* [cat. 58], cuyo pequeño formato resalta las firmes pinceladas. La retratada captada en rigurosa frontalidad, devuelve la mirada del espectador con determinación. Los rasgos faciales, la expresión y el cabello se construyen mediante gruesas capas de pintura sobre un fondo oscuro. Las enérgicas pinceladas revelan de manera deliberada la dirección de su aplicación, y los tonos, muy contrastados, crean reflejos y volumen. Todos estos elementos llaman la atención sobre el artificio de su propia realización, y son rastros intencionados de la mano del artista. Para retratar el poder, Freud eligió un deslumbrante despliegue de materialidad pictórica. Como señala la pintora coetánea Jutta Koether, es esta «obsesiva insistencia en la pintura» lo que hace a Freud tan interesante²⁷.

En los años que van de 1970 a 1989, tras la muerte de su padre Ernst, Lucian Freud construyó una relación diferente con su madre Lucie²⁸. Afectada por el fallecimiento de su marido, la madre de Freud empezó a pasar más tiempo con su hijo. A lo largo de los años el artista la retrató en varias pinturas y obras sobre papel y siguió dibujándola a medida que Lucie se debilitaba con la edad. El vigor deliberado de los óleos sobre el poder público contrasta con el uso del carboncillo y la acuarela en estos recuerdos de fragilidad privada. Su último retrato de ella es un conmovedor dibujo a lápiz, *La madre del pintor, muerta* [cat. 48].

EL ARTE Y EL ESTUDIO: LOS AÑOS 1980-2000

Muchos de los cuadros de Lucian Freud presentan una figura aislada sobre un fondo. Los luminosos cabellos grises que rodean la cabeza de *John Minton* [cat. 18] tienen profundidad, pero no especificidad. El fondo de *Hombre con camisa azul* [cat. 39] sirve para centrar la atención del espectador en la expresión y la presencia

del retratado, no como indicador de un lugar concreto. Durante casi cuatro décadas, las figuras de los cuadros de Freud se muestran generalmente en entornos que eliminan cualquier ubicación identificable. En los pocos casos en los que recurre al género del paisaje, como en *Solar con escombros y casas, Paddington* [fig. 8], el artista invierte la omisión y los lugares que representa carecen de figuras. Si sus cuadros muestran algún signo recurrente de ambientación identificable, suele ser el mobiliario o los detalles de su estudio, ya sean las sillas, las camas o la tarima del suelo. Pero el estudio del artista como espacio distintivo y reconocible pronto se convierte en un rasgo repetido e importante de su obra. *Gran interior, W9* [cat. 32] prefigura esta evolución. El cuadro muestra a la madre del artista sentada en una butaca. Detrás de ella, en una perspectiva incoherente con el primer plano, Freud incluye una cama con la figura de Jacquetta Eliot, la madre de uno de sus hijos, con los brazos y el torso desnudos, mirando hacia el techo. La habitación está representada de forma indefinida, pero el mortero para moler pigmentos la identifica como el estudio del artista. Sin embargo, a pesar de estos indicios de una ubicación concreta, se trata de un espacio de ficción: aunque la habitación es efectivamente el estudio de Freud, las dos mujeres nunca coincidieron en la forma en que están representadas. El lienzo que nos muestra la especificidad del lugar también se convierte en un lugar de invención pictórica.

A partir de la década de 1980, este uso del estudio como escenario y como tema se convierte en un tropo dominante y recurrente en la obra de Freud, siendo probablemente el ejemplo más destacado su magistral *Gran interior, W11 (según Watteau)* [cat. 62]. Freud presenta aquí al espectador lo que es esencialmente un *tableau vivant*, una recreación de un cuadro famoso por un grupo de modelos en el estudio del artista. El cuadro al que alude el título es *Pierrot contento* [fig. 26], pintado hacia 1712 por el pintor rococó francés Jean-Antoine Watteau. Se trata de un tipo de pintura galante de grupo cuyos protagonistas a menudo aparecen en un parque y están envueltos en un humorístico y decoroso juego amoroso, y que incluye escenas y personajes habituales en la *Comedia del arte*. En *Gran interior, W11 (según Watteau)*, el lugar de Pierrot flanqueado por dos hombres y dos mujeres lo ocupan cinco figuras relacionadas con la vida de Freud apiñadas en el mobiliario de su estudio, lo que convierte de manera ingeniosa una escena de ficción en un interior realista donde los personajes y el pintor llevan a cabo una agradable actuación conjunta²⁹. Mientras que Watteau eligió el escenario tradicional de una encantadora fiesta en un jardín, el grupo de Freud se sitúa delante de una descuidada planta de interior. Las figuras están representadas con gran atención al detalle y al carácter, desde la estudiada colocación de las manos y la vaporosa tela



Fig. 8 *Solar con escombros y casas, Paddington, 1970-1972*
Óleo sobre lienzo, 167,5 × 101,5 cm
Colección privada

de un vestido de flores hasta el variopinto calzado de los retratados, o la falta del mismo. Pero la atención se centra sobre todo en el estudio de Freud. El fregadero donde cae el agua, las paredes rugosas y el enlucido en bruto, las tuberías expuestas, las humedades, la vista desde la ventana del fondo y, por supuesto, la espesa vegetación de interior: todo parece ser tan importante para la transposición de Freud de la fiesta en el jardín de Watteau como los propios personajes. En respuesta al artificio de la pintura galante de Watteau, Freud presenta su estudio como un escenario y un personaje en sí mismo y suscita un «proceso interpretativo que va más allá de la propia obra»³⁰.

En obras posteriores, el estudio del artista ocupa un lugar aún más importante para la escenificación de un relato y se convierte en un espacio metafórico para la posibilidad de la propia pintura. *Pintora y modelo* [cat. 63], plantea un reto deliberado a las expectativas que suscita la obra de Freud en este periodo. El cuadro muestra a la pintora Celia Paul en el escenario de un estudio y pisando un tubo de pintura, mientras que el modelo —el artista Angus Cook— yace en un sofá. Mediante las figuras de un desnudo masculino recostado y una pintora, el cuadro pone en entredicho los roles de género previsible en la obra de Freud, al tiempo que hace gala de ello como producto del propio acto de pintar³¹. El estudio es el lugar donde se lleva a cabo este «acto subversivo».

LA CARNE

La parte del «Retorno» en el relato de Freud comienza en la década de 1990, durante la cual se produce un resurgimiento de la atención crítica, popular y comercial. Gracias a importantes exposiciones de obra nueva en la Whitechapel Gallery y en otros importantes museos en 1993-1994³² y en el contexto de los grandes maestros europeos en la Dulwich Picture Gallery en 1994-1995³³, las pinturas de Freud llegaron a un público más amplio³⁴. Sus nuevos modelos —el performer Leigh Bowery y la entonces inspectora de la Seguridad Social Sue Tilley— inspiraron atrevidos cuadros de gran formato que se deleitaban en la fisicidad del cuerpo humano.

En *Leigh Bowery (sentado)* [fig. 51], Freud pinta al modelo desnudo en el escenario ya familiar de su estudio. Bowery domina el lienzo: no contento con estar sentado en la butaca roja, se ha colocado con confianza y aplomo, dejando que su brazo izquierdo caiga sobre el respaldo de la silla y con la pierna izquierda extendida sobre el reposabrazos. Los genitales de Bowery se muestran al espectador con la misma seguridad que su implacable mirada.

Sue Tilley, la modelo de *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* [fig. 9], suele ser retratada por Freud en actitudes de descanso, pero demostrando la misma



Fig. 9 *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo, 1995*
Óleo sobre lienzo, 151,3 × 219 cm
Colección privada



Fig. 10 Alberto Durero (1471-1528),
Autorretrato como Jesucristo, 1500
Óleo sobre tabla, 67,1 × 48,9 cm
Alte Pinakothek, Múnich

confianza. *Durmiendo junto a la alfombra del león* [cat. 75] muestra a Tilley en una butaca, como Bowery, pero en esta ocasión el entorno del estudio incluye una espectacular alfombra decorativa colocada en posición vertical como telón de fondo. A pesar de estar dormida, el cuerpo de Tilley está pintado con el mismo vigor y cuidado que el de Bowery: innumerables pinceladas forman las columnas de sus brazos y piernas; las sombras que articulan el rostro y los pliegues de su cuerpo están cuidadosamente realizadas y el juego de luces contrasta con los suaves realces en rótulas, pantorri-llas, pechos y mejillas. El cuadro representa un momento de sueño, pero cuenta la historia de horas de cuidadosa elaboración; es el fruto entrañable «de una intimidad prolongada», en palabras de Gregory Salter³⁵. Los cuadros de Bowery y Tilley recibieron una gran atención, como explica Salter en este volumen. Son espectaculares, pero no sensacionalistas, ya que muestran sus temas con el mismo cuidado y la misma dignidad empleados en su elaboración.

La vigorosa representación de la carne en el lienzo es quizá el elemento más destacado y repetido en la larga carrera de Lucian Freud. Desde la perspectiva distorsionada y cargada de pigmento de su *Autorretrato* de 1940 [cat. 1], y la explícita exhibición de la superficie y el proceso en *Francis Bacon (Inacabado)* [cat. 25], hasta los ricos volúmenes de *Retrato desnudo II* [cat. 71], la pintura de la carne es la esencia de la obra del artista.

Para él, vivir era pintar. Cuanto más se acercaba al final de su vida, más estrechamente se entrelazaban la pintura y la carne en su obra. En *Pintora y modelo* [cat. 63], de 1986-1987, Freud utiliza la representación de la pintura como sustancia como elemento narrativo. La pintura cubre el vestido rojo de la artista y esta a su vez pisa un tubo de pintura, que al derramarse sirve para anclar la escena en un momento del tiempo.

En 2002, la representación de la pintura cumple un propósito diferente. *Autorretrato, reflejo* [cat. 67] muestra al artista, de 79 años, con los ojos medio cerrados y sujetándose la corbata, en una imagen que recuerda el *Autorretrato como Jesucristo* de Alberto Durero [fig. 10]. Sin embargo, mientras que el maestro renacentista alemán pone el énfasis en la suntuosa representación de un abrigo guarnecido de piel, la que hace Freud de su propia chaqueta es de una ejecución bastante sobria. Su sencillez contrasta con el tratamiento que da a su piel, con pinceladas arremolinadas que se acumulan en capas superpuestas. Los trazos de las cerdas del pincel estructuran la superficie, esculpen surcos y crean sombras sutiles; la pintura se apelmaza, se retira, se vuelve a acumular, se deposita en franjas cremosas y en glóbulos blanquecinos, acentuando el carácter escultórico de su manipulación. Sólo hay otra zona en el cuadro que recibe un tratamiento semejante: el fondo inmediato, un escarpado paisaje de pintura que enmarca la cabeza del artista, lo más cercano a la estética de la abstracción que puede verse en su obra. Freud representa incluso una zona de la pared del estudio en la que limpiaba sus pinceles. Estos rastros gestuales del acto de eliminar el óleo sobrante, bien documentados en fotografías, registran el impulso de la muñeca del artista zurdo y traducen en depósitos de pintura casi arqueológicos el acto físico de pintar a lo largo de los años. Es posible que a Freud no le interesara gran cosa la abstracción, pero amaba la materia de la pintura lo suficiente como para darle un papel preponderante en sus últimas obras. Mientras que Durero añadió una inscripción en latín a su autorretrato, «Yo, Alberto Durero de Núremberg, me retraté en colores apropiados a la edad de veintiocho años», Freud inscribió su autorretrato con la propia pintura.

Nueve años antes de esta obra, Freud dedicó un autorretrato a reflexionar sobre la relación entre la pintura y la carne: la enigmática *Pintor trabajando, reflejo* [cat. 79]. Esa relación ya estaba estrechamente ligada a su identidad como pintor, así como a su propia mortalidad. Freud se muestra en su estudio de cuerpo entero, desnudo salvo por un par de botas. La mano derecha está levantada y sujeta una espátula, mientras que la izquierda sostiene una paleta. El suelo del estudio, la pared y la cama del fondo están representados de forma bastante uniforme en comparación con la

carne del artista, que muestra una animada acumulación de pintura. Una vez más, el tratamiento que da a la carne se corresponde con el que da a la pintura: la paleta muestra de forma destacada los mismos vívidos remolinos y acumulaciones de color que encontramos en la propia figura.

Resulta interesante a este respecto que el autorretrato de Freud tenga un claro antecedente en la historia del arte. La pose del artista recuerda la iconografía del apóstol Bartolomé, que suele aparecer con un cuchillo desollador y su propia piel desollada como los atributos de su martirio. La representación más conocida de san Bartolomé se encuentra en *El juicio final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina [fig. 11], donde se cree que la piel desollada del santo muestra el autorretrato del pintor renacentista. Freud cambia la piel del santo por una paleta de pintura, replicando la composición y la autoelevación de Miguel Ángel a los cielos. Como señala la pintora británica Chantal Joffe en este volumen, para Freud «la carne es pintura y la pintura es carne»³⁶. Pero para el artista envejecido, la pintura también se convierte en una forma de trascender la carne e incluso la propia muerte: *Ars longa, vita brevis*.



Fig. 11 Miguel Ángel (1475-1564), detalle de *El juicio final*, 1536-1541
Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano



El pintor trabajando, reflejo, 1993 [cat. 79]
Óleo sobre lienzo, 101,6 × 81,9 cm
The Newhouse Collection

- 26
- 1 Hipócrates 1983, p. 243.
 - 2 Lucian Freud describiendo su relación con la National Gallery al cineasta Jake Auerbach en el programa de la BBC *Omnibus*, emitido el 20 de mayo de 1988.
 - 3 M. Kimmelman, «Through the Eyes of Lucian Freud», *New York Times*, 17 de diciembre de 1995, p. H1.
 - 4 *The Artist's Eye: Lucian Freud. An Exhibition of National Gallery Paintings Selected by the Artist*, National Gallery, Londres (17 de junio – 16 de agosto de 1987).
 - 5 *Encounters: New Art from Old*, National Gallery, Londres (14 de junio – 17 de septiembre de 2000); *Painters' Paintings* (23 de junio – 4 de septiembre de 2016).
 - 6 Las obras de Tiziano *Diana y Acteón*, 1556-1559 (NG6611) y *Diana y Calisto*, 1556-1559 (NG6616), fueron adquiridas conjuntamente por la National Gallery y las National Galleries of Scotland en 2009.
 - 7 En particular, los trabajos de Lawrence Gowing, Sebastian Smee, Martin Gayford y Geordie Greig aportan mucho material a este respecto. Los sustanciosos y bien informados textos de William Feaver son indispensables y su magistral biografía de Freud transmite gran parte de la voz del artista. Véase la Bibliografía citada en este volumen.
 - 8 Véanse, entre otros, Haag y Sharp 2013, Londres 2016, Londres y Budapest 2018, Aloï 2019 y Kennedy 2022.
 - 9 Véanse Adams Leeming 1981 y Bal 1978.
 - 10 Vasari 1550/1568.
 - 11 Kris y Kurz 1934/2007.
 - 12 Véase el texto de Andrew Wilson en este volumen, pp. 32-33.
 - 13 Hendy 1950.
 - 14 *Ibid.*
 - 15 Véase el texto de Christina Kennedy en este volumen, pp. 38-44.
 - 16 El propio Freud distinguió en 1988 entre autoindulgencia y autodisciplina: «Creo que una de las razones por las que la gente se imagina que los artistas tienen vidas extrañas, diferentes y salvajes es por su trabajo, o por gran parte de su trabajo. Creo que al ver su obra hacen ciertas suposiciones sobre su vida, pero no se puede generalizar sobre la vida de nadie. No se dan cuenta de que es una vida de autodisciplina; aunque esa autodisciplina pueda ser una autoindulgencia, es, sin embargo, una autodisciplina o no podría hacerse ningún trabajo. La gente asume —es una idea asombrosa— que el arte se produce por error, como una especie de subproducto de este extraordinario, anárquico e idílico modo de vida indisciplinado. Pero nunca he oído hablar de nadie que trabaje así». *Omnibus* 1988 (véase nota 2). Con mi agradecimiento a Olivia Patteson-Knight, del proyecto de catálogo razonado de Lucian Freud.
 - 17 Véase, por ejemplo, N. Dempster, «Mail Diary: Revealed – the "Anonymous" Models of Artist Freud», *Daily Mail*, 31 de enero de 1974, y A. Barrowclough, «Is this Britain's Greatest Lover?», *Daily Mail*, 16 de septiembre de 1993. Más recientemente, Greig 2013 presenta un relato autoconsciente y un ejemplo de este interés.
 - 18 Véase Mulvey 1975 para más detalles.
 - 19 *Lucian Freud: Recent Work*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (16 de diciembre de 1993 – 27 de marzo de 1994).
 - 20 Nochlin 1994.
 - 21 *Ibid.*
 - 22 *Ibid.*
 - 23 Véase el texto de Maria H. Loh en este volumen, p. 76.
 - 24 Véase la conversación entre David Dawson y Tracey Emin en este volumen, p. 85.
 - 25 Hamilton y Turnbull nacieron en 1922, Paolozzi en 1924. Hamilton y Freud eran vecinos en St John's Wood, y ambos fueron profesores ocasionales en la Slade School of Art de Londres; Paolozzi se alojó varias veces en casa de Freud.
 - 26 Véase, por ejemplo, Otto Dix, *Retrato de los padres del artista II* (1924, Sprengel Museum, Hannover).
 - 27 Véase la conversación con Jutta Koether en este volumen, p. 123.
 - 28 Véase el texto de Jasper Sharp en este volumen, pp. 115-121.
 - 29 Los cinco retratados son, de izquierda a derecha, la artista Celia Paul, los hijos de Freud, Bella y Kai Boyt, la madre de este, Suzy Boyt, y Star, una amiga de la familia.
 - 30 Véase el texto de Paloma Alarcó en este volumen, p. 153.
 - 31 En su autobiografía, Celia Paul recuerda: «Estoy de pie, con un pincel en la mano y pisando un tubo de pintura. En el sofá de enfrente hay un hombre desnudo: mi amigo, el escritor y artista Angus Cook. Los roles de género tradicionales se invierten y yo aparezco representada como la pintora y Angus como mi sujeto, u objeto de deseo. En el primer cuadro que me pintó Lucian, *Muchacha desnuda con huevo*, yo aparecía tumbada en su estudio y apartaba la mirada; en los siguientes cuadros, yo bajaba la mirada y estaba "ahí" dócilmente, para que él hiciera lo que quisiera conmigo. En este último cuadro que me pintó Lucian, la mirada sigue baja, pero mis ojos están concentrados en el acto de pintar» (Paul 2019, p. 2).
 - 32 Whitechapel Gallery, Londres (10 de septiembre – 21 de noviembre de 1993); The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (16 de diciembre de 1993 – 27 de marzo de 1994); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (19 de abril – 21 de junio de 1994).
 - 33 *Lucian Freud at Dulwich Picture Gallery*, Londres (13 de diciembre de 1994 – 22 de enero de 1995).
 - 34 Incluidos los artistas jóvenes de la época, como atestigua Chantal Joffe, que relata en este volumen su experiencia de ver la obra de Freud en estas exposiciones.
 - 35 Véase el texto de Gregory Salter en este volumen, p. 174.
 - 36 Véase el texto de Chantal Joffe en este volumen, p. 183.

«UNA
INTENSIFICACIÓN DE
LA REALIDAD»

ANDREW WILSON



Fig. 12 Lucian Freud, «Retrato», reproducido en *Horizon*, abril de 1940

La llegada de Lucian Freud al escenario del arte londinense en la década de 1940 se ha descrito con mucha frecuencia por medio de la hipérbole y mezclando lo que se suele hacer pasar por explicación con lo que su persona y sus cuadros transmitían¹. El artista John Piper, al reseñar la primera exposición individual de Freud en 1944 en la Lefevre Gallery, le restó importancia al observar que «sus manierismos juveniles encajan con el personaje»². El poeta Stephen Spender, que había conocido a Freud, mucho más joven que él, a finales de la década de 1930, lo describió como «la persona más inteligente con la que he coincidido desde que conocí a Auden en Oxford»³, y añadió que «estaba totalmente vivo [...] como algo no del todo humano, un duende, un geniecillo con apariencia humana, o, el equivalente masculino de una bruja»⁴. El artista y escritor Lawrence Gowing, que conoció a Freud hacia 1939, al mismo tiempo que Spender, recordaba que parecía un «niño prodigio», alguien «avisado, perceptivo, ágil, con un algo amenazante»⁵. El crítico de arte John Russell, en un texto de 1974 sobre la publicación del dibujo con el autorretrato de Freud [fig. 12] en la revista *Horizon* en 1940, hacía hincapié en su corta edad (17 años) y ofrecía la siguiente explicación: «Ejercía una considerable fascinación entre los que estaban en la revista, o eran próximos a ella, en aquella época. Al igual que Tadzio en *La muerte en Venecia*, era el adolescente magnético que con su mera presencia no sólo parecía simbolizar la creatividad, sino también mantener a raya la enfermedad. [...] Se esperaba todo de él. La opinión estaba dividida en cuanto a si su carrera sería comparable a la del joven Rimbaud, o si resultaría ser uno de esos jóvenes malditos que atraviesan el firmamento del arte británico como cohetes fugaces»⁶. En un reportaje publicado en *Harper's Bazaar* en 1948, con motivo de la exposición individual de Freud en la London Gallery, se empareja una fotografía de su pintura al pastel sobre papel *Muchacha con hojas* [fig. 22] de su primera esposa, Kitty Garman, que acababa de adquirir el Museum of Modern Art de Nueva York, con el retrato fotográfico del artista que le hizo Ian Gibson Smith en 1943, en el

que Freud aparece con un jersey de rayas y acariciando el hocico de su talismán, una cabeza de cebra disecada [fig. 13]. El pie de foto lo describe como «el nieto de Sigmund Freud y uno de nuestros pintores más jóvenes, tiene un talento notable y decidido»⁷. En 1950, la revista de estilo *Flair* adoptó un enfoque similar al presentar la obra de Freud a los lectores estadounidenses. En aquella ocasión, una postal en color que reproducía *Muchacha con rosas* [cat. 9], recién adquirida por el British Council, sirvió de frontispicio de la revista, que incluía también una serie de imágenes de obras recientes y una fotografía de Freud de perfil realizada por John Deakin, así como un texto donde se explicaba que el pintor «suele poner a los críticos a cavilar sobre su abuelo, el difunto Sigmund Freud, fundador del psicoanálisis. Es innegable que imágenes como el frontispicio de *Flair* [...] tienen una belleza compulsiva y onírica, y que, bajo la mirada escrutadora de Freud, objetos más bien ordinarios —una barca de remos, hojas de acebo, un conejo— alcanzan una intensidad casi erótica. Pero a los veintiocho años, el propio artista admite no haber leído apenas una línea de su famoso abuelo. [...] Celoso sin estridencias de una intimidad, desea ser conocido únicamente a través de sus cuadros»⁸.

A principios de la década de 1940, y también con posterioridad, la obra de Freud solía mezclarse con su personalidad como el fruto obsesivo de una fuerza de la naturaleza. Su singularidad y su rechazo de las convenciones tanto sociales como artísticas revelaban una voz libre de influencias. Su biógrafo William Feather



Fig. 13 Lucian Freud con cabeza de cebra, fotografiado por Ian Gibson Smith en 1943

describe su caligrafía de colegial inglés como un ejemplo de «determinación que se hace pasar por una individualidad radical»⁹, identificando así una actitud que mantuvo en todos los ámbitos durante el resto de su vida. Para un artista que siempre fue extremadamente reservado, que pintaba y vivía según sus propias normas, la amplia aceptación de su caracterización como niño prodigio que no admitía más reglas que las suyas propias también le servía para poner coto a mayores posteriores análisis.

John Rothenstein, que por entonces dirigía la Tate Gallery, al presentar la obra de Freud para la Bienal de Venecia de 1954, declaró que «antes de ser conocido como pintor, su personalidad y su patronímico convirtieron a este joven —frío, excéntrico y despiadado observador— en objeto de una modesta leyenda»¹⁰. Cuando empezó a exponer de manera regular, diez años antes, la mayoría de los comentarios publicados —especialmente los que reseñaban o anunciaban esas primeras exposiciones— seguían insistiendo en que era el nieto del padre del psicoanálisis: «el nieto del gran profesor»¹¹, el «intérprete de los sueños, el descubridor del sexo»¹². Sigmund Freud era un nombre con el que se podía comerciar, tanto más si la conexión era rechazada por el caprichoso sujeto. Aunque él mismo lo negara en gran medida, la vinculación de Lucian con su abuelo a finales de los años 30 y principios de los 40 creó un marco esencial de alteridad para una pintura que podía parecer desfasada desde la perspectiva de la fantasía surrealista o de las tendencias alternativas dentro del arte de la época. Además, el orgullo palpable que Freud sentía por su linaje resulta evidente en las historias que él mismo contaba sobre cómo llevaba al artista John Craxton, poco después de conocerse en 1941, a visitar la casa de su abuelo recién fallecido en Maresfield Gardens, y cómo «se turnaban para tumbarse en el legendario diván»¹³. A esto había que añadir su dependencia de los crecientes ingresos por derechos de autor que recibía del legado de Sigmund Freud a medida que aumentaban las ventas de sus libros durante y después de la guerra¹⁴.

Si el «gran profesor» y el «descubridor del sexo», según el imaginario popular, proporcionaban un inevitable filtro a través del cual el público examinaba la obra de Lucian Freud, él sentía que la afinidad con su abuelo no era en su papel de psicoanalista, sino más bien como zoólogo y a través de sus estudios anteriores sobre los animales y el comportamiento animal. El amor de Lucian por los animales —desde los caballos hasta las aves de presa— era un rasgo distintivo de su carácter que tenía ya muy desarrollado en la infancia. Los relatos de su vida temprana —primero en Alemania y luego, a partir de 1933, en las escuelas rurales inglesas de Dartington Hall en Devon, y posteriormente en Dane Court como escuela preparatoria



Fig. 14 Alberto Durero (1471-1528), *Gran mata de hierba*, 1503. Acuarela sobre papel, 40,8 x 31,5 cm. Albertina, Viena

para Bryanston en Dorset— yuxtaponen las peleas de pandillas de niños en las calles de Berlín (donde, según John Russell, Freud, a los siete años, aprendió a «correr más, pelear mejor y ser más listo que los futuros líderes de los bajos fondos berlineses»¹⁵) con una educación al parecer bastante desestructurada. En Dartington se pasaba la mayor parte del tiempo cuidando de los animales de la granja de la escuela, así como entrenando y montando ponis y caballos. En Dane Court las peleas coexistieron con su placentero descubrimiento de los deportes de competición obligatorios: ganó la «copa de boxeo. [...] Era rápido, pero me interesaban las peleas, no el boxeo. La verdad es que lo que me interesaba era pegar y salir corriendo: peleas callejeras, un poco de lucha libre. Solía echarme encima de la gente, los agarraba por el cuello hasta que no podían respirar, y luego salía corriendo»¹⁶. El peligro y el instinto animal —rastrear y vigilar sin piedad— sentaron las bases de una mitología que le fue muy útil, pero también se reflejaron en el hecho de que, como artista, siguiera una visión personal con poco espacio para las influencias.

Su objetivo al contemplar el trabajo de otros artistas no era encontrar y adoptar un estilo o «una manera de trabajar», sino «aprender de las imágenes [...] una forma de tratar las cosas, la pintura y el tema», y por ello —confiando en su propio instinto— «no quería apoyarme en nadie en particular. Quería ser fiel a mí mismo»¹⁷. Sin embargo, desde niño le impresionaron algunas imágenes de Alberto Durero. Su madre le leía

a veces de un libro de canciones que reproducía el *Retrato de la madre del artista a los 63 años* [fig. 29], un impávido retrato del pintor alemán del amor que llega al final de la vida. Además, en la casa de sus padres en Berlín ocupaba un lugar destacado un grabado de *Gran mata de hierba* [fig. 14], otro recuerdo imborrable que potenció su escrutinio audaz y forense tanto de lo animal como de lo vegetal.

En Dartington, Freud se introdujo en el «arte moderno» a través de la colección de Dorothy y Leonard Elmhirst, que se centraba en gran medida en obras realizadas por artistas asociados a la vanguardista «Seven and Five Society»: Henry Moore, Ben y Winifred Nicholson, y Christopher Wood. La particular variedad de arte moderno que practicaban estos artistas puede verse reflejada en los primeros trabajos de Freud. En Bryanston esta experiencia se amplió a través de su asociación con compañeros de clase que habían formado el Oil Painting Club como reacción a las clases de arte de la escuela. La «obra de cabecera» del club era el libro de Herbert Read *El arte ahora*, publicado originalmente en inglés en 1933 y que Freud conoció en Bryanston en su versión revisada y actualizada de 1936. Con un texto y unas láminas que definían las coordenadas del arte contemporáneo — desde el clasicismo y el expresionismo, pasando por la abstracción y el cubismo, hasta el surrealismo y el romanticismo—, en la actualidad resulta difícil identificar gran parte de los contenidos del libro de Read con las maneras de pintar que Freud desarrollaría unos años más tarde. Si observamos *Muchacha rubia* (1931) de Otto Dix junto a *La dama de honor* (hacia 1923) de Chaïm Soutine, o *Desnudo* (1929) de Max Beckmann frente a *Charla de sobremesa* (1931) de George Grosz, resulta evidente que los grabados de Durero le influyeron mucho más. Los primeros cuadros de Freud, como *Paisaje con pájaros* (1940), *Naturaleza muerta con bollos de Chelsea* (1943), *Membrillo en una mesa azul* (1943-1944) o *El cuarto del pintor* [cat. 6] podrían sugerir una influencia surrealista por su certero encuadre de una colección de objetos dispares, pero, dejando a un lado los pájaros que trinan al estilo de Paul Klee, se trata de imágenes de objetos familiares talismán que se vuelven reales.

Freud abandonó Bryanston en 1938, incapaz de aceptar la disciplina escolar: se había bajado los pantalones en público en Bournemouth y alentado una protesta masiva en contra de que los niños tuvieran que hacerse la cama, acciones que ponían en peligro el prestigio de la escuela. No obstante, su formación continuó, primero en la Central School of Art de Londres, en enero de 1939 —demasiado parecida a la escuela para retener a Freud—, posteriormente, en distintos periodos entre 1939 y 1941, en la East Anglian School of Painting and Drawing (a la que,

según se dice, Freud prendió fuego accidentalmente a los pocos meses de llegar) y más tarde, en 1942, durante un breve periodo de tiempo, en el Goldsmiths' College, para mejorar su técnica de dibujo. Fue en esta época cuando empezó a sacar provecho de un entramado de amistades y mecenas que incluía a artistas como Cedric Morris, Graham Sutherland y John Craxton; el coleccionista Peter Watson y los escritores Stephen Spender y Cyril Connolly, y que enmarcaría los logros del resto de la década. No está claro cómo desembarcó Freud en la escuela de Cedric Morris como un lugar donde aprender a pintar, quizás por sugerencia de su amiga y habitual de los bares del Soho, Annie Goossens¹⁸. Sin embargo, lo que probablemente interesó a Freud de Morris era su inconformismo y su reputación como miembro destacado de la Seven and Five Society a finales de los años veinte. En esa época Morris estaba creando, junto con Christopher Wood y Winifred y Ben Nicholson, un nuevo enfoque franco y directo hacia la pintura. La popular imagen de Morris pintando rodeado de plantas, pájaros y otros animales también le habría resultado atractiva a Freud (Morris se retrataba a menudo con un pájaro o un conejo en el hombro).

Morris conservó el enfoque hacia la pintura que desarrolló a finales de la década de 1920 durante el resto de su vida. Su objetivo era lograr una destilación directa de la experiencia que fuera factual y real de un modo tangible, más que una mera transcripción académica. La agradable sinceridad de las pinturas de Wood, que murió prematuramente en 1930, y el

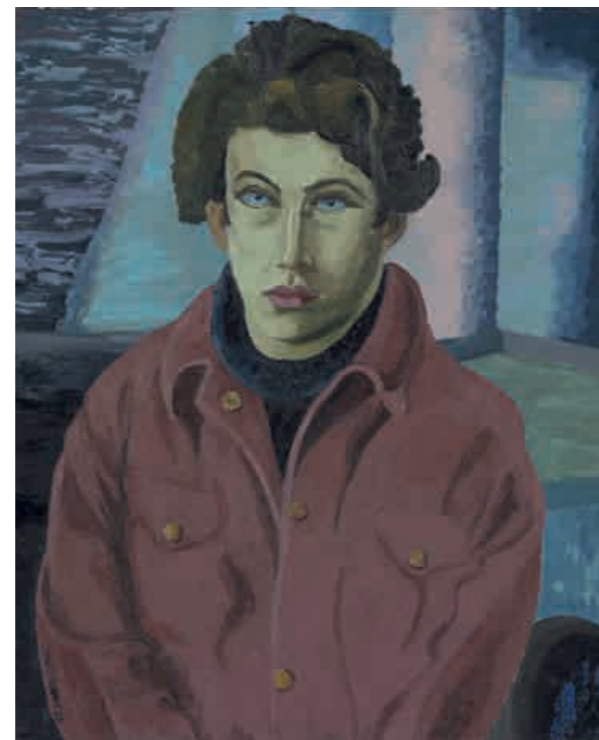


Fig. 15 Cedric Morris (1889-1982), *Lucian Freud*, 1941
Óleo sobre lienzo, 73 x 60,3 cm
Tate, Londres

malogrado glamour de su vida conservaron su atractivo, y es muy probable —como ha conjeturado Helen Lessore, entre otros— que un impresionable Freud visitara su exposición retrospectiva de 1938 en la Redfern Gallery y quedara impactado por ella¹⁹. Los cuadros que se conservan del periodo en el que Freud estuvo en contacto con Morris, entre 1939 y 1941, reproducen la mezcla de simplicidad directa e inocencia que transmiten tanto la pintura de Wood como la de Morris. El énfasis en los retratos frontales y en las superficies pictóricas trabajadas y con textura (a Freud le costaba pintar) es una prueba temprana de su aceptación del reto de pintar la apariencia de un sujeto y, lo que es más importante, de conseguir que la experiencia tangible de ese sujeto resulte «real». La comparación del retrato de Morris pintado por Freud en 1940 [cat. 2] con el retrato de un Freud de diecinueve años pintado por el propio Morris en 1941 [fig. 15] así lo demuestra, pero también subraya el contraste entre la uniformidad de la textura pictórica y la composición de Morris y la agitada superficie y la cruda y eficaz composición recortada de Freud. Morris no sólo le enseñó a pintar, sino también a aplicarse; primero en Dedham y posteriormente en Benton End, «aprendí a trabajar correctamente, a trabajar duro. Me emocionaba trabajando», según ha explicado el propio Freud²⁰. Sin embargo, lo más importante para él de las enseñanzas de Morris fue la consolidación de su forma individual de trabajar. En 1954, coincidiendo con su inclusión en el pabellón británico de la Bienal de Venecia, la revista *Encounter* publicó una especie de examen de conciencia de Freud bajo el título «Algunos pensamientos sobre la pintura». Freud comenzaba aseverando su confianza en el instinto a la hora de ofrecer imágenes de la realidad, lo que recuerda directamente el enfoque de Morris —y de Christopher Wood—: «Mi objetivo al pintar es tratar de agitar los sentidos mediante una intensificación de la realidad. Que esto se consiga depende de la intensidad con la que el pintor comprenda y sienta a la persona u objeto de su elección. Por ello, la pintura es el único arte en el que las cualidades intuitivas del artista pueden resultarle más valiosas que el conocimiento o la inteligencia en sí». Y añadía: «El pintor debe dar rienda suelta a cualquier sentimiento o sensación que pueda tener y no rechazar nada de lo que le atraiga de forma natural. Es precisamente esta indulgencia la que le sirve como disciplina para descartar lo que no le es esencial y conseguir que sus gustos cristalicen. Los gustos de un pintor deben desarrollarse a partir de lo que le obsesiona de tal manera en la vida que nunca tenga que preguntarse qué es lo que le conviene hacer en el arte»²¹.

Freud había confiado en sus instintos desde sus peleas de niños en las calles de Berlín, y la originalidad de su mirada obtuvo un rápido reconocimiento. Había



Fig. 16 *El libro egipcio*, 1994
Aguafuerte, 29,8 x 29,8 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,
Adquisición, donación de Reba y Dave Williams, 1995

conocido a Stephen Spender en 1938, durante una visita que este realizó a la escuela de Bryanston, y en las vacaciones del invierno de 1939-1940 Spender se unió a Freud y a David Kentish (otro estudiante de la East Anglian School y antiguo alumno de Bryanston) para disfrutar de un intenso periodo de tres meses en el norte de Gales, sólo interrumpido por las Navidades, que pasaron en casa²². Spender, que llevaba trabajando desde octubre en la nueva revista *Horizon*, habría presentado a Freud al editor y redactor artístico de la revista, Peter Watson, y al director Cyril Connolly. Fue precisamente a través de Watson como Freud conoció más tarde a John Craxton y Graham Sutherland (y a través de Sutherland conoció a Francis Bacon). *Horizon* —y especialmente Watson— le proporcionaron el caldo de cultivo o la plataforma de apoyo que necesitaba para convertirse en artista a lo largo de la década de 1940.

Para Freud, *Horizon* fue tanto un lugar donde mostrar su obra, como un terreno de juego donde desarrollar su identidad personal. Su cuadro *Los refugiados* [cat. 3], descrito por él como un retrato de grupo de broma (la figura central está basada en el dentista de la familia), estuvo colgado durante un tiempo en la oficina de *Horizon* (que también hacía las veces de vivienda de Spender). Mucho más pública fue, sin embargo, la reproducción del reciente dibujo con su autorretrato en el número de abril de 1940 de la revista. Era apenas la tercera obra de arte que se reproducía en *Horizon* (después de las de Henry Moore y Graham Sutherland), un hecho notable en sí mismo dado que se trataba del trabajo de un artista desconocido de 17 años, pero que también subraya el modo significativo en que Freud estaba modelando, elaborando y proyectando

su propia imagen. El dibujo, y el cuadro relacionado con él, *Autorretrato* [cat. 1], presentan imágenes sin concesiones, aplanadas, que desbordan la página o el lienzo y resultan sencillas, sin artificio aparente: «extrañamente dismórficas, sesgadas, bastante inquietantes, pero igualmente cautivadoras»²³. También recuerdan una de las dobles páginas favoritas de Freud de la *Geschichte Ägyptens* [Historia de Egipto] de J. H. Breasted, publicada por Phaidon en 1936, que le había regalado Watson y que Freud tuvo a mano durante toda su vida. A principios de la década de 1990, el libro fue objeto de una pintura y un grabado [fig. 16] que muestran el volumen abierto por la doble página que reproduce las láminas 120 y 121, ambas cercanas en carácter y efecto a los anteriores autorretratos pintados y dibujados por Freud.

Las láminas ilustran dos cabezas esculpidas de la época del faraón Akenatón, que favoreció un mayor naturalismo en las artes visuales. Para Freud, esta doble página en particular —que muestra dos bustos encontrados en el taller del principal escultor de Akenatón— era un contundente ejemplo de cosas e imágenes «no inventadas»²⁴.

Watson proporcionó a Freud apoyo financiero y emocional. Pero lo más significativo fue el modo en que situó al artista en el centro de su visión, que pretendía tanto preservar como fomentar el desarrollo de una cultura moderna en el contexto de las especiales condiciones que se daban en la Gran Bretaña del periodo de guerra y de la inmediata posguerra, una visión de la que la revista *Horizon* era el principal exponente. Freud no fue el único beneficiario de su mecenazgo, que también se extendió al principio, y en diferentes grados, a los artistas de tendencia neorromántica, especialmente Graham Sutherland, Robert Colquhoun, Robert MacBryde y, sobre todo, John Craxton. Watson proporcionó a estos jóvenes artistas una formación facilitándoles el acceso a su célebre colección de arte y a su biblioteca y poniendo a su disposición su generosa capacidad para establecer contactos, así como un apoyo de tipo más material. A finales de 1940, Watson contribuyó a prolongar la estancia de Freud en la East Anglian School, y más tarde —con ayuda de Sutherland— fomentó la continuación de sus estudios de dibujo, así como los de Craxton, en Goldsmiths. Posteriormente, a principios de 1942, cuando Spender y su esposa Natasha se mudaron al piso superior de la casa de los padres de Freud, a este le ofrecieron la oportunidad de compartir el dúplex de St John's Wood que Watson había puesto a disposición de Craxton (Freud utilizó el estudio de la primera planta, Craxton el de la segunda). Esta fue la base de operaciones de Freud hasta que ambos artistas fueron desalojados en 1944. Y una vez terminada la guerra en Europa, Watson sufragó el alojamiento de

Freud y Craxton en las Islas Sorlingas²⁵, mientras intentaba que las galerías de París se interesaran en la obra de ambos artistas.

La cercanía a Watson queda patente en los retratos que le hizo Freud, en los que fusionaba la identidad del modelo y del artista. *Peter Watson* [fig. 17] señala las conexiones de Watson con Freud en su época de estudiante en la East Anglian School (Watson aparece sosteniendo una bandeja de planchas de grabado —«un bestiario de Benton End: rata, conejo, caballo, perro, gallinas, hombres», según Feaver), así como la experiencia de Freud en la flota del Atlántico Norte (su barco, el *SS Baltrover*, aparece representado frente a las costas de Nueva Escocia). Más significativamente, *Sala de hospital* (1941), un autorretrato que muestra a un Freud agotado, reclinado en una cama de hospital, tras regresar del Atlántico con amigdalitis, podría confundirse con un retrato de Watson. Para algunos, el cuadro se basa no sólo en su propia experiencia de recuperación en el hospital, sino también en un sueño que Watson había compartido con él. Para Freud, la figura de la cama era tanto él mismo como Watson, «un alma cansada de la guerra, [...] con los párpados enrojecidos y la barbilla sin afeitar, irritado por la disciplina del pabellón»²⁶. A principios de la década de 1940, Freud oscilaba en sus retratos entre el juego de su propia imaginación y la atenta observación de sus modelos, y la plasmación de una respuesta fáctica. Los cuadros



Fig. 17 Peter Watson, 1941
Óleo sobre lienzo, 35,5 x 25,5 cm
Colección privada



Fig. 18 John Craxton (1922-2009), Paisaje con poeta y cazador de pájaros, 1942
Tinta, acuarela y gouache sobre tabla, 51 x 76 cm
Colección privada

resultantes —ya sean el de Watson o los retratos del final de la guerra de su novia Lorna Wishart, *Mujer con tulipán* [cat. 7] y *Mujer con narciso* [cat. 8]— transmiten una fuerza artificial e íntima, pero de un hieratismo irresistiblemente emblemático.

Craxton y Freud fueron inseparables casi desde el momento en que se conocieron en 1941 en el apartamento de Peter Watson hasta 1947 y su exposición compartida en la London Gallery. En palabras de Ian Collins, biógrafo de Craxton, eran «uña y carne, cómplices en una conspiración contra cualquier tipo de conformismo o tedio común. [...] Más parecidos a amantes que a hermanos, eran fogosas almas gemelas, aunque, incluso en sus momentos de mayor cercanía, demasiado individuales para ser idénticos»²⁷. A partir de finales de la década de 1940, Freud reprodujo y reemplazó esta amistad en la estrecha relación que forjó con «la persona más salvaje y más sabia» que había conocido: el pintor Francis Bacon²⁸. El estudio —en edificios compartidos con Craxton en Abercorn Place, Tresco y Poros, o por su cuenta a partir de 1944, en Delamere Terrace, en el canal al norte de Paddington («una zona completamente no residencial, con vecinos violentos. Me sentía muy a gusto»)²⁹— era un lugar de trabajo en el que Freud, consciente de su imagen, perfeccionó su capacidad para posar. También definió el mundo de sus pinturas como un mundo interior, alejado de los manierismos paisajísticos del neorromanticismo. Mientras que sus emblemáticos retratos se basaban en una atención personalizada a los hechos, y representaban cada vez más vidas y psiques interiores e interiorizadas, los de Craxton respondían a un ambiente renovador más generalizado y se inspiraban tanto en la obra de William Blake y Samuel Palmer como en la de Joan Miró. Craxton también se incluía a sí mismo en sus cuadros; era tanto el *Soñador en el paisaje* (1942) como el *Poeta en el paisaje* (1941), ambos reproducidos en el número de marzo

de 1942 de *Horizon*, y que sirvieron para presentar a Craxton en sociedad, al igual que dos años antes Freud había sido mostrado de forma similar al público de la revista.

En su cuadro de 1942, *Paisaje con poeta y cazador de pájaros* [fig. 18], Craxton mantiene este enfoque y muestra a los dos artistas entre pintorescas ruinas cubiertas de hiedra, árboles y maleza, una sanación de la tierra a la que también contribuyen los dos personajes con sus particulares visiones. Se trata de una imagen que se corresponde con la concepción que tenían Watson y Connolly de *Horizon* como un trabajo de guerra esencial. Mientras que el poeta Craxton sueña y escribe para un nuevo futuro, el amante de los animales Freud acuna a un pájaro herido como si fuera un miembro de su familia. El paisaje iluminado por la luna anuncia un nuevo día y las ruinas sugieren la abadía de Llanthony, un tema al que Craxton volvería en otras ocasiones. Sin embargo, esas ruinas también podrían referirse a Abercorn Place. En sintonía con las calles bombardeadas de Londres, Freud y Craxton introdujeron una alfombra de vidrios rotos en su salón, y el salacot de Freud fue uno de los múltiples objetos acumulados para la creación de su mundo paralelo.

Mientras que Craxton creaba escenarios míticos para su visión poética de la renovación artística, Freud ponía el mundo patas arriba prestando especial atención a las personas y los objetos que le rodeaban. Su *Membrillo en una mesa azul* (1943-1944) y *El cuarto del pintor* [cat. 6] representan extrañas y artificiosas disposiciones de objetos variopintos —membrillos, una cabeza de cebra disecada, una palmera en una maceta, un pañuelo rojo o quizás una chaqueta o uniforme arrugado, un diván y un sombrero de copa— y, sin embargo, se trataba de objetos reunidos en el estudio como presencias o atributos sustitutos del propio Freud o de sus amantes. Ciertamente, la fotografía de 1943 de Freud acariciando una cabeza de cebra [fig. 13] que había comprado a un taxidermista ese otoño, subraya su identificación con el animal. La foto era igualmente importante para Craxton, que la colgó junto a su cama en el estudio de Poros en 1946. Los pájaros ocupaban un lugar similar en el bestiario familiar de Freud, especialmente los cernícalos y los gavilanes que tuvo en diferentes momentos en su estudio de Delamere Terrace, fotografiados por Clifford Coffin para *Vogue* en 1947 [fig. 19]. Freud posó con su jersey de marinero de lana, de pie entre cuadros recién traídos de Grecia —su *Cabeza de hombre griego* (1946) y *Hombre con hoja de cardo* (*Autorretrato*) [cat. 12]— y mostrando heráldicamente su gavilán posado sobre su guante. Era imposible escapar a la sensación de alerta ante el imprevisible peligro que entrañaban las garras y el pico ganchudo o que animaba la visión implacable del animal. Y Freud, como señala su elección del jersey,



Fig. 19 Lucian Freud, hoja de contactos de fotografías realizadas por Clifford Coffin para la revista *Vogue*, 1947

había experimentado de primera mano la destrucción aleatoria dentro de la flota del Atlántico Norte apenas unos años antes.

John Craxton consideraba que su descubrimiento de Grecia en 1946 le había permitido «intentar hacer de la realidad un mito»³⁰. Su respuesta a lugares o acontecimientos concretos podía universalizarlos y convertirlos en mitos mediante la intervención de su imaginación estimulada por un lugar o motivo concreto. Esto funcionaba de manera muy diferente para Freud, cuyo desencadenante para traducir la vida en arte era tomar los hechos de la existencia y la presencia e intensificarlos en la pintura. Los temas de su pintura, la forma de llevar a cabo su actividad y los frutos de su trabajo giraban en torno a intensidades obsesivas, como queda claro en «Algunos pensamientos sobre la pintura». Las palabras de Freud constituyen un manifiesto de su distanciamiento de las normas y las convenciones ya que el conocimiento y la comprensión intuitiva de la vida son la base de su pintura y requieren de esa independencia. Sus temas debían formar parte de su experiencia para hacerse realidad en sus cuadros. A lo largo de los años 40 y principios de los 50, sus relaciones sentimentales —que incluyeron sucesivamente a Lorna Wishart, Pauline Tennant, Anne Dunn, Kitty Garman y Caroline Blackwood— constituyeron no sólo el tema central de su obra, sino también su principal influencia, y le llevaron a pasar de sus emblemáticas y beligerantes representaciones del amor o de la intensidad emocional (*Mujer con*

narciso [cat. 8] o *Muchacha con gatito* [cat. 11]) a expresiones que irradian el «aura» de la ruptura, el cortejo y el posterior matrimonio (*Muchacha con perro blanco* [cat. 17] o *Habitación de hotel* [cat. 21]).

Cuando Herbert Read escribió sobre Freud con motivo del Festival de Gran Bretaña de 1951, lo definió como un artista difícil de clasificar dentro de los diversos estilos del movimiento moderno y describió evasivamente su trabajo como de un «naturalismo objetivo»³¹. Al actualizar su libro una década más tarde, Read acuñó la frase «el Ingres del existencialismo»³², del mismo modo que los periodistas de los años 40 explicaban el valor y la extrañeza de la obra de Freud por el hecho de ser nieto del «gran profesor». Lo que está claro es que a principios de los años 50 Freud transitaba un camino que le proporcionaba una mayor libertad como artista gracias a su convencimiento de estar pintando hechos en lugar de estar limitado por diferentes estilos: la rigidez del surrealismo, las generalizaciones del paisaje y de las formas orgánicas producidas por el neorromanticismo, o la supuesta objetividad del realismo de Euston Road School, por citar algunos ejemplos; frente a todo eso, Freud «nunca podría incluir nada en un cuadro que no estuviera realmente ahí, delante de mí. Eso sería una mentira sin sentido, un mero artificio»³³. Tenía que involucrarse íntimamente en la vida de sus modelos.

La identificación de una mirada atenta con una actitud vigilante fue un aspecto definitorio del existencialismo. A este respecto, resulta oportuno mencionar aquí el comentario de David Sylvester sobre la «quietud histérica» de *Muchacha con gatito* como «fuente de una aguda ansiedad»³⁴. La condición del modelo en las pinturas de Freud consiste en existir bajo la mirada del artista, y sus cuadros transmiten la sensación de que esta mirada penetrante provoca diferentes formas de ansiedad que quedan reflejadas en la pintura. Robert Hughes describió de manera convincente *Francis Bacon* (1952) como el retrato de una persona «atrapada entre el reflejo y la autoproyección. Tan desnudo como una mano»³⁵. Los sujetos de Freud miran hacia dentro al tiempo que proyectan una imagen de sí mismos para que el escrutinio del artista la encuentre y la capture. La pintura se realiza, pues, a través de esta relación y no en la transcripción literal de un modelo. La identificación resultante de ese encuentro entre el escrutinio y la intimidación implica una base autobiográfica para la pintura, como reconoce el propio Freud al afirmar sin ambages que, en última instancia, su pintura trata «de mí mismo y de lo que me rodea. Es un intento de crear un registro. Trabajo a partir de las personas que me interesan y que me importan, en las habitaciones en las que vivo y que conozco. Utilizo a las personas para inventar mis cuadros con ellas, y trabajo con más libertad cuando están ahí»³⁶.

- 1 Cualquier análisis de la vida y la obra de Freud está en deuda con la biografía en dos volúmenes de William Feaver. Fruto de más de 40 años de investigación y amistad con el artista, el relato autorizado de Feaver, que a menudo recurre a las palabras del artista, corrige en gran medida las proyecciones mitificadoras de muchos otros escritores sobre esta primera etapa de su vida y su carrera. Lo que sigue se basa en gran medida en el trabajo de Feaver. También estoy enormemente agradecido a Toby Treves y Olivia Patteson-Knight, autores del proyecto de catálogo razonado de Lucian Freud, y a Daniel Herrmann, comisario de esta exposición, por su generosa ayuda.
- 2 Piper 1944.
- 3 Feaver 2019, p. 90.
- 4 Citado en M. Warner, «Lucian Freud: The Unblinking Eye», *New York Times*, 4 de diciembre de 1988, p. 96.
- 5 Feaver 2019, p. 65.
- 6 Londres, Bristol, Birmingham y Leeds 1974, p. 7.
- 7 Grigson 1948, p. 50. Esta imagen también se reproduce en J. Lehmann (ed.), *The Penguin New Writing*, n.º 35, 1948, pp. 96-97, como parte de una secuencia de fotografías de «pintores británicos contemporáneos», sin ningún comentario, que incluía a Freud junto con John Craxton, John Minton, Robert Colquhoun y Robert MacBryde.
- 8 Texto del pie de foto sin firma, «Freud the Younger», *Flair*, n.º 1, febrero de 1950, p. 33.
- 9 Feaver 2019, p. 35.
- 10 Rothenstein 1954, s. p.
- 11 Lyster 1944. Collis 1944 lo identificó erróneamente como sobrino de Sigmund Freud.
- 12 Chanticleer, «Notebook: Freud's Grandson», *Daily Herald*, 9 de noviembre de 1948, p. 2.
- 13 Según el relato de Collins 2021, p. 89.
- 14 Sigmund Freud legó los derechos de autor de sus obras a sus cinco nietos, que llegaron a recibir cantidades razonablemente considerables. Cuando Freud se hizo cargo de su estudio en Delamere Terrace en 1944, confiaba en que sus ingresos por los derechos cubrieran el alquiler de 20 chelines semanales: véase Feaver 2019, p. 187. Feaver relata también que casi una década después (*ibid.*, pp. 383 y 543), en el acuerdo de divorcio de su primera esposa Kitty Garman, Freud le cedió, junto a sus hijas Annie y Annabel, la parte que le correspondía de los derechos de autor de su abuelo. En aquella época esto podía suponer unas 1.500 libras al año y era su principal fuente de ingresos regulares.
- 15 Londres, Bristol, Birmingham y Leeds 1974, p. 10.
- 16 Feaver 2019, p. 44.
- 17 Freud y Feaver, «Conversation, November 1992», en Feaver 2007, p. 321.
- 18 La identificación de Goossens se debe a Feaver 2019, pp. 74-75, que la describe como asidua, al igual que Freud, del *Coffee An'* en el Soho y hermanastra de Denis Wirth-Miller, también alumno de la escuela (Morphet, en Londres 1984, también identifica a Goossens). Dicho esto, Freud podría haber oído hablar de la escuela a través de John Banting y John Skeaping, a quienes conocía del *Coffee An'*, o de David Kentish, otro estudiante, con quien Freud había coincidido en Bryanston.
- 19 Lessore 1986, pp. 140-143. Collins 2021, p. 50, afirma que Wood también se había convertido en «una figura sumamente romántica para el joven Craxton» después de haber visto su retrospectiva de 1938 en la Redfern Gallery.
- 20 Feaver 2019, p. 82.
- 21 Freud 1954, p. 23. «Some Thoughts on Painting» se emitió originalmente en el canal 3 de la BBC el 1 de junio de 1952. Más tarde se presentó como una conferencia titulada «Lightning Conductors» [Pararrayos] en el Oxford University Art Club el 28 de mayo de 1954, y luego se publicó en *Encounter* en julio de ese mismo año (la revista la editaba Stephen Spender con David Sylvester como editor de arte). Se ha dicho que Sylvester habría ayudado a Freud a redactar y editar el texto original (véase Feaver 2019, p. 398); sin embargo, no hay ninguna diferencia entre la transcripción de la emisión de la BBC y el texto tal y como se publicó en *Encounter*, a no ser que el texto se ampliara con la ayuda de Sylvester exclusivamente para la conferencia de Oxford.
- 22 El novio de Spender, Tony Hyndman, soldado de la guardia, trabajaba como modelo de artistas en la East Anglian School y en otros lugares. Tras el primer encuentro en Bryanston, es posible que Freud coincidiera con Spender en Londres o Essex. Spender y Hyndman se unieron a Freud y Kentish en Gales unos días antes de Navidad; Spender volvió a reunirse con ellos después de Navidad para disfrutar del resto de la estancia. Véase Feaver 2019, p. 94.
- 23 Clark y Dronfield 2015, p. 175.
- 24 Feaver 2019, p. 143.
- 25 El estudio de Tresco fue el único que verdaderamente compartieron los dos pintores. Dos años más tarde, en Grecia, trabajaron en habitaciones separadas, bien descritas por el aventurero George Millar, véase Millar 1948, pp. 357-358.
- 26 Feaver 2019, p. 135.
- 27 Collins 2021, pp. 86-87.
- 28 Feaver 2019, p. 206. Caroline Blackwood escribiría más tarde: «Cené con [Francis Bacon] casi todas las noches durante prácticamente todo mi matrimonio con Lucian. También almorzábamos...», véase Schoenberger 2001, p. 85.
- 29 Feaver 2019, p. 188.
- 30 Craxton, «Dialogue with the Artist», en Londres 1967, p. 7.
- 31 Read 1951, p. 35.
- 32 *Ibid.* (ed. revisada 1964), p. 35.
- 33 Hughes 1987, p. 13.
- 34 Sylvester 1950.
- 35 Londres 1987, p. 7.
- 36 Londres, Bristol, Birmingham y Leeds 1974, p. 13.

«EL FILO DE LA FAMILIARIDAD»: LUCIAN FREUD EN EL EXTRANJERO

CHRISTINA KENNEDY



Fig. 20 Entrada a la exposición *Lucian Freud Gemälde* en la Neue Nationalgalerie de Berlín, 1988

En el año 1987 tuvo lugar la primera gran retrospectiva internacional de Lucian Freud en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, que posteriormente viajó al Musée National d'Art Moderne de París, a la Hayward Gallery de Londres y, por último, a la Neue Nationalgalerie de Berlín [fig. 20]¹. La muestra reunía en un solo evento monográfico muchas de las dispares exposiciones anteriores del artista en el extranjero, pero no tuvo una recepción muy entusiasta en ninguna de sus sedes. Con ello se puso de relieve el problema al que se enfrentaba no sólo la obra de Freud, sino también, como señaló en su momento el crítico de arte Giles Auty, «los complejos factores que afectan a la recepción internacional de las obras contemporáneas» del arte británico en general².

Desde principios hasta mediados del siglo XX, la energía y la innovación dentro del arte contemporáneo pasaron de París a Nueva York, saltándose al parecer Londres en el proceso. En el apogeo del expresionismo abstracto y del tachismo europeo, la promoción del arte como ejemplo de libertad sin trabas pretendía contrarrestar el realismo socialista soviético puesto al servicio de los valores comunistas y socialistas, como si de alguna manera la figuración (con algunas excepciones notables en Occidente) comprometiera por sí misma la visión artística.

Auty acusaba a las galerías comerciales y a los grandes directores de museos de unir sus fuerzas en lo que él consideraba una «carrera de estilo» por parte de comisarios y representantes de artistas que se dedicaban a una «manipulación de altos vuelos de la moda museística internacional», y se quejaba de una falta general de «profundidad cultural»³. En ello tuvieron un papel fundamental el éxito comercial de la abstracción y el auge de nuevas tendencias y movimientos artísticos, lo que condujo a una depreciación de la figuración, sobre todo en lo que respecta al retrato y la figura humana.

La crisis afectaba no solamente al arte, sino al mundo en general. Esta tendencia coincidió con el apogeo de la epidemia de sida, en un momento en el que la ansiedad sobre la fragilidad del cuerpo no necesitaba ser exacerbada mediante el arte, como señaló el crítico Robert Hughes respecto a otras muestras figurativas de enorme repercusión, como la gran exposición de Gustave Courbet en el Brooklyn Museum of Nueva York en 1988-1989⁴. El hecho de que la exposición de Courbet estuviera comisariada por la historiadora del arte feminista Linda Nochlin llamaba la atención sobre otro desafío planteado por la obra de Freud: su representación del cuerpo femenino. Esta fue la base de la crítica de Nochlin a la segunda gran exposición de Freud —en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en 1993-1994—, que dio lugar a un intercambio de opiniones muy instructivo entre la propia Nochlin y el crítico de arte Donald Kuspit en *Artforum* y se convirtió en una plataforma para dar a conocer la obra de Freud a un nuevo público internacional⁵.

En los años de posguerra, una de las paradojas de hacer llegar el arte británico a un público internacional más amplio era que dicho arte ya era internacional en su país de origen. En su ensayo «Componentes de la cultura nacional»⁶, el crítico social Perry Anderson había destacado la tendencia de la cultura británica a encontrar sus voces más innovadoras entre los inmigrantes y exiliados, y citaba la influencia crucial de personajes como el filósofo Ludwig Wittgenstein (Austria), el antropólogo Bronislaw Malinowski (Polonia), el teórico social Karl Popper (Austria), la psicoanalista Melanie Klein (Austria) o el eminente historiador del arte sir Ernst Gombrich (Austria), entre otros. A ellos podríamos añadir muchos de los principales pintores figurativos procedentes de fuera del Reino Unido, entre ellos Francis Bacon (Irlanda), Frank Auerbach (Alemania), Paula Rego (Portugal), R. B. Kitaj (EE. UU.) y el propio Lucian Freud, de origen alemán, así como la visionaria Erica Brausen, nacida en Düsseldorf, cuya Hanover Gallery de Londres representó a Freud y a Bacon en los años 50.

El hecho de que Irlanda aparezca en la carrera de Freud durante la posguerra no es del todo sorprendente, dada la tendencia de la modernidad a surgir en los márgenes. Desde 1948 y a lo largo de la década de 1950, Freud visitó con frecuencia Irlanda, y su matrimonio con la futura escritora y pariente de Guinness, lady Caroline Blackwood, estrechó sus lazos con el país. El oeste de Irlanda ejercía sobre él una atracción especial y, aunque desde cierto punto de vista puede considerarse un retiro romántico, el hecho de que la región también recibiera las visitas de Antonin Artaud, Ludwig Wittgenstein o el grupo White Stag (artistas subjetivistas británicos que pasaron los años de la guerra en Irlanda) también revelaba su esencia como un lugar



Fig. 21 Jack B. Yeats (1871-1957),
Los estibadores danzantes, hacia 1900
Tinta sobre papel, 36 x 52,5 cm
Leeds Museums and Galleries
(Leeds City Art Gallery)

en los límites de la modernidad. El litoral occidental determinó el giro expresionista en los lienzos de Jack B. Yeats, lo que contribuyó a difundir el propio arte irlandés en un contexto internacional. Su tratamiento de los animales y de personajes marginales, en particular, causó la admiración de Freud, que adquirió un dibujo suyo y lo colocó sobre su cama [fig. 21].

Si la excepcionalidad de un artista puede evaluarse, al menos en parte, por su componente internacional, la vida temprana y los viajes de Freud constituyen el principio de esta historia. Familiarizado desde su infancia con la obra de Pieter Bruegel el Viejo y con el primer arte alemán, y de joven con la ambivalencia surrealista, Freud pasó el verano de 1946 en París, donde conoció a Pablo Picasso, Alberto Giacometti y el vibrante, aunque austero, ambiente intelectual del existencialismo. Lo que más le llamó la atención en Francia fue la aceptación del concepto de «vida de artista», que no era tan frecuente en el monótono Londres de mediados de siglo que, a diferencia de París, había sufrido intensos bombardeos durante la guerra. Una excepción en Londres fue el enfoque ecléctico e independiente de la revista *Horizon* —la principal revista literaria de la década de 1940, promovida por el coleccionista de arte Peter Watson—, que publicó los dibujos de Freud en 1943. Freud conoció a John Craxton, que también formaba parte del círculo de *Horizon* (ambos artistas habían ocupado estudios contiguos en St John's Wood, subvencionados por Watson), y abandonó París para pasar cinco meses con Craxton en la isla griega de Poros. Allí realizó varias pinturas —enérgicas, metamórficas y luminosas—, con fuertes sombras, un estilo que marcaría sus obras posteriores, sobre todo las destinadas a la ilustración de revistas o libros.

Desde principios de los años 40, cuando no estaba de viaje, Freud trabajaba en el deteriorado barrio de Paddington, donde tuvo estudios en Delamere Terrace,

Clarendon Crescent y, posteriormente, en Gloucester Terrace y Thorngate Road. En medio del abandono de la posguerra y de sus supervivientes —emigrantes del colapso en una ciudad de delirio, delincuencia y violencia—, Freud pintó cuadros impregnados de una atmósfera de observación alucinada e inquisitiva, ejecutados con la minuciosa técnica que caracterizó su obra hasta mediados de los años 50 y que le valió el temprano reconocimiento de la crítica.

Muchacha con rosas [cat. 9], un retrato de su esposa Kitty Garman, fue adquirido por el British Council nada más terminarlo⁷. Freud comentaría más tarde que si el cuadro hubiera ido a la Tate, habría recibido un trato más serio y peticiones para ser expuesto, además de atraer el interés de los coleccionistas. El retrato también se reprodujo a doble página en color en el número de lanzamiento de la efímera revista estadounidense *Flair* en febrero de 1950, lo que significó el primer reconocimiento periodístico de su obra en América.

En este periodo inicial de la carrera artística de Freud, sus logros tuvieron una dimensión predominantemente británica. Una invitación del Arts Council a presentar una obra en el Festival de Gran Bretaña de 1951 dio lugar a *Interior en Paddington* [cat. 15]. El cuadro, que representa a Harry Diamond, un joven fornido pintado con precisión y con un aire tenso y malhumorado en un interior amenazante y casi desprovisto de color le valió a Freud un premio de compra del Arts Council por valor de 400 libras. En ese momento ya existía un creciente interés en la obra de Freud en el extranjero. El Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York compró dos obras suyas: *Muchacha con*



Fig. 22 *Muchacha con hojas*, 1948
Pastel sobre papel gris, 47,9 x 41,9 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York

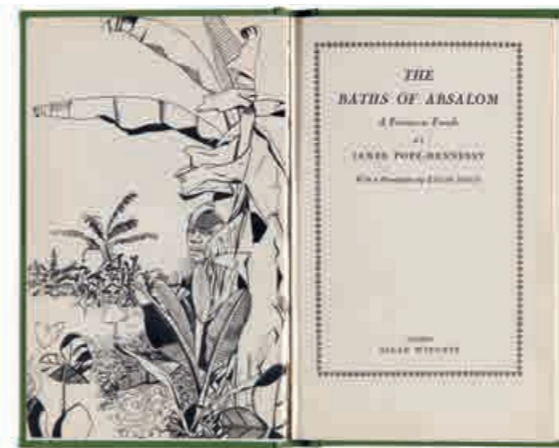


Fig. 23 Frontispicio de Lucian Freud para el libro de James Pope-Hennessy *The Baths of Absalom: A Footnote to Froude* (1954)

hojas [fig. 22], adquirida ese mismo año, y *Mujer con narciso* [cat. 8], adquirida en 1953. En abril de 1953, a su regreso de un viaje a Jamaica, Freud permaneció cinco días en Nueva York, donde se reunió con Alfred H. Barr, director del MoMA, para aclarar los detalles de la compra⁸. En Jamaica había estado con Ian Fleming, autor de las novelas de James Bond, y su esposa Ann, en su finca Goldeneye. Durante su estancia, Freud realizó varios cuadros y pequeños dibujos, entre ellos uno de un niño jamaicano agachado bajo las hojas de un plátano en medio de un paisaje tropical, que llegó a utilizarse como frontispicio de un libro de viajes por el Caribe de James Pope-Hennessy titulado *The Baths of Absalom: A Footnote to Froude* [fig. 23]. Desde los tiempos de la guerra, la ilustración de libros venía siendo una oportunidad esencial para mostrar y facilitar la distribución de imágenes artísticas.

A principios de la década de 1950, Freud fue incluido en una serie de exposiciones colectivas de arte británico del siglo XX organizadas por el British Council. Estas muestras recorrieron Estados Unidos y Canadá, con paradas en Washington, Filadelfia, San José, Salt Lake City, Seattle, Portland y Vancouver. En 1953, el MoMA se benefició de la donación de una obra de Freud, *Mono muerto* (1950). El donante era Lincoln Kirstein, empresario estadounidense y fundador del New York City Ballet, que apoyaba el arte figurativo de un realismo a lo Van Eyck y que posó para Freud en 1950, aunque posteriormente se distanciaron. Por esa época, Kirstein también compró y luego donó al MoMA *Mujer con clavel* (1949), una obra que afirmó no poseer cuando Freud le pidió que se la prestara para su exposición en la Bienal de Venecia de 1954⁹.

Freud fue seleccionado para el pabellón británico de la 27ª Bienal de Venecia, junto con Francis Bacon y Ben Nicholson. Sin embargo, las críticas de la prensa artística británica fueron despectivas con el artista y negativas hacia la Bienal en general. La obra central de

Freud, *Habitación de hotel* [cat. 21], recibió críticas por su dibujo defectuoso, su tono ambiguo y, para los estándares de la época, por el retrato cruelmente distorsionado de una hermosa joven. El cuadro marcaría un hito en su forma de pintar: «*Habitación de hotel* fue la última pintura en la que estaba sentado; cuando me puse de pie, ya no volví a sentarme nunca más»¹⁰.

En octubre de 1960, el cambio estilístico de Freud fue saludado en la revista de vanguardia *X: A Quarterly Review*, creada y codirigida por el poeta inglés David Wright y el artista irlandés Patrick Swift. Durante los años de eclosión del arte abstracto, la dirección crítica de *X* defendió una figuración radical e incluyó obras de Bacon, Giacometti y André Masson, así como inquisitivas exégesis de la pintura a cargo de Auerbach, Michael Andrews o David Bomberg. *X* reprodujo los cuadros de Freud *Un joven pintor* (1957-1958, Lewis Collection) y *Mujer sonriendo* (1958-1959, colección privada). En estas nuevas obras, que alejaron a muchos partidarios de las anteriores superficies lineales y muy apretadas de Freud, el artista avanzó hacia un tratamiento más denso y hacia un efecto sinuoso y enérgico de la pintura aplicada ahora con pinceles de cerdas en busca de lo subcutáneo.

Freud tardó una década o más en abrirse camino. En parte, ello tuvo que ver con su meticuloso método de trabajo, que requería unas condiciones constantes, una localización, una iluminación y el compromiso total del sujeto en múltiples sesiones de posado. Un reto nada desdeñable fue el que le plantearon las constantes demoliciones promovidas por el ayuntamiento de Paddington, que le obligaron a cambiar de estudio en numerosas ocasiones. La vida de Freud durante los años 60 consistía en pintar, apostar y vivir de su ingenio, en una década en la que tuvo múltiples parejas y fue padre de varios hijos con diferentes mujeres.

Desde el punto de vista estilístico, Freud nadaba a contracorriente o ignoraba por completo la marea de la abstracción. De hecho, la figuración en Gran Bretaña nunca llegó a sucumbir, como demuestra la mera existencia de Francis Bacon. Para Freud, la transición crucial se produjo en 1966, cuando empezó a pintar a algunos de sus modelos completamente desnudos. *Muchacha desnuda* [cat. 68] y otros cuadros relacionados de la misma modelo representaron un punto de inflexión para el artista e introdujeron lo que él denominó el «retrato desnudo»¹¹, en el que la pintura se ponía totalmente al servicio de la carne: pinceladas viscosas cargadas de materia con influencia de Courbet, Frans Hals y Tiziano.

A mediados de la década de 1970, la abstracción había perdido su monopolio. La primera retrospectiva de Freud en la Hayward Gallery, en 1974, atrajo a 90.000

visitantes durante el breve periodo que permaneció abierta¹². En sus últimos años, Freud comentó a Martin Gayford que, a partir de entonces, sintió que las cosas mejoraron, especialmente en la década de 1980¹³.

Además de sus progresos individuales, en 1976, por invitación del Arts Council, el artista estadounidense R. B. Kitaj incluyó a Freud en *The Human Clay*¹⁴, una exposición itinerante cuyo título procedía de un poema de W. H. Auden. Kitaj acuñó la rúbrica «Escuela de Londres» para designar al grupo que lo incluía a él y a otros artistas afincados en Londres, como Bacon, Freud, Auerbach, Leon Kossoff y Michael Andrews. La primera exposición internacional significativa de la Escuela de Londres fue la muestra *Eight Figurative Painters*, celebrada en 1981 en el Yale Center for British Art, New Haven, y en el Santa Barbara Museum of Art¹⁵. El artículo de Michael Peppiatt «¿Es posible que exista una Escuela de Londres?», publicado en *Art International* en 1987¹⁶, contribuyó a la popularización del término, y en 1987-1988 una importante exposición itinerante *A School of London: Six Figurative Painters*, organizada por el British Council, viajó a Oslo, Humlebaek, Venecia y Düsseldorf.

UN RENOVADO INTERÉS POR LA FIGURACIÓN

El repunte del interés general por la figuración a partir de principios de los años 80 coincidió con el resurgimiento de la pintura como fuerza central en el arte y con las manifestaciones de lo que, en forma difusa, se denominó posmodernismo. Algunos artistas se inclinaron hacia el expresionismo, como Georg Baselitz y Joseph Beuys, mientras que otros trataron de cuestionar la base misma de la representación en una forma de figuración conceptualizada, como Sigmar Polke, Gerhard Richter, Anselm Kiefer y el enfoque esquematizado de Alex Katz, Philip Pearlstein o Eric Fischl, entre otros. Las inquietudes sobre el cuerpo también habían aflorado en los nuevos planteamientos sobre las cuestiones de género en la obra de artistas como Maria Lassnig, Judy Chicago, Miriam Schapiro y Cindy Sherman. En 1981, la Royal Academy of Arts de Londres organizó la exposición *A New Spirit in Painting*¹⁷ con cuadros de gran formato que anunciaban una audaz y renovada confianza en la pintura como tal. La muestra incluía ocho cuadros de Freud que, aunque de escala más modesta y bastante singulares en comparación con las manifestaciones expresionistas de los demás, situaban su obra en un contexto nuevo.

Las ventas realizadas directamente por el propio Freud al margen de las galerías durante los años 70 y 80, antes de que las obras llegaran a exponerse, indicaban que para él no era fácil estar en el radar de los museos

internacionales. El hecho de que Charles Saatchi empezara a coleccionar sus obras desde principios de la década de 1980 tuvo un gran impacto en el mercado de Freud. En un artículo para *Vanity Fair* de noviembre de 1993, el editor colaborador de la revista, Martin Filler, observaba: «La figura clave en el resurgimiento de la reputación de Freud durante la última década ha sido Charles Saatchi, el coleccionista de arte contemporáneo más influyente de nuestro tiempo» (Saatchi admitió poseer al menos 18 obras de Freud)¹⁸. Algunos coleccionistas, como Steve Martin (*Muchacha desnuda* [cat. 68]), compraron antes del boom de Freud de finales de los 80. Incluso entonces, los museos tuvieron a veces dificultades para convencer a sus juntas directivas de que comprasen sus obras —incluido el Metropolitan Museum of Art, que adquirió *Hombre desnudo visto de espaldas* [fig. 32] coincidiendo con la exposición de Freud de 1993-1994 en el museo— y en la actualidad sigue habiendo un número escaso de obras significativas de Freud en las colecciones públicas francesas, alemanas, suizas o italianas.

Al reseñar para la revista *Time* en 1987 la exposición de la Royal Academy *British Art in the Twentieth Century*, Robert Hughes, como si percibiera el cambio de sensibilidad que se produjo al final de la Guerra Fría, señaló: «En la pintura figurativa americana no existe el equivalente a pintores como Freud, Kossoff y Auerbach. Su profundo escrutinio del motivo y la capacidad para plasmar su cruda verdad dentro de la esforzada dicción de sus respectivos estilos parecen únicos en la década de 1980 [...] qué miopía, que ningún museo estadounidense haya tenido el sentido común de traerla al otro lado del Atlántico»¹⁹.

Este fue el contexto en el que el arte de Freud comenzó a alcanzar una nueva reputación internacional. Sus obras eran buscadas para exposiciones en Tokio en 1979²⁰ y en Nueva Delhi y Bombay en 1984-1985²¹. La exposición en el Hirshhorn de 1987, mencionada al principio de este ensayo, iba acompañada de un emblemático texto en el que Hughes declaraba a Freud «el mayor pintor realista vivo», y lo elogiaba por su compromiso con la pintura y con sus modelos para indexar una experiencia vivida del mundo²². «Indexar» es una palabra clave aquí: del mismo modo que Freud integró a sus personajes en el entorno para que ambos recibieran el mismo grado de atención minuciosa, en su estilo posterior también se cierra la brecha entre el medio y el modelo, como si el pigmento compartiera las propiedades viscerales, físicas, de la carne.

Gran interior W11 (según Watteau) [cat. 62], pintado tras su traslado en 1977 a un estudio más espacioso con claraboya en la azotea de un edificio en Holland Park, es el primero de sus lienzos de gran formato relacionado con el teatro o la *performance*. A partir de 1990, sus



Fig. 24 Retratos de Lucian Freud y *Cabeza grande* de Stephen Balkenhol (1991); vista de la exposición *Gaze*, 2018-2019, dentro del Proyecto Freud de la IMMA Collection

retratos del *performer* Leigh Bowery [cats. 73 y 74; figs. 32 y 51] y de la inspectora de la Seguridad Social Sue Tilley [cat. 75; figs. 9 y 56], introdujeron un nuevo sentido de monumentalidad en la obra del artista.

En 1993-1994, Freud había cambiado de marchante y empezado a trabajar con las Acquavella Galleries de Nueva York. Esto coincidió con su exposición *Recent Work* en la Whitechapel Gallery de Londres, comisariada por su directora Catherine Lampert, que viajó al Metropolitan Museum of Art y posteriormente al Reina Sofía de Madrid²³. En esta ocasión, la recepción de la crítica y del público fue más entusiasta, como señaló Michael Kimmelman en el *New York Times*: en marcado contraste con el clima de hacía menos de una década, en el que «ningún museo de aquí demostraba el más mínimo interés», ahora la «sorprendente, conmovedora e inolvidable exposición» sacaba al arte de la zona de confort de los tradicionales ámbitos de visión²⁴. Mientras que Linda Nochlin, en su reseña de la exposición, criticaba a Freud por reciclar estereotipos de clase, edad y género en sus representaciones del cuerpo²⁵, Kimmelman sostenía que incluso sus desnudos «son todo lo contrario a lo salaz. Son honestos, aunque de manera brutal, y sus modelos no son objetos de fantasía o de deseo, ni víctimas de nada más que de su propia corporeidad». Donald Kuspit llamó la atención sobre la paradoja de que, a pesar de toda la exposición del cuerpo, no todo estaba a la vista y

ni siquiera el propio pintor era consciente de ello: «Aunque es famoso por su exploración de la figura, Freud no quiere que esta le entregue todos sus secretos, o quizá no sepa que realmente los tiene»²⁶. Lo familiar se vuelve extraño en el proceso de someter el desnudo clásico al desgaste cotidiano y al deterioro de la edad y el tiempo.

FREUD EN IRLANDA Y LA IMMA COLLECTION: EL PROYECTO FREUD

El pasado es un lugar que necesita ser recreado y reexaminado constantemente, y cada década aporta nuevas perspectivas y un nuevo giro en la sensibilidad individual. Recientemente, el Irish Museum of Modern Art (IMMA) disfrutó de un préstamo de cinco años de 52 obras de Lucian Freud (2016-2021). Además de explorar las afinidades con el artista irlandés Jack B. Yeats, el proyecto estableció un diálogo entre la obra de Freud y muchas corrientes artísticas contemporáneas a través de simposios, exposiciones, residencias y reacciones de artistas que han impugnado, expandido, complementado y radicalizado la resonancia y el impacto de la obra de Freud [fig. 24]. *The Ethics of Scrutiny*, comisariada por la artista Daphne Wright, fue una exploración de la mirada y de temas como el desplazamiento, la migración y los efectos de «la otredad» a través de obras de Wiebke Siem, Thomas Schütte, Marlene

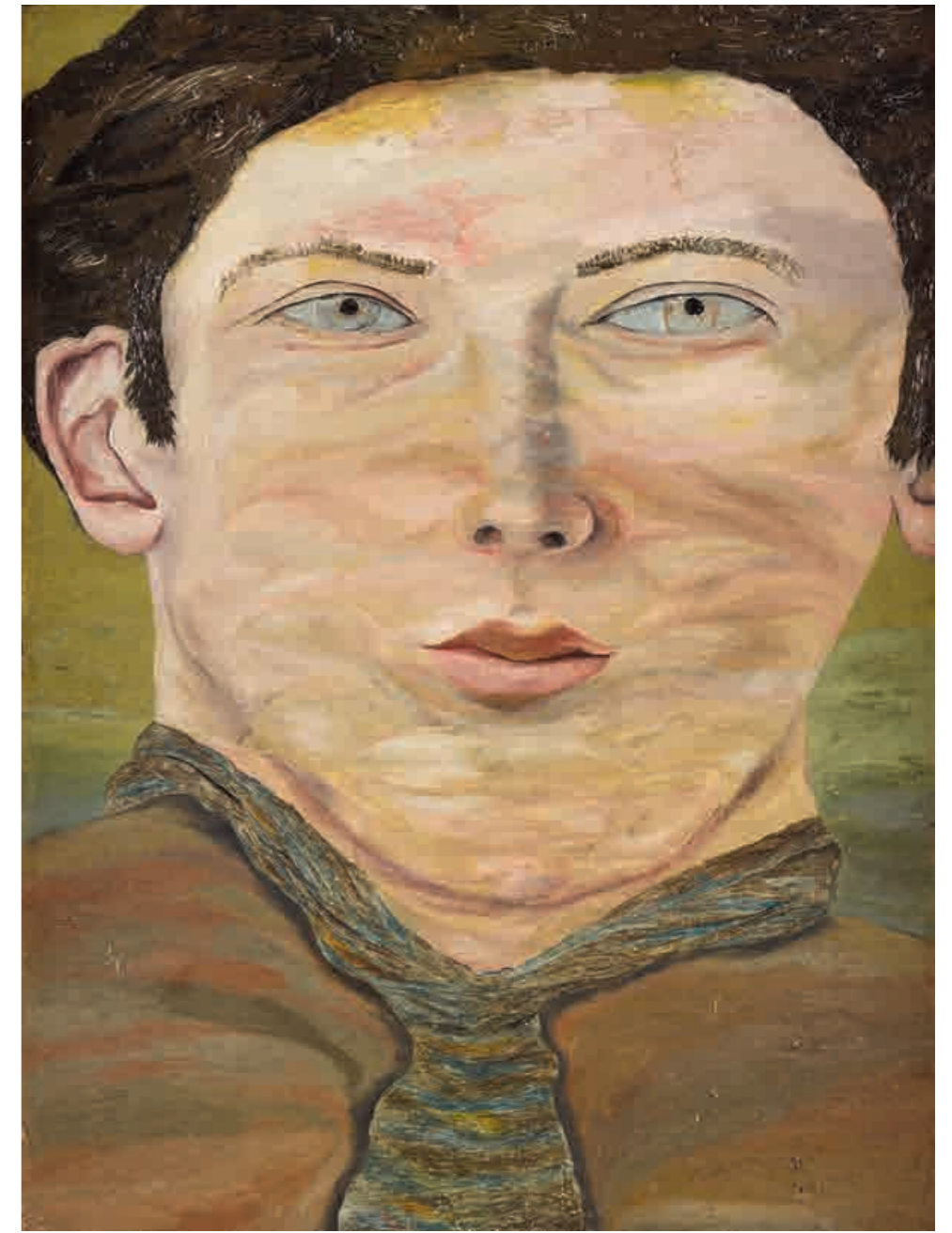
Dumas, Alice Neel, Kathy Prendergast, Gwen John y Sigmund Freud, los «poemas sobre» de Emily Dickinson y una begonia cultivada a partir de una planta traída de Viena por Sigmund Freud acompañada de una grabación sobre el tema de la epigenética realizada por la botánica Ottoline Leyser.

El tema de lo maternal ocupó un lugar central en el encuentro entre Lucian Freud y la obra de Chantal Joffe en *The Artist's Mother*, desarrollado posteriormente en conversaciones mantenidas por Joffe con la hija mayor de Lucian, la poeta y artista Annie Freud. El poema «Hiddensee» de esta última y su ensayo «La vida y la cultura de Lucie Freud» (ambos de 2019) reflexionan sobre la adaptación de su abuela a la vida en Inglaterra, que tan formativa fue para su hijo Lucian, y sobre el papel generador que ella desempeñó en su arte.

El Proyecto Freud destacó, entre otros aspectos, los personajes irlandeses —incluidos los de origen londinense— que aparecen en las obras prestadas al IMMA y que revelan la permanente fascinación de Freud por el rostro irlandés, masculino y femenino. En un sentido importante, este era el rostro del emigrado, en el «filo de la familiaridad», que registraba la experiencia del hogar lejos del hogar.

- 1 *Lucian Freud Paintings*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (15 de septiembre – 29 de noviembre de 1987); Musée National d'Art Moderne, París (16 de diciembre de 1987 – 24 de enero de 1988); Hayward Gallery, Londres (4 de febrero – 17 de abril de 1988); Neue Nationalgalerie, Berlín (6 de mayo – 12 de junio de 1988).
- 2 Auty 1988.
- 3 *Ibid.*
- 4 *Courbet Reconsidered*, Brooklyn Museum, Nueva York (4 de noviembre de 1988 – 16 de enero de 1989).
- 5 *Lucian Freud: Recent Work*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (16 de diciembre de 1993 – 27 de marzo de 1994); Noehlin 1994; Kuspit 1994.
- 6 Anderson 1968.
- 7 Feaver 2019, p. 271.
- 8 Catherine Lampert, correo electrónico a la autora, 6 de diciembre de 2021.
- 9 Feaver 2019, p. 634, nota 13.
- 10 Feaver, «Lucian Freud: la vida convertida en arte», en Londres, Barcelona y Los Ángeles 2002, p. 28.
- 11 N. del ed.: en inglés *naked portrait*, lo que en realidad se debería traducir como «retrato desvestido». En lengua inglesa existen dos palabras distintas con diferente significado que en castellano se traducen como «desnudo»: *nude*, una obra artística cuyo protagonista no lleva ropa, y *naked*, persona desvestida, desprovista de ropa.
- 12 *Lucian Freud*, Hayward Gallery, Londres (25 de enero – 3 de marzo de 1974).
- 13 Gayford 2018a, p. 338.
- 14 Exposición itinerante del Arts Council en 11 sedes en el Reino Unido; y con el British Council a dos destinos en Bélgica.

- 15 *Eight Figurative Painters*, Yale Center for British Art, New Haven (14 de octubre de 1980 – 3 de enero de 1981); Santa Barbara Museum of Art (29 de enero – 28 de marzo de 1982).
- 16 Peppiatt 1987.
- 17 *A New Spirit in Painting*, Royal Academy of Arts, Londres (15 de enero – 18 de marzo de 1981).
- 18 Filler 1993, p. 196.
- 19 «British Art in the Twentieth Century» [*Time*, 6 de abril de 1987], en Hughes 1995, p. 180.
- 20 *Lucian Freud: Paintings and Drawings*, Nishimura Gallery, Tokio (7 de mayo – 2 de junio de 1979).
- 21 *The Proper Study: Contemporary Figurative Paintings from Britain*, The Lalit Kala Akademi, Nueva Delhi (1-31 de diciembre de 1984); Jehangir Nicholson Museum of Modern Art, National Centre for Performing Arts, Bombay (1-28 de febrero de 1985).
- 22 «On Lucian Freud», en Hughes 1987, p. 7.
- 23 *Lucian Freud: Recent Work*, Whitechapel Gallery, Londres (10 de septiembre – 21 de noviembre de 1993); The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (16 de diciembre de 1993 – 13 de marzo de 1994); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (19 de abril – 21 de junio de 1994).
- 24 M. Kimmelman, «Lucian Freud: The Self Exposed», *New York Times*, 17 de diciembre de 1993, pp. C1, C36.
- 25 Noehlin 1994, p. 58.
- 26 Kuspit 1994, p. 55.



1
 Autorretrato, 1940
 Óleo sobre lienzo, 30,5 × 22,6 cm
 Colección privada



2
Cedric Morris, 1940
Óleo sobre lienzo, 30,7 x 25,6 cm
National Museum Wales, Cardiff

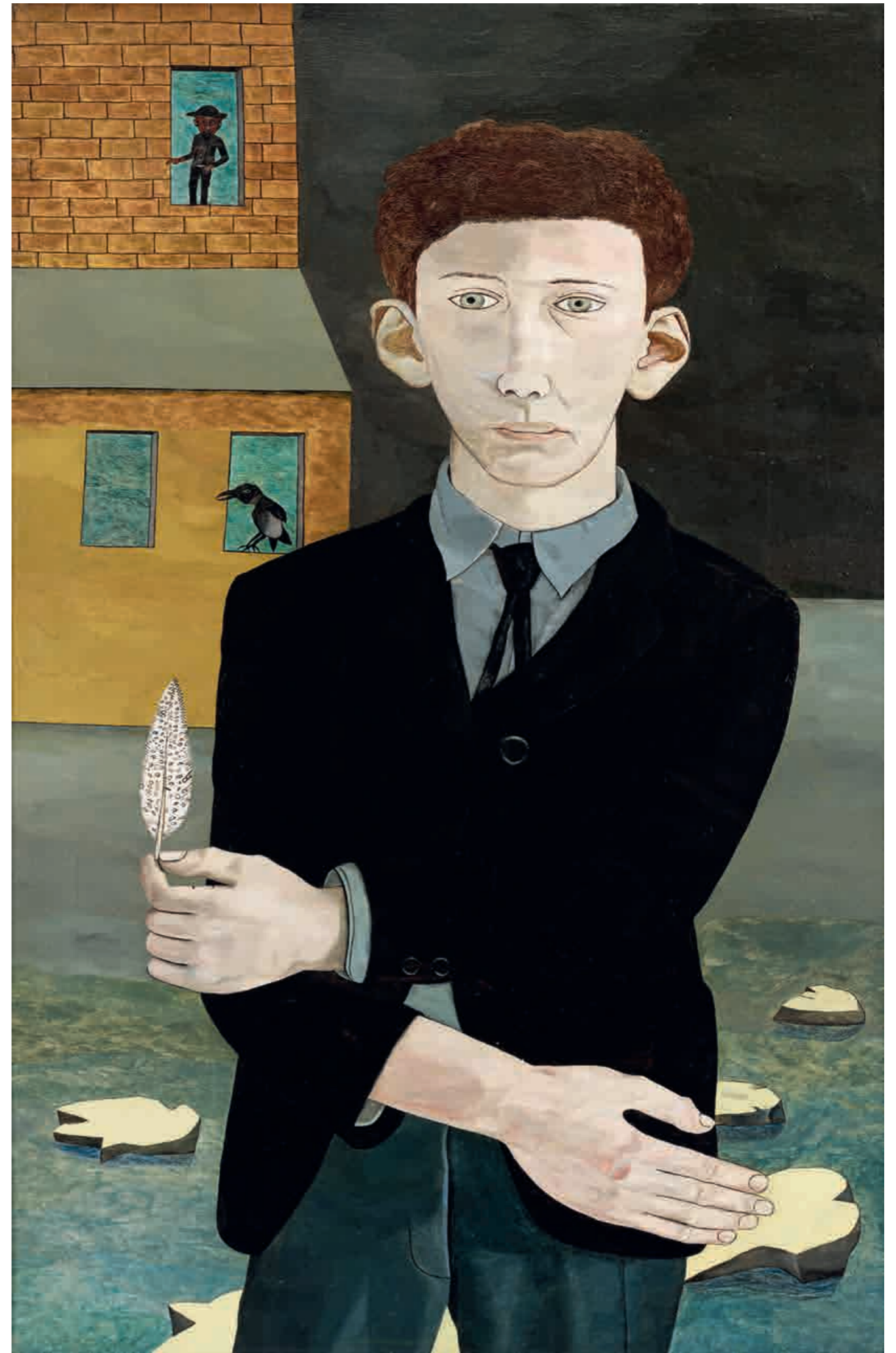


3
Los refugiados, 1941
Óleo sobre lienzo, 50,8 x 61 cm
Colección privada, cortesía de Hazlitt Holland-Hibbert



4
Muchacha en el muelle, 1941
Óleo sobre lienzo, 40,6 x 50,2 cm
Rosemaur Collection, Melbourne, Australia,
cortesía de Richard Nagy Ltd., Londres

5
Hombre con pluma (Autorretrato), 1943
Óleo sobre lienzo, 76,2 x 50,8 cm
Colección privada

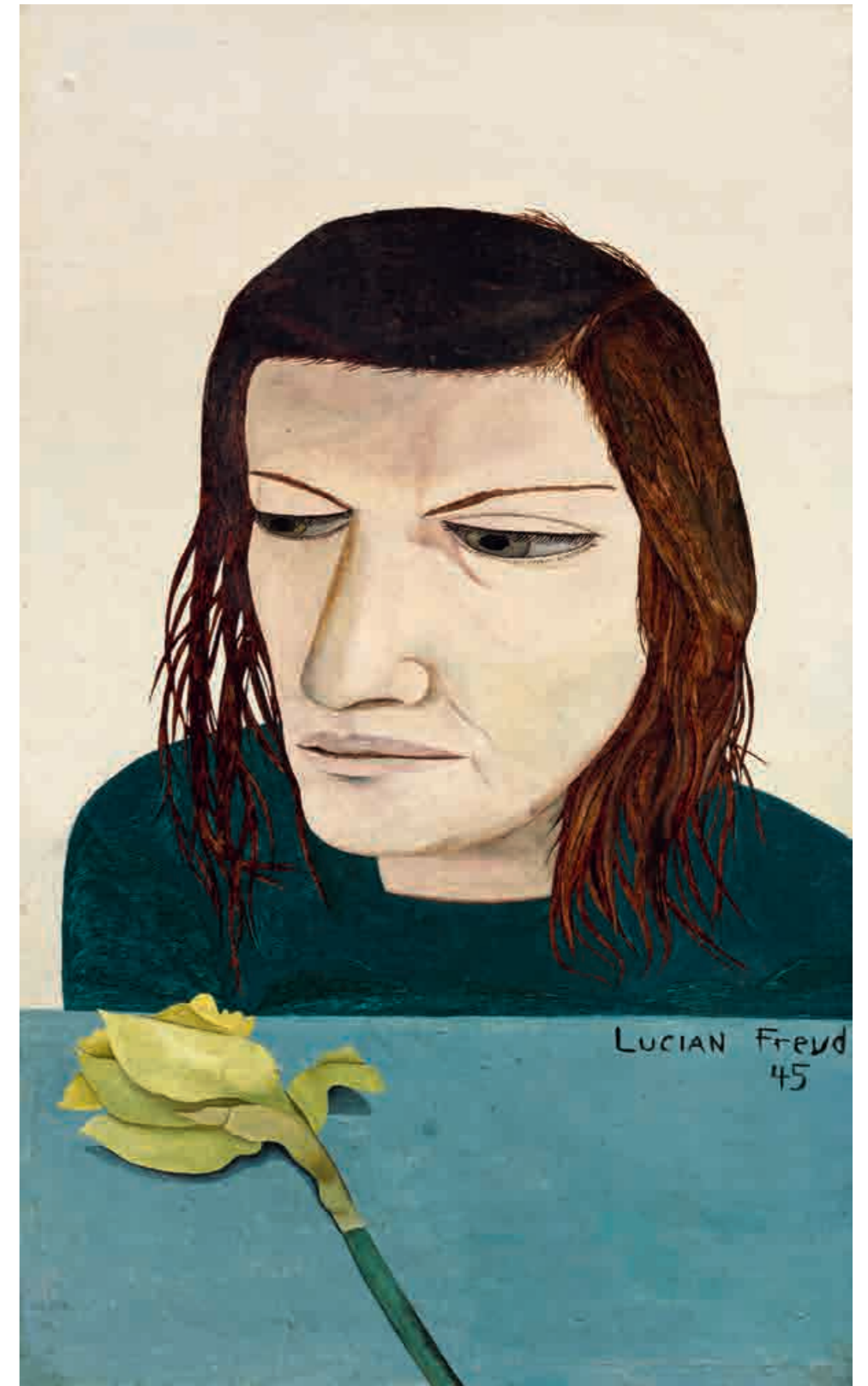






7
Mujer con tulipán, 1945
Óleo sobre madera contrachapada,
23 x 12,7 cm
Colección privada

8
Mujer con narciso, 1945
Óleo sobre cartulina pegada sobre lienzo,
23,8 x 14,3 cm
The Museum of Modern Art,
Nueva York, adquirida en 1953









11
Muchacha con gatito, 1947
Óleo sobre lienzo, 41 x 30,7 cm
Tate: legado de Simon Sainsbury en 2006,
ingreso en 2008



12
Hombre con hoja de cardo (Autorretrato), 1946
Óleo sobre lienzo, 61 × 50,2 cm
Tate: adquirida en 1961



13
Autorretrato con jacinto en maceta, 1948
Pastel negro, blanco y amarillo
sobre papel, 44,7 x 41,5 cm
Pallant House Gallery, Chichester
(Wilson Gift a través de Art Fund 2006)



14
Hombre de noche (Autorretrato), 1947-1948
Tinta y lápiz conté sobre papel, 51,5 x 42,5 cm
Colección privada



15
Interior en Paddington, 1951
Óleo sobre lienzo, 152,4 × 114,3 cm
Walker Art Gallery, Liverpool,
donación del Arts Council en 1951

16
Cabeza de gallo muerto, 1951
Óleo sobre lienzo, 20,3 × 12,7 cm
Arts Council Collection,
Southbank Centre, Londres



17
Muchacha con perro blanco, 1951-1952
Óleo sobre lienzo, 76,2 x 101,6 cm
Tate: adquirida en 1952



18
John Minton, 1952
Óleo sobre lienzo, 41 x 26 cm
Royal College of Art

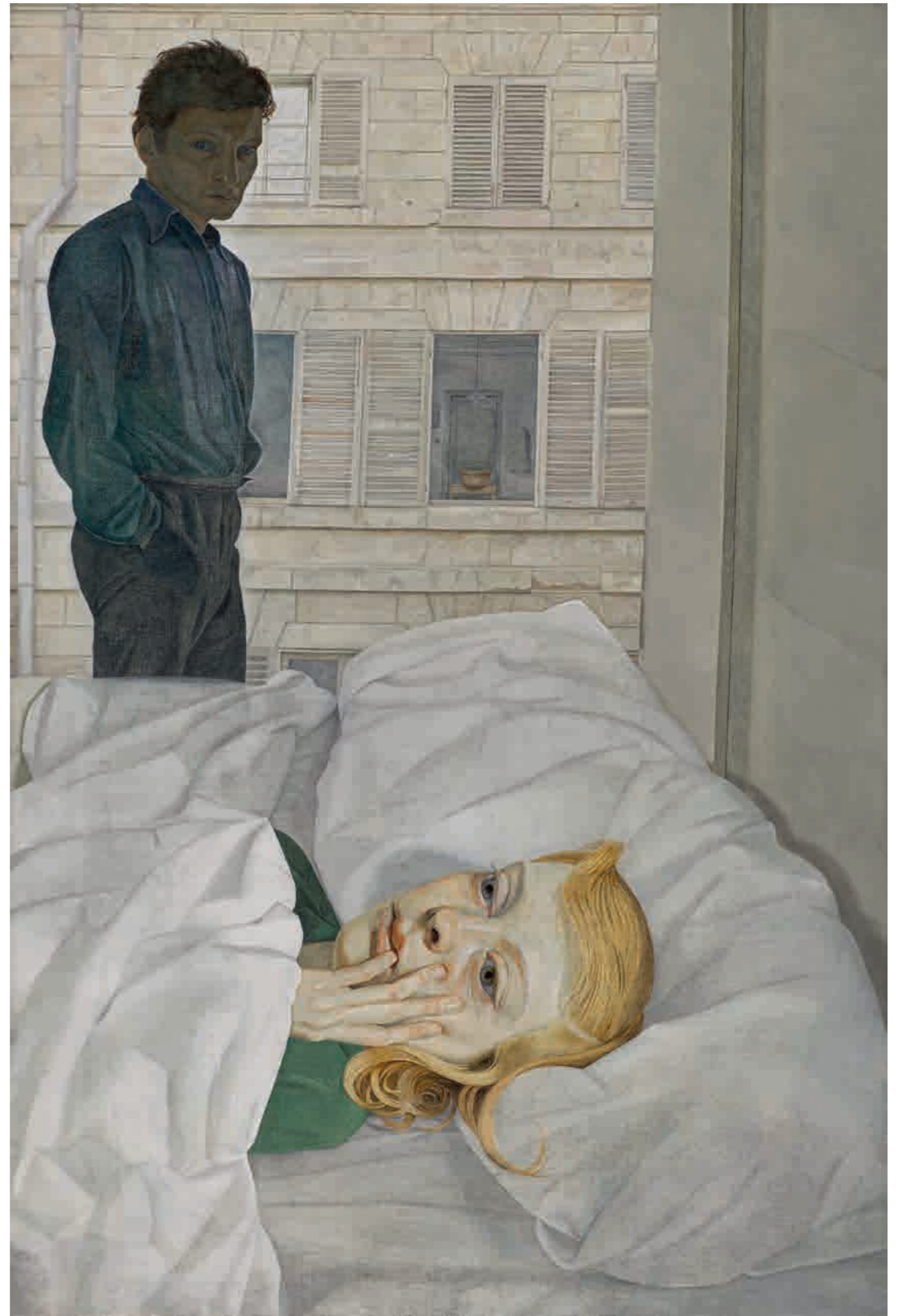


19
Muchacha en la cama, 1953
Óleo sobre lienzo, 45,7 x 30,5 cm
Colección privada, cortesía de Ordovas



20
Muchacha con vestido verde, 1954
Óleo sobre lienzo, 32,5 x 23,6 cm
Arts Council Collection,
Southbank Centre, Londres

21
Habitación de hotel, 1954
Óleo sobre lienzo, 91,1 x 61 cm
Colección de The Beaverbrook Art Gallery,
donación de The Beaverbrook Foundation



RETRATAR LA INTIMIDAD



LOS AÑOS 1960-1980

EL RETRATO
Y EL RECUERDO
NOSTÁLGICO-
MELANCÓLICO

MARIA H. LOH

Lo que sigue no es otro relato hagiográfico de Lucian Freud. Se trata más bien de una reflexión sobre el gambito existencial implícito en el retrato, un género en el que Freud vertió la esencia misma de sus energías creativas con una dedicación casi ininterrumpida a lo largo de su prolífica carrera. Aunque es una convención popular pensar en el retrato como una práctica conmemorativa y celebratoria (y no se puede negar que lo es), también hay algo profundamente voraz en él. El propio Freud era plenamente consciente del contrato tácito que se establece entre retratista y retratado. «Supongo que podría decirse que nos explotamos mutuamente», confesó, y añadió: «Estoy autorizado a pintar un cuadro basado en su presencia en mi estudio, y ellos están autorizados a revelar esa presencia de diferentes maneras»¹. Formularé cinco hipótesis sobre el retrato a través de distintos periodos históricos.

I. TODO RETRATO ES UN QUID PRO QUO

Quienes se entregaban a Freud experimentaban la agonía y el éxtasis del procedimiento. Uno de ellos, el fotógrafo Harry Diamond [cat. 15], recordaba: «Cuando alguien se interesa por plasmar tu esencia en el lienzo, también te extrae tu esencia... Después uno se siente exhausto, pero también revitalizado»². Incluso un experimentado artista como David Hockney comentó que las más de cien horas que posó para Freud en 2002 [cat. 55], se aprecian ahí, «acumuladas en la pintura»³. Observar la densa arqueología de las pinceladas en el lienzo nos permite vislumbrar la sedimentación del tiempo que se produjo durante la realización de la pintura. La acumulación de visitas matutinas al estudio queda reflejada en la inconsistencia de las fuentes de iluminación: un día la luz incide desde la izquierda del cuello de la camisa y la inclinación irregular de la garganta, otra mañana desde la parte superior, saltando sobre la montura de las gafas, y luego desde el frente, provocando una eflorescencia en la punta de la nariz y en el borde superior de los labios. El *David Hockney* de Freud es a la vez un collage cubista y arte de resistencia.

II. EL RETRATO SIEMPRE ESTÁ CARGADO DE TIEMPO

Mientras que la nostalgia mira hacia atrás, buscando en el pasado el origen de una herida emocional, la melancolía mira hacia adelante, hacia el futuro, anticipando el pellizco en el corazón. El nostálgico lamenta lo que se ha perdido irremediamente; al melancólico lo paraliza la angustia de lo que puede llegar a perderse. A veces, la nostalgia y la melancolía llegan a mezclarse la una con la otra. En la mitología antigua, el origen de la

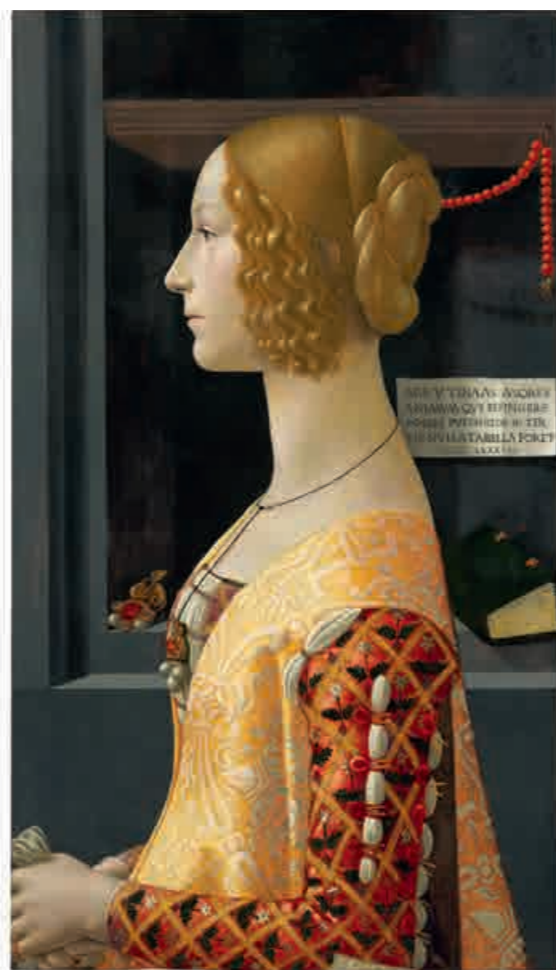


Fig. 25 Domenico Ghirlandaio (1449-1494), *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni*, 1489-1490
Técnica mixta sobre tabla, 77 x 49 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

pintura estuvo marcado por un caso así. Y en esa escena primigenia, es el retrato —más que los iconos religiosos, las pinturas monumentales de historia o los paisajes sublimes— el que ocupa un lugar destacado. En su *Historia natural*, Plinio el Viejo (XXXV.43.12), nos cuenta cómo la hija del alfarero corintio Butades trazó la sombra del rostro de su amado, proyectada sobre una pared por la luz de una solitaria vela, mientras él dormía en la víspera de su partida. Cuando su amado ya no estuviera allí, ella tendría un recuerdo suyo para conservarlo ante sus ojos y guardarlo cerca de su corazón. Así pues, la pintura la inventó una adolescente precoz, una nostálgico-melancólica que comprendió que el cuerpo desaparecerá inevitablemente, pero el arte es para siempre. Con esta fábula en mente, podemos acercarnos de nuevo a *Habitación de hotel* [cat. 21], pintada por Freud en 1954. Aquí, sin embargo, los papeles se invierten, ya que es la figura en sombra que acecha detrás de la cama (un autorretrato) la que da forma a la triste mujer rubia del primer plano. La imagen del amante dormido cuya memoria es preservada a través del arte evoca la intimidad que encontramos en otros retratos de Freud, donde el tiempo se aquieta para siempre en el denso lienzo, como en *Muchacha embarazada* [cat. 23] o *Dos hombres* [cat. 34].

III. EL RETRATO EXIGE UN SACRIFICIO DE SANGRE

El retrato es simultáneamente una forma de transubstanciación y de reencarnación. Exige un sacrificio de sangre, pero la compensación es la vida eterna. En sus propias reflexiones sobre la pintura, Freud explicaba que «para conmovernos, el cuadro no debe limitarse a recordarnos la vida, sino que debe adquirir vida propia, precisamente para reflejar la vida»⁴. Al recorrer las salas de la National Gallery de Londres y del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, nos persiguen los rostros de hombres y mujeres que han muerto hace tiempo, pero cuya presencia persiste a través de sus retratos. Esta sensación de transferencia es válida tanto si nos encontramos ante un cuadro renacentista como el *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* [fig. 25] de Domenico Ghirlandaio, como ante el *Retrato de hombre (Barón H. H. Thyssen-Bornemisza)* [cat. 50] de Freud. En el primero, una joven asociada a dos de las familias más poderosas de la Florencia renacentista es representada de perfil, inmortalizada con un luminoso vestido de color azafrán, oro y vino. Un historiador podría añadir que Giovanna acababa de fallecer cuando el cuadro fue pintado *in absentia*, pero nosotros ya sabemos que hace tiempo que desapareció y ha sobrevivido únicamente en el retrato de Ghirlandaio. Aunque en la inscripción en latín del *cartellino* que hay detrás de ella se lamenta la incapacidad de la pintura para reproducir su «carácter y espíritu», es el retrato el que ha perdurado a lo largo de medio milenio para cantarnos las virtudes imperecederas de Giovanna.



Fig. 26 Jean-Antoine Watteau (1684-1721), *Pierrot contento*, hacia 1712
Óleo sobre lienzo, 35 x 31 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

En el segundo retrato, el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, fundador del museo que alberga estas dos obras, aparece sentado frente a un detalle del cuadro *Pierrot contento* [fig. 26] del artista rococó francés Jean-Antoine Watteau (también en la colección Thyssen-Bornemisza). El cuadro del barón es un complejo retrato psicológico. Freud ha colocado a su modelo en el lugar donde aparece Pierrot en la composición de Watteau, sentado entre dos mujeres. Pierrot, personaje habitual en la *Comedia del arte*, suele mostrarse desconsolado y enfermo de amor. Sin embargo, en la pintura galante de Watteau aparece escuchando música en un paisaje apacible y disfrutando de un raro momento de felicidad (como indica el título). Si se consideran conjuntamente la figura y el fondo del cuadro de Freud, casi da la impresión de que la escena pastoril del fondo y los dinámicos zig zags que atraviesan la protectora chaqueta de tweed del barón luchan por sacarlo de los graves pensamientos que le preocupan, ofreciéndole un respiro de las incesantes exigencias de los asuntos cotidianos que tenían lugar en la vida real al otro lado del lienzo.

IV. EL RETRATO ES UN RECEPTÁCULO PARA EL «YO» FUNGIBLE

Más allá del mero registro de rasgos fisonómicos de un personaje, el retrato funciona como un receptáculo, incluso como un refugio para el «yo» fungible y mortal. En el lenguaje de la pintura renacentista, un retrato es un *léal souvenir*, un «recuerdo fiel» de un sujeto ausente. Encontramos esta frase inscrita en un parapeto de piedra en el *Retrato de un hombre* de Jan van Eyck [fig. 27] de la National Gallery. ¿Qué ocurre aquí exactamente y a quién o qué se recuerda? Y, lo que es más importante, ¿en qué sentido podemos ver con nuevos ojos la producción de Freud si entendemos mejor este retrato del siglo XV de un hombre flamenco desconocido que viste una elegante túnica roja? Todo en esta imagen parece estar simultáneamente a la vista y oculto. En la superficie curvada del pergamino que sostiene el hombre en su mano derecha se ven unas letras negras, pero el contenido de esas líneas de tinta resulta ilegible. El cuerpo de la figura anónima desaparece bajo la túnica carmesí y el refinado *chaperon* verde que rodea su cabeza y que se ha vuelto casi negro con el tiempo. El sombrío fondo oculta cualquier información que pudiera ofrecer pistas sobre dónde está o quién es este hombre. Si bien el descuidado paso del tiempo nos ha privado de la identidad del melancólico personaje, el artista se aseguró de que quedara constancia de su propia presencia en la realización de esta obra. Escrito en tercera persona, en la elegante caligrafía de los documentos legales de la época, el texto en latín que aparece en la parte inferior del parapeto brillantemente iluminado atestigua su finalización «el 10 de octubre



Fig. 27 Jan van Eyck (activo en 1422; fallecido en 1441), *Retrato de un hombre («Léal souvenir»)*, 1432
Óleo sobre tabla de roble, 33,3 x 18,9 cm
The National Gallery, Londres

de 1432 por Jan van Eyck». Para complicar aún más las cosas, una tercera inscripción —la críptica frase «TUM OTHEOS» (entonces Dios)— aparece garabateada con pintura blanca sobre la superficie color crema de la piedra. ¿Es esto una orden para que el joven dirija su atención hacia el cielo o una promesa de que el alma será devuelta a Dios incluso mientras la efigie pintada permanezca aquí en la Tierra? Tal vez ambas cosas. Las palabras pueden leerse como una plegaria que ha de repetirse en nombre del retratado cuando este ya no pueda hacerlo por sí mismo.

¿Quizá hay pensamientos similares sobre la brevedad de la vida y la fragilidad de la posteridad en los ojos abatidos del *Hombre con camisa azul* de Freud [cat. 39] o de su *Mujer con abrigo de piel* [cat. 41]? ¿Conectan estos sombríos pensamientos a la joven desnuda reclinada con la pensativa mujer mayor sentada en la butaca de cuero de *Gran interior, W9* [cat. 32]? Los estudiosos han comparado este cuadro con el pequeño paisaje de Giorgione conocido como *La tempestad* (hacia 1508, Gallerie dell'Accademia, Venecia)⁵, pero el cuadro que viene a la mente de forma más inmediata es *La vecchia* de Giorgione [fig. 28]. La «vieja» del título sostiene en la mano un pequeño trozo de papel con las palabras «COL

TEMPO». Señalándose a sí misma mientras mira suplicante al espectador con la boca abierta, la mujer nos advierte que «con el tiempo» también nosotros envejeceremos. Con cada año que pase, nuestros cuerpos tornarán cenicientos y se marchitarán, mientras que su vestido permanecerá siempre rosado y juvenil en el retrato. Las dos figuras femeninas de la composición de Freud —su amante Jacquetta Eliot y su madre Lucie— parecen expresar una alegoría similar del tiempo en la que el arte siempre supera a la vida.

El escritor, artista y arquitecto del siglo XV Leon Battista Alberti lo dejó escrito en un conocido pasaje de su tratado *De la pintura* (1435): «La pintura tiene en sí una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad, hace presentes a los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos, de modo que son reconocidos por los espectadores con placer y suma admiración hacia el artista. [...] Así perviven los rostros de los difuntos mucho tiempo por medio de la pintura»⁶.

Fuera del marco, pueden pasar horas, meses e incluso siglos. Sin embargo, dentro de él los personajes permanecen en un estado de conservación suspendida, a la espera de que alguien pase por delante, se detenga, mire y, al hacerlo, los vuelva «presentes» una vez más. Al contemplar el retrato de Freud de su colega John Minton [cat. 18], recordamos que la imagen ocupa el lugar del amigo que se suicidó joven. Cuando vemos la imagen de Francis Bacon [cat. 25], somos muy conscientes de que tanto el personaje del cuadro como su autor han abandonado la escena, dejando atrás el retrato —aun en su



Fig. 28 Giorgione (activo en 1506; fallecido en 1510), *La vieja (La vecchia)*, hacia 1502-1508
Óleo sobre lienzo, 68 x 59 cm
Gallerie dell'Accademia, Venecia



Fig. 29 Alberto Durero (1471-1528), *Retrato de la madre del artista a los 63 años, 1514*
Carboncillo sobre papel, 42,2 x 30,6 cm
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlín

estado inconcluso— para que este vele por ambos. El crudo *non-finito* de la pintura, en lugar de hacer la figura más abstracta y distante, tiene el efecto contrario. Los bordes desnudos hacen que parezca una visión que ha viajado en el tiempo a través de un portal mágico. El retrato nos arrastra (espectadores tardíos) a su espacio pictórico, invitándonos a rellenar los huecos.

V. EL RETRATO ES UN RECUERDO NOSTÁLGICO-MELANCÓLICO

Esta punzada nostálgico-melancólica se percibe quizá con mayor intensidad ante los retratos que Freud hizo de su madre Lucie entre 1972, poco después de morir el padre del pintor, y 1989, último año de vida de su madre. En una acuarela [cat. 45], ella parece haber sido sorprendida por la mirada analítica de su hijo. En un dibujo [cat. 47], lo mira con una expresión mezcla de amor maternal, orgullo, fatiga y tedio. La motivación de estos estudios ha sido bien documentada por el propio artista: «Si mi padre no hubiera muerto, nunca la habría pintado. Empecé a utilizarla como modelo porque ella había perdido interés por mí»⁷.

El retrato es un medio para aferrarse a algo que se desvanece. En la última imagen de su madre, ella ya se ha ido [cat. 48] y el retrato da paso a la naturaleza muerta. La imagen rebosa *pathos*, pero resulta escalofriante

en su distanciamiento objetivo. Recuerda a un boceto realizado por el pintor renacentista alemán Alberto Durero de su madre Barbara Holper [fig. 29], a la que también dibujó tras la muerte de su padre. Durero había retratado a sus padres en varios momentos a lo largo de los años. En el boceto, sin embargo, encontramos a su madre a la edad de 63 años, dos meses antes de fallecer, es decir, al igual que el personaje de *La vecchia* de Giorgione, con más años por detrás que por delante. Aunque Durero no pudo convertir la muerte de su madre en una imagen, como hizo Freud, dejó constancia del proceso en sus escritos.

No hay nada más que circunstancias y coincidencias que nos permitan relacionar a Freud con Durero, pero podemos llegar a apreciar mejor a aquel leyendo las palabras de este. En la llamada «Crónica familiar», Durero escribió: «Dos años después de la muerte de mi padre (es decir, en 1504) acogí a mi madre en mi casa, pues ella ya no tenía nada por lo que vivir»⁸. Una mañana de 1514, Barbara enfermó repentinamente y poco después murió. Durero quedó muy afectado por el difícil fallecimiento de su madre. Volvió a mencionarlo en otra ocasión y comentó que «murió sufriendo», pero al final de su extenso retrato escrito Durero apunta: «Muerta parecía mucho más dulce que cuando aún estaba viva»⁹.

En el caso de Freud, que confesó tener una relación conflictiva con su madre, podríamos sacar una conclusión similar. Independientemente de lo que sintiera el pintor en vida, en su última serie de retratos de Lucie se percibe una ternura que llega hasta el adiós final en grafito. Contemplar ese boceto en los días, meses y años posteriores a su muerte, era recordarla a través del arte. El retrato es, pues, tanto un sustituto como un superviviente al que llorar, y de este modo mantiene vivo el fiel recuerdo del cuerpo y de la presencia desaparecida. En esto, Freud se asemeja a la hija nostálgico-melancólica de Butades.

1 Freud citado en M. Auping, «Freud from America», en Londres y Fort Worth 2012, p. 49.
2 Diamond citado en Gayford 1993, p. 24.
3 Hockney citado en Gayford 2010, p. 145.
4 Freud 1954, p. 23. Esta declaración se emitió originalmente el 1 de junio de 1952, en el canal 3 de la BBC, y más tarde se publicó en *Encounter* (investigación de Modern Art Press).
5 Feaver, «Lucian Freud: la vida convertida en arte», en Londres, Barcelona y Los Ángeles 2002, p. 33..
6 Alberti 1999, p. 89.
7 Freud citado en Londres, Barcelona y Los Ángeles 2002, p. 32.
8 Durero citado en Conway 1889, p. 77.
9 *Ibid.*, p. 79.

LA PINTURA COMO ESPERA

David Dawson (nacido en 1960) fue ayudante de estudio de Lucian Freud entre 1991 y 2011. Tracey Emin (nacida en 1963) fue preseleccionada para el Premio Turner en 1999. Ambos artistas estudiaron juntos en el Royal College of Art de Londres de 1987 a 1989, donde se hicieron muy amigos. La siguiente conversación con Daniel F. Herrmann, conservador de la National Gallery, tuvo lugar el 17 de noviembre de 2021 en la casa de Tracey Emin en Londres.

DAVID DAWSON

Siempre he pensado que tú y Lucian utilizáis la cama de forma similar en vuestro trabajo, en el sentido de que lo que hay en la cama es más importante que la propia cama.

TRACEY EMIN

La cama es sólo un marco que contiene algo. Es como una metáfora de la vida. Sin que suene demasiado pretencioso, lo contiene todo. Y también está la forma en que se introduce la cama [fig. 30]. Hay una presencia humana en ella. Es muy divertido, porque a veces cuando ves la cama de alguien que acaba de salir de ella, no quieres follar con esa persona, sólo quieres meterte en la cama con ella. Simplemente estar ahí con ella.

DD Hay una auténtica sensación de desnudez en ese momento en el que se acaban de apartar las sábanas y se percibe que el cuerpo sigue ahí, pero ya no está.

TE Y hay sábanas arrugadas y calor, pero ya no están.

DD Esa es la verdadera desnudez, creo. Supongo que un sentimiento, una sensación de desnudez, más que literalmente.

TE Es más emocional. Creo que en el caso de Lucian había una cierta crudeza en su cama.

DD Los dos pintáis la experiencia vivida.

TE En los primeros cuadros de Lucian, cuando se trata de una imagen de alguien en la cama, hay una cierta timidez, casi como una frialdad, una inocencia o, más bien, un poco de miedo o algo así. Y luego, a medida que se va haciendo mayor, la cama se vuelve cada vez más barroca, y más como esta cosa atmosférica. Como una nube.

UNA CONVERSACIÓN CON TRACEY EMIN Y DAVID DAWSON



Fig. 30 Tracey Emin (nacida en 1963), *Mi cama*, 1998
Técnica mixta
Colección privada



Fig. 31 David Dawson (nacido en 1960), *Tracey en el estudio de Lucian*, 2014
Óleo sobre lienzo, 45,8 x 56,3 cm
Colección privada

DD Y las relaciones cambian al hacerse mayor.

TE Así es.

DD O cambia tu interpretación de esos cambios. Está ese cuadro temprano en la habitación del hotel, en el que está él de pie como una silueta y ella tumbada en la cama [cat. 21]. Es palpable la ansiedad que se ha creado en el cuadro. De lo que es compartir una vida con alguien. Y hay que tirar por otro lado. Es el final de una relación. Es extraordinario lo que Lucian puede hacer con la pintura. Tú también lo haces. Y, de nuevo, es volver a la experiencia vivida, y pintar la experiencia vivida.

TE La otra noche estuve pintando. Hacía mucho que no pintaba, porque he estado muy enferma, y me sentí tan feliz pintando cualquier cosa; podría haber pintado estas paredes. Me sentí tan bien haciendo simplemente el gesto. Estuve pensando en lo que eso significa. ¿Por qué pintar, como una pintura rupestre, cualquier pintura? ¿Qué significa? Y siempre he creído que es una

energía que viene a por ti, que produce todo esto. No se trata de crear una imagen. Se trata de la energía.

DANIEL F. HERRMANN

¿Cómo funciona eso para ti, David? ¿Cómo empiezas a pintar?

DD Tiene que ver con lo que sientes. Creo que la obra de arte se crea en tu cabeza como una idea. Y luego tú, como artista, la haces realidad. Es una conexión increíble [fig. 31].

TE Para mí, es el alma. Cuando David y yo coincidimos, siempre hablamos de esta «cosa», la «cosa» de la pintura. Nos conocemos desde hace 35 años más o menos.

DH Porque estudiasteis juntos.

TE Nos conocemos muy bien. Así que cuando hablamos de algo nos entendemos, no solemos tener que explicarlo... Es casi como esta bola de energía que vibra dentro del cuadro. Y si el cuadro no

tiene eso, no es un buen cuadro. Y eso mismo lo vemos en nuestro propio trabajo.

David es una de las pocas personas que sabe que puedo pintar, porque la mayoría de la gente no lo sabe. Hay mucha gente que pinta por moda. Ahora está de moda pintar, así que deciden pintar. La gente piensa eso de mí, y no se dan cuenta de que yo siempre he pintado. Pero David también es muy honesto conmigo. Y el mejor consejo que me dio fue que pintar no consiste sólo en pintar, también es esperar.

DH ¿Cómo os conocisteis?

DD En el Royal College; yo me presenté puntualmente el día que empezaban las clases y Tracey llegó 10 días más tarde, después de un tórrido romance con un pescador turco. «Tórrido» no es la palabra correcta... «¡apasionado!».

TE Tórrido. Bastante tórrido. Sí, bueno, aparecer 10 días tarde en tu curso de máster no molaba mucho, la verdad.

DD A mí me pareció que molaba mucho.

Nuestros estudios no estaban en el Royal College of Art: fuimos el último curso que estuvo en el V&A [Victoria and Albert Museum].

TE Podías subir la escalera y llegar al tejado del V&A con todas las gárgolas. Podíamos atravesar el tejado hasta el interior del V&A, y encontrábamos todas esas cosas antiguas. Volviendo a las camas, siempre buscábamos el colchón de David Hockney, porque corría el rumor de que vivía allí, en el V&A.

DD Y los estudios se quedaron en nosotros. Nuestra generación tuvo una increíble educación artística, había una educación artística realmente buena en este país. Y sería. Verdaderamente, descubrimos de qué va la pintura y por qué es relevante como forma artística hoy en día.

TE Y también aprendimos a mirar cosas con las que no nos identificábamos, que no eran de nuestro gusto, pero podíamos hablar de ellas o conectar con ellas y entenderlas. Podíamos hablar del arte como si fuera un reloj, darle vueltas y entender todos los mecanismos. Y eso fue realmente bueno en lo que respecta a la historia del arte.

DH ¿Qué papel creéis que jugó vuestra amistad y el uso que hicisteis de ella?

TE Mi amistad con David fue más importante para mí que ninguna otra cosa. Siempre fue equitativa, equilibrada. Y cuando en segundo curso él se fue al estudio de murales —el gran estudio para adultos— y me abandonó, me quedé muy jodida.

DH ¿Te compensó de alguna manera?

TE Sí, creo que él pensaba que yo era un poco un lastre para su pintura. Yo no me lo tomaba lo suficientemente en serio, porque solía organizar reuniones para tomar el té. Tenía una alfombra y una tetera y hacía té. Con tacitas de té y todo.

DD Esa es la otra cuestión. Tracey creaba inmediatamente un entorno encantador y amable para hacer arte. Y, de nuevo, volviendo a Lucian, eso es lo que hacía Lucian. Convertía su estudio en un entorno verdaderamente agradable para crear.

TE Así que a veces la gente no me tomaba en serio. Parecía que yo no iba en serio porque creaba un pequeño mundo, como mi propio entorno, y eso es lo que sigo haciendo. Cada momento, cada oportunidad... ya sea construyendo mi propia casa, o creando mi propio entorno.

DD Es algo íntimo y personal para ti. Así es como Lucian creaba sus cuadros. Los hacía en casa.

TE Cuando murió Lucian, mucha gente me preguntó qué pensaba, y yo decía: «Le vais a echar de menos ahora que se ha ido». No hay nadie que pueda ocupar su lugar. Nadie en toda la historia, en la historia del arte, en Gran Bretaña o en cualquier parte. No hay nadie que hiciera lo que él hacía a ese nivel, con esa intención y esa seriedad. Y la gente se sorprendió mucho de que yo dijera eso porque pensaban que Lucian estaba a un millón de kilómetros de mí. Pero no lo estaba. No en cuanto al trabajo, sino en cuanto a su intención. Sus intenciones eran casi miopes de tan específicas. No creo que haya ningún artista que sea tan miope en ese sentido. No lo digo como un insulto, sino como un cumplido.

DH Bueno, tenía un compromiso enorme con su trabajo. Eso es algo que tenéis en común.

TE Sí, pero no como él. Lo suyo era una versión extrema. Así que, cuando piensas en cómo pintaba en casa, pintaba la cama, lo que fuera, ahí es donde veía las cosas, ahí es donde estaba él. Y cuando se veía a sí mismo como pintor, se veía en esa habitación, pintando a alguien en esa cama. No se veía a sí mismo recibiendo un premio o en

la inauguración de una galería o haciendo una entrevista para una revista. No se veía así para nada. Se veía exactamente donde debía estar, lo que debía hacer, por la persona que era. Y ese es un muy, muy buen modelo a seguir. Eso es lo que tienes que ser si quieres ser pintor.

DD Todo se resume, de nuevo, en un sentimiento. Es el alma. Pero también es la honestidad: la gente responde a la honestidad. Eso es lo que extraen de su obra. Y cuando la gente ve tu trabajo, Tracey, responde a la honestidad que pones, que inviertes en tu trabajo.

DH Cuando cada uno de vosotros ve el trabajo del otro ahora, ¿podéis ser sinceros?

TE Bueno, yo no trabajo lo suficiente. Y él trabaja demasiado. Punto número uno. Y yo le digo: para, para, para, ese es un buen cuadro. Déjalo ya. No pintes más, ponte a hacer otra cosa.

DD Tenemos que ser profundamente honestos, de lo contrario nuestra amistad no sobreviviría. Si no, sería una chorrada. No nos engañamos el uno al otro.

TE Y la otra cuestión con David es que hizo un parón en su propia pintura durante 20 años.

DD Sólo porque pensé que Lucian lo merecía y yo quería estar cerca. Cuando llegué al Royal College, me fui a conocerlo, mientras Tracey se mentalizaba de lo que significa ser una artista contemporánea y ser una artista hoy en día. Cuando entré en el estudio [de Freud] por primera vez y vi un gran cuadro de Leigh Bowery [cats. 73 y 74; figs. 32 y 51], me quedé alucinado. Y pensé, yo quiero ver lo que pasa aquí. Así que sabía que, en cierto sentido, estaba poniendo a Lucian por delante, pero creía absolutamente en él. Quería que fuera una realidad y estaba dispuesto a dar un paso atrás en mi propio trabajo para lograrlo. Pero Tracey hizo exactamente lo que debía hacer para entender lo que significa ser una artista hoy, y 30 años después, aquí estamos. Así que fuimos en direcciones ligeramente distintas. Pero también seguíamos hablando de lo mismo.

TE Sí, pero también lo estabas viendo.

DD Lo estaba viendo, aprendiendo de él.

TE Y yo también me aprovechaba, ¿sabes?, así que, en cierto modo, David estaba aprendiendo todo esto y yo lo estaba viviendo.

DD Exacto. Te estabas convirtiendo en artista.

TE Era como juntar los pedazos, descubrir quién era yo, qué no era, qué no debía ser, distraerse, no distraerse. Mientras que a David lo distrajo de su propio trabajo una distracción muy, muy buena.

David Hockney me dijo que el mayor defecto de Lucian era que no admitía ¡lo mucho que quería a David! ¡Es cierto! La confianza que tenía en ti y todo lo demás era increíble. David estaba allí a las ocho de la mañana, ayudando a Lucian a hacer lo que tenía que hacer, a ser el hombre que era, a ser el pintor que era. Y de vez en cuando a lo largo de la historia, se oye hablar de estas grandes colaboraciones entre el artista y su ayudante, ¿verdad? Y en la historia se dan estas increíbles colaboraciones, que son realmente simbólicas, que son verdaderamente importantes. La de David es una de ellas.

DH ¿Cómo pensáis que la amistad, la relación que David tenía con Lucian se reflejó en sus cuadros, en las obras que hizo de David? Cuando las veis, ¿creéis que son diferentes?

DD No lo sé. Porque yo aparezco en ellas.

TE Bueno, conozco a David. Pero realmente creo que son él. Por lo tanto, no miro y pienso «ese se parece a David», y no creo que uno se parezca



Fig. 32 *Hombre desnudo visto de espaldas*, 1991-1992
Óleo sobre lienzo, 182,9 × 137,2 cm
The Metropolitan Museum of Art, adquisición,
Lila Acheson Wallace Gift, 1993 1993.71

más a David que otro [cat. 78]. No es nada de eso, realmente son David. Hay una esencia que los cuadros captan.

DD Pero los retratos de Lucian son esquivos. Nunca se pueden explicar del todo. El arte es esquivo, ¿no es así? Nunca se puede decir exactamente qué es lo que hace que surja.

TE Pero, también, algunos cuadros de Lucian son realmente horribles de mirar: la carne y las nalgas y los estómagos y la piel, no es muy agradable. Mirar a alguien viejo de verdad y con la piel vieja y reseca, ¡joder, es real! Y es interesante. Y tiene que ver con el tiempo y con la distancia. Y con desaparecer. Se trata de todas estas otras cosas, que no siempre son apetecibles, que no siempre son agradables, que la vida no lo es y la muerte no lo es y tenemos que hacernos a la idea. Así que cuando miras un cuadro y empiezas a pensar en esas cosas, está bien, muy bien. Porque deja de ser un cuadro, se convierte en «algo».

DD Y eso es lo que los hace contemporáneos. Y eso es lo que hace que sigan vivos hoy en día.

DH Me gustaría enseñaros dos cuadros de Freud que creo que tienen que ver con la idea de amistad, con la intimidad, las relaciones. *Michael Andrews y June* [cat. 30] es un retrato doble de otro pintor y su esposa. Como historiador del arte, veo todo tipo de similitudes formales con otras obras de arte, pero también veo una relación entre los modelos y la dinámica que se establece entre ellos. Es íntima, complicada y compleja. Me pregunto cómo veis vosotros, como artistas, un cuadro como este.

DD Lucian siempre decía que retratar parejas que resultaran convincentes era lo más difícil, en la pintura y en el arte en general. Convencerte de que había una relación entre los retratados.

TE *Michael Andrews y June* es sobre un viaje que hicieron, ¿no? Es muy cotidiano, casi mundano. No rebosa felicidad. Rebosa cansancio.

DH Sí, hay mucho de eso ahí.

TE Tan cansados...

DD Bueno, creo que también es porque Lucian exigía que los modelos estuvieran presentes en cada sesión. Probablemente, en la práctica resultaba difícil que los dos estuvieran allí siempre. Así que trabajaba con uno y luego los reunía de nuevo, y después se centraba en el otro, y los volvía a

reunir. Había que encajar, un poco, en lo que eran sus vidas en aquellos días.

TE ¿Qué pasa aquí con todo este asunto de la mano? [señala la mano de la mujer]

DD En esta etapa de su pintura es cuando Lucian está desarrollando una pincelada mucho más amplia. En esa época se veía mucho con Francis Bacon. Trabajaba en cómo conseguir una forma más, no escultural, sino más *sólida* de estructurar una pintura, una persona. Así que, sí, la mano... la pincelada domina el gesto de la mano hacia la cabeza.

DH Otro retrato doble que me parece fascinante es *Dos hombres* [cat. 34], que es muy diferente del cuadro anterior, pero me parece muy tierno, muy cariñoso. ¿Cuál es vuestra idea sobre la relación y cómo se crea la intimidad?

DD La palabra es «vertiginoso», como cuando estás cayendo... Cuando las tablas del suelo están dispuestas de tal manera que parece que te caes sobre ellas.

Muchas de las poses, la forma en que aparece el modelo, se debe a que pasabas tantos meses... Entrabas en ese estado de reposo por el tiempo, porque lleva meses. Y eso le permitía a Lucian mirar, observar realmente. Y, de nuevo, hablando de lo específico, la ropa es muy específica de esta persona, de este cuadro y nada más. Esta ropa está pintada con tanta delicadeza y cuidado como las nalgas o la espalda. Y también tiene que ver con la compañía. Lucian era un gran conversador, era una excelente compañía. Y para ser una gran compañía te tiene que gustar la gente. No toda la gente, pero sí la gente que [Freud] elige que le guste. *Que* le guste de verdad. Eso es lo que hace que sus obras destaquen.

DH Eso está claro. Y me emociona que podamos mostrar a Freud en el contexto de la historia del arte en la National Gallery.

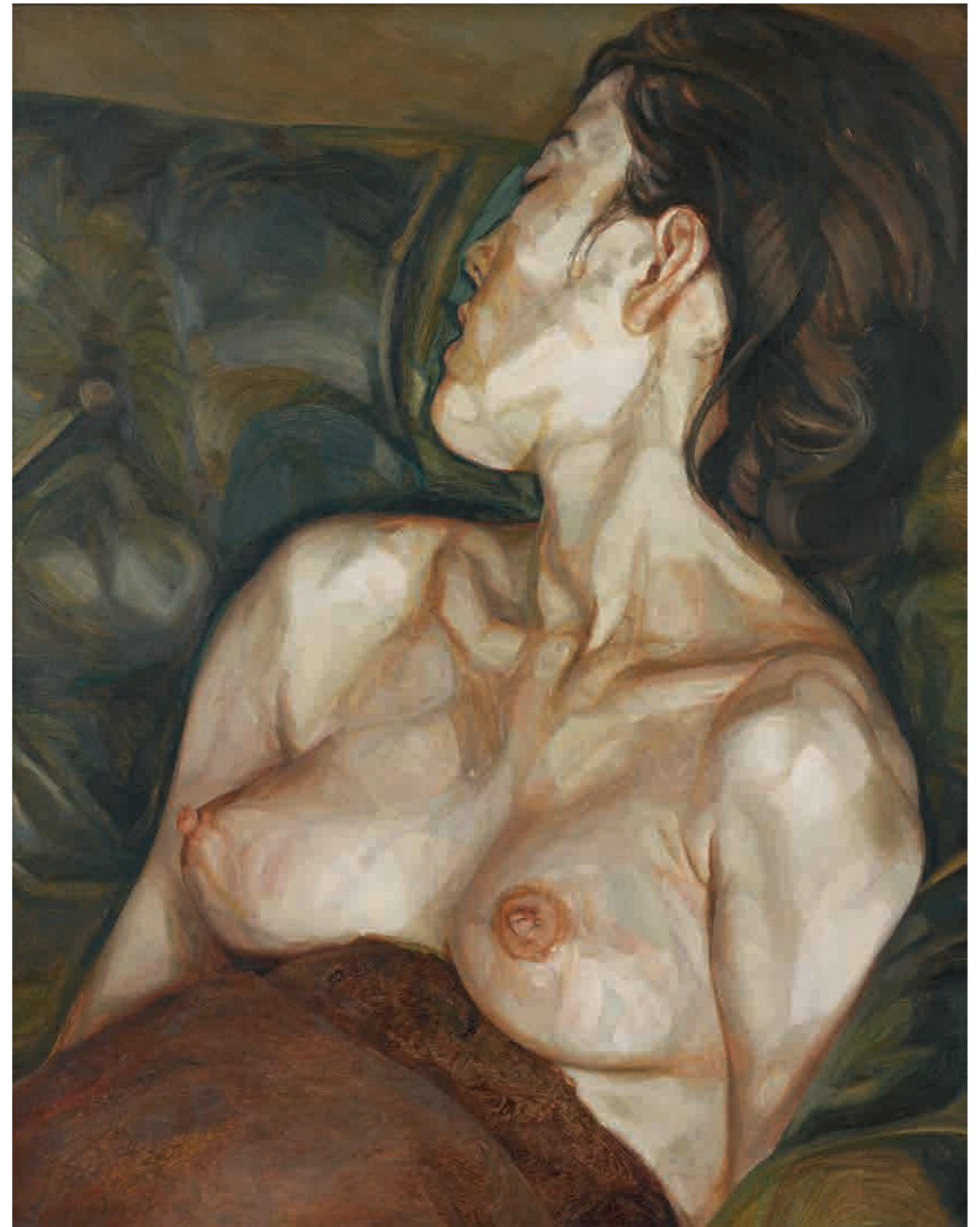
DD Es una elección natural, porque Lucian y yo siempre íbamos allí por la noche y nos dedicábamos a recorrer el museo.

TE Es increíble, porque yo vivía en New Kent Road, al lado de Elephant and Castle, y cogía el autobús 53 hasta Westminster, y luego el metro desde Westminster hasta South Ken[sington]. Pero a veces me quedaba en el autobús —porque el autobús solía ir a Trafalgar Square— y me iba a la National Gallery y me pasaba una hora

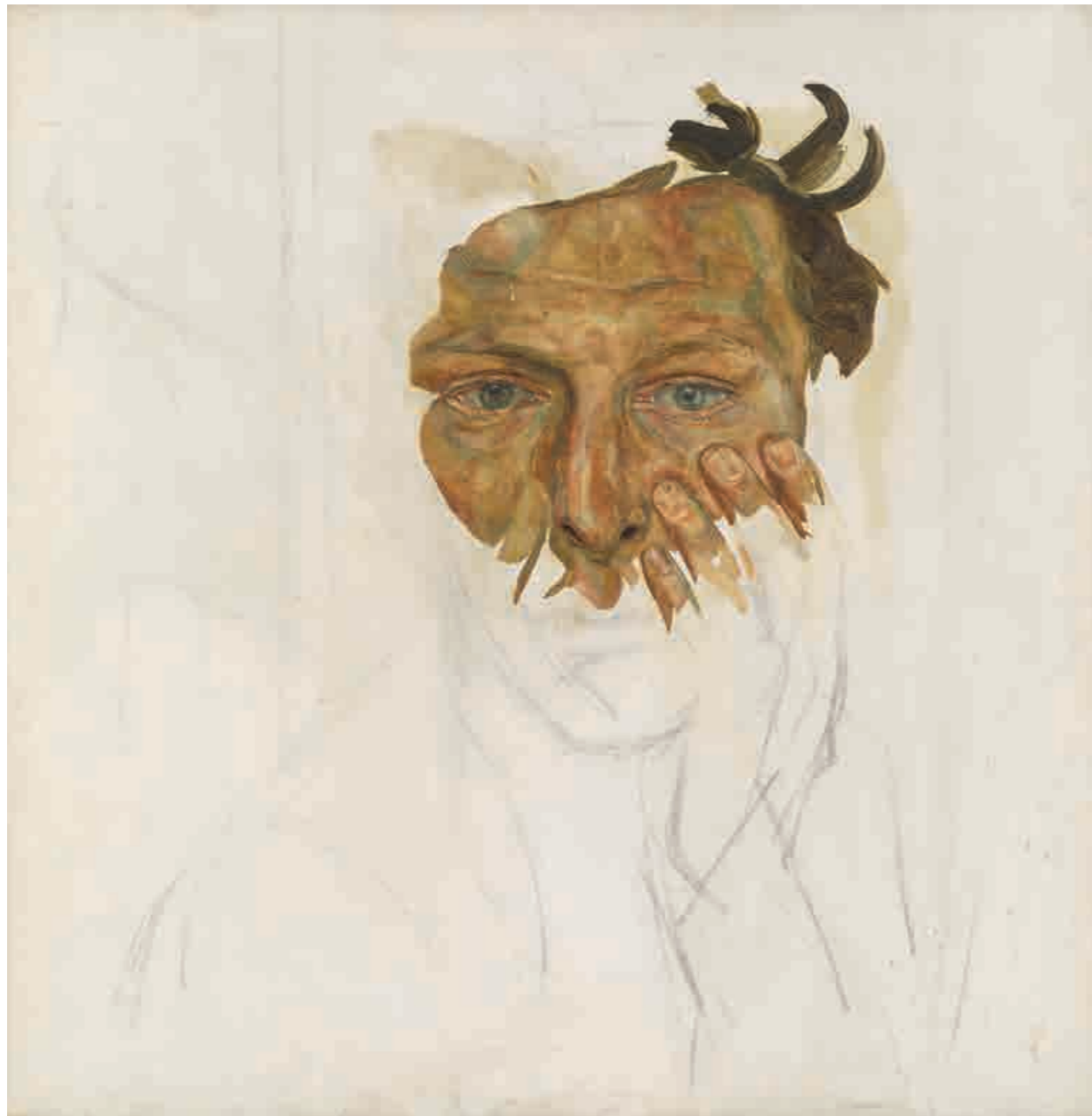
dibujando. Y luego iba a la universidad y siempre me echaban la bronca... Y yo decía: «¡He estado dibujando en la National Gallery!». Solía hacer esto con mucha frecuencia. Unas dos veces por semana. Y jugaba a salir de una sala con los ojos cerrados y me imaginaba que en la siguiente sala estarían mis pinturas.

DD ¡Qué bonito!

TE La cuestión era que no me comparaba con los pintores neoyorquinos de los años 80 que estaban en activo en ese momento, sino que me comparaba con algo intemporal y bello. Eso es lo que yo miraba y, en fin, por eso me imagino lo que es ver los cuadros de Lucian en ese espacio.



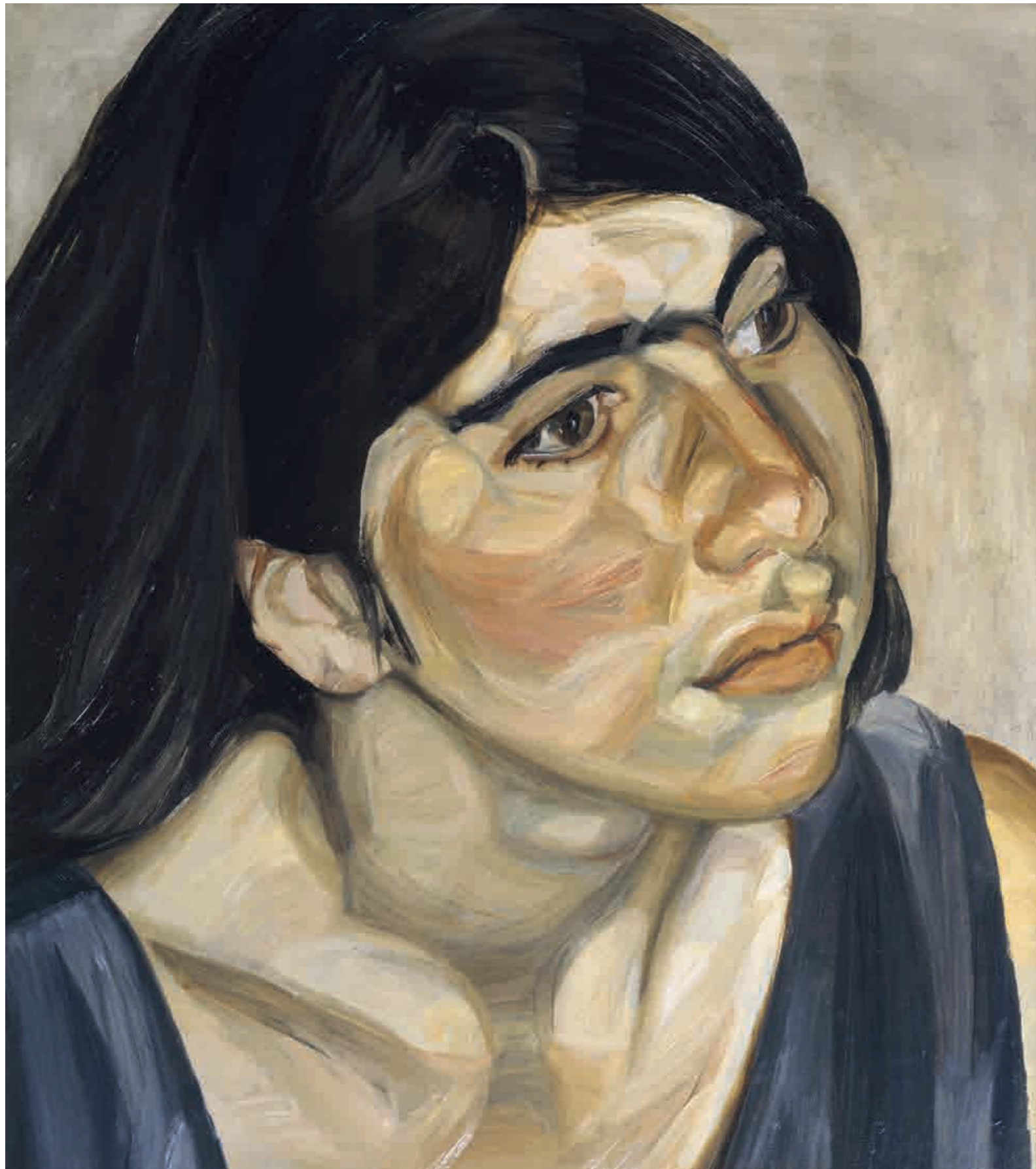
23
Muchacha embarazada, 1960-1961
Óleo sobre lienzo, 91,5 x 81 cm
Colección privada



24
Autorretrato (Fragmento), 1956
Óleo sobre lienzo, 61 x 61 cm
Colección privada



25
Francis Bacon (Inacabado), 1956-1957
Óleo y carboncillo sobre lienzo, 35,5 x 35,5 cm
Prestada por Ananda Foundation NV.



26
Cabeza de muchacha, 1962
Óleo sobre lienzo, 81,2 x 71,1 cm
Colección privada, cortesía de Hauser
& Wirth Collection Services

27
Muchacha desnuda riendo, 1963
Óleo sobre lienzo, 34 x 28 cm
The Lewis Collection







31
Último retrato, 1976-1977
Óleo y lápiz sobre lienzo, 61 x 61 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

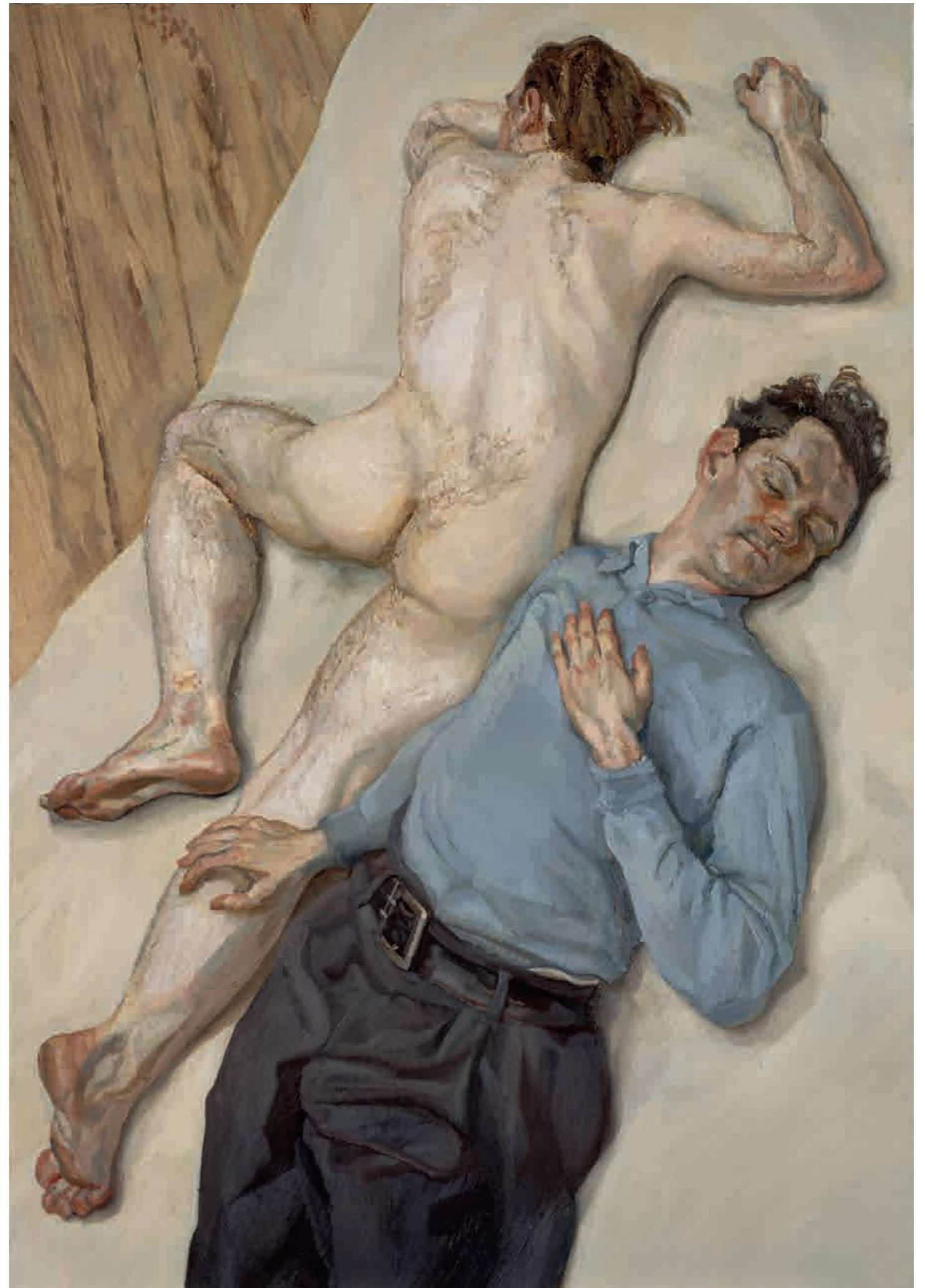


32
Gran interior, W9, 1973
Óleo sobre lienzo, 91,4 x 91 cm
The Devonshire Collections, Chatsworth



33
Hombre desnudo y su amigo, 1978-1980
Óleo sobre lienzo, 90,2 × 105,4 cm
The Lewis Collection

34
Dos hombres, 1987-1988
Óleo sobre lienzo, 106,7 × 75 cm
National Galleries of Scotland, adquirido en 1988





35
Bella y Esther, 1987-1988
Óleo sobre lienzo, 73,7 × 89,2 cm
Colección privada





104

37
Bella, 1986
Óleo sobre lienzo, 22,3 x 16,5 cm
Colección privada

38
Bella, 1982-1983
Óleo sobre lienzo, 61 x 55 cm
Colección privada



105





108

40
Muchacha con abrigo de piel, 1967
Óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm
Colección privada



109

41
Mujer con abrigo de piel, 1968
Óleo sobre lienzo, 60,8 x 60,8 cm
Colección privada



110

42
Rose, 1990
Óleo sobre lienzo, 50,2 x 60,1 cm
The Lewis Collection



111

43
Annabel durmiendo, 1987-1988
Óleo sobre lienzo, 38,7 x 56 cm
Colección privada

EL PODER Y LA MUERTE



112

LOS AÑOS 1970-1990

JUNTOS Y SOLOS:
LA VIDA DE LUCIE
Y LUCIAN FREUD

JASPER SHARP



Fig. 33 Lucie Freud con sus tres hijos, Lucian, Clement y Stephen Gabriel, hacia 1930

Lucian Freud nació en Berlín el 8 de diciembre de 1922, siendo el mediano de tres hermanos. Su padre, Ernst, era el hijo menor del célebre psicoanalista Sigmund Freud y alumno de la escuela de arquitectura fundada por el arquitecto vienés Adolf Loos. Su madre, Lucie, hija del acaudalado comerciante de cereales Josef Brasch y de su esposa Elise, era una joven vivaz y muy culta que había estudiado filología clásica e historia del arte en la Universidad de Múnich. Fue allí donde conoció a Ernst. Junto con sus hermanos Stephen Gabriel y Clement [fig. 33], Lucian se crió en el amplio apartamento de la familia en la Regentenstrasse, en un próspero barrio cerca del Tiergarten. Fue una infancia cómoda, como el propio Freud reconocería más adelante con cierto fastidio. «Me gusta la idea anárquica de no venir de ninguna parte. Pero creo que eso se debe probablemente a que tuve una infancia muy estable.»¹

Pero no todo fue tan armonioso. Por alguna razón, Lucian había recibido el nombre de su madre, Lucie, una distinción que hacía casi inevitable que fuera su favorito. «Desde muy pronto me trató como a un hijo único», recuerda el pintor. «En cierto modo, me parecía poco sano.»² Para empeorar las cosas, su madre no hacía ningún esfuerzo por ocultar esto a sus hijos. Clement recordaría años más tarde: «Cuando entraba en la guardería, nos hacía un gesto con la cabeza a Stephen y a mí, y se sentaba con Lucian y cuchicheaba. Tenían secretos. Durante muchos años no me di cuenta de que eso no es lo que hacen las buenas madres»³.

Lucian era consciente de la atención que recibía e instintivamente le molestaba. A lo largo de su vida adulta, se regodeaba en contar la historia de cómo, según su madre, la primera palabra que le dirigió fue «Alleine», que en alemán significa «solo» (como en «¡déjame solo!»), es decir, «¡déjame en paz!»⁴. Teniendo esto en cuenta,

casi resulta cómico escribir sobre la relación de un niño con su madre cuando no sólo comparten nombre sino también el apellido Freud. Pero mientras que las teorías de Sigmund sobre el tema se centraban en el deseo del niño de usurpar el lugar del padre como objeto principal del deseo de la madre (el llamado complejo de Edipo), la relación entre Lucian y Lucie evolucionó en direcciones muy diferentes.

Fue la familia de su madre la que alentó las tempranas inclinaciones artísticas de Lucian. Su abuela materna, Elise, con la que Lucie y sus hermanos tenían una relación complicada y antagónica, fue la primera persona que lo llevó a ver museos de niño, lo que le permitió contemplar el busto de Nefertiti en el Neues Museum y los Rembrandts de la Gemäldegalerie. Lucie regaló a su hijo un libro de baladas ilustrado con reproducciones de diferentes artistas, entre ellas el retrato a carboncillo que Alberto Durero hizo de su madre unas semanas antes de la muerte de esta a los 63 años [fig. 29], una obra que Freud llegaría a admirar enormemente. Y cuando el propio Lucian empezó a dibujar, ya fuera en hojas de papel en casa o en cartas enviadas desde la residencia familiar de verano en la isla de Hiddensee, frente a la costa del Báltico, Lucie se aseguró de conservar todos sus dibujos. Siguió fomentando las actividades artísticas de su hijo cuando la familia se marchó a Inglaterra en 1933 tras la llegada de Hitler al poder en Alemania, primero durante sus años escolares en Dartington Hall, en el sur de Devon, y después en Bryanston, en el vecino Dorset. Fue en este último lugar donde realizó la única escultura que se conserva, un caballo de tres patas tallado en piedra arenisca. Su madre la colocó en la repisa de la chimenea de su casa de campo en Suffolk, para irritación de Lucian. «Mis padres, especialmente mi madre, la admiraban tanto que le di un buen golpe», recuerda. «Mi madre empezó a adorarla, así que la destrocé.»⁵ Estaba tan interesada en que su hijo se convirtiera en artista que insistió en que él le diera a ella clases de dibujo, a lo que accedió de mala gana.

Las aspiraciones de Lucie se hicieron realidad en 1938, cuando Lucian se matriculó en la Central School of Art de Londres. Sólo pasó allí un trimestre antes de mudarse a la East Anglian School of Painting and Drawing de Dedham, en Essex, dirigida por el artista Cedric Morris, donde permaneció hasta 1941. Durante el invierno de 1939-1940, con Gran Bretaña en guerra con su país natal, Lucian pasó varias semanas en Gales con el poeta Stephen Spender. Cuando regresó a la casa familiar de St. John's Wood, poco después de cumplir 18 años, decidió utilizar las últimas páginas vacías de su cuaderno para dibujar a su madre.

Los tres retratos a tinta —los primeros retratos semi-formales de Lucie que hizo el pintor— los realizó

probablemente en una sola sesión. A excepción de otro dibujo a tinta realizado en 1942, no volvió a dibujarla o pintarla hasta pasados 30 años.

Lucian apenas veía a sus padres durante su primera etapa de adulto, a pesar de que vivían a poca distancia. Su madre hizo cuanto estuvo en su mano para permanecer presente en la vida de su hijo. Cuando este se mudó a principios de 1944 a un piso en Delamere Terrace, en lo que entonces era una zona degradada y peligrosa del oeste de Londres, su madre empezó a pasarse por allí sin avisar con bolsas de provisiones. «Mi madre solía aventurarse hasta allí y me dejaba paquetes de comida en la escalera», recuerda el pintor. «No me gustaba tenerla por allí. Nunca vino de visita.»⁶ A finales de ese mismo año, la que debería haber sido una ocasión de gran orgullo y felicidad para Lucian —su primera exposición en la Lefevre Gallery— se vio empañada una vez más por el comportamiento entrometido de su madre. En las semanas previas a la inauguración, invitó a sus espaldas a Herbert Read, el principal historiador de arte británico de la época, a que escribiera un prólogo para el catálogo de la exposición⁷. Y para agravar la irritación de Lucian, su madre insistió en llamar a toda la familia para animarlos a acudir a la exposición y mostrar su apoyo. «Aparecieron todos mis parientes y me avergonzaron comprando cosas.»⁸ Un tercio de la exposición, para entendernos. Sorprendentemente, no era la primera vez que su madre lo hacía. Lady Caroline Blackwood —que más tarde se casaría con Lucian en 1953— recordaba que una vez la propia Lucie compró todas las obras de una pequeña exposición que él hizo de adolescente. «No dio tiempo a nadie a comprarlas, simplemente se lanzó a por ellas... Tuvieron una tremenda pelea por ello.»⁹



Fig. 34 Tarjeta de cumpleaños para la madre del artista, hacia 1941, con las iniciales «LMF» (abajo a la derecha). Tinta, gouache y lápiz de color sobre papel, 17,8 x 18 cm. Colección privada

A Lucian le asfixiaban las manifestaciones de apoyo de su madre, sentía que invadía su privacidad y no soportaba estar cerca de ella. «Era tan cariñosa, insistente y maternal... Me ponía enfermo.»¹⁰ Hizo todo lo posible para cortar los lazos con ella. Después de haberle escrito decenas de cartas durante su infancia en Alemania y los años de internado en Inglaterra —cartas que ella conservaría hasta el final de sus días—, sólo le escribió un puñado de veces durante el resto de su vida adulta [fig. 34]. Entre ellas se encuentra una solitaria postal enviada desde Miami en 1953, de regreso de una estancia con Ann e Ian Fleming en su finca Goldeneye de Jamaica.

Si Lucian intentaba mantener a su madre alejada de su vida, aún más lejos trataba de mantenerla de sus diversas novias y amantes. Lucie no asistió a la boda del pintor con Caroline Blackwood, por ejemplo, y si sabía poco de sus relaciones, aún sabía menos de los hijos resultantes de las mismas. «Parece que me estoy perdiendo a muchos de estos niños», comentó en cierta ocasión¹¹. Lucian lo prefería así. Hubo algunas excepciones: Annie y Annabel, sus hijas mayores con Kitty Garman; Rose, a la que tuvo varios años después con Suzy Boyt; y los cuatro hijos que tuvo con Kay McAdam, estudiante de moda en la St. Martin's School of Art de Londres, donde se conocieron. Lucie se enteró de alguna manera de su existencia y, durante los años siguientes, les envió regalos por sus cumpleaños y en Navidad, además de cheques mensuales para contribuir a su manutención. Su deseo de ayudar a una crianza en la que su hijo no participaba —recoger a los niños del colegio, llevarlos a merendar, revisar sus calificaciones escolares con ellos— era bien recibido por todos, menos por Lucian. «Freud consideraba esta nueva situación como una nueva oportunidad para que su madre hiciera lo que debía, con todo el dolor de su alma», escribió su biógrafo William Feaver¹².

Resulta natural especular sobre hasta qué punto la relación con su madre pudo influir en sus relaciones con otras mujeres. Así lo reconoció el propio Lucian en una conversación con su íntimo amigo, el pintor Frank Auerbach. Como recordaba Auerbach, Freud mencionó que «la inquebrantable devoción [de su madre] le hacía imposible tener una relación tan incondicional con ninguna otra mujer»¹³. La otra cara de la moneda, por supuesto, era la confianza en sí mismo que conllevaba ser el hijo predilecto. «Tener un apoyo incondicional como ese te prepara para la vida», comentó Auerbach¹⁴.

Ernst Freud murió en abril de 1970, a la edad de 78 años. Llevaba tiempo enfermo tras un ataque al corazón que le obligó a retirarse, y Lucie se ocupó con devoción de él. Aparte de un puñado de dibujos a tinta y acuarela, Lucian nunca había conseguido hacer un

retrato serio de él¹⁵. Lo había intentado en varias ocasiones, pero tenía la sensación de que su padre no se lo permitiría dado su estado de agitación y su deseo de mantener el control de las cosas. La situación cambió tras el ataque al corazón: por primera vez, su padre estaba inmóvil y Lucian pudo hacerle varios dibujos a lápiz en sus últimos meses de vida¹⁶.

La muerte de Ernst hizo que Lucie se hundiera en la depresión. Poco después intentó suicidarse, ingiriendo las medicinas que le quedaban antes de escribir una nota que decía sencillamente: «Me voy a reunirme con Ernst». Su hermana, que vivía cerca, la encontró y la llevó inconsciente al hospital. Contra su voluntad se recuperó, pero era una persona cambiada; frágil, solitaria, derrotada y sin propósito. Este cambio en su estado físico, mental y emocional también marcó un cambio fundamental en su relación con Lucian. Tras ignorarla durante años, el pintor de repente empezó a verla casi todos los días como consecuencia de su estado. «Ella apenas se daba cuenta», recuerda Freud. «Creo que era más una cuestión *mía*: tenía que superar toda una vida evitándola.»¹⁷

Después de un intervalo de 30 años —toda su vida adulta hasta ese momento— Lucian comenzó a dibujarla y pintarla de nuevo. El resultado fue una extraordinaria y duradera serie de retratos. Cada mañana, iba a recogerla a su casa de St John's Wood, la acompañaba a desayunar en la Maison Sagne en Marylebone High Street [fig. 35] y luego la llevaba a su estudio, primero en Maida Vale y después en Holland Park. Cada sesión duraba entre cuatro y ocho horas, y fueron más de mil sesiones en total durante los más de 15 años que transcurrieron hasta finales de la década de 1980. No necesitaban conversar; ella se sentaba o se tumbaba, él



Fig. 35 Lucian Freud con su madre Lucie en la Maison Sagne, Marylebone High Street, fotografiados por David Montgomery hacia 1980

dibujaba y pintaba. Una de sus motivaciones, según ha sugerido Martin Gayford, era terapéutica¹⁸. «Pensé que le devolvería el interés por la vida», recuerda Gayford que comentó Lucian. «Al final, un día ella dijo: “Estoy bien otra vez”, y era cierto. No tenía mucho ánimo, pero ya no sufría.»¹⁹

En 1972 Lucian terminó cinco retratos de Lucie. Se trata de pequeñas pinturas de su cabeza y hombros que resultan apropiadas de una manera extraña si se tiene en cuenta su tristemente mermada estatura. Parece aprensiva, agotada, vulnerable, a veces casi temerosa. Su mirada se fija en otra parte, a menudo, en apariencia, en su interior. Hay una distancia entre ella y todo lo que la rodea, su depresión resulta demasiado evidente. «Eran imágenes de una persona que había sobrevivido físicamente, pero no del todo», recordaría Lucian más tarde²⁰. Un año después, Lucie ocupó su lugar en el singular y fascinante *Gran interior*, W9 [cat. 32]. Pintado en la habitación trasera de su piso de Thorngate Road, se trata de un retrato doble junto con lady Jacquetta Eliot. Amante y madre. Cada una de ellas perdida en sus propios pensamientos, en su propio mundo. No puede decirse que se ignoren mutuamente en el sentido estricto de la expresión, ya que de hecho nunca coincidieron en la misma habitación al mismo tiempo. Es uno de los pocos cuadros de Lucian en los que los personajes no aparecen pintados juntos, lo cual, junto con la tensa relación existente entre los tres, confiere a la obra su emocionante desarticulación. No está claro que Lucie supiera que Jacquetta había dado un hijo a Lucian, Freddy, dos años antes.

Siguieron varios retratos más de su madre, en cada uno de los cuales empleaba varios meses. En *La madre del pintor leyendo* (1975, colección privada) se la ve sosteniendo un ejemplar del libro favorito de Lucian, una historia ilustrada de Egipto de J. H. Breasted. En el retrato, las páginas están deliberadamente en blanco. A este le siguieron tres versiones distintas de *La madre del pintor descansando* a lo largo de 1976 (colección privada) y 1977, en cada una de las cuales aparece tumbada en la cama y con un vestido con un elaborado estampado de cachemira. Su postura, con los brazos levantados junto a la cabeza, recuerda a la de la hija de Lucian, Bella, en *Bebé sobre un sofá verde* (1961, Chatsworth House Trust). Lucie se encuentra ahora en su «segunda niñez», como describió el melancólico Jaques la última edad de la vida en su monólogo de la obra teatral *Como gustéis* de William Shakespeare²¹. Mientras que Lawrence Gowing describió su aspecto como el de «un ídolo ... reverencialmente colocado en posición horizontal para ser embalado como una preciada obra maestra»²², Sebastian Smee se centró en su aparente desamparo. «Freud confesó una vez que el cansancio de sus modelos le procuraba energía. Aquí parece verdad: el aspecto de entrega de Lucie parece



Fig. 36 *La madre del pintor*, 1982-1984
Óleo sobre lienzo, 105,4 × 127,6 cm
Colección privada

proporcionalmente inverso al escrutinio concentrado y a la firme vigilancia del artista. Su atención se reparte de manera uniforme no solo por sus carnes sino también por los dibujos repetidos de su vestido y de la colcha, dibujos que casi parecen atar aquella carne en su lugar.»²³ A medida que pasaba el tiempo, esa carne se aflojaba inevitablemente y en la cara y en los brazos aparecen algunas manchas.

Freud pintó los últimos cuadros de Lucie en su nuevo estudio de Holland Park²⁴. Cada día, durante más de dos años, su madre subía los cinco tramos de escaleras que la llevaban al estudio situado en la última planta del edificio donde posaba para Lucian. Las sesiones duraron varios cientos de horas y dieron como resultado dos de los retratos más notables de toda su carrera. *La madre del pintor* [fig. 36], iniciado en 1982 y terminado en 1984, recuerda el retrato de James Abbott McNeill Whistler de su propia madre viuda, Anna, pintado más de un siglo antes²⁵. Pero mientras Anna aparece con un victoriano vestido de luto negro, Lucie viste de blanco: a la vez santa y paciente. Parece más serena que en ninguna de sus imágenes anteriores. La confusión y la amargura ocasional parecen haber dado paso a un sentimiento de aceptación de lo que está por venir. Mientras terminaba esta pintura, Lucian realizó un segundo retrato de Lucie, más pequeño, en la terraza cubierta de bambú de su estudio. Sería el último que pintaría sobre ella²⁶. Ambas obras se mostraron unos años más tarde en la emblemática exposición retrospectiva de Lucian organizada por el British Council que se inauguró en la Hayward Gallery de Londres en febrero de 1988, tras su presentación en Washington y París²⁷. El delicado estado de salud de Lucie, a pocas semanas de cumplir 92 años, le impidió asistir a dicha inauguración.

Lucie falleció al año siguiente, el 16 de agosto de 1989. Mientras yacía en el hospital, Lucian realizó un último



Fig. 37 Lucian Freud, fotografiado por David Dawson in 2011

retrato de ella. Tuvo que pedir permiso al hospital y le fue concedido con la condición de que estuviera presente un celador²⁸. El dibujo resultante, *La madre del pintor, muerta* [cat. 48] es extraordinario. El boletín del Cleveland Museum of Art, donde se encuentra el dibujo en la actualidad, lo describe como una «obra profundamente conmovedora que representa la aceptación de Freud de la muerte de uno de sus modelos más importantes, su madre. El tratamiento sobrio y sencillo, y el espíritu franco, de naturaleza auténticamente medieval, sitúan esta obra dentro de la gran tradición europea de obras maestras del dibujo»²⁹. Lucie yace, por fin en paz, con los ojos cerrados y la boca como un vacío abierto. Pensamos de nuevo en las líneas finales del monólogo de Jaques en *Como gustéis*: «Olvido total, sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada»³⁰.

«Sólo dos temas pueden ser de interés para una mente seria y estudiosa: el sexo y la muerte», escribió el poeta irlandés W. B. Yeats a su amante, la novelista Olivia Shakespear, en 1927. Era una frase que Lucian repetía a menudo³¹. El sexo abundó en su vida, y la muerte abunda en su obra, desde las primeras representaciones de una garza, un calamar o un par de faisanes, hasta las posteriores naturalezas muertas de flores y plantas. Freud «encuentra indicios de mortalidad en todas partes», escribió el crítico Peter Conrad descolorido de un rincón de su estudio del oeste de Londres parecen, cuando él los pinta, relojes de arena que consumen sigilosamente el tiempo que nos ha sido asignado. Cuando murió su padre en 1970, conmemoró su pérdida asomándose a la ventana de su estudio para pintar un patio trasero de Paddington lleno de botellas, latas, tuberías y colchones agujerados que rezuman sus húmedas entrañas.»³²

Lucie fue enterrada junto a Ernst y los miembros de la familia Freud en el Golders Green Crematorium, al

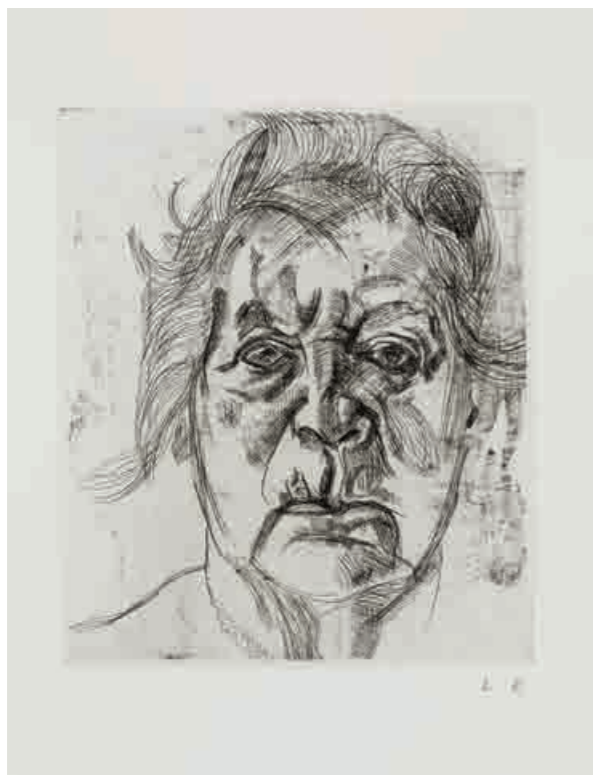


Fig. 38 *La madre del pintor (segunda versión)*, 1982
Aguafuerte, 16,8 x 14 cm
Colección privada

norte de Londres. Su muerte marcó el final de un importante capítulo en la vida de Lucian y en su obra. Durante más de 15 años había estudiado y cartografiado el rostro y el cuerpo de su madre, su mente y sus estados de ánimo. Fueron años de intensa y sostenida observación, «un retrato profundamente conmovedor del aislamiento —y la dignidad— de la vejez y la proximidad de la muerte»³³. En total, se calcula que hay unos treinta retratos suyos. De ellos, doce son pinturas, incluido el retrato doble con Jacquetta Eliot; trece son dibujos, desde el primero en 1940 hasta el último en 1989; y tres son aguafuertes [fig. 38], todos ellos realizados en 1982³⁴. Otros, en diversas fases de realización, se encuentran en sus cuadernos de bocetos. Los diferentes medios elegidos influyen en la fuerza emocional de los retratos. Los dibujos a carboncillo, pastel y lápiz resultan más amables [cats. 46 y 47], mientras que los realizados en tinta o grabados en una plancha se perciben instintivamente como más duros.

Mientras que los retratos que Lucian hacía de sus amantes eran un elemento intrínseco del cortejo y los de sus hijos eran una forma de pasar tiempo con ellos (y ellos con él), los de Lucie también tenían algo de eso, en un intento de compensar los años que había pasado tratando de evitarla. Pero también representan algo más: una «reconciliación con los lazos de sangre»³⁵ y un reconocimiento de su propia mortalidad. La muerte inminente de uno de sus progenitores le hizo concentrarse en el tema de una forma aguda y repentina. El tiempo que pasaron juntos le permitió no sólo

evaluarse a sí mismo sino también valorar la cambiante relación con su madre. Y son, a su manera, profundamente tiernos³⁶. El odio ha quedado sustituido por la devoción y el respeto. Al afecto de su madre lo ha remplazado el del propio Freud. El editor gráfico Bruce Bernard, amigo íntimo de Lucian, hizo la emotiva observación de que «en uno o dos de los cuadros el pelo de Lucie Freud parece haber sido peinado y arreglado inexplicable y exclusivamente en el propio acto de pintarlo»³⁷.

Por supuesto, algún pequeño resentimiento permaneció. Tras la muerte de su madre, Lucian revisó sus pertenencias en la casa familiar de St John's Wood. Para su asombro y disgusto incontenible, encontró un montón de cartas de amor que él había escrito a una novia unos 50 años antes. No se explicaba cómo habían llegado a manos de su madre y una vez más se sintió amenazado³⁸. También encontró cientos de pequeños dibujos que se remontaban a la infancia de los hermanos, la mayoría de los cuales eran suyos. «Conservó todos mis dibujos de una forma conspirativa: literalmente, unos 1.500 ... Me quedé con un par de cientos y destruí el resto.»³⁹ Tal vez fuera inevitable.

Este patrón de comportamiento —de ambas partes— hace que el logro que representan estas pinturas sea aún más notable. «Empáticas, pero inquebrantables en su honestidad, son la manifestación visual más profunda de los sentimientos de un artista hacia su madre desde Rembrandt», escribió Robert Flynn Johnson⁴⁰. Un psicoanalista como el abuelo de Lucian podría pasarse toda una vida tratando de darles sentido. Para Lucian, la verdad era algo más simple. «Tras años evitándola, llegó un momento en el que pude estar con ella y pensé que debía hacerlo. Retratarla me permitió estar con ella. Supongo que sentí la necesidad de que me perdonara.»⁴¹

1 Feaver 2019, p. 3.
2 *Ibid.*, p. 4. Freud diría más tarde: «Lo que no me gustaba era que me perdonaran. Mi madre siempre atribuía a mis acciones motivos más nobles de los que realmente me impulsaban» (*Ibid.*, p. 202).
3 *Ibid.*, p. 10.
4 *Ibid.*, p. 4.
5 *Ibid.*, p. 62.
6 *Ibid.*, p. 148.
7 Londres y Nueva York 2012, p. 12.
8 Feaver 2019, p. 194.
9 Aloï 2019, p. 148.
10 Feaver 2020, p. 66.
11 Feaver 2019, p. 605.
12 *Ibid.*, p. 580.
13 Feaver 2020, pp. 66 y 39.
14 *Ibid.*, p. 67.
15 Gayford 2018b, vol. 1, p. 274.
16 Curiosamente, en la selección de pinturas de la colección de la National Gallery de Londres que Freud hizo para la exposición *The Artist's Eye: Lucian Freud* (17 de junio – 16 de agosto de 1987), incluyó el retrato que Paul Cézanne hizo de su padre (*El padre del pintor, Louis-Auguste Cézanne*, hacia 1865).
17 Feaver 2020, p. 39.
18 También había un elemento de conveniencia. Freud solía tener dificultades para encontrar modelos que posaran de forma regular, dadas las exigencias físicas y las limitaciones de tiempo. Eso cambió con la oportunidad que le brindó entonces la disponibilidad de su madre.
19 Gayford 2018b, vol. 1, p. 274.
20 Feaver 2020, p. 40.
21 El monólogo aparece en el Acto Segundo, Escena VII, y se conoce generalmente por su primera línea «El mundo es un gran teatro».
22 Gowing 1982, p. 199.
23 Smee 2007, pp. 45-50.
24 En dicho estudio, Freud también hizo en esa misma época siete dibujos de su madre.
25 *Arreglo en gris y negro n.º 1* (1871, Musée d'Orsay, París).
26 Este último cuadro también lleva por título *La madre del pintor* (1984).
27 Después de Londres, la exposición viajó a la Neue Nationalgalerie de Berlín (6 de mayo – 12 de junio de 1988).

28 Freud había querido pintar a su padre Ernst inmediatamente después de su muerte, pero los enterradores se llevaron el cadáver antes de que pudiera hacerlo. «Vaya», dijo mi madre. «Sí que pensé que querías dibujarlo, pero por 33 libras más dijeron que se llevarían el cuerpo inmediatamente».
29 E. H. T., «The Year in Review: Selections 1989», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 77, n.º 2 (1990), p. 47, www.jstor.org/stable/25160106
30 El monólogo aparece en el Acto Segundo, escena VII, «El mundo es un gran teatro».
31 Feaver 2020, p. 230.
32 P. Conrad, «The Naked and the Living», *The Observer*, 9 de junio de 2002.
33 Calvocoressi 2008, p. 29.
34 Los aguafuertes formaban parte de una serie de 15 que Freud realizó en 1982, todos ellos, excepto uno, retratos de mujeres. Tenía la intención de seleccionar uno para incluirlo en una edición de lujo de la monografía de Lawrence Gowing. Al final eligió cuatro, incluido uno de los retratos de Lucie.
35 W. Feaver, «Spying on Privacy», *The Observer*, 19 de febrero de 1978.
36 Varios autores, entre ellos Sebastian Smee, han destacado la ausencia de sentimentalismo en los retratos. «Muchos consideran la serie resultante como la más importante de Freud. Ciertamente, son cuadros notables, que combinan una mirada afectuosa con una honestidad devastadora. Pero la explicación de Freud sobre las circunstancias en las que surgieron («como ella no estaba interesada en mí, tenía una buena modelo») es notable en sí misma, y en absoluto deshonesto. Nos previene contra el sentimentalismo y nos recuerda la implacable actitud de Freud hacia la creación de imágenes. Sin esta feroz objetividad, este rechazo a la complacencia, la extraordinaria sensación de proximidad e intimidad que transmite Freud probablemente degeneraría en sensiblería» (Smee 2008, p. 13).
37 Bernard 1996, p. 15.
38 Feaver 2020, pp. 230-231.
39 *Ibid.*, p. 231.
40 Johnson 1988, pp. 18-19.
41 Greig 2013, p. 55.

EL VOCABULARIO DE LA PINTURA

UNA CONVERSACIÓN CON JUTTA KOETHER

Jutta Koether (nacida en 1958) es una artista y escritora alemana que vive y trabaja en Nueva York y Berlín. La siguiente conversación con Daniel F. Herrmann, conservador de la National Gallery, tuvo lugar el 19 de enero de 2022.

DANIEL F. HERRMANN

¿Cómo llegaste a la pintura y cómo describirías tus intereses como pintora?

JUTTA KOETHER

Siempre he querido explorar y expresar algo, un pensamiento, una idea o un tipo de emoción, con imágenes y con texto.

Crecí en Alemania, en un hogar donde la cultura se consideraba una forma de superar la clase social. Uno de mis primeros intereses fue el arte egipcio. De alguna manera lo combinaba todo: el lenguaje es la imagen. El lenguaje y la imagen eran los dos componentes de una actividad a la que quería dedicarme. Y luego, con el tiempo, decidí aprender una serie de habilidades que me permitieran expresar realmente ese interés y darle forma. Siempre he mirado hacia la historia del arte y la cultura pop para activar este proceso de mezcla de imagen y lenguaje. No es algo académico: no vas a una academia a aprender algo y ya está. El arte significa estar aprendiendo siempre, a lo largo de toda la vida.

DH Es un proceso continuo en el que te obligas constantemente.

JK Creo que tiene que ver con el hecho de no querer llegar a una conclusión final, pero también con una inclinación hacia esos personajes o lugares en la pintura que provocan disonancia. Hay una búsqueda de esa belleza de la disonancia. Y si observas la pintura, hay algo de eso ahí. No hay satisfacción, no hay finalización, siempre se remueve algo. La pintura es un formato muy definido con unos límites muy claros, pero también tiene la capacidad de llevarte adentro y afuera de múltiples maneras, quizá infinitas.

DH ¿Y cómo se convirtió la obra de Lucian Freud en un interés particular en tu propia labor artística?

JK Tuvo que ver con mi propia búsqueda de figuras europeas específicas, más contemporáneas. Más contemporáneas que las que me habían interesado hasta entonces, que eran artistas como Poussin y Watteau. Llegué a Freud y pensé: «¡Vaya! Tengo que ver esto».

DH Siendo alguien que procede de Alemania y vive en el extranjero, ¿cómo experimentaste la obra de Freud?

Freud se vio obligado a emigrar como consecuencia de la coacción, las amenazas de muerte y el antisemitismo sistemático del Partido Nazi. Esto es algo totalmente distinto de su situación actual como artista que se mueve por todo el mundo, o de la mía como historiador del arte alemán que trabaja en otro país en paz y prosperidad. Yo crecí con una determinada tradición alemana de la imagen muy influida por las dudas sobre la figuración después de la Segunda Guerra Mundial. La famosa frase del filósofo Theodor Adorno [de su ensayo de 1951 «Crítica cultural y sociedad»] de que ya no se podía escribir poesía después de Auschwitz representaba un discurso importante que ponía en cuestión cualquier posibilidad de continuar con la representación estética. Pero Freud actuó de forma diferente. El hecho de no haber estado expuesto al discurso alemán de posguerra sobre la imagen parece haberle permitido seguir creyendo en la figura y en la pintura como proceso y como lenguaje, algo que yo no encontré de la misma manera en Alemania, al menos no hasta mucho después de la caída del muro de Berlín en 1989. ¿Cómo lo viviste tu?

JK Creo que la mayoría de las referencias figurativas que se utilizaban en mi generación, o por parte de artistas como Georg Baselitz y Markus Lüpertz, tenían que ver en realidad con los códigos. Era como un recurso a la historia del expresionismo alemán o a imágenes de estructuras culturales específicas y preexistentes. Si querías utilizar la figuración, tenía que ser «pintura», siempre entre comillas. Había mucho de pose: el pintor como dandi o algo así.

DH En el caso de Freud es casi como si él eliminara deliberadamente las comillas de «pintura», es casi lo contrario.

JK Exacto. Él insiste en la posibilidad de pintar sin comillas. No siempre lo consigue y también tiene que luchar con eso. Pero es esta obstinada insistencia en la pintura lo que lo hace tan interesante. Es extremo. Es radical. Es una gran devoción, porque puede ser muy laborioso y duro pasar por todas esas horas trabajando. Por ejemplo, en sus superficies hay una manifestación tanto de este impulso existencial como de una especie de materialidad física. Es como si Freud estuviera tan apegado al proceso de pintar que simplemente tuviera que hacerlo así, aunque sea doloroso, para los modelos y para él mismo.



Fig. 39 *Tumbada junto a los harapos*, 1989-1990
Óleo sobre lienzo, 138,5 × 184,2 cm
Colección privada



Fig. 40 Jutta Koether (nacida en 1958), *Tumbada, LF, harapos*, 2021
Óleo sobre lienzo, 180 × 230 cm
Colección privada

Para mí, eso distingue a ciertos tipos de artistas de otros. Es una señal de que tu arte es lo que quieres hacer el resto de tu vida.

DH Creo que el «radicalismo» es interesante cuando se trata de Freud. Por un lado, el radicalismo requiere un compromiso extraordinario por parte del artista, pero también puede hacer daño a los que le rodean. El compromiso radical tiene consecuencias. Pero también tiene una fuerza, un potencial, unas posibilidades enormes.

JK Sí. Y hablando como mujer, creo que sin este tipo de radicalidad —o de egoísmo— no es posible avanzar con la propia obra. Desde fuera, la gente tiene expectativas, pero tú también las sientes desde dentro: hay que actuar de una determinada manera, formar una familia. Tener las agallas —y darse el lujo!— de decir «no» y ser ante todo una artista es algo muy atractivo. Tienes que negociarlo tú misma y decir: «No, no voy a hacer nada de eso que esperáis de mí. Voy a pintar». Eso da forma a tu vida. Y yo lo veo en Freud, con todos sus problemas.

DH Una de las obras de Freud que ha influido en tu propia práctica artística es *Tumbada junto a los*

harapos [fig. 39]. ¿Recuerdas lo que pensaste cuando la viste por primera vez?

JK Me pareció el cuadro más increíble sobre la pintura. Porque todos los ingredientes de la historia de la pintura europea están ahí. Como la propia tela, la pintura, el material, el suelo, la consideración de dónde viene todo, y luego está el cuerpo. La otra cosa que me atrajo fue el tratamiento del cuerpo, la forma en que se crean todos estos tonos de piel y cómo Freud pinta la carne, además de la tela, y la madera; todos estos enfoques diferentes. Es la suavidad y la dureza de las superficies. Es todo el vocabulario de lo que se puede hacer con la pintura. Y luego todo se enfoca en los genitales, que creo que son el centro. Y, de nuevo, en ese momento mi reacción fue: «Dios mío, ¿cómo puede un hombre crear una pintura así?» Me atrajo a nivel conceptual e histórico, además del impacto inmediato.

DH En tu obra *Tumbada, LF, harapos* [fig. 40] has tomado esta pieza y la has convertido en una pintura propia. ¿Cómo lo hiciste?

JK Era la fascinación de mirar incesantemente un cuadro, la clase de compromiso que le exigés al

espectador. Y luego fue cuestión de cogerla y hacerla mía llenándola con mi propio vocabulario visual. Freud utilizaba un pigmento blanco de plomo muy específico, el blanco de Cremnitz, que daba a sus cuadros esta especie de brillo o resplandor que funciona en casi todo. No sólo lo utilizaba para resaltar algo, lo usa todo el tiempo. También me interesa mucho lo que yo llamo los colores no fotografiables: las pinturas metálicas, los dorados. Y los uso de forma igualmente directa y, digamos, exagerada. Utilicé sus blancos para concederme esta licencia de emplear colores metálicos y rojos y cosas extremas y extrañas. Por supuesto, mis últimos cuadros relacionados con Freud los hice en mi estudio durante el confinamiento de la Covid-19 en 2021. Cuando el estudio se convirtió en el lugar para todo, de toda tu existencia. Y disponer de ese aislamiento radical y de ese tiempo significaba, en cierto modo, que podía trabajar como Freud, pasar mucho tiempo mirando y pintando en mi estudio.

DH También te interesa *Hombre desnudo visto de espaldas*. ¿Qué te atrajo de este cuadro?

JK El interés por las pinturas dentro de las pinturas, o por los cuerpos que representan la pintura. Y

este cuerpo, la espalda de Leigh Bowery, se convierte en un portal hacia otro mundo de la pintura. *Hombre desnudo visto de espaldas* parece llegar en un momento de la vida de Freud en el que empezó a asumir riesgos de nuevo.

DH Estoy de acuerdo, parece una carta de amor a la pintura. Ese gran lienzo de carne que es la espalda del modelo es casi tan rectangular como el formato del propio cuadro. Y la otra réplica que se ve en el cuadro está en la esquina, otro rectángulo: es la pared del estudio de Freud donde limpiaba sus pinceles y que se convierte en esta superficie incrustada de pintura. Se establece una analogía entre la carne pintada y la pintura pintada.

JK Es muy monumental. Creo que era una manifestación muy consciente de la enormidad del cuerpo de Bowery: el espacio se expande infinitamente, pero también está muy claramente definido como el estudio, de manera que en ese momento todo su mundo es el estudio.

DH Otra obra en la que el estudio del artista también es importante es *Gran interior, W11 (según Watteau)* [cat. 62], uno de los pocos cuadros de

Freud que cita literalmente una pintura de uno de los grandes maestros, el *Pierrot contento* de Watteau [fig. 26]. Pero aquí también tenemos el espacio del estudio como escenario y como personaje en todas estas formas diferentes. Cuando miras un cuadro como éste, ¿cómo lo haces? ¿Qué buscas?

JK Leo mucho sobre el cuadro antes de verlo realmente, y luego trato de olvidarlo de nuevo. Porque Freud intentó hacer algo bastante inusual en esta obra, establecer una relación más directa con la historia del arte. Por supuesto, siempre estuvo ahí, pero aquí se vuelve muy explícita. Me interesa esta obra quizá más que otras por cómo el interior se convierte de alguna manera en un cuerpo. La planta es otra figura y el fregadero también parece un personaje. Freud introduce el espacio como personaje. El estudio es siempre el personaje dominante, pero se convierte en un cuerpo! Todo el cuadro es como un cuerpo extraño que demanda atención.

Hay una cierta disonancia inherente a este proceso de mirar realmente una obra de arte y digerirla. Hay que estar preparado para ello. Mucha gente busca armonía y soluciones, pero la disonancia es poderosa. Hay que ser consciente de ella y buscarla. La pintura radical merece una mirada radical.



45
La madre del pintor, 1975
Acuarela sobre papel, 29 x 23 cm
Colección privada



128

46
La madre del pintor, 1983
Carboncillo y pastel sobre papel, 32,4 x 24,8 cm
Colección privada



129

47
La madre del pintor, 1983
Carboncillo y pastel sobre papel, 33,2 x 24,2 cm
Colección privada







134

50
Retrato de hombre (Barón H. H. Thyssen-Bornemisza), 1981-1982
Óleo sobre lienzo, 51,1 x 40,8 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid



135

51
Dos irlandeses en W11, 1984-1985
Óleo sobre lienzo, 172,7 x 142,6 cm
Colección privada



52
Hombre en una silla (Barón H. H. Thyssen-Bornemisza), 1985
Óleo sobre lienzo, 120,5 × 100,5 cm
Thyssen-Bornemisza Collections

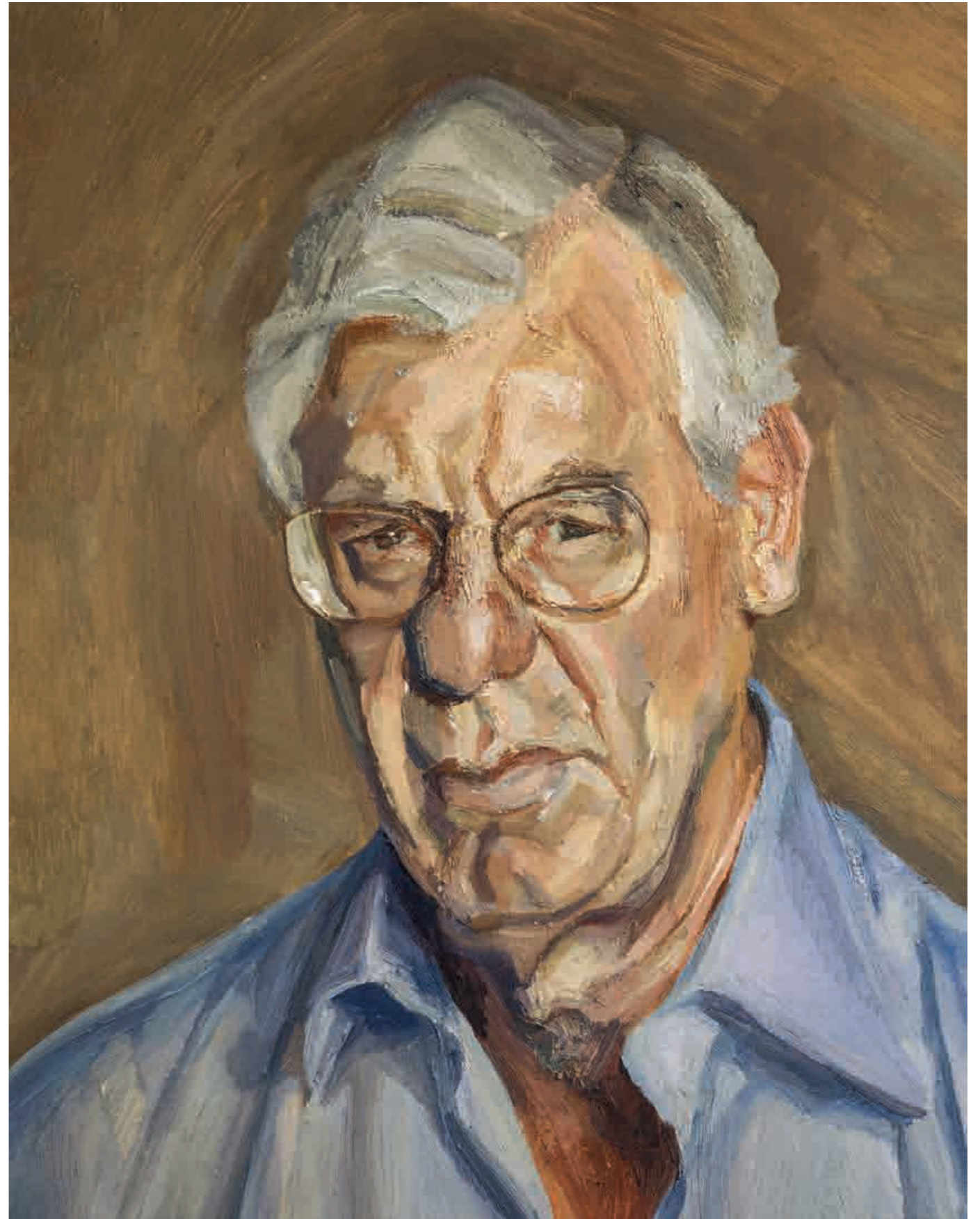
53
Hombre en una silla (Jacob Rothschild, 4º barón Rothschild), 1989
Óleo sobre lienzo, 114,3 × 79,7 cm
Rothschild Foundation



54
Guy y Speck, 1980-1981
Óleo sobre lienzo, 76,2 x 71,1 cm
Colección privada



55
David Hockney, 2002
Óleo sobre lienzo, 40,6 x 31,2 cm
Colección privada



56
Neoyorquino con camisa azul, 2005
Óleo sobre lienzo, 71 x 55,8 cm
Acquavella Galleries



EL ARTE Y EL ESTUDIO



58
La reina Isabel II, 2000-2001
Óleo sobre lienzo, 23,5 x 15,2 cm
The Royal Collection/HM King Charles III

LOS AÑOS 1980-2000

MERODEANDO
ENTRE LOS
MAESTROS ANTIGUOS:
RECUERDOS DE
FREUD

NICHOLAS PENNY



Fig. 41 *Muchacha con boina*, 1951-1952
Óleo sobre lienzo, 35,5 x 25,6 cm
Manchester Art Gallery

Debo mi relación con Lucian Freud a una reseña de algunos libros de historia del arte que escribí para la *London Review of Books* en 1986¹. A Freud le encantó que alguien hubiera tenido el valor, o la desfachatez, de señalar los defectos evidentes de la monografía de John Pope-Hennessy sobre Cellini, no porque él tuviera un interés especial en Cellini, sino porque, por razones que nunca descubrí, le había cogido manía a Pope-Hennessy. Este rapapolvo al «Papa» (cuya eminencia y poderes dictatoriales en el mundo del arte los lectores más jóvenes difícilmente podrán imaginar) fue considerado un escándalo, al menos por el propio Pope-Hennessy, que instó al director del Ashmolean Museum de Oxford, donde yo trabajaba entonces como conservador en el departamento de Arte Occidental, a que me destituyera, e incluso consideró la posibilidad de emprender acciones legales.

Freud disfrutaba con este tipo de escándalos. Hizo varias llamadas telefónicas y consiguió que lord Goodman, entonces director del University College, organizase un almuerzo en Oxford para que el artista y yo nos conociéramos. Por supuesto, a mí esta invitación me desconcertó, aunque la consideré un honor puesto que hacía tiempo que admiraba la obra de Freud. Cuando daba clases en la Universidad de Manchester y frecuentaba la Manchester Art Gallery, me había formado la opinión, que aún mantengo, de que su *Muchacha con boina* [fig. 41] no sólo era el mejor cuadro

moderno que se exponía allí, sino uno de los retratos más magnéticos de los tiempos modernos. Sin embargo, de no haber sabido que para conocerme Freud se había tomado la molestia de salir de Londres, algo que hacía muy pocas veces en esa época, probablemente yo no hubiera prestado sus dibujos para la exposición de 1988 en el Ashmolean Museum². Los dibujos de Freud no eran por aquel entonces muy conocidos. Escribí un ensayo para el catálogo de dicha exposición y, más o menos por esa misma época, un artículo para la *London Review of Books*, que también se publicó en *Burlington Magazine*³.

Durante los preparativos para esos ensayos hablé en varias ocasiones con Freud y recuerdo muchos de los temas, a menudo sorprendentes, que tratamos: los bollos de Chelsea (a Freud le interesaba mi firme opinión sobre quién era el mejor proveedor); William Blake (odiaba su pintura pero le encantaban los poemas más cortos y los conocía muy bien); los animales (sentía un gran apego por ellos pero admitió, tras una pausa, que no le agradaban las moscas); los gemelos idénticos (esto debía tener algo que ver con su fascinación por la cualidad única de cada personalidad); el hipódromo de Lingfield Park (cerca del cual yo había crecido); la manera de colgar los cuadros (no le gustaba «crear composiciones con los cuadros»); la pintura sobre cobre; la pintura con luz artificial; el artista y escritor Lawrence Gowing (que se había aficionado a hacer cuadros con su cuerpo desnudo); un amigo suyo al que le encantaban los zapatos pero consideraba que el pie desnudo era una «cosa pobre»; y los diferentes tipos de fregaderos y su uso. Este último tema debió de surgir a raíz de mi admiración por *Dos luchadores japoneses junto a un fregadero*, que estaba deseando adquirir para el Ashmolean, pero que finalmente compró el Art Institute de Chicago poco después de que Freud lo terminara en 1987.

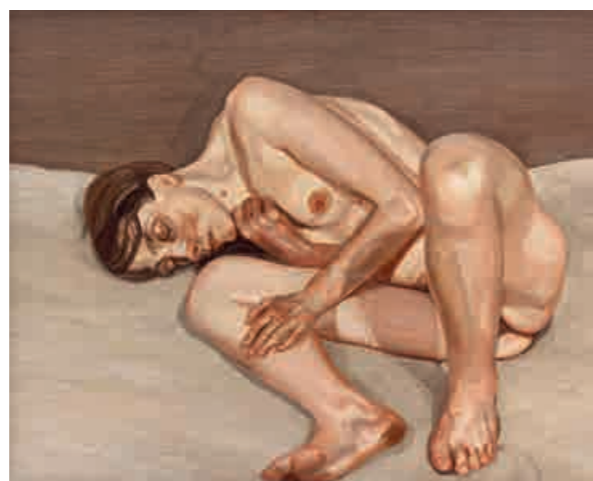


Fig. 42 *Pequeño retrato desnudo*, 1973-1974
Óleo sobre lienzo, 22 x 27 cm
The Ashmolean Museum, University of Oxford; adquirido con la ayuda del MGC/V&A Purchase Grant Fund y el Art Fund, 1988



Fig. 43 Lucian Freud con *Diana y Acteón* de Tiziano en la National Gallery de Londres, en 2009

Mis encuentros con Freud los organizó su marchante de entonces, James Kirkman. También tuve trato con la persona que le hacía los marcos, Riccardo Giaccherini, en cuyo taller vi algunos cuadros pequeños de Freud. Giaccherini me pidió que no dijera nada de ellos, lo que significaba, supuse, que no iban a venderse a través de Kirkman. Sospecho que Freud probablemente consideraba los contratos como un acicate para la infidelidad. Al no haber podido comprar el cuadro del fregadero, adquirí *Pequeño retrato desnudo* [fig. 42] para el Ashmolean con la ayuda de una subvención para adquisiciones del Art Fund y de MGC/V&A (Museums and Galleries Commission/Victoria and Albert Museum).

En nuestras conversaciones, Freud se esforzaba por destacar su deuda con el artista menor y profesor de arte poco ortodoxo Cedric Morris. Creo que con esto pretendía en parte acallar las especulaciones sobre sus otras influencias, que le irritaban cuando eran erróneas y quizá aún más cuando eran correctas. En el catálogo de la exposición de sus obras sobre papel, quise reproducir junto su a *Pollo en un cubo* (1944) un dibujo de Graham Sutherland. Aunque Freud no quiso impedirme que incluyera el dibujo de Sutherland, insistió en que no apareciera en la misma página que el suyo.

En 1987, Freud había sido invitado a realizar una selección de pinturas de la National Gallery para la serie de exposiciones *The Artist's Eye*⁴. Su lista no paraba de

crecer, como si temiera que le abordaran unos parientes a los que había olvidado invitar a una fiesta familiar. Era bien sabido que Freud se había asegurado de algún modo el privilegio de poder merodear por la National Gallery a primeras horas de la mañana. Durante la década en la que yo trabajé como conservador en el museo (1990-2000), vi con menos frecuencia a Freud, aunque me hizo gracia verlo una vez conduciendo su Bentley por Elgin Avenue de camino a casa desde la National Gallery, mientras yo me dirigía a coger el primer metro. Al recordar su interés en Jean-Auguste-Dominique Ingres y en algo que yo había escrito sobre el *Retrato del señor Bertin* (1832) —cómo la línea que asciende lentamente por un lado del cuerpo salta a la ceja del otro lado de la cara— le escribí para preguntarle si podía contar con su apoyo para montar una exposición de retratos de Ingres en la National Gallery, o al menos sugerir alguien que estuviera dispuesto a hacerlo. Por toda respuesta recibí una tarjeta postal, escrita en su alarmante y casi infantil caligrafía, en la que declinaba participar en cualquier asunto de este tipo. La doné al archivo de la Tate por si más adelante me veía tentado de venderla. No participé en la exposición del milenio organizada para la National Gallery, en la que el cuadro de Freud inspirado en *La joven maestra* de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (hacia 1737) fue una de las principales atracciones⁵. Para entonces yo había aceptado la cátedra Mellon en el Center for Advanced Study in the Visual Arts de la National Gallery of Art de Washington.



Fig. 44 John Constable (1776-1837), *Cenotafio a la memoria de sir Joshua Reynolds*, 1833-1836
Óleo sobre lienzo, 132 x 108,5 cm
The National Gallery, Londres

A mi regreso a Londres en 2008 como director de la National Gallery, recabé la ayuda de Freud para conseguir los grandes tizianos propiedad del duque de Sutherland, *Diana y Acteón* y *Diana y Calisto* (ambos de 1556-1559), que estábamos intentando adquirir junto con las National Galleries of Scotland. Freud conocía muy bien los cuadros, ya que había viajado varias veces a Escocia en las décadas anteriores, y pensaba que habían sufrido serios daños por culpa de la limpieza a la que habían sido sometidos, una opinión que a mí no me parecía fundamentada, aunque ciertamente el aspecto de las pinturas se había visto muy alterado. Le propuse a Freud que se dejara filmar contemplando los cuadros y, para mi sorpresa, aceptó hacerlo [fig. 43]. Se mostró bastante tímido ante la cámara y

tuve que intervenir en la entrevista para evitar que se quedara paralizado. Por suerte, no mencionó el estado de las pinturas.

A Freud no le interesaban nada los tizianos como ficciones imaginativas, o como relatos, pero inmediatamente empezó a especular sobre los modelos del artista y sugirió que en ambas pinturas un mismo modelo había posado para varias de las figuras, algo en lo que estoy seguro de que tenía razón. Freud no tenía un gran conocimiento del arte italiano y me dijo que los italianos le parecían muy superficiales; creo que sólo había estado en Italia en algunas ocasiones y muy brevemente. Pero le maravillaba cómo Tiziano pintaba la carne y en una visita a la National Gallery me costó

trabajo evitar que pasara el dedo por los empastes. Sus propios cuadros estaban protegidos por cristales. Prefería el cristal por razones estéticas, algo que también le ocurría a Francis Bacon y a Michael Andrews.

Después de hacer el corto sobre los tizianos, paseamos un rato por la National Gallery para recuperarnos de la experiencia. Se detuvo extasiado ante el mosaico de Boris Anrep sobre el *Amor profano* y comentó que siempre le gustaba contemplar al personaje femenino⁶. De ahí pasamos a los impresionistas hasta llegar a John Constable. Se quedó un buen rato delante del *Cenotafio a la memoria de sir Joshua Reynolds* [fig. 44] y me dijo que le sorprendía descubrir cuánto le había influido Max Ernst a Constable. No solía hacer bromas de este tipo, pero siempre medía sus observaciones, a menudo muy escuetas, para lograr el efecto deseado.

Me alegré mucho cuando me enteré de que Freud tenía la intención de donar a la National Gallery su cuadro de Jean-Baptiste-Camille Corot, *Mujer italiana* o *Mujer con manga amarilla* (*L'Italianne*) [fig. 45] como dación en pago, algo que podría no haber llegado a ocurrir si el coleccionista Mark Fisch no me hubiera telefoneado en repetidas ocasiones después de posar para Freud, instándome a que me asegurara de que Freud modificaba convenientemente su testamento. Por supuesto, Fisch era más consciente que yo del rápido deterioro de la memoria de Freud, lo que hacía poco probable que el propio pintor recordara hacerlo por sí mismo. La National Gallery está en deuda con Fisch y con la amiga y abogada de Freud, Diana Rawstron, que vino a mi despacho con el pintor y con su hija Bella para firmar y sellar la donación debidamente.

Me he referido aquí a mi relación con Freud, no a mi amistad con Lucian, aunque nuestras relaciones fueron ciertamente amistosas. Siempre me sentí algo cohibido en su presencia y, por ejemplo, no fui capaz de mencionarle cuánto me gustaba el arte menor de colgar cuadros, o cuántos de mis amigos eran italianos.

Rara vez he escrito sobre un artista vivo y siempre me resultó incómodo escribir sobre Freud antes de su muerte. Es muy difícil reconciliar la valoración crítica objetiva con la amistad, por no hablar de la admiración. También creo que hacer encargos públicos a los artistas es más importante que la adquisición de arte contemporáneo por parte de las instituciones públicas. Pero estoy muy satisfecho de haber conseguido el cuadro de Freud para el Ashmolean, y aún lo estoy más de que él ayudara a la National Gallery a adquirir (junto con las National Galleries of Scotland) los grandes cuadros de Tiziano.



Fig. 45 Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), *Mujer italiana* o *Mujer con manga amarilla* (*L'Italianne*), hacia 1870
Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm
The National Gallery, Londres

- 1 *London Review of Books*, vol. 8, n.º 5, 20 de marzo de 1986, pp. 13-14.
- 2 *Lucian Freud: Works on Paper* (1988-1989) fue una exposición organizada por Catherine Lampert para el South Bank Centre que posteriormente viajó por Gran Bretaña y Estados Unidos.
- 3 Penny 1988a, *London Review of Books*, vol. 10, n.º 7, 31 de marzo de 1988, pp. 12-13; *Burlington Magazine*, vol. 130, n.º 1021, abril de 1988, pp. 190-195.
- 4 *The Artist's Eye: Lucian Freud. An Exhibition of National Gallery Paintings Selected by the Artist*, National Gallery, Londres (17 de junio - 16 de agosto de 1987).
- 5 *Encounters: New Art from Old*, National Gallery, Londres (14 de junio - 17 de septiembre de 2000).
- 6 *Amor profano* es uno de los cuatro mosaicos colocados en el suelo que forman la serie *Los placeres de la vida* (1929), creada por Anrep para la National Gallery.

MANCHAS, PAÑOS Y HARAPOS. UNA REFLEXIÓN METARTÍSTICA

«Aparte de un Rembrandt o dos, el autorretrato que adoro absolutamente es el enorme Courbet con la mujer de pie a su lado», le confesaba Lucian Freud al crítico de arte Sebastian Smee. «Siempre he pensado que era absolutamente maravilloso, porque es a la vez íntimo y prosaico.»¹ Quizá esta admiración fue lo que le llevó a escenificarlo ante la cámara para su amigo el fotógrafo Bruce Bernard [fig 46]. La fotografía capta un *tableau vivant* de *El taller del pintor* de Gustave Courbet [fig 47], minuciosamente preparado. Freud está sentado delante del caballete, repitiendo la misma postura oblicua y forzada del artista francés en el momento de aplicar una pincelada sobre el lienzo inacabado. A pesar de ser zurdo, sujeta el pincel con su mano derecha para dejarnos claro que se trata de una farsa. Leigh Bowery, desnudo, está situado de pie a su lado tapando parte de su monumental anatomía con una larga sábana blanca —igual que la figura femenina de la pintura original—, parodiando un pudor del que carecía.

En una sola imagen contemplamos el acto creador del artista, la interpretación del fotógrafo al captar una puesta en escena ficticia y nuestra propia experiencia como espectadores. Enseguida reconocemos el escenario que tanto protagonismo adquiere en algunos retratos y desnudos del pintor: el entarimado de madera, varios montones de harapos y, en la pared, una densa costra de empastes de óleo. A la izquierda, sobre una plataforma elevada, cubierta por una alfombra, vislumbramos la silla blanca sobre la que hasta poco antes posaba el modelo para el imponente desnudo de espaldas, al estilo de *La bañista de Valpinçon* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1808, Musée du Louvre, París).

También en el cuadro de Courbet todo es teatral. Si bien fue pintado en Ornans, su ciudad natal, el escenario es el austero taller situado en la antigua capilla

del colegio de los premonstratenses del número 32 de la rue Haute-Feuille de París. El friso de personajes reúne todo tipo de gentes de orígenes diversos que jamás se encontraron, pues lo que verdaderamente le importaba al artista era juntar en la misma escena a toda la sociedad contemporánea. Incluso el modelo desnudo, que parece estar posando para el pintor, no fue pintado del natural sino a partir de una fotografía de Julien Vallou de Villeneuve, y la tela que vemos sobre el caballete no es un desnudo, sino un paisaje. En definitiva, tal y como señalaba Michael Fried interpretando el larguísimo título del cuadro —*El taller del pintor, alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística (y moral)*—, Courbet nos presenta una alegoría de su firme voluntad de independencia como artista moderno que crea lo que quiere crear con un realismo categórico². William Feaver afirmaba que, si bien la intención de Freud nunca fue alegórica, al igual que Courbet quería lograr en su arte «una apariencia de simulación convincente»³.

Desde sus primeras obras, de una gran minuciosidad y un cierto aire neorromántico y surreal, Freud tomó partido por el arte figurativo y adoptó una postura de resistencia en medio de las corrientes abstractas dominantes. «Cuando pinto mi intención es provocar sensaciones al ofrecer una intensificación de la realidad», explicaba en una de las escasas declaraciones sobre su arte publicadas en la revista *Encounter* en 1954⁴. El espacio del estudio, la mayoría de las veces impreciso y ambiguo, es el lugar donde el pintor es capaz de imponer sus reglas a la realidad y llevar las cosas al extremo. La incorporación de la escenografía del estudio en sus pinturas está sometida a un proceso interpretativo que va más allá de la propia obra y contribuye a esa «intensificación de la realidad» que siempre quiso alcanzar.

PAÑOS

Se intuye en la obra de Freud una cierta aspiración a medirse con la gran tradición de la pintura. A finales de 1994, en su exposición en la Dulwich Picture Gallery de Londres, los retratos de Leigh Bowery, Nicola Bateman, Susanna Chancellor y Sue Tilley colgaban junto a *Venus, Marte y Cupido* de Peter Paul Rubens (hacia 1635) y, diez años después, de nuevo sus desnudos se pudieron contemplar en la Wallace Collection de Londres no muy lejos de *Perseo y Andrómeda* de Tiziano (hacia 1554-1556)⁵, dos obras maestras de la tradición del desnudo con paños, un tema directamente relacionado con el juego de cubrir y descubrir, velar y desvelar. Apoyándose en algunos precedentes históricos, no sólo de Tiziano y Rubens, sino también de Nicolas Poussin, Gustave Courbet, Edgar Degas o Paul Cézanne, artistas a los que veneraba, Freud aborda



Fig. 46 Lucian Freud y Leigh Bowery imitando las poses del artista y el modelo en la obra de Gustave Courbet *El taller del pintor*. Fotografía de Bruce Bernard en 1992



Fig. 47 Gustave Courbet (1819-1877), *El taller del pintor. Alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística (y moral)*, 1854-1855. Óleo sobre lienzo, 361 x 598 cm. Musée d'Orsay, París

lo que Gen Doy denominó «el viejo uso de los paños, como tela transformada en arte»⁶. A su abuelo Sigmund Freud también le gustaban los paños. Su colección de arqueología estaba presidida por una copia del bajo-relieve de la figura de Gradiva⁷, una ninfa de velos al viento que Lucian conocía desde su infancia.

En la temprana *Muchacha con perro blanco*, de 1951-1952 [cat. 17], el retrato de su primera mujer, Kitty Garman, el artista explora las posibilidades plásticas de las telas y sus pliegues, así como la suavidad de la piel. Con la técnica minuciosa, cercana a los primitivos alemanes, tan característica de su primera época, establece un juego de texturas entre la toalla del albornoz y el delicado cuerpo desnudo, o entre los pliegues del cortinaje y el diseño de la colcha de la cama. Con el paso de los años, cuando su pincelada se vuelve suelta y empastada, su forma de trabajar siguió siendo precisa, lenta y pausada, y la composición siempre tomaba forma a base de múltiples y sucesivas capas de pintura. Asimismo, comenzó a pintar de pie, moviéndose alrededor de sus modelos, con una proximidad física que le permitía apreciar los más mínimos detalles.

Como Degas, Freud prefería hablar de figuras desvestidas más que desnudas. Al trasladarse en 1965 a Gloucester Terrace inicia una serie de cuerpos femeninos desvestidos e inmóviles sobre todo tipo de paños que continuarán presentes en toda su obra. El primero fue *Muchacha desnuda* [cat. 68], de 1966, que se estira

en posición frontal sobre una sábana blanca que es moldeada por la presión del peso del cuerpo, al que seguirán muchos otros como *Muchacha desnuda durmiendo I* de 1967 [cat. 69] y *Muchacha desnuda durmiendo II* de 1968 [cat. 70], para los que posó Penelope Cuthbertson sobre una colcha color crema, y otros tantos ejemplos hasta llegar a los desnudos colosales de Sue Tilley del periodo final. Son diferentes mujeres desnudas tumbadas en un desequilibrio que oscila entre la incomodidad y la rigidez, expuestas a la mirada del artista masculino⁸. La mayoría de las veces los cuerpos están captados desde un punto de vista alto, y en ocasiones se acercan al territorio límite de lo impropio. Al igual que Auguste Rodin esculpía anatomías entrecruzadas a partir de un bloque de mármol, los desnudos sobre paños de Freud a veces adquieren cualidades esculturales y transmiten la tensión existente entre la realidad y la materia, entre lo visual y lo táctil.

HARAPOS

Antes de su llegada a Inglaterra, Lucian Freud conocía *Baco y Ariadna* de Tiziano por una reproducción que colgaba en el salón de la casa familiar de Berlín [figs. 1 y 48], y en su madurez pudo contemplar el original en sus múltiples visitas nocturnas a la National Gallery. En esta bacanal de dioses con paños en movimiento, llama nuestra atención un pequeño cúmulo de vestimentas situado a la izquierda en primer plano como



Fig. 48 Tiziano (activo hacia 1506; fallecido en 1576), *Baco y Ariadna*, 1520-1523. Óleo sobre lienzo, 176,5 x 191 cm. The National Gallery, Londres

remanente del cuerpo que las ha llevado. El mismo montón se repite en *El triunfo de Pan* de Poussin, de 1636, también de la National Gallery, o en el ya mencionado *Taller del pintor* de Courbet. Georges Didi-Huberman denomina *drapé tombé* esas ropas caídas en las que la forma humana ha desaparecido pero que, añade, cobran autonomía como un «magnífico resto», algo así como «un paño de tiempo», o la presencia de una ausencia⁹. Esta cualidad residual es lo que definirá los numerosos trapos amontonados que se suceden en el arte de la era moderna, de los que encontramos variados ejemplos en la pintura de Freud.

«Me conmueven fantasías que se enroscan» declaraba Freud parafraseando al poeta T. S. Eliot en una entrevista con William Feaver en 1991¹⁰. Los amasijos de harapos, esos detritos sucios y moldeables, van asomando poco a poco en sus pinturas como espectros esculturales, que se enroscan y se transforman según convenga, en roca, en sudario, o en las olas de un mar embravecido. Se fijó en ellos por primera vez en la tienda de un trapero de Paddington. Pensó que podían ser de gran utilidad en su trabajo: como delantal para no mancharse la ropa, para limpiar el suelo o el exceso de óleo de los pinceles.

Pero fue a lo largo de la década los años sesenta, coincidiendo con el paulatino uso de grandes empastes aplicados con pinceles gruesos de cerdas duras, que le obligaban a limpiar constantemente la materia acumulada, cuando esos viejos trapos asomaron como motivo pictórico y como recurso visual. Los vemos por vez primera atravesando el lienzo longitudinalmente como una amenazadora ola en *Hombre pelirrojo en una silla* (1962-1963, colección privada), un retrato de su amigo el artista Timothy Behrens pintado en el estudio de Clarendon Crescent. Vuelven a aparecer en

otras muchas pinturas como *Dos hombres en el estudio* [fig. 53], en la que además de una montaña de trapos introduce al fondo sobre un caballete *De pie junto a los harapos* [cat. 65], la gran tela en la que estaba trabajando a la vez. El escritor Angus Cook posa desnudo con los brazos en alto y debajo de la cama vemos la cabeza del artista Cerith Wyn Evans. El propio Cook se refería a ellos años después: «Lucian ha mencionado su “aspecto acuoso y ondulado”»¹¹.

La pintora Sophie de Stempel fue quien posó para *De pie junto a los harapos* y la obra relacionada *Tumbada junto a los harapos* [fig. 39]. En ambas obras la modelo posa junto a un enorme montículo de trapos viejos, con forma de una gran roca o de una cascada de olas, a punto de engullirla. Si los comparamos con la *Venus de los trapos* de Michelangelo Pistoletto [fig. 49] enseguida percibimos las enormes diferencias¹². Freud no trata de oponer lo clásico e imperecedero del desnudo a los detritos de la sociedad contemporánea, ni contrastar el ideal de belleza inmutable con los trapos siempre cambiantes y que son símbolo de desperdicio y de la marginación social, sino contraponer la carnalidad viva de la modelo frente a la maraña inorgánica y aludir a la vez al ilusionismo de la pintura. Se trata de una perfecta compaginación entre realismo y artificio que revela su intención de transformar la realidad sin destruirla.

MANCHAS

Cuando en 2004 Freud fue invitado por Geordie Greig, el editor de *The Tatler*, a añadir algo a su texto publicado en *Encounter* en 1954, la respuesta lacónica de del artista fue muy reveladora: «Creo que me olvidé del ingrediente sin el cual la pintura no puede existir: PINTURA»¹³. Los sugerentes tapices de pinceladas abstractas que germinan en las paredes de sus



Fig. 49 Michelangelo Pistoletto (nacido en 1933), *Venus de los trapos*, 1967, 1974. Mármol y textiles, 212 x 340 x 110 cm. Tate



Fig. 50 Lucian Freud en su estudio. Fotografía de David Dawson en 2005

pinturas finales dan lugar a una perplejidad similar a los harapos acumulados en el suelo. Hay una curiosa concordia entre el mundo clásico y escultural de los paños y el espacio abstracto y bidimensional de la modernidad, a medio camino entre lo real y lo incierto. Según Richard Shiff, «las manchas, el desorden y la irregularidad general del entorno del estudio proporcionaron un estímulo continuo a la imaginación visual de Freud»¹⁴.

Freud nunca aplicó pinceladas expresivas en sus lienzos, lo que tantas veces haría Francis Bacon, sino que superponía pausadamente pequeñas pinceladas, como sedimentos del paso del tiempo [fig. 50]. Nos imaginamos el ritmo repetitivo del pintor incorporando el color sobre el lienzo y limpiando sobre la pared el óleo sobrante del pincel para posteriormente eliminar los restos con los trapos. Estas manchas nos revelan también la reducida gama de colores que utilizaba y su habilidad para lograr, con unos medios tan escasos, unas calidades solamente alcanzables por un gran maestro.

Al igual que por regla general Freud comenzaba a pintar sus cuadros desde el centro y la pintura iba expandiéndose hacia los extremos, las pinceladas sobrantes también iban creciendo sobre los muros como una abigarrada hiedra vegetal. Si, como hemos mencionado, podríamos considerar los trapos como un resto suspendido en el tiempo que habla de la ausencia del cuerpo, las manchas que cubrían poco a poco las paredes pueden verse como un ente orgánico en crecimiento a partir de la materia sobrante de los desnudos y los retratos. También en el estudio de Alberto Giacometti, que fotografió entre otros Brassai, con los muros cubiertos de manchas blanquecinas, el yeso deja de ser la materia del ideal clásico para

convertirse, en palabras de Ángel González, «en la sustancia misma del mundo: un mundo en constante cambio en perpetuo estado de fermentación»¹⁵.

Freud analizó permanentemente la alquimia de la pintura y para él las pinceladas acumuladas en las paredes formaban parte de las exigencias formales de esta disciplina artística a la vez que se referían a la esencia misma de la representación. Son tanto el material utilizado en el proceso de pintar como un motivo plástico que puede ser objeto de interpretación. En definitiva, lo que verdaderamente le interesaba a Freud era descubrirnos la pintura sobre la pintura, su personal reflexión metartística.

- 1 Smee 2006, p. 30.
- 2 Fried 1990, p. 157.
- 3 Feaver 2020, p. 156.
- 4 Freud 1954, p. 23.
- 5 *Lucian Freud at Dulwich Picture Gallery*, Londres (13 de diciembre de 1994 – 22 de enero de 1995); *Lucian Freud: Latest Paintings at the Wallace Collection*, Londres (31 de marzo – 18 de abril de 2004).
- 6 Doy 2002, p. 8.
- 7 *Gradiva*, «la que camina», la figura mitológica de la novela *Gradiva*, del escritor alemán Wilhelm Jensen, inspiró a Sigmund Freud su estudio *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen (1907)* en el que analizó los sueños del protagonista de la novela.
- 8 Kultermann 1990.
- 9 Didi-Huberman 2002, pp.16 y 24.
- 10 T. S. Eliot, *Preludes (1910-1911)*. Citado según Gayford 2018b, vol. 1, p. 13. *Lucian Freud in Conversation with William Feaver*, Third Ear, BBC Radio 3, 10 de diciembre de 1991.
- 11 Cook 1993, [p. 17].
- 12 No deja de ser curioso que, cuando Pistoletto compró una copia de la diosa, antes de introducirla en su obra, también la usó para colgar una variedad de trapos que solía utilizar para limpiar las superficies de sus pinturas de espejo.
- 13 Freud 2004.
- 14 Shiff 2010, p. 66.
- 15 González García 2007, p. 278.



59
Gran interior, Paddington, 1968-1969
Óleo sobre lienzo, 183 x 122 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid



158

60
Autorretrato, 2002
Óleo sobre lienzo, 44,5 × 53,3 cm
Colección Abelló



159

61
Dibujo según Watteau, 1983
Carboncillo y pastel sobre papel, 50,5 × 60 cm
Colección privada

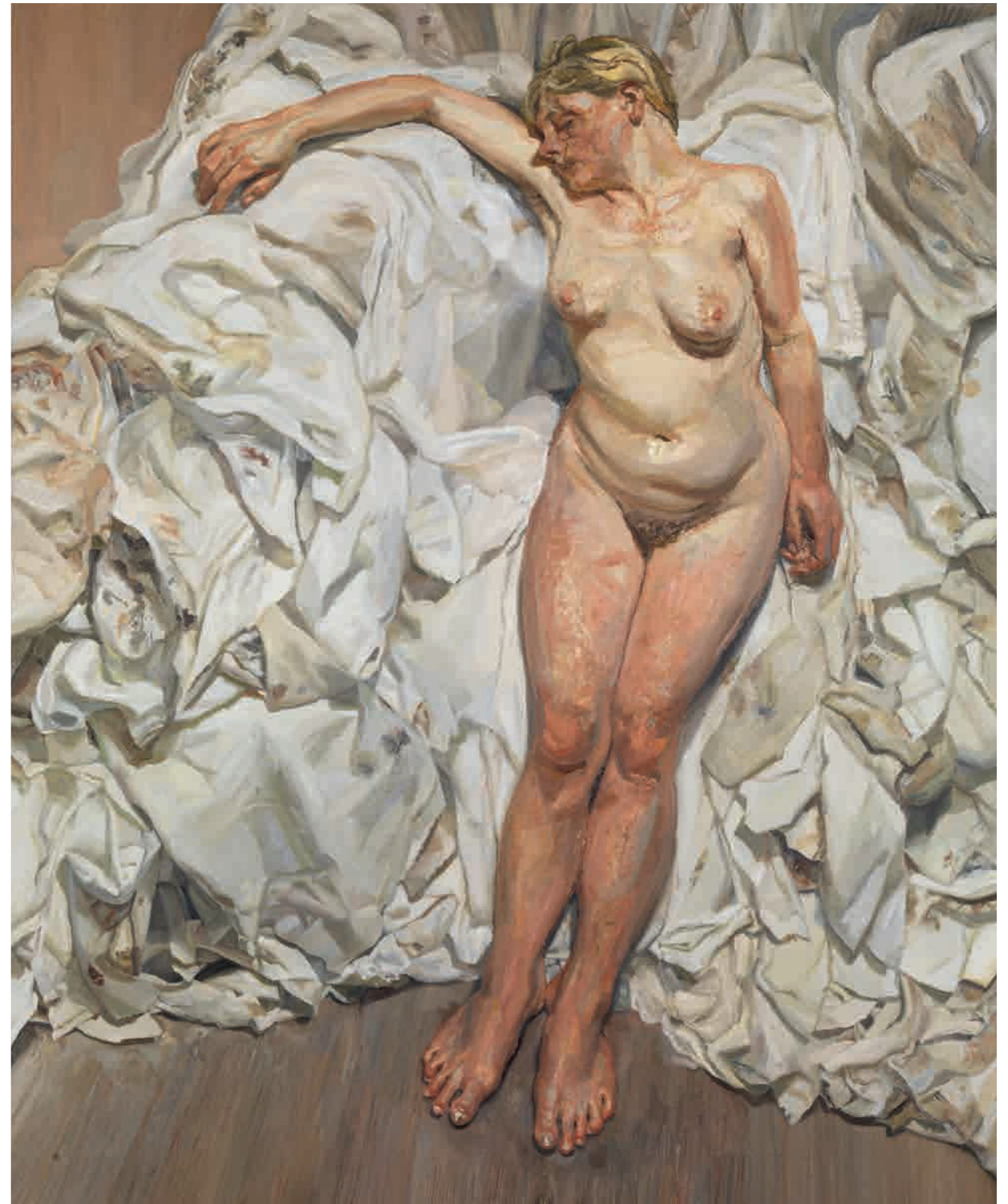




63
Pintora y modelo, 1986-1987
Óleo sobre lienzo, 159,6 × 120,7 cm
Colección privada



64
Tarde en el estudio, 1993
Óleo sobre lienzo, 200 × 169 cm
The Lewis Collection





LA CARNE



168

«EL ESPACIO QUE
RODEA A LA FIGURA»

GREGORY SALTER

En un perfil de Lucian Freud publicado en el número de noviembre de 1993 de la revista *Vanity Fair*, el crítico de arquitectura estadounidense Martin Filler describió así el edificio de Holland Park, al oeste de Londres, en el que el artista vivía y trabajaba desde 1977: «una gran casa victoriana de estuco color crema... sin nombre en el timbre de la puerta, por supuesto, simplemente las palabras “Última planta”, escritas con los garabatos infantiles del artista». Un «amigo» del pintor no identificado relata lo que se sentía al entrar: «Llegas a la puerta del piso, pero cuando la abres, hay una segunda puerta metálica, como un armario de seguridad en un almacén. Tiene ese aire ligeramente de Hannibal Lecter: una vez que él cierra esas dos puertas, nadie puede entrar, pero tú no puedes salir»¹. Es un relato exagerado y burlón, pero también coherente con la forma en que el estudio de Freud, el escenario de la gran mayoría de sus pinturas a partir de 1977, ha sido evocado por los escritores para explicar y acotar su arte. En la Whitechapel Gallery de Londres, ese mismo año, su directora Catherine Lampert declaró que el arte de Freud está «encerrado y resuena dentro de sí mismo», el estudio crea una «serenidad como de cámara» para las «relaciones de larga duración» entre artista y modelo, que bullen de vida pero que también tienen un aire de «encarcelamiento»². Estas descripciones están moldeadas por la implacable consistencia de las pinturas de Freud, tanto en lo que se refiere al escenario como a la manera de enfrentarse a sus modelos. Pero también tienen el efecto de encerrar estas obras y «excomulgarlas de la sociedad», por adaptar las palabras no del todo elogiosas de un crítico en 1992³.

En este ensayo pretendo volver a conectar las pinturas de Freud de los años 80 y 90 con la sociedad y explorar cómo su forma de representar el cuerpo tenía significados precisos, aunque complejos. Lampert apuntaba la posibilidad de tal reunificación y señalaba que la «aventura» del arte de Freud «no sólo depende de la actualidad —la bomba atómica, el sida, etc.—, sino también del concepto de reciprocidad entre artista y modelo»⁴. Es esto último lo que retiene la atención de Lampert, el «etc.» que queda colgado en mitad de la frase, algo que está presente en la obra de Freud pero a la espera de ser dilucidado. En cambio, entre los críticos que han escrito sobre el artista ha habido una cierta tendencia a enfatizar el aislamiento de sus modelos —desde el comentario de William Feather en 2002 de que «los personajes de las pinturas se despojan de todo menos de aquello en lo que Freud los ha convertido», hasta la observación de Michael McNay dos décadas antes según la cual «estas figuras están solas. [...] Los retratados no tienen un pasado o un futuro legible y no necesitas hacer preguntas»⁵. Pero sí que necesitamos hacer preguntas. ¿Qué significaba estar solo en 1982, 1993 o 2002? ¿Cómo percibía el público a estos personajes aparentemente aislados, y por qué? Al considerar



Fig. 51 Leigh Bowers (sentado), 1990
Óleo sobre lienzo, 243,7 x 183 cm
Colección privada

algunos cuadros fundamentales de Freud de las décadas de 1980 y 1990 y abordar su imbricación en los cambiantes contextos que ocupaban entonces un lugar destacado dentro de la sociedad británica —desde el impacto del sida hasta la inestable situación de la familia en la sociedad y en los discursos en torno a la clase social— este ensayo sugiere nuevas vías para pensar en el arte de Freud. De este modo, retoma en términos más amplios el comentario del propio Freud, hecho poco antes de su muerte en una entrevista con Michael Auping, sobre la relación entre sus modelos y el entorno: «Creo que el espacio que rodea a la figura es parte de la figura»⁶. Al reunir estas pinturas con el espacio que las rodea —teniendo en cuenta las discusiones críticas, los intercambios artísticos y los acontecimientos políticos— el arte aparentemente aislado de Freud se revela como intrínsecamente conectado con la sociedad, en lugar de estar separado de ella.

LAS OBRAS DE LEIGH BOWERY COMO IMÁGENES DEL SIDA

En *Leigh Bowers (sentado)* [fig. 51], Bowers aparece sentado en una butaca roja con un aspecto extrañamente regio. Su pierna izquierda cuelga sobre uno de los brazos

de la butaca de una manera que parece informal, incluso juguetona. Asimismo, el brazo izquierdo está apoyado en el respaldo de la butaca, doblado por el codo, de modo que el antebrazo y los dedos de la mano quedan colgando. Bowers mantiene el contacto visual con el espectador, con una mirada brillante y alerta, sin muestras aparentes de agotamiento tras la dilatada odisea de posar para un retrato de Freud. Su cuerpo ha recibido una atención prolongada, como puede verse en la forma en que el artista ha tratado de captar el juego de la luz en las protuberancias curvas de su calva, las líneas y la barba incipiente de su rostro, los pliegues de sus orejas, la textura y los tonos de su carne. Cada cicatriz, cada marca, cada vena, ha quedado reflejada. Se nota que Freud escrutaba atentamente a Bowers mientras lo pintaba; también se nota que a este no le intimidaba la mirada del artista que lo observaba. En una conversación entre ambos, Bowers mencionó que parte del disfrute de posar para Freud estaba en la oportunidad que le proporcionaba de mirar el trabajo del artista: «Vale», respondió Freud. «Lo que sea con tal de mantenerte aquí»⁷.

Freud conoció a Bowers en 1988 mientras este actuaba en la Anthony d'Offay Gallery de Londres; un año después, Freud lo invitó a comer y, cuando se hicieron amigos, le pidió que posara para él. Aunque en un principio Freud pretendía retratar a Bowers con uno de sus elaborados atuendos (que el actor utilizaba para alterar drásticamente su cuerpo y su aspecto), este se desnudó nada más llegar al estudio, dando por hecho que el artista lo iba a pintar desnudo como a otros homosexuales que había retratado. El relato que hacen tanto Freud como Bowers de estas sesiones sugiere que las pinturas fueron el resultado de un proceso de colaboración en el que el actor se colocaba en poses premeditadas y teatrales: la postura incómoda pero precisa en la butaca de *Leigh Bowers (sentado)* es un buen ejemplo de ello, al igual que la pose desparramada, incluso amanerada, de *Desnudo con pierna levantada* [cat. 74]⁸. Estas poses revelan una conciencia, sobre todo por parte del modelo, de cómo los resultados resonarían más allá de las paredes del estudio.

A pesar de la falta de vestuario, los cuadros de Bowers fueron percibidos invariablemente por los críticos con una clara conciencia del mundo marginal en el que se movía el modelo. Waldemar Januszczak describió las obras como «extravagantes» y estableció un paralelismo con las fotografías de Diane Arbus y las pinturas de Diego Velázquez, y comentó que «lo que Velázquez hizo con los enanos, Freud lo está intentando con los gigantes»⁹. Richard Cork, por su parte, se refirió a Bowers como una «montaña de hombre con la cabeza afeitada... Mitad luchador de sumo, mitad odalisca rubensiana» con «la habilidad de fusionar lo pugilístico con lo voluptuoso», que «desnuda sus genitales y nos

reta a sentirnos avergonzados»¹⁰. En reacciones como esta, se inscribe a Bowers en un linaje dentro de la historia del arte de no conformidad con el cuerpo y el género, pero se presta poca atención a la respuesta del público de la época a estas representaciones de un cuerpo *queer*. Estos retratos de Freud aparecieron en un momento en el que los diagnósticos del sida en el Reino Unido seguían aumentando y las muertes alcanzaban su punto máximo en la primera mitad de la década de 1990. La crisis coincidió con un endurecimiento de las actitudes públicas hacia la homosexualidad, así como con un aumento de la resistencia institucional, evidenciada por el incremento de los procesos judiciales por actos homosexuales consentidos, que alcanzaron su nivel más alto desde que se iniciaron los registros en 1989¹¹. Las imágenes fueron fundamentales para la (mala) comprensión del sida por parte del público, desde el volcán, el iceberg y las lápidas de la campaña de salud pública del gobierno —«SIDA: No mueras de ignorancia» [fig. 52]—, lanzada tardíamente en 1987, hasta lo que el historiador del arte británico y activista Simon Watney identificó como «el espectáculo del sida» ese mismo año. Watney escribió sobre la inmensa visibilidad de la figura enferma y debilitada del hombre gay con sida, que servía únicamente para marginar a los que ya se consideraban culpables y desechables. Era una forma de abyección, una expulsión y una limitación de los cuerpos supuestamente malignos en una «purga ritual» que limpiaba y restablecía la unidad social¹². Esta era una atmósfera, por tanto, que convertía a las personas con sida y a quienes se relacionaban con ellas —en su mayoría hombres homosexuales en ese momento— en unos «otros», condenados y arrojados a los márgenes de la conciencia nacional.

Salvo en el comentario de Lampert sobre el «sida, etc.» en 1993, los críticos de la época no parecen haber vinculado las pinturas de Freud con la crisis sanitaria. Pero tal vez los retratos de Bowers no se incluyeron



Fig. 52 Fotograma de la campaña de salud pública del gobierno británico «SIDA: No mueras de ignorancia», 1987



Cat. 33 *Hombre desnudo y su amigo*, 1978-1980
Óleo sobre lienzo, 90,2 × 105,4 cm
The Lewis Collection

en estos debates porque no podían encuadrarse fácilmente en los términos opresivos en que se planteaban dichos debates. Por ejemplo, la inmensa presencia del modelo sugiere un alejamiento del sida en la conciencia pública. Los críticos describieron sistemáticamente a Bowery como una persona «sana» y su tamaño suscitó frecuentes comentarios, algunos de los cuales evocaban lo sublime y otros resultaban simplemente desagradables: Cork comentó que el escabel de *Hombre desnudo visto de espaldas* [fig. 32] «apenas [parecía] capaz de aguantar su peso» (nada en la imagen indica que esto fuera así)¹³. Pero Freud refleja a Bowery de acuerdo con sus características corporales —el lienzo de *Leigh Bowery (sentado)* se amplió considerablemente puesto que lo pintó en una proporción mayor al tamaño natural, lo cual indicaba un deseo de adecuarse a los rasgos del modelo más que un intento de subrayar la marginalidad o el espectáculo. Además, la atención que presta Freud al cuerpo, que a menudo se interpreta como cruel y clínica, se percibe aquí como generosa y afectuosa. Su persistente y sostenido escrutinio de un cuerpo *queer* contrasta con la actitud imperante entre el gobierno y el público. Estas pinturas son

producto de una intimidad prolongada: *Hombre desnudo visto de espaldas* es una invocación amanerada de una odalisca, pero también presta atención a la espalda de Bowery con la intimidad y la admiración propias de una pareja. Dentro de una atmósfera social hostil, la minuciosa técnica de Freud —en la que el cuerpo se construye a partir de pequeños toques o golpes de pintura, cada uno de ellos recién mezclado después de limpiar el pincel— se convierte incluso en un proceso de cuidado. En una entrevista, Bowery le preguntó a Freud por qué en sus cuadros de hombres aparecían con tanta frecuencia homosexuales y Freud respondió que le atraían «los maricas por su valentía»¹⁴.

Bowery sabía que era seropositivo mientras posaba para estos cuadros, aunque Freud, como todos los amigos de Bowery, no fue consciente de ello hasta unos días antes de que el artista muriera en las primeras horas de la Nochevieja de 1994. Los cuadros de Bowery, por tanto, no eran conscientemente retratos del sida. Mientras que, como he observado más arriba, percibo una resistencia a las estrategias de representación dominantes y detecto una intimidad, incluso un cuidado

en el proceso de Freud, otros consideraron las imágenes de Bowery «deliberadamente grotescas» e interpretaron la práctica de Freud como «explotadora» y «parasitaria»¹⁵. Una forma de aclarar la inestable situación de las imágenes de Bowery en la conciencia pública durante la primera mitad de la década de 1990 es considerar por qué no se incluyeron fácilmente en los debates de la época sobre la relación del arte con el sida. Estos debates fueron esbozados en su momento por Simon Watney, que abogó por una política de representación de base que buscaba contrarrestar de manera activa las imágenes dominantes del sida en los medios de comunicación, así como comprometer y movilizar al público para acabar con la crisis sanitaria. Al mismo tiempo, Watney rechazaba las respuestas documentales directas y los esfuerzos por crear «imágenes positivas», al tiempo que negaba la capacidad de los poderes establecidos dentro de las artes plásticas para «abordar adecuadamente las complejas realidades sociales, psíquicas y económicas de la epidemia»¹⁶. Sin embargo, las pinturas de Bowery no se sitúan cómodamente en ninguno de los argumentos binarios de Watney: ni comparten los objetivos activistas de las prácticas que él celebra, ni se adhieren a los gestos superficiales del documental o las bellas artes. Por el contrario, la peculiar combinación de intimidad y aislamiento de estas imágenes hace que, por un lado, sean potencialmente reparadoras y, por otro, parezcan carentes de rumbo. Lo primero puede resultar sorprendente si seguimos aferrándonos a los atajos críticos sobre la práctica artística de Freud; lo segundo, decepcionante si pretendemos, quizás imprudentemente, que las obras de Freud resulten agitadoras. Las implicaciones precisas de esta combinación en ese momento se vuelven más evidentes si prestamos atención a otras imágenes de hombres homosexuales pintadas por Freud.

«SUPUESTAS RELACIONES FAMILIARES»

Como señaló Bowery, a principios de la década de 1990 Freud ya llevaba años pintando hombres homosexuales, solos y en pareja. En una reseña para *Gay News* en 1981, Emmanuel Cooper había señalado la naturaleza abierta, aunque ambigua, de estos temas en referencia a *Hombre desnudo y su amigo* [cat. 33]: «¿Por qué, se pregunta uno, están sentados así en un sofá? (parece un momento de calma dentro de un programa de actividad); ¿qué significa “amigos” en este contexto? Es una escena de gran intimidad y afecto; al margen de cuáles sean las “respuestas”, la expresión es maravillosamente cálida y generosa»¹⁷.

Freud continuó con sus arreglos evocadores de modelos homosexuales en obras como *Dos hombres en el estudio* [fig. 53]. El escritor Angus Cook está de pie sobre una cama, con los brazos levantados y flexionados

alrededor de la cabeza, y los utiliza para apoyarse en la viga que recorre el techo del estudio de Freud. El pintor, que parece haberse colocado frente a la figura levantada de Cook para pintarlo, capta la totalidad de su cuerpo, refleja los tonos cambiantes de la carne, los rizos del vello corporal, la musculatura del cuerpo y la insinuación de la caja torácica apenas visible cuando levanta los brazos. Cook mira al suelo, aparentemente más allá de Freud, con los ojos ligeramente caídos. Detrás de él, la escena es surrealista. A la derecha hay una enorme pila de harapos, sábanas de hospital desechadas que Freud rompía y utilizaba para limpiar sus pinceles mientras trabajaba. Junto a los trapos hay un cuadro en el que Freud también estaba trabajando en ese momento —*De pie junto a los harapos* [cat. 65], que forma pareja con *Tumbada junto a los harapos* [fig. 39]— y que representa una figura femenina. De debajo de la cama, apoyada en una almohada, surge la cabeza del artista Cerith Wyn Evans, pareja de Cook en ese momento.

Los críticos se centraron en el cuerpo de Cook y apenas percibieron la calidez que Cooper había encontrado en el cuadro anterior. Richard Dorment, por ejemplo, sugirió que *Dos hombres en el estudio* «documenta una angustiosa confrontación entre el artista y otro ser



Fig. 53 *Dos hombres en el estudio*, 1987-1989
Óleo sobre lienzo, 185,5 × 120,7 cm
The Lewis Collection



Fig. 54 Sunil Gupta (nacido en 1953), «Supuestas» relaciones familiares, Sin título n.º 3, 1988
Impresión con pigmento perdurable, 61 × 91,4 cm
Colección privada

humano», que privaba a Cook de su «dignidad»¹⁸. Pero el cuadro hace uso de varias referencias que invitan a múltiples lecturas. La composición evoca el *Pierrot (Gilles)* de Jean-Antoine Watteau (hacia 1718-1719, Musée du Louvre, París), un personaje habitual en la *Comedia del arte* italiana que desempeñaba el papel de payaso triste y amante rechazado. Algunos historiadores del arte también han relacionado el *Pierrot* de Watteau con las escenas del *Ecce Homo* en el arte cristiano, en las que Cristo, azotado, maniatado y coronado de espinas, es expuesto por Poncio Pilatos a la hostilidad y el escarnio de la multitud antes de ser crucificado¹⁹. Estos aspectos de humor y sufrimiento adquieren connotaciones especiales si recordamos que Freud pintó su cuadro en una época que desembocó en la aprobación de la conocida como «Sección 28 de la Ley del Gobierno Local Británico» de 1988, que decretaba que las autoridades locales no debían «promocionar» la homosexualidad, considerada como una «supuesta relación familiar» que no constituía una base aceptable para la vida²⁰. La representación que hace Freud de Cook y Wyn Evans, al igual que sus imágenes de Bowery, no sugiere de forma explícita ninguna conexión con este contexto más amplio. Pero los aspectos lúdicos y lúgubres del cuadro tuvieron repercusión más allá de las paredes del estudio como imagen de una dinámica única, aunque enigmática, entre dos hombres que operaban dentro de algo parecido a la «supuesta relación familiar» denostada por el gobierno.

En esa misma época, diversos artistas británicos produjeron respuestas similares, aunque más directas, a la Sección 28. Un ejemplo es la obra del fotógrafo Sunil Gupta «Supuestas» relaciones familiares, de 1988. Se trata de una serie de imágenes compuestas por fotografías escenificadas por parejas homosexuales, extractos de poemas de la pareja de entonces de Gupta, Stephen Dodd, y fragmentos de fotografías tomadas en manifestaciones contra la Sección 28 en Londres. Una de las imágenes de la serie armoniza de forma evocadora con *Dos hombres en el estudio* y presenta a dos hombres con camisa y corbata en un dormitorio, uno sentado y el otro de pie, mirándose de forma cálida y anticipatoria [fig. 54]. El poema de Dodd —«Primero en despertar / No te vayas, dices; / Lo sé, yo // resueno en la mañana»— parece dar un salto hacia adelante, a los resultados del encuentro. El cuadro de Freud no es, por supuesto, una obra activista como la de Gupta, pero la comparación pretende subrayar cómo la representación idiosincrásica de una pareja gay en *Dos hombres en el estudio* podría haber sido relevante en el momento álgido de los debates y las protestas en torno a la Sección 28. La comparación también sirve para sacar a Freud de la limitada red artística en la que la historia del arte británico lo ha situado —la Escuela de Londres— y reconocer sus afinidades con otros artistas que no suelen considerarse próximos a su obra²¹. Algunos críticos sí reconocieron puntualmente que los temas de Freud sugerían ciertas conexiones, además de diferencias, con una

generación más joven de artistas que habían recurrido al cuerpo para abordar cuestiones políticas²². La familia también fue una preocupación reconocida tanto por los críticos como por el artista, sobre todo porque Freud pintó con frecuencia a miembros de su propia familia, pero también porque, como es bien sabido, definió su obra en su conjunto como «totalmente autobiográfica... Trabajo a partir de las personas que me interesan, que me importan y en las que pienso, en las habitaciones en las que vivo y conozco»²³. Más tarde, hacia el final de su vida, Freud describió su obra como «un continuo retrato de grupo»²⁴. El reconocimiento del vínculo general de su arte con la familia indica una exploración sostenida de la relación entre el individuo y la comunidad, algo que también era una preocupación para Gupta y muchos otros.

Al igual que en el caso de Bowery y el sida, *Dos hombres en el estudio* no se explica adecuadamente sólo como una obra de arte definida por la oposición a la Sección 28. En una entrevista para la revista *Woman's Own* publicada en octubre de 1987, la primera ministra británica Margaret Thatcher hizo su ya famoso comentario de que «la sociedad no existe». Con esta frase pretendía contrarrestar la idea de que los ciudadanos debían acudir al gobierno y a la sociedad para resolver sus problemas: «¿Qué es la sociedad? No existe tal cosa. Hay individuos, hombres y mujeres, y hay familias, y ningún gobierno puede hacer nada si no es a través de la gente, y si la gente no se ocupa de sí misma en primer lugar»²⁵. No debemos establecer un vínculo simplista entre la retórica thatcheriana sobre el individuo, la familia y la sociedad y las imágenes de Freud de individuos aparentemente aislados que, sin embargo, surgen de un escrutinio cercano y sostenido. Pero no es casualidad que

los cuadros de Freud encontraran un público renovado y comprometido durante los años 80 del dominio de Thatcher, primero entre una serie de coleccionistas cuyos nombres son sinónimos de este periodo de la cultura británica (el empresario y coleccionista de arte Charles Saatchi poseía obras de Freud en esa época, por ejemplo) y posteriormente entre un público más amplio. Es posible que, a finales de los años 80, la retórica de Thatcher otorgara una resonancia particular al estudio de Freud, supuestamente apartado de la sociedad, y a sus parejas e individuos aislados. El retrato de Freud de una pareja gay en *Dos hombres en el estudio* no constituye una declaración activista tan clara como la de Gupta, aunque es posible que el cuadro circulara entre un público receptivo al gesto que significó en un momento particularmente tenso, como fue el caso de Cooper a principios de la década. Además, es una meditación muy depurada sobre las relaciones y la reciprocidad en un momento en el que este tipo de cuestiones se estaban atomizando en beneficio de la ideología gubernamental. La posición ambigua de las pinturas de Bowery, quizá, tiene más sentido aquí también, como gestos de cuidado de un individuo hacia otro que contrarrestan las ideas hegemónicas pero lo hacen de forma aislada.

LA INSPECTORA DE LA SEGURIDAD SOCIAL

Mientras el Partido Conservador de John Major se mantenía en el poder tras las elecciones de abril de 1992, Richard Kendall reseñó para el *Burlington Magazine* una exposición de Freud en la Tate Liverpool y se hizo la siguiente pregunta: «¿Se convertirán estos lienzos crudos y descarnados en los iconos oficiales de la era Thatcher-Major?»²⁶. Del mismo modo que las pinturas de Freud de personajes *queer* se vuelven especialmente legibles en este contexto político más general, un marco ampliado similar puede ayudarnos a entender una de sus series más famosas, la dedicada a Sue Tilley, a quien el pintor había conocido por mediación del propio Bowery. En obras como *Inspectora de la Seguridad Social descansando* [fig. 55] e *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* [fig. 9], Tilley aparece desnuda en un sofá de flores. Aunque los títulos de los cuadros vinculaban a Tilley con su profesión, resulta sorprendente que algunos críticos utilizaran su desnudez para desvincularla de la esfera social, incluso cuando esta era evocada de manera explícita. Esta tendencia se ha mantenido en las últimas grandes exposiciones de Freud, como la que tuvo lugar en la National Portrait Gallery en 2012, en la que Sarah Howgate consideró a Tilley «muy alejada de su trabajo cotidiano en la utilitaria oficina del departamento de Sanidad y Seguridad Social»²⁷. No obstante, los debates críticos sobre las pinturas de Tilley parecen haberse esforzado en mantener ese vínculo de formas peculiares.



Fig. 55 *Inspectora de la Seguridad Social descansando*, 1994
Óleo sobre lienzo, 160 × 150 cm
Colección privada



Fig. 56 Sarah Lucas (nacida en 1962), *Gorda, cuarentona y flabulosa*, 1990
Impresión en blanco y negro, 30,5 x 40,6 cm
Colección privada

Inspectora de la Seguridad Social descansando se expuso en una muestra de obras de Freud en medio de la colección de pinturas de grandes maestros clásicos de la Dulwich Picture Gallery de Londres en 1994, desencadenando una serie de reacciones críticas muy reveladoras del lugar que ocupaba Freud en el arte británico de la época y del lugar de Tilley en el imaginario nacional en torno a las cuestiones de género y de clase. Las respuestas a la imagen de Tilley fueron a menudo brutales, incluso cuando los críticos trataron de reconocer su aplomo o el rechazo de Freud a los tipos de cuerpo tradicionales. Por ejemplo, Richard Cork señaló que Freud «nos exige que aceptemos el derecho de mujeres como la inspectora a ser estudiadas con tanto cuidado, y a tan gran escala, como los cuerpos de proporciones más convencionales», pero sólo después de describir «un sofá que se comba bajo su peso» (de nuevo, ¿dónde?) y los «flácidos pliegues de pálida grasa» que denotan que es «una mujer lastrada por los excesos corporales»²⁸. Estas crudas descripciones iban acompañadas de referencias a la profesión de Tilley, que quedaban difuminadas en la asociación con los supuestos atributos de la clase trabajadora en general. En *The Guardian*, una reproducción de *Inspectora de la Seguridad Social descansando* llevaba el pie de foto «¿Apenada?... La inspectora de la Seguridad Social de Lucian Freud, “exhausta, abandonada, inmensa”»²⁹. En *The Sunday Telegraph*, John McEwen veía «a una dama obesa, que choca de manera divertida con la escueta descripción de su trabajo» y cuyo peso y desnudez evocaban los reportajes fotográficos del *Sunday Sport*, una publicación firmemente asentada en lo más bajo de la escala de la prensa sensacionalista inglesa³⁰. La misma referencia hizo en *The Sunday Times* Waldemar Januszczak, quien dedujo que en el título del cuadro «sólo puede ser que se esté señalando sarcásticamente algún contraste entre su gordura y su trabajo. Esto es Freud en su versión más *Sunday Sport*». Januszczak describió a Tilley como «un emblema deforme de una época de crueldad»³¹. En estas reseñas, la desnudez de Tilley y su puesto de

trabajo parecen haber desatado las proyecciones, las fantasías y los prejuicios de los propios críticos de arte sobre las mujeres de clase trabajadora.

Las condiciones de la clase obrera en Gran Bretaña cambiaron considerablemente en los años posteriores a la elección del gobierno conservador de Margaret Thatcher en 1979. El gobierno supervisó la desindustrialización y trató de aplastar el poder de los sindicatos, desmanteló el estado de bienestar, privatizó las industrias nacionales y adoptó el libre mercado frente a la intervención estatal. Para amplios sectores de la sociedad, esto significó la pérdida de un empleo seguro a tiempo completo y una creciente dependencia de las prestaciones estatales³². En la década de 1990, estas tendencias sociales se convirtieron en el tema de varios artistas británicos de la época. Por ejemplo, Sarah Lucas realizó una serie de ampliaciones de 2 x 3 metros de publicaciones del *Sunday Sport*, centrándose especialmente en historias e imágenes que explotaban y denigraban a las mujeres. Un ejemplo, titulado *Gorda, cuarentona y flabulosa [sic]* [fig. 56], cubre la historia de un marido que intenta vender tanto su casa como a su mujer, a la que considera obesa, y presenta fotografías de ella posando desnuda. Aunque las obras parecen criticar la misoginia de la prensa sensacionalista, la propia Lucas no hacía muchos comentarios, limitándose a ofrecer este material al público de clase media y alta habitual en las exposiciones de arte, que quedaba encantando o sonreía disimuladamente³³. Está claro que los críticos debían tener en mente historias como estas cuando vieron *Inspectora de la Seguridad Social descansando*, como atestiguan los comentarios anteriores. Tradicionalmente, no se ha relacionado a Freud con los Young British Artists (un grupo al que Lucas perteneció en los años 90), a pesar de que conocía a varios de sus miembros y estaba familiarizado con su trabajo³⁴. Las reacciones críticas a las pinturas de Freud en los años noventa, en particular las de personajes como Tilley, a menudo utilizaban las mismas referencias y el mismo lenguaje que las dirigidas a los YBA.



Fig. 57 Richard Billingham (nacido en 1970), *Sin título de Ray es muy gracioso*, 1994
Impresión en color perdurable Fuji sobre aluminio, 105 x 158 cm
Colección privada

Otro joven artista británico cuya obra puede ilustrar las reacciones de la época a las pinturas de Tilley es Richard Billingham. Las fotografías de su familia —sus padres Ray y Liz, y su hermano Jason— en su casa de Cradley Heath, en las West Midlands, se mostraron por primera vez en la exposición de 1994 *Who's Looking at the Family* en el Barbican de Londres, y llegaron a un público más amplio como parte de la exposición *Sensation* celebrada en la Royal Academy of Arts en 1997. Una imagen de la madre de Billingham, Liz, recostada en el sofá [fig. 57], invita a una comparación productiva con la *Inspectora de la Seguridad Social descansando* de Freud. En la imagen de Billingham, Liz tiene las manos detrás de la cabeza en una despreocupada postura de relajación y atención (intuimos que su mirada se dirige a la televisión situada al otro lado de la habitación) que también recuerda, sin pretenderlo, las poses de los desnudos femeninos reclinados de la tradición clásica. Liz está vestida, pero su vestido de flores emula el sofá floreado en el que duerme Tilley. La comparación subraya el hecho de que el cuadro de Freud de una Tilley recostada y dormida podría evocar a la familia de Billingham, desempleada y aparentemente sin recursos, en particular a la dominante matriarca, que cuida pero también abandona y menosprecia al hombre en paro de la casa (Ray, señaló Billingham, llevaba sin trabajo desde 1980 y era un alcohólico crónico). Por lo demás, Tilley y Liz no son equivalentes, aunque puedan fundirse en la imaginación de los críticos: el título del cuadro de Freud nos recuerda la condición de empleada de Tilley y su trabajo.

Las reacciones de los críticos y las conexiones con las obras de algunos de los YBA acaban por llevar las pinturas de Tilley al terreno de los medios de comunicación de masas, la clase social y las políticas de género de los años 90, y demuestran que la obra de Freud circulaba de forma menos aislada de lo que han asumido los críticos hasta ahora. De hecho, es precisamente la interacción entre el aparente aislamiento de Tilley en el estudio de Freud y la variedad y la flexibilidad de las interpretaciones críticas en respuesta a las pinturas lo que ilumina el significado particular de estas obras, y del arte de Freud en general, en la Gran Bretaña de los 90. La insistencia de Freud en reflejar individuos aislados de repente cobró sentido en una época en la que el neoliberalismo se había vuelto dominante y se habían esquilado las estructuras de apoyo del Estado. A partir de ahí, la profesión de Tilley y la desinhibida exhibición de su cuerpo suscitaban inquietudes sobre la clase social: se la asoció con el lumpemproletariado a pesar de que la identificación de su trabajo la alejaba de esa posición, lo que sugiere una mezcla de prejuicios sobre los parados de larga duración y de incertidumbres sobre las jerarquías sociales a medida que las estructuras de clase tradicionales perdían su vigencia. Desde este punto de vista, es posible arrojar luz sobre los cuadros de Tilley, junto con los de Bowery y otras representaciones de sujetos *queer* como *Dos hombres en el estudio*, prestando atención al «espacio que rodea a la figura», como medio para explorar y dar cuenta de su aislamiento, así como para entender las diversas y a menudo contradictorias reacciones de su público.

- 1 Filler 1993, p. 196.
- 2 Londres, Nueva York y Madrid 1994, pp. 11, 20.
- 3 Lothian 1992, p. 89.
- 4 Londres, Nueva York y Madrid 1994, p. 19.
- 5 Londres, Barcelona y Los Ángeles 2002, p. 50; M. McNay, «Lucian Freud», *The Guardian*, 23 de octubre de 1982, p. 11. Una idea similar aparece en Londres, Nueva York y Madrid 1994, p. 11.
- 6 Londres y Fort Worth 2012, p. 215.
- 7 «Leigh Bowery In Conversation With Lucian Freud», *Lovely Jobby*, vol. 2, n.º 3, p. 5 (1991); reproducido en L. Bowery y L. Freud, «Art and Love», *Independent Magazine*, 11 de enero de 1992, p. 36.
- 8 Véase, por ejemplo, W. Feaver, «The Artist Out of His Cage», *Observer*, 6 de diciembre de 1992, pp. 45-46.
- 9 W. Januszczak, «The Way That's All Flesh», *Sunday Times*, 12 de septiembre de 1993, p. 2 (s7).
- 10 R. Cork, «The Naked and the Living Dead», *The Times*, 15 de septiembre de 1993, p. 39.
- 11 Cook 2014, pp. 193-194.
- 12 Watney 1987, p. 80.
- 13 Véase Londres, Nueva York y Madrid 1994, p. 25; repetido en M. Bailey, «New Freud Paintings Find Truth in the Flesh», *The Observer*, 5 de septiembre de 1993, p. 7; J. Hall, «Horror of the Hollow», *The Guardian*, 13 de septiembre 1993, p. A4; Cork 1993 (véase nota 10).
- 14 Bowery y Freud 1991 (véase nota 7).
- 15 Auty 1993; Londres, Nueva York y Madrid 1994, p. 12; Londres, Barcelona y Los Ángeles 2002, p. 36.
- 16 Watney, «Representing AIDS», en Boffin y Gupta 1990, p. 178.
- 17 E. Cooper, «Just Love», *Gay News*, 5 de febrero de 1981, p. 3.
- 18 R. Dormant, «Two Portraits in Freudian Reality», *Daily Telegraph*, 28 de marzo de 1990, p. 14.
- 19 Londres, Barcelona y Los Ángeles 2002, p. 41.
- 20 Boffin y Gupta 1990, p. 4.
- 21 Londres y Fort Worth 2012, pp. 38-39.
- 22 Por ejemplo, M. Kimmelman, «Lucian Freud: The Self Exposed», *New York Times*, 17 de diciembre de 1993, p. C1.
- 23 J. Russell, «Introduction», en Londres, Bristol, Birmingham y Leeds 1974, p. 13.
- 24 Londres y Fort Worth 2012, p. 213.
- 25 Thatcher 1987.
- 26 Kendall 1992, p. 264.
- 27 Londres y Fort Worth 2012, p. 32.
- 28 R. Cork, «A Brush with Naked Genius», *The Times*, 20 de diciembre de 1994, p. 27.
- 29 R. Barnes, «Flesh Points», *The Guardian*, 15 de diciembre de 1994, pp. 8-9.
- 30 J. McEwen, «Putting Fat into Frank Perspective», *The Sunday Telegraph*, 1 de enero de 1995, p. 6.
- 31 W. Januszczak, «Freudian Slip», *The Sunday Times*, 1 de enero de 1995, p. 28.
- 32 Este contexto se aborda en Haywood 1997, pp. 139-141; Stallabrass 2006, pp. 265-266.
- 33 Señalado en Stallabrass 2006, p. 94.
- 34 *Ibid.*, pp. 56-60.

LA CARNE ES PINTURA Y LA PINTURA ES CARNE

UNA CONVERSACIÓN CON CHANTAL JOFFE

Chantal Joffe RA (nacida en 1969) es pintora y vive y trabaja en Londres. Entre 2015 y 2019 fue profesora de pintura en la Royal Academy de Londres. La siguiente conversación con Daniel F. Herrmann, conservador de la National Gallery, tuvo lugar el 27 de enero de 2022.

DANIEL F. HERRMANN

Antes de empezar a examinar la obra de Lucian Freud, ¿puedes decirme cómo llegaste a la pintura?

CHANTAL JOFFE

Siempre estaba dibujando. Hace poco encontré un pequeño cuaderno lleno de dibujos a bolígrafo de cuando tenía unos siete años. En cada página hay un dibujo de la cabeza de una persona —a menudo un hombre con barba, curiosamente—, pero todos son personas, y son personas de mi entorno. Y luego, en la escuela, recuerdo haber dicho: «Voy a ser artista». Me salió de lo más hondo. Pero en realidad no sabía lo que significaba eso.

Cuando llegué al Camberwell College of Arts, donde hice un curso preparatorio, sentí que era lo más grande que había experimentado, el simple hecho de poder dibujar, y dibujar del natural en particular. Odiaba la escuela, así que cuando empecé ese curso básico no podía creer que existiera un lugar así.

DH Es interesante que menciones las clases de dibujo al natural: desde entonces le has sido fiel al retrato, ¿verdad?

CJ Sí, siempre se trataba de la gente. Me encantaba poder mirar al modelo. Me encantaba Alberto Giacometti y conocí el trabajo de Chaïm Soutine: me encantaba cómo miraban a las figuras. Y más tarde, de Camberwell pasé a la Glasgow School of Art, donde también había una sala para pintar del natural.

DH ¿Con quién estudiaste en Glasgow?

CJ El director del curso era Sandy [Alexander] Moffat, pero en el último año acabé pintando en un aseo en desuso de un antiguo colegio femenino que utilizaba el departamento de Arte Ambiental dirigido por Sam Ainsley. Allí estaban David Shrigley, Jonathan Monk, Simon Starling, Cathy Wilkes, Toby Webster y pintores como Ishbel Myerscough, Malcolm Brown o Jenny Saville, y fotógrafos como Richard Leary. Fue una época increíble para estar allí. Un momento muy emocionante. Pintaba todo el día entre estas personas increíbles, y hablábamos

de pintores como Georg Baselitz y pensábamos mucho en el expresionismo alemán y cosas así. Parecía que podías estar inmersa en la pintura todo el día. También era muy romántico, la luz del norte de allí arriba.

DH ¿Cómo viviste el debate sobre Baselitz y la pintura tradicional figurativa en aquella época? A finales de los 80 y principios de los 90 la pintura recibía muchas críticas.

CJ Se hablaba mucho de ello, sobre todo con amigos que estaban en otros departamentos. Leían revistas de arte y conocían a los conceptualistas, como Haim Steinbach y Jeff Koons. Pero yo nunca dudé. Me encanta el tema de la pintura y de intentar hacer personas con pintura, es casi como si pudiera enamorarme de cada persona que pinto. La crítica hizo que fuera extrañamente radical ser pintor entonces.

DH ¿Cómo crees que han evolucionado las cosas en tu propia pintura desde entonces? ¿Ha cambiado tu enfoque?

CJ Adopté todo lo que aprendí en Glasgow, pero luego fui al Royal College of Art y eso cambió mi forma de trabajar. Ya no trabajaba del natural, sino que utilizaba mucho el collage y la fotografía y hacía cuadros sobre mi familia. El tema cambió y sentí que la obra debía reflejar mi



Fig. 58 Chantal Joffe (nacida en 1969), *Autorretrato recostada en una chaise longue a rayas*, 2012
Óleo sobre tabla, 244,4 × 183,4 cm
Colección privada



Fig. 59 *Ria, retrato desnuda, 2006-2007*
Óleo sobre lienzo, 86,3 x 162,5 cm
Colección privada

propia vida de una manera diferente. Fue liberador para mí [fig. 58].

DH ¿Y cuándo descubriste a Freud? ¿Cómo entraste en contacto con su obra?

CJ Estaba en el ático de la casa de mi madre —tenía 18 años, creo— viendo un documental sobre Freud y Frank Auerbach, que le ayudaba a colocar algunas pinturas para una exposición. En ese momento yo estaba mucho más familiarizada con la obra de Auerbach y me encantaba, pero entonces Freud dijo algo así como: «Necesito que Auerbach vea los cuadros por mí; yo no sé colocarlos». Eran artistas adultos, pero también parecían un poco niños: dos amigos pasando el rato. Fue increíblemente encantador verlos ahí juntos charlando y un poco nerviosos por todo ello, y eso me impresionó mucho. Luego conocí los primeros trabajos de Freud en la Tate Britain, en particular *Muchacha con perro blanco* [cat. 17]. Como artista joven, me impresionó mucho ese cuadro.

Cuando vi la exposición retrospectiva en la Hayward Gallery en 1988, me pareció que su obra era muy marrón. No me gustaba tanto su trabajo de esa época, creo que debían ser los años 70 y 80. Yo era una artista joven, y quería color. Pero también recuerdo otro par de cuadros, como *Pintora y modelo* [cat. 63]. La pintora está pisando un tubo y sale pintura de él. Y en otro cuadro había un grifo abierto (*Dos luchadores japoneses junto a un fregadero, 1983-19987*, Art

Institute de Chicago). No me gustaron nada en ese momento. Me parecían muy artificiales. Había hecho falta una enorme cantidad de tiempo para pintar esos cuadros y, sin embargo, tenían esa especie de afectación. Me ponían de los nervios. Ya no siento eso al verlos.

DH Muchos de los cuadros de Freud de esa época utilizan composiciones deliberadamente escenificadas, y el propio estudio actúa como escenario. En algunos de ellos aparecen modelos que rara vez estuvieron en la misma habitación.

CJ En su momento me pareció un poco artificioso.

DH ¿Y ahora lo percibes de manera diferente?

CJ Ya no soy tan crítica como cuando era más joven. Más tarde también vi esa fantástica exposición con los cuadros de Leigh Bowery y la inspectora de la Seguridad Social (*Lucian Freud at Dulwich Picture Gallery, 1994-1995*). Y me volví a enamorar de Freud.

Cuando vi la exposición póstuma de la National Portrait Gallery en 2012, me quedé completamente anonadada. Había un cuadro de una chica rubia recostada, con el pelo rubio y rizado y desnuda [fig. 59]. Su ojo está creado a partir de una espiral tridimensional de pintura que literalmente sobresale del lienzo. Creo que utilizó arena o algo así, para engordar la pintura. Era alucinante como cuadro y mostraba la completa obsesión de Freud con la pintura en sí, con el

blanco de Cremnitz y con la densidad de la pintura. Era maravilloso.

DH El enfoque de Freud hacia la pintura evoluciona constantemente.

CJ Me encanta eso. Porque dices: «¡Freud! Claro, conozco a Freud». Pero entonces está ahí, todo nuevo otra vez. Están los cuadros de ojos grandes de los años 50, que adoro absolutamente, pero él es capaz de avanzar a partir de ahí. Y luego están los marrones, con muchas de esas pinceladas densas y amplias en su paleta de marrones y verdes y amarillos. Una vez conseguí la pintura que él utilizaba y traté de pintar con ella. Me hice una paleta Freud para mí. Es realmente difícil, esa gama de marrones raros y verdes extraños, es una locura.

Pero él sigue avanzando. Me encanta que siempre esté moviéndose hacia adelante... nunca des cansa, nunca.

DH Me encantaría examinar algunos cuadros de Freud y conocer tu opinión. *Retrato desnudo II* [cat. 71] es bastante grande, 90 por 75 centímetros.

CJ Es fantástico. Justo estaba leyendo sobre el interés de Freud por Tiziano, por Calisto (*Diana y Calisto, 1556-1559*). El vientre. Se nota su incansable mirada, fijándose en cómo abordan la pintura otros pintores.



Fig. 60 Alice Neel (1900-1984), *Autorretrato, 1980*
Óleo sobre lienzo, 135,3 x 101 cm
National Portrait Gallery,
Smithsonian Institution, Washington

DH Cuando examinas un cuadro como este de Freud, ¿cómo lo haces? ¿Qué ves?

CJ Supongo que me siento muy cercana a él, tal vez porque la cabeza me recuerda a mí misma de una manera extraña.

He hecho muchos autorretratos y hay algo en su cara contraída y en su pelo oscuro que me resulta muy cercano. Es un recorte tan extraordinario que casi se sale del lienzo. Su cuerpo es casi como un paisaje.

DH Hay una cierta vulnerabilidad aquí. A menudo se describe a Freud como «implacable» en su punto de vista, o incluso como cruel en la forma en que mira y representa a las personas. No siempre estoy de acuerdo con eso. Sí, hay un intercambio de poder en las relaciones entre pintor y modelo, pero también hay mucho cuidado y tiempo invertido. En cierto modo, lo que has mencionado antes sobre enamorarse de la persona que pinta, sea quien sea, irradia de los mejores cuadros de Freud.

CJ Creo que he oído describir a Freud como alguien que «diseciona» al modelo con la mirada. Desde luego, en este cuadro yo no percibo esa «diseción». Lo que percibo es ternura y una especie de amor y atracción sexual. También sucede en el cuadro de una mujer durmiendo en bata de espaldas a ti (*Annabel durmiendo* [cat. 43]).

Freud es extraordinario pintando gente durmiendo y el interior de las personas. No percibo dureza, sino la belleza del cuerpo humano. La carne en sí misma es muy hermosa, y es pintura. La carne es pintura y la pintura es carne.

DH Creo que según se hace mayor, Freud equipara más físicamente la carne pintada con la pintura pintada.

CJ Si eres pintor, conoces esa sensación. Una especie de transformación literal, ese «convertir la mierda en oro» por medio de la pintura. Te llega la excitación de Freud al conseguir que ese muslo tenga esa apariencia tan de muslo, justo cuando llega al vello púbico de la modelo. Hay algo muy radical en sus composiciones. Es alguien que lleva pintando desnudos 60 años más o menos, y siempre encuentra una manera nueva de hacerlo.

DH *Pintor trabajando, reflejo* [cat. 79] es, hasta donde yo sé, el único autorretrato terminado de Freud desnudo, o sin ropa. ¿Qué opinas de él?

CJ No podía dejar de pensar en el autorretrato de Alice Neel desnuda [fig. 60]. Me llamó la atención cómo se pintaría una mujer frente a cómo lo haría un hombre. Alice posa como una abuelita en una silla con un pincel. Hay mucha vanidad en el autorretrato de Freud. ¡Tiene tantas ganas de mostrarse como un tipo viril y atractivo! ¡Y las botas! Quiero decir, me encanta, es extraordinario, pero también tiene algo de monstruoso.

DH Es muy difícil imaginarse a una mujer pintándose así. ¿Crees que en este cuadro Freud estaba siendo irónico?

CJ No creo. Me cuesta mucho mirar este cuadro porque en él se trasluce algo ligeramente monstruoso sobre Freud que es difícil de digerir.

DH ¿Qué es lo que te parece monstruoso?

CJ El ego. Como pintora, como mujer, me cuesta. Creo que es el pene y la espátula, esa especie de identificación pincel/pene. ¡Y luego está la cama detrás de él! Por otro lado, podría verse como una especie de alegoría de su lucha contra la edad y de su rechazo a entrar dócilmente en esa buena noche. También está eso.

DH Desde luego, Alice Neel eligió una manera diferente de retratarse a sí misma.

CJ Está como fundida con la silla, es toda como carne abandonada y sus graciosos piecitos en el suelo. ¡Quedarían bien sentados uno al lado del otro!

DH Veamos un último cuadro que también toca el tema de la masculinidad: *El brigadier* [cat. 76], un militar y oficial de mando.

CJ Me encanta este cuadro. Tiene mucho de Manet y de Goya: la franja roja de la pierna y el zapato. También es como un Velázquez. De alguna manera hay mucho de pintura española en él. Pero también es una pintura bastante cruel. La forma en que se articulan el abultamiento de la barriga sobre los pantalones y el rostro abatido. Hay tantas cosas ahí, y las medallas, una especie de pomposidad. Estoy totalmente enamorada de la franja roja... y de los zapatos puntiagudos y brillantes... la belleza del uniforme contra la fragilidad de la carne humana, es muy conmovedor.

DH Freud afirmaba que no le interesaban los desnudos sino la «desnudez». Me parece que, aunque esta figura esté completamente vestida, es quizás

el ser humano más «desnudo» que he visto en un cuadro de Freud.

CJ Estoy de acuerdo, y también me encanta. Freud es muy bueno pintando hombres, el tipo de hombres que yo nunca me imagino pintando, esos hombres interminables, y los peces gordos con corbata. Él encuentra humanidad y belleza en ellos, lo que resulta conmovedor.



68
Muchacha desnuda, 1966
Óleo sobre lienzo, 61 × 61 cm
Colección privada



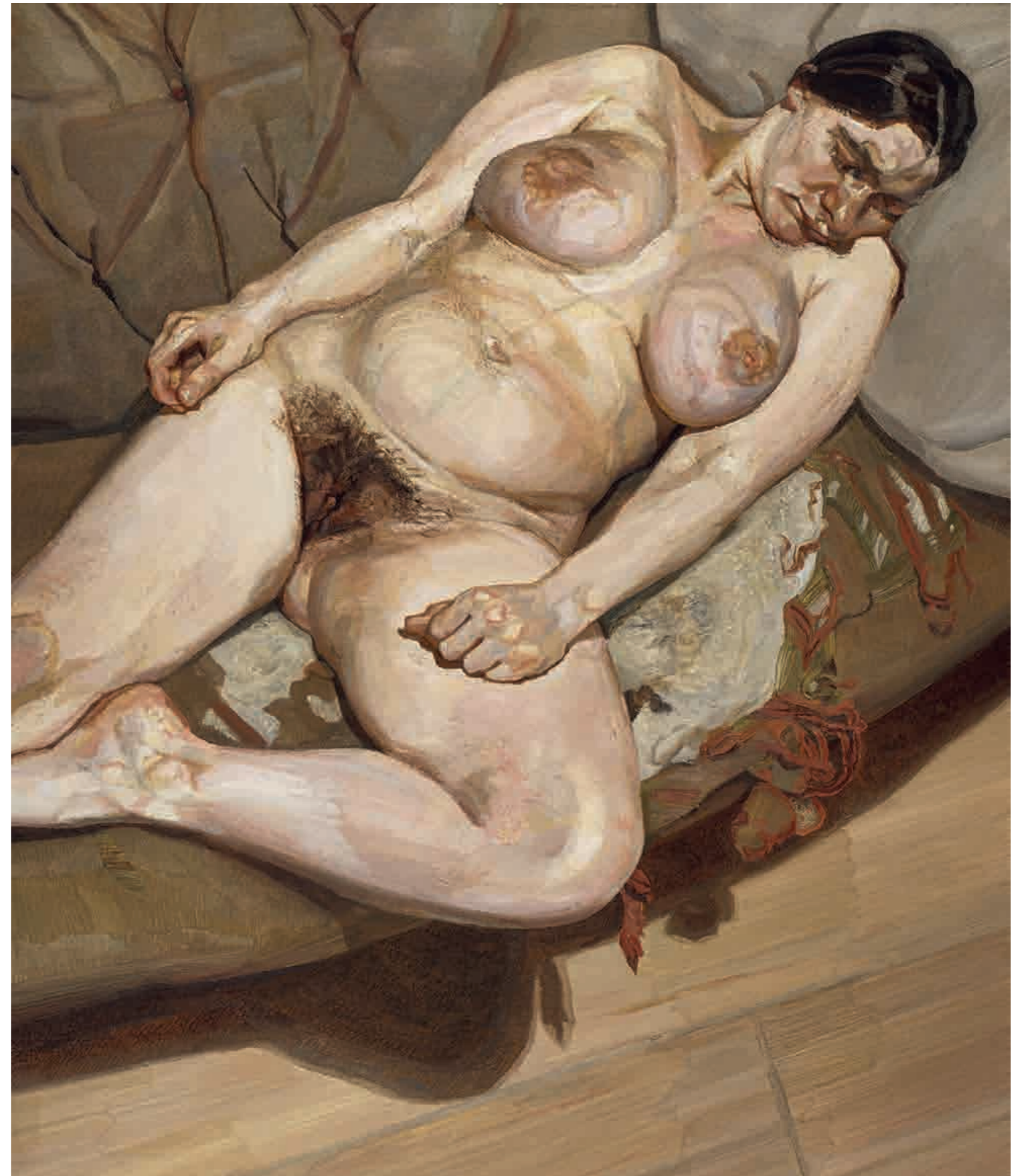
186

69
Muchacha desnuda durmiendo I, 1967
Óleo sobre lienzo, 61 x 61 cm
Colección privada



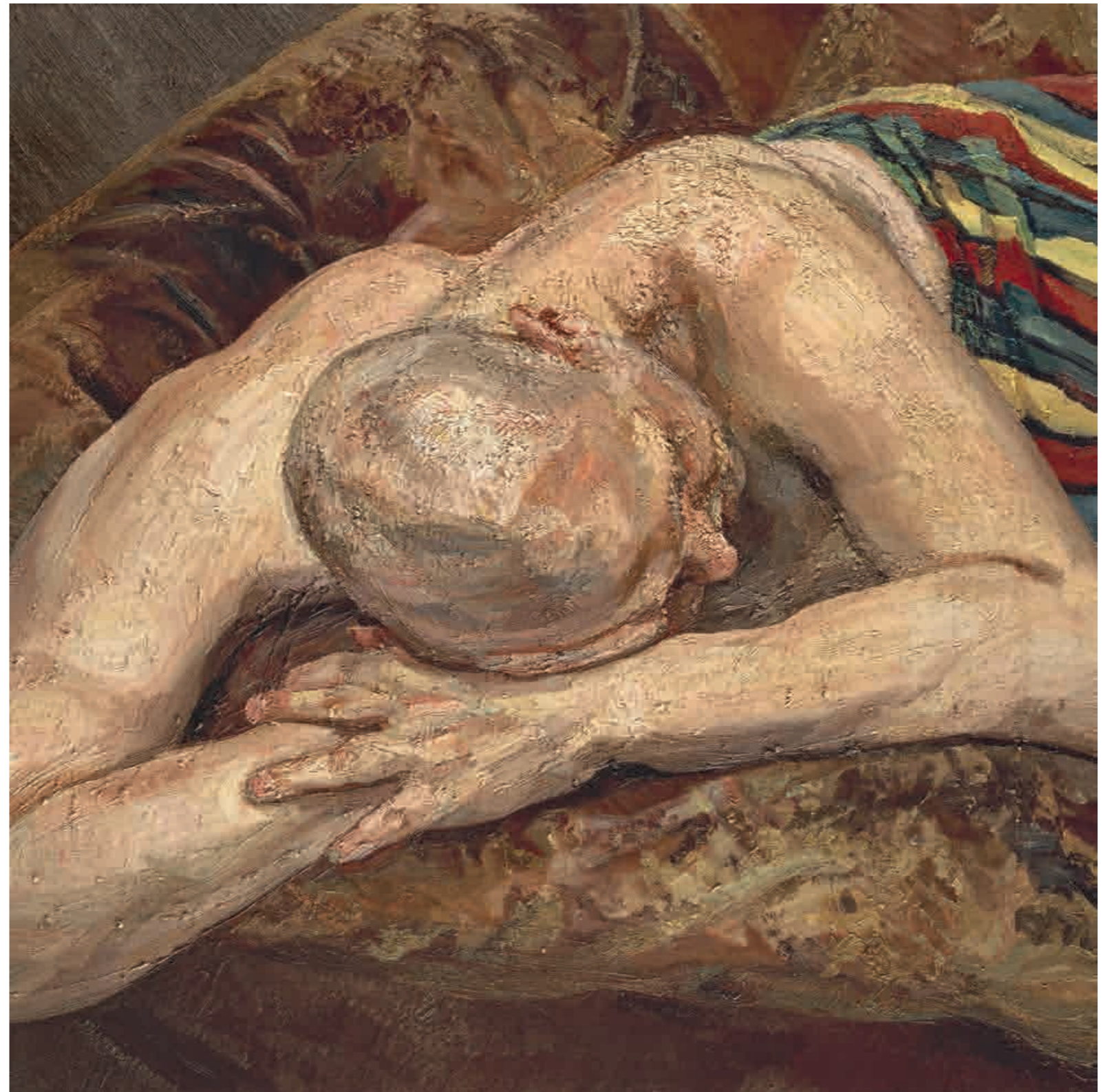
187

70
Muchacha desnuda durmiendo II, 1968
Óleo sobre lienzo, 55,8 x 55,8 cm
Colección privada





72
Abogada desnuda, 2003
Óleo sobre lienzo, 96,8 × 103,8 cm
Colección privada





74
Desnudo con pierna levantada, 1992
Óleo sobre lienzo, 183 × 229 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Washington



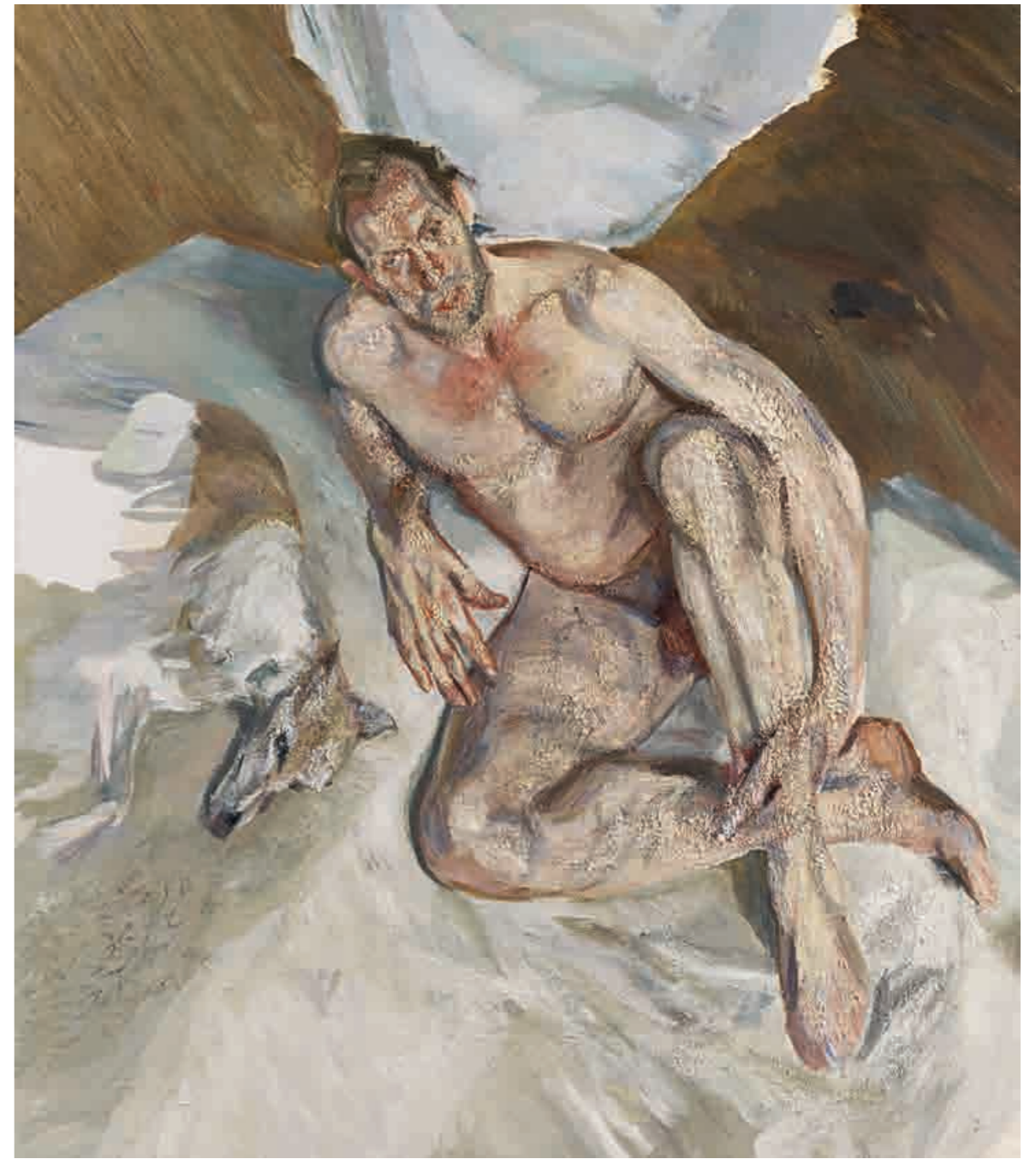
75
Durmiendo junto a la alfombra del león, 1996
Óleo sobre lienzo, 228 x 121 cm
The Lewis Collection



76
El brigadier, 2003-2004
Óleo sobre lienzo, 223,5 x 138,4 cm
Colección privada



198



199

77
Y el novio, 1993
Óleo sobre lienzo, 231,8 × 196,2 cm
The Lewis Collection

78
Retrato del lebel, 2011
Óleo sobre lienzo, 158 × 138 cm
Colección privada



200

79
Pintor trabajando, reflejo, 1993
Óleo sobre lienzo, 101,6 × 81,9 cm
The Newhouse Collection

Años 1920

Lucian Michael Freud nace en Berlín el 8 de diciembre de 1922. Hijo de Ernst Freud, arquitecto e hijo menor de Sigmund y Martha Freud, y Lucie, de soltera Brasch, hija de Elise y Josef Brasch, este último un rico comerciante de cereales. Lucie estudió filología clásica en la universidad e historia del arte con el teórico formalista y crítico de arte Heinrich Wölfflin. Freud tiene dos hermanos: Stephen Gabriel (1921-2015) y Clement (1924-2009).

La familia Freud vive en la Regentenstrasse, en la actualidad Hitzigallee, cerca del Tiergarten. Pasan los veranos en la isla de Hiddensee, frente a la costa de Rügen, en el mar Báltico, y en la finca de la familia Brasch, cerca de Cottbus, al sureste de Berlín. En su casa hay reproducciones de pinturas de Pieter Bruegel el Viejo, Alberto Durer y Tiziano [fig. 1], entre otros. La familia es liberal y no practicante, aunque se identifica como judía.

Años 1930

En 1933, Hitler es elegido canciller de Alemania y los padres de Freud deciden trasladar su dinero y su vida a Inglaterra. Lucie y los niños se mudan a Londres en septiembre y Ernst les sigue en noviembre. Los niños son enviados a Dartington Hall en Devon, donde Freud recuerda haber actuado en una obra de teatro basada en el poema *La balada del viejo marinero* de Samuel Taylor Coleridge y afirma haber pasado más tiempo en las cuadras con los caballos que en el aula. Tras pasar por la Dane Court School, en septiembre de 1937 empieza sus estudios en Bryanston, Dorset.

En 1935, la familia se muda a una casa en St John's Wood Terrace que, salvo breves interrupciones durante la guerra, se convierte en su hogar permanente. Freud visita a su abuelo paterno en Viena en agosto de ese año. En 1938, Sigmund Freud llega a Londres, enfermo terminal. La familia pasa sus vacaciones en Walberswick, un pueblo en la costa de Suffolk. Freud, amenazado de expulsión por mal comportamiento, opta por abandonar Bryanston a finales de 1938 y comienza a estudiar en la Central School of Art de Londres.

Después de un trimestre, a principios del verano de 1939, Freud se matricula en la East Anglian School of

Painting and Drawing, dirigida por los artistas Cedric Morris y Arthur Lett-Haines. La escuela tiene su sede original en Dedham, Essex, y después de un incendio se traslada a Hadleigh, Suffolk, y permanece cerrada durante los inviernos. A finales de 1939, Freud se marcha con otro estudiante, David Kentish, a Capel Curig, cerca de Betws-y-Coed, en Gales, y se queda allí hasta febrero de 1940. Recibe la visita del poeta Stephen Spender; dibujan juntos y planean un libro que nunca llega a publicarse. Freud asiste a sus últimas clases en la East Anglian School el 28 de octubre de 1941.

El 1 de septiembre de 1939, la Alemania nazi invade Polonia. Comienza la Segunda Guerra Mundial. El 4 de septiembre, Freud y su familia adquieren la nacionalidad británica.

Años 1940

Freud viaja a Liverpool con la intención de alistarse en la marina mercante, y el 5 de marzo de 1941 se enrola en el *SS Baltrover*, con destino a Nueva Escocia, como parte de un convoy en el Atlántico Norte. A su regreso, el 22 de mayo, es dado de baja por invalidez. Peter Watson, mecenas de varios artistas que posa para un retrato de Freud, paga el alquiler del estudio que este comparte con el también pintor John Craxton en el n.º 14 de Abercorn Place, Londres, durante el periodo 1942-1944. Ambos asisten brevemente a clases de dibujo del natural en el Goldsmiths' College de Londres.

En la primavera de 1943, Freud empieza a salir con Lorna Wishart, su primera novia seria, y pinta *Mujer con tulipán* (1945) [cat. 7]. A partir de entonces, ella y muchas de las mujeres que aparecen en sus retratos mantienen una relación íntima con el artista; sin embargo, la descripción más adecuada sería la de modelos y amantes, más que la de «musas». Freud nunca practica la monogamia.

Su traslado en la primavera de 1944 a un primer piso en el n.º 20 de Delamere Terrace, en el canal Grand Union de Paddington, le proporciona un hogar muy querido hasta 1962. Varios de sus modelos son sus vecinos, entre ellos los niños Charlie y Billy Lumley, y sus amigos Ruby y Henry Milton. A Freud le entusiasma este barrio obrero. Sigue siendo partidario de trabajar en cuartos, tanto con luz natural como

artificial, en lugar de ocupar un estudio habilitado para tal efecto. Allí termina *El cuarto del pintor* (1944) [cat. 6], que incluye elementos que volverán a aparecer a lo largo de su obra: un sofá, un animal (una cabeza de cebra disecada) y plantas. La definición de cada objeto y la distorsión de la escala llevan a los críticos a identificar una tendencia surrealista en sus cuadros.

Durante los años de la guerra, Freud y Craxton pasan temporadas en las casas de campo de amigos como el pintor y diseñador de telas E. Q. Nicholson. En el verano de 1945 viajan a las Islas Sorlingas, con la esperanza de llegar como polizones hasta Francia. Freud pasa la Navidad de 1944 con los artistas Graham Sutherland y su esposa Kathleen en Trottiscliffe, Kent. Sutherland, casi veinte años mayor que Freud, le presenta a Francis Bacon en 1945.

La obra de Freud llama la atención al ser reproducida en revistas, comenzando en 1940 con un autorretrato en la revista de arte y literatura *Horizon* [fig. 12]. En 1944 tienen lugar sus primeras exposiciones individuales de pinturas y dibujos en la Lefevre Gallery, a las que siguen otras exposiciones periódicas en la London Gallery y la Hanover Gallery. Ilustra *The Glass Tower* del poeta Nicholas Moore (1944), y *The Equilibriad* de William Sansom (1948), y continúa realizando dibujos para libros, varios de los cuales nunca se publican.

El 8 de mayo de 1945, el ejército de la Alemania nazi se rinde sin condiciones a los aliados occidentales.

En el verano de 1946, Freud visita París, donde pinta y hace el primero de dos grabados. A finales de agosto viaja de Marsella a Atenas y luego a la isla griega de Poros, donde comparte vivienda con Craxton. Visita el Museo Bizantino y Cristiano de Atenas: «Me afectó, e intenté hacer formas sencillas». Freud regresa a Londres en febrero de 1947, pero sigue viajando con frecuencia a París y al sur de Francia, donde entabla amistad con Alberto Giacometti y conoce a Pablo Picasso y a Balthus.

En julio de 1948, contrae matrimonio con la artista Kitty Garman; ese mismo mes nace su primera hija, Annie. Freud viaja a Irlanda para ver a la pintora Anne Dunn en Connemara, y a Dublín, donde regresa regularmente.

Entre 1948 y 1955 el British Council, la Tate Gallery, algunos museos regionales británicos, la Beaverbrook Art Gallery de New Brunswick (Canadá) y varios coleccionistas privados adquieren pinturas y dibujos de Freud. El Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York adquiere *Muchacha con hojas* en octubre de 1948 [fig. 22].

En octubre de 1949, Freud entra a formar parte de la plantilla de artistas visitantes de la Slade School of Fine Art de Londres, por invitación de William Coldstream, nuevo director de la Slade.

Años 1950

Freud experimenta un importante éxito de crítica en la década de 1950. El crítico de arte David Sylvester escribe en la edición de julio de 1950 de *Britain To-Day*: «Los logros de Freud en el pasado le han colocado ya entre la media docena de mejores artistas británicos desde Sickert».

El Arts Council of Great Britain encarga pinturas para la exposición *Sixty Paintings for '51* dentro del Festival de Gran Bretaña. Kenneth Clark, director de la National Gallery de Londres (1934-1945) y admirador de Freud, le entrega 500 libras esterlinas para ayudarle a mantenerse en esa época y recibe a cambio un pequeño cuadro, *Naturaleza muerta en un balcón* (hacia 1950). Freud es uno de los cinco artistas ganadores de un premio de adquisición por su obra *Interior en Paddington* (1951) [cat. 15], que el Arts Council dona a la Walker Art Gallery de Liverpool.

Bacon realiza la primera de muchas pinturas de Freud a partir de fotografías, y en 1952 Freud pinta sobre cobre una pequeña cabeza de Bacon. Freud pronuncia la conferencia «Algunos pensamientos sobre la pintura» (canal 3 de la BBC, 1 de junio de 1952); la revista *Encounter* publicará una versión de la conferencia en julio de 1954.

En marzo de 1953, Freud visita a Ian y Ann Fleming en Jamaica. Regresa a Londres vía Nueva York, donde conoce a Alfred H. Barr, director del MoMA, que por entonces posee dos obras de Freud. El British Council le invita a exponer en el pabellón británico de la 27ª edición de la Bienal de Venecia, junto con Ben Nicholson y Francis Bacon. El 27 de noviembre de 1952 se divorcia de Kitty Garman, y el 9 de diciembre se casa con la periodista y escritora Caroline Blackwood. Freud vive con Blackwood en Dean Street, en el Soho, y en una casa de campo en Dorset (su matrimonio termina en 1957 y se divorcian en 1959).

En 1957 Freud se une a la galería Marlborough Fine Art y expone allí en 1958 (y de nuevo en 1963 y 1968). Introduce cambios graduales en su obra; sustituye los pinceles de marta por los de cerda y las pinceladas controladas por otras más amplias y expansivas. La nueva obra no es muy bien acogida por los críticos y resulta más difícil de vender.

Años 1960

En 1960, Freud viaja con Belinda (Bindy) Lambton a Colmar para ver el *Retablo de Isenheim* de Matthias Grünewald; a Montauban para visitar el Museo Ingres; y a Castres para ver Museo Goya. También visita la Colección Bruyas del Musée Fabre de Montpellier para ver las obras de Gustave Courbet. Pasa temporadas en varias casas de campo en los años 50 y 60, entre ellas Lambton Estate, en el condado de Durham, y Chatsworth House, en Derbyshire, residencia de los duques de Devonshire. Pinta regularmente retratos de miembros de su familia, que son adquiridos para la Devonshire Collection.

En 1961, Freud lleva a sus hijas mayores a Grecia, donde pinta un grupo de acuarelas.

En 1962, abandona Delamere Terrace, ya que la zona está siendo demolida para ser posteriormente reurbanizada. Se muda a apartamentos situados en los alrededores y pasa épocas en Gloucester Terrace y Clarendon Crescent: «Mucho juego, día y noche, caballos y perros. Estaba completamente arruinado».

La exposición de 1963 en la Marlborough Fine Art consigue pocas ventas, a pesar de incluir obras muy autobiográficas, como *Muchacha desnuda riendo* (1963) [cat. 27]. A menudo vende directamente a amigos y coleccionistas.

En 1965 y 1966, Freud lleva al compañero de Bacon, el antiguo delincuente de poca monta del East End londinense George Dyer, a Glenartney, la casa de lady Jane Willoughby, en Perth, donde lo pinta y realiza otras pequeñas obras.

En 1967, Freud y Bacon visitan la exposición del centenario de Jean-Auguste-Dominique Ingres en el Petit Palais de París.

Años 1970

En abril de 1970, muere el padre de Freud. Dos años más tarde, comienza a pintar a su madre, Lucie, que posa para él hasta 1985; la última pintura es un retrato de cuerpo entero de ella tumbada en la cama y vestida de blanco [fig. 36].

Freud trabaja durante cinco años en un apartamento de Thorngate Road, en Maida Vale (1972-1977), mientras alquila otros, incluido uno en Camden, y mantiene varias direcciones secretas.

En 1972, Freud deja la Marlborough Fine Art para trabajar con el marchante James Kirkman. Durante una

década colaboran con el galerista Anthony d'Offay. La primera exposición de Freud en esta galería se celebra en 1972; la última, en 1982. Freud pinta a su madre Lucie y a su novia Jacquetta Eliot en *Gran interior, W9* (1973) [cat. 32]. Varios de sus hijos posan regularmente para él y son identificados por sus nombres; las sesiones de posado son una forma de conocerlos, principalmente como jóvenes adultos.

En 1974, se inaugura en la Hayward Gallery una retrospectiva organizada por el Arts Council. Los tres desnudos de Penelope Cuthbertson (1966-1968) [cats. 68, 69 y 70] se muestran como un tríptico. A sugerencia de su amiga, la artista Katie McEwen, en 1975 Freud comienza a utilizar el blanco de Cremnitz, un carbonato de plomo básico que el pintor deja coagular y que utiliza únicamente para los elementos orgánicos de su obra.

En 1976, Freud retoma la enseñanza en la Slade School of Fine Art, ahora dirigida por Lawrence Gowing, que escribe la primera monografía sobre Freud, publicada en 1982. Para ayudar a financiar el libro, Freud realiza cuatro grabados y a partir de esa fecha continúa trabajando en este medio.

En 1977, se muda al último piso de un edificio en Holland Park, n.º 36, donde monta un estudio con claraboya.

Años 1980

A lo largo de la década de 1980, Freud pinta obras ambiciosas y de gran formato, muchas de ellas retratos desnudos de personas de una generación nacida alrededor de 1960. La mayoría son estudiantes, pintores y escritores, entre ellos Angus Cook y Cerith Wyn Evans [fig. 53], Sophie de Stempel [cat. 65; fig. 39], Celia Paul [cat. 63], y sus hijas, Rose e Isobel (Ib) Boyt, y Bella y Esther Freud [cats. 35, 37, 38 y 42]. Pinta varias veces a Susanna Chancellor con sus mascotas y a su propio perro, Pluto [cat. 44].

En 1981 se incluyen ocho retratos de Freud en la exposición *A New Spirit in Painting*, de la Royal Academy of Arts, que cuenta con una selección de artistas que abarca desde Picasso hasta una generación internacional más joven que Freud.

Pinta *Gran interior, W11 (según Watteau)* (1981-1983) [cat. 62], protagonizado por cuatro personas íntimamente relacionadas con el artista y coloca a un niño tumbado en primer plano. El cuadro aspira a ser considerado una obra maestra y se presenta por primera vez en la galería Agnews, Londres, en octubre de 1983. Ese mismo año Freud recibe el título de «Companion of Honour».

En 1987, Freud selecciona obras para una exposición de la serie *The Artist's Eye* en la National Gallery; la mayoría son de pintores del norte de Europa.

En 1987-1988, James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, acepta exponer la muestra que está organizando el British Council, y que luego va al Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, de París, a la Hayward Gallery de Londres (en versión ampliada) y a la Neue Nationalgalerie de Berlín. En esta última sede, el retrato de Freud de Francis Bacon, propiedad de la Tate, fue robado y desde entonces permanece desaparecido. En su introducción al catálogo de la exposición, Robert Hughes declara a Freud «el mejor pintor realista vivo». El director Jake Auerbach, hijo del artista Frank Auerbach, amigo de Freud, filma una entrevista con este para el programa *Omnibus* de la BBC, que se emite en 1988. Ese mismo año, el Southbank Centre organiza una exposición de obras sobre papel de Freud que recorre Gran Bretaña y Estados Unidos.

La madre de Freud, Lucie, muere en 1989.

Años 1990-2011

A partir de finales de 1992, el galerista neoyorquino William Acquavella consigue representar a Freud. Museos estadounidenses y destacados coleccionistas comienzan a adquirir sus obras. El pintor David Dawson empieza a trabajar como ayudante para Freud y durante los años siguientes asume una amplia gama de responsabilidades y es retratado por el artista, incluso con el lebrél de Freud y el suyo propio [cat. 78].

A partir de 1990, y hasta su muerte a finales de 1994, el artista de *performance* Leigh Bowery se convierte en el principal modelo de Freud y en amigo íntimo. El pintor termina su autorretrato, desnudo y de pie, sosteniendo una paleta y una espátula [cat. 79] poco antes de la inauguración de su exposición de obra reciente en septiembre de 1993 en la Whitechapel Gallery de Londres. La exposición, muy concurrida y ampliamente reseñada, viaja al Metropolitan Museum of Art de Nueva York y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Freud recibe la Order of Merit.

Destacados críticos estadounidenses reseñan la exposición de Freud en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Michael Kimmelman asocia en *The New York Times* la «fría acogida que tuvo la última retrospectiva de Freud» con el hecho de ser un pintor de figuras realistas. Atribuye en parte el cambio que se produce en ese momento al hecho de que el cuerpo humano se ha puesto de moda, y señala que Freud ha «emprendido una serie de desnudos de tamaño mural

cuya carnalidad y extraña humanidad no tienen auténtico parangón».

Sue Tilley, conocida como la «inspectora de la Seguridad Social», posa para cuatro grandes cuadros muy comentados [cat. 75; figs. 9 y 56].

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

Las décadas de 1990 y 2000 traen consigo una serie de exposiciones individuales de obra reciente de Freud en las Acquavella Galleries, y la instalación de pinturas recientes dentro de las colecciones históricas de la Dulwich Picture Gallery (1994) y la Wallace Collection de Londres (2004), y del Museo Correr de Venecia (2005). Freud pinta dos versiones de *La joven maestra* de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (National Gallery, Londres), y selecciona obras para una retrospectiva de John Constable que se inaugura en el Grand Palais de París en 2002.

Varios críticos de arte entrevistan regularmente a Freud y publican libros sobre él, siendo los más reveladores los de William Feaver, Martin Gayford y Sebastian Smee. Freud se ha convertido en una celebridad; tanto su vida social como sus logros como pintor aparecen regularmente en la prensa británica.

En 2001, pinta a la reina Isabel II [cat. 58] y dona la obra a la Royal Collection. También pinta retratos de dos caballos en las cuadras del oeste de Londres.

En 2002, se inaugura una retrospectiva en la Tate Britain que viaja a Barcelona y Los Ángeles.

Museos europeos de Dublín, Humlebaek, La Haya y Viena presentan la obra de Freud, y el MoMA de Nueva York expone grabados y algunas pinturas. La última gran exposición en vida del autor tiene lugar en el Centre Pompidou de París en 2010.

A pesar de que le disgustaba ser fotografiado, Cecil Beaton, Brassai y Henri Cartier-Bresson, entre otros, tomaron imágenes memorables de Freud a lo largo de su vida. Las fotografías hechas en los estudios de Freud —por Rose Boyt en los años 70, Bruce Bernard en los 90 [fig. 46] y David Dawson [figs. 37 y 50] desde 2002 hasta la muerte del artista— constituyen una biografía fotográfica complementada por las grabaciones cinematográficas.

Freud muere en su casa el 20 de julio de 2011.

CATHERINE LAMPERT

1987-1988: el descubrimiento de Freud

1987-1988: James Demetrion y el descubrimiento de Freud

1987-1988: James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington

1987-1988: James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington

En 1987, Freud selecciona obras para una exposición de la serie *The Artist's Eye* en la National Gallery; la mayoría son de pintores del norte de Europa.

En 1987-1988, James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, acepta exponer la muestra que está organizando el British Council, y que luego va al Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, de París, a la Hayward Gallery de Londres (en versión ampliada) y a la Neue Nationalgalerie de Berlín. En esta última sede, el retrato de Freud de Francis Bacon, propiedad de la Tate, fue robado y desde entonces permanece desaparecido. En su introducción al catálogo de la exposición, Robert Hughes declara a Freud «el mejor pintor realista vivo». El director Jake Auerbach, hijo del artista Frank Auerbach, amigo de Freud, filma una entrevista con este para el programa *Omnibus* de la BBC, que se emite en 1988. Ese mismo año, el Southbank Centre organiza una exposición de obras sobre papel de Freud que recorre Gran Bretaña y Estados Unidos.

La madre de Freud, Lucie, muere en 1989.

Años 1990-2011
A partir de finales de 1992, el galerista neoyorquino William Acquavella consigue representar a Freud. Museos estadounidenses y destacados coleccionistas comienzan a adquirir sus obras. El pintor David Dawson empieza a trabajar como ayudante para Freud y durante los años siguientes asume una amplia gama de responsabilidades y es retratado por el artista, incluso con el lebrél de Freud y el suyo propio [cat. 78].

A partir de 1990, y hasta su muerte a finales de 1994, el artista de performance Leigh Bowery se convierte en el principal modelo de Freud y en amigo íntimo. El pintor termina su autorretrato, desnudo y de pie, sosteniendo una paleta y una espátula [cat. 79] poco antes de la inauguración de su exposición de obra reciente en septiembre de 1993 en la Whitechapel Gallery de Londres. La exposición, muy concurrida y ampliamente reseñada, viaja al Metropolitan Museum of Art de Nueva York y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Freud recibe la Order of Merit.

Destacados críticos estadounidenses reseñan la exposición de Freud en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Michael Kimmelman asocia en The New York Times la «fría acogida que tuvo la última retrospectiva de Freud» con el hecho de ser un pintor de figuras realistas. Atribuye en parte el cambio que se produce en ese momento al hecho de que el cuerpo humano se ha puesto de moda, y señala que Freud ha «emprendido una serie de desnudos de tamaño mural

1987-1988: James Demetrion y el descubrimiento de Freud

1987-1988: James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington

1987-1988: James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington

En 1987, Freud selecciona obras para una exposición de la serie *The Artist's Eye* en la National Gallery; la mayoría son de pintores del norte de Europa.

En 1987-1988, James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, acepta exponer la muestra que está organizando el British Council, y que luego va al Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, de París, a la Hayward Gallery de Londres (en versión ampliada) y a la Neue Nationalgalerie de Berlín. En esta última sede, el retrato de Freud de Francis Bacon, propiedad de la Tate, fue robado y desde entonces permanece desaparecido. En su introducción al catálogo de la exposición, Robert Hughes declara a Freud «el mejor pintor realista vivo». El director Jake Auerbach, hijo del artista Frank Auerbach, amigo de Freud, filma una entrevista con este para el programa *Omnibus* de la BBC, que se emite en 1988. Ese mismo año, el Southbank Centre organiza una exposición de obras sobre papel de Freud que recorre Gran Bretaña y Estados Unidos.

La madre de Freud, Lucie, muere en 1989.

Años 1990-2011
A partir de finales de 1992, el galerista neoyorquino William Acquavella consigue representar a Freud. Museos estadounidenses y destacados coleccionistas comienzan a adquirir sus obras. El pintor David Dawson empieza a trabajar como ayudante para Freud y durante los años siguientes asume una amplia gama de responsabilidades y es retratado por el artista, incluso con el lebrél de Freud y el suyo propio [cat. 78].

A partir de 1990, y hasta su muerte a finales de 1994, el artista de performance Leigh Bowery se convierte en el principal modelo de Freud y en amigo íntimo. El pintor termina su autorretrato, desnudo y de pie, sosteniendo una paleta y una espátula [cat. 79] poco antes de la inauguración de su exposición de obra reciente en septiembre de 1993 en la Whitechapel Gallery de Londres. La exposición, muy concurrida y ampliamente reseñada, viaja al Metropolitan Museum of Art de Nueva York y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Freud recibe la Order of Merit.

Destacados críticos estadounidenses reseñan la exposición de Freud en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Michael Kimmelman asocia en The New York Times la «fría acogida que tuvo la última retrospectiva de Freud» con el hecho de ser un pintor de figuras realistas. Atribuye en parte el cambio que se produce en ese momento al hecho de que el cuerpo humano se ha puesto de moda, y señala que Freud ha «emprendido una serie de desnudos de tamaño mural

cuya carnalidad y extraña humanidad no tienen auténtico parangón».

Sue Tilley, conocida como la «inspectora de la Seguridad Social», posa para cuatro grandes cuadros muy comentados [cat. 75; figs. 9 y 56].

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

1987-1988: James Demetrion y el descubrimiento de Freud

1987-1988: James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1987-1988: James Demetrion y el descubrimiento de Freud

1987-1988: James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington

En 1987, Freud selecciona obras para una exposición de la serie *The Artist's Eye* en la National Gallery; la mayoría son de pintores del norte de Europa.

En 1987-1988, James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, acepta exponer la muestra que está organizando el British Council, y que luego va al Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, de París, a la Hayward Gallery de Londres (en versión ampliada) y a la Neue Nationalgalerie de Berlín. En esta última sede, el retrato de Freud de Francis Bacon, propiedad de la Tate, fue robado y desde entonces permanece desaparecido. En su introducción al catálogo de la exposición, Robert Hughes declara a Freud «el mejor pintor realista vivo». El director Jake Auerbach, hijo del artista Frank Auerbach, amigo de Freud, filma una entrevista con este para el programa *Omnibus* de la BBC, que se emite en 1988. Ese mismo año, el Southbank Centre organiza una exposición de obras sobre papel de Freud que recorre Gran Bretaña y Estados Unidos.

La madre de Freud, Lucie, muere en 1989.

Años 1990-2011
A partir de finales de 1992, el galerista neoyorquino William Acquavella consigue representar a Freud. Museos estadounidenses y destacados coleccionistas comienzan a adquirir sus obras. El pintor David Dawson empieza a trabajar como ayudante para Freud y durante los años siguientes asume una amplia gama de responsabilidades y es retratado por el artista, incluso con el lebrél de Freud y el suyo propio [cat. 78].

A partir de 1990, y hasta su muerte a finales de 1994, el artista de performance Leigh Bowery se convierte en el principal modelo de Freud y en amigo íntimo. El pintor termina su autorretrato, desnudo y de pie, sosteniendo una paleta y una espátula [cat. 79] poco antes de la inauguración de su exposición de obra reciente en septiembre de 1993 en la Whitechapel Gallery de Londres. La exposición, muy concurrida y ampliamente reseñada, viaja al Metropolitan Museum of Art de Nueva York y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Freud recibe la Order of Merit.

Destacados críticos estadounidenses reseñan la exposición de Freud en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Michael Kimmelman asocia en The New York Times la «fría acogida que tuvo la última retrospectiva de Freud» con el hecho de ser un pintor de figuras realistas. Atribuye en parte el cambio que se produce en ese momento al hecho de que el cuerpo humano se ha puesto de moda, y señala que Freud ha «emprendido una serie de desnudos de tamaño mural

cuya carnalidad y extraña humanidad no tienen auténtico parangón».

Sue Tilley, conocida como la «inspectora de la Seguridad Social», posa para cuatro grandes cuadros muy comentados [cat. 75; figs. 9 y 56].

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

1987-1988: James Demetrion y el descubrimiento de Freud

1987-1988: James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington

En 1987, Freud selecciona obras para una exposición de la serie *The Artist's Eye* en la National Gallery; la mayoría son de pintores del norte de Europa.

En 1987-1988, James Demetrion, director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, acepta exponer la muestra que está organizando el British Council, y que luego va al Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, de París, a la Hayward Gallery de Londres (en versión ampliada) y a la Neue Nationalgalerie de Berlín. En esta última sede, el retrato de Freud de Francis Bacon, propiedad de la Tate, fue robado y desde entonces permanece desaparecido. En su introducción al catálogo de la exposición, Robert Hughes declara a Freud «el mejor pintor realista vivo». El director Jake Auerbach, hijo del artista Frank Auerbach, amigo de Freud, filma una entrevista con este para el programa *Omnibus* de la BBC, que se emite en 1988. Ese mismo año, el Southbank Centre organiza una exposición de obras sobre papel de Freud que recorre Gran Bretaña y Estados Unidos.

La madre de Freud, Lucie, muere en 1989.

Años 1990-2011
A partir de finales de 1992, el galerista neoyorquino William Acquavella consigue representar a Freud. Museos estadounidenses y destacados coleccionistas comienzan a adquirir sus obras. El pintor David Dawson empieza a trabajar como ayudante para Freud y durante los años siguientes asume una amplia gama de responsabilidades y es retratado por el artista, incluso con el lebrél de Freud y el suyo propio [cat. 78].

A partir de 1990, y hasta su muerte a finales de 1994, el artista de performance Leigh Bowery se convierte en el principal modelo de Freud y en amigo íntimo. El pintor termina su autorretrato, desnudo y de pie, sosteniendo una paleta y una espátula [cat. 79] poco antes de la inauguración de su exposición de obra reciente en septiembre de 1993 en la Whitechapel Gallery de Londres. La exposición, muy concurrida y ampliamente reseñada, viaja al Metropolitan Museum of Art de Nueva York y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Freud recibe la Order of Merit.

Destacados críticos estadounidenses reseñan la exposición de Freud en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Michael Kimmelman asocia en The New York Times la «fría acogida que tuvo la última retrospectiva de Freud» con el hecho de ser un pintor de figuras realistas. Atribuye en parte el cambio que se produce en ese momento al hecho de que el cuerpo humano se ha puesto de moda, y señala que Freud ha «emprendido una serie de desnudos de tamaño mural

cuya carnalidad y extraña humanidad no tienen auténtico parangón».

Sue Tilley, conocida como la «inspectora de la Seguridad Social», posa para cuatro grandes cuadros muy comentados [cat. 75; figs. 9 y 56].

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

En 1997, Freud se muda a una casa adosada en Kensington Church Street, en Notting Hill Gate, donde pinta, aunque sigue utilizando su estudio de Holland Park.

Heron 1947

P. Heron, «Matthew Smith, Craxton and Freud», *New Statesman and Nation*, vol. 34, n.º 870 (noviembre de 1947), p. 368

Hipócrates 1983

Hipócrates, «Aforismos», en *Tratados hipocráticos I*, intr., trad. y notas de C. García Gual, Mª D. Lara Nava, J. A. López Pérez y B. Cabellos Álvarez, Madrid, 1983

Howgate y Gayford 2016

S. Howgate y M. Gayford, *Lucian Freud's Sketchbooks*, Londres 2016

Hughes 1987

R. Hughes, *Lucian Freud Paintings*, Londres 1987

Hughes 1995

R. Hughes, *Nothing if Not Critical: Selected Essays on Art and Artists*, Londres 1995

Johnson 1988

R. F. Johnson, «The Later Works 1961–1987», en R. F. Johnson y N. Penny, *Lucian Freud: Works on Paper*, cat. exp., Londres 1988, pp. 15-23

Kendall 1992

R. Kendall, «Tate Gallery Liverpool: Lucian Freud», *Burlington Magazine*, vol. 134, n.º 1069 (abril de 1992), pp. 263-264

Kennedy 2022

C. Kennedy (ed.), *Lucian Freud: IMMA Collection Freud Project*, Dublín 2022

Kris y Kurz 1934/2007

E. Kris y O. Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch*, Viena 1934; publicado en español como *La leyenda del artista*, Madrid 2007, 5ª ed.

Kultermann 1990

U. Kultermann, «Woman Asleep and the Artist», *Artibus et Historiae*, vol. 11, n.º 22 (1990), pp. 129-161

Kuspit 1994

D. Kuspit, «Flesh for Phantasy: Fresh Freud», *Artforum*, vol. 32 (marzo de 1994), pp. 54-59

Lampert 1983

C. Lampert, «The Ingres of Existentialism», *Times Literary Supplement*, n.º 4162 (enero de 1983), p. 8

Lampert y Treves 2023 (en prensa)

C. Lampert y T. Treves, *Lucian Freud: Catalogue Raisonné of the Paintings*, Londres 2023

Lauter 2001

R. Lauter, *Lucian Freud, Naked Portraits: Werke der 40er bis 90er Jahre / Works from the 1940s to the 1990s*, Ostfildern-Ruit 2001

Lessore 1986

H. Lessore, *A Partial Testament: Essays on some Moderns in the Great Tradition*, Londres 1986

Londres 1958

Lucian Freud: Paintings, cat. exp., Marlborough Fine Art, Londres 1958

Londres 1967

B. Robertson, *John Craxton, Paintings and Drawings, 1941–1966*, cat. exp., Whitechapel Gallery, Londres 1967

Londres 1968

Lucian Freud: Recent Work, cat. exp., Marlborough Fine Art, Londres 1968

Londres 1972

Lucian Freud, Recent Paintings, cat. exp., Anthony d'Offay, Londres 1972

Londres 1984

R. Morphet, *Cedric Morris*, cat. exp., Tate Gallery, Londres 1984

Londres 1987

The Artist's Eye: Lucian Freud, cat. exp., National Gallery, Londres 1987

Londres 2000

R. Morphet, R. Rosenblum y J. Bumpus, *Encounters: New Art from Old*, cat. exp., National Gallery, Londres 2000

Londres 2016

A. Robbins (ed.), *Painters' Paintings: From Freud to van Dyck*, cat. exp., National Gallery, Londres 2016

Londres 2019

Lucian Freud: The Self-Portraits, cat. exp., Royal Academy of Arts, Londres 2019

Londres, Barcelona y Los Ángeles 2002

W. Feaver, *Lucian Freud*, cat. exp., trad. G. Bohigas, F. Marfà y A. D. García, Tate Britain, Londres; Fundació 'la Caixa', Barcelona; The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles 2002

Londres, Bristol, Birmingham y Leeds 1974

N. Lynton y R. Campbell (eds.), intro. J. Russell, *Lucian Freud*, cat. exp., Hayward Gallery, Londres; Bristol City Art Gallery; Birmingham City Museum and Art Gallery; Leeds City Museum and Art Gallery 1974

Londres y Budapest 2018

E. Crippa (ed.), *All Too Human: Bacon, Freud and a Century of Painting Life*, cat. exp., Tate Britain, Londres; Szépművészeti Múzeum, Budapest 2018

Londres y Fort Worth 2012

S. Howgate, M. Auping y J. Richardson (eds.), *Lucian Freud: Portraits*, cat. exp., National Portrait Gallery, Londres; Modern Art Museum of Fort Worth, Texas 2012

Londres y Nueva York 2012

W. Feaver, *Lucian Freud Drawings*, cat. exp., Blain Southern, Londres; Acquavella Galleries, Nueva York 2012

Londres, Nueva York y Madrid 1994

C. Lampert, *Lucian Freud: Recent Work*, cat. exp., Whitechapel Art Gallery, Londres; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Lothian 1992

M. Lothian, «Lucian Freud: Paintings and Works on Paper 1940–1991», *Arts Review*, vol. 44 (marzo de 1992), pp. 88-89

Lyster 1944

G. Lyster, «The World of Art», *The Queen* (27 de diciembre de 1944), p. 38

Millar 1948

G. Millar, *Isabel and the Sea*, Londres 1948

Mulvey 1975

L. Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, vol. 16, n.º 3 (otoño de 1975), pp. 6-18

Nueva York 2019

D. Dawson y M. Auping, *Lucian Freud: Monumental*, cat. exp., Acquavella Galleries, Nueva York 2019

Nochlin 1994

L. Nochlin, «Flesh for Phantasy: Frayed Fraud», *Artforum*, vol. 32 (marzo de 1994), pp. 54-59

París 2002

Constable: Le Choix de Lucian Freud, cat. exp., Galeries Nationales du Grand Palais, París 2002

Paul 2019

C. Paul, *Self-Portrait*, Londres 2019

Penny 1988a

N. Penny, «The Early Works 1938–1954», en R. F. Johnson y N. Penny, *Lucian Freud: Works on Paper*, Londres 1988, pp. 7-14

Penny 1988b

N. Penny, «Lucian Freud: Plants, Animals and Litter», *Burlington Magazine*, vol. 130, n.º 1021 (abril de 1988), pp. 290-295

Peppiatt 1987

M. Peppiatt, «Could there be a School of London?», *Art International* (otoño de 1987), pp. 6-21

Piper 1944

J. Piper, «December Shows», *Listener*, vol. 32, n.º 832 (21 de diciembre de 1944), p. 690

Read 1951

H. Read, *Contemporary British Art*, Harmondsworth 1951 (ed. revisada 1964)

Robertson, Russell y Snowdon 1965

B. Robertson, J. Russell y Lord Snowdon (eds.), *Private View: The Lively World of British Art*, Londres 1965

Rothenstein 1954

J. Rothenstein, «Lucian Freud», en *The British Pavilion Exhibition of Works by Nicholson, Bacon, Freud, "The Unknown Political Prisoner" Prize-Winning Maquette and Related Studies by Butler, Recent Artists' Lithographs*, cat. exp., British Pavilion, Venice Biennale 1954, s. p.

Schoenberger 2001

N. Schoenberger, *Dangerous Muse: A Life of Caroline Blackwood*, Londres 2001

Shiff 2010

R. Shiff, «Paint-Walls», en C. Debray (ed.), *Lucian Freud: The Studio*, cat. exp., Centre Georges Pompidou, Musée nationale d'art moderne, París 2010, pp. 64-71

Siegen 2015

E. Schmidt y I. Rüttinger (eds.), *Lucian Freud und das Tier / Lucian Freud and the Animal*, cat. exp., Museum für Gegenwartskunst, Siegen 2015

Smee 2005

S. Smee, *Lucian Freud: 1996–2005*, Londres 2005

Smee 2006

S. Smee, *Freud at Work: Photographs by Bruce Bernard and David Dawson / Lucian Freud in Conversation with Sebastian Smee*, Londres 2006

Smee 2007

S. Smee, *Lucian Freud*, trad. S. de la Higuera, Madrid 2007

Smee 2008

S. Smee, «Introduction», en S. Smee y R. Calvocoressi, *Lucian Freud: On Paper*, Londres 2008, pp. 5-17

Smee 2015

S. Smee, *Lucian Freud, 1922–2011: Beholding the Animal*, Colonia 2015

Stallabrass 2006

J. Stallabrass, *High Art Lite: The Rise and Fall of Young British Art*, Londres 2006 (ed. corregida y aumentada)

Storr 1988

R. Storr, «In the Flesh: Lucian Freud», *Art in America*, vol. 76, n.º 5 (mayo de 1988), pp. 128-137

Sylvester 1950

D. Sylvester, «Two Painters, Stanley Spencer and Lucian Freud», *Britain To-Day* (julio de 1950), pp. 38-39

Thatcher 1987

M. Thatcher, «Interview for Woman's Own», 23 de septiembre de 1987, Margaret Thatcher Foundation, <https://www.margarethatcher.org/document/106689> (consultado 26 October 2021)

Tilley 1997

S. Tilley, *Leigh Bowery: The Life and Times of an Icon*, Londres 1997

Vasari 1550/1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Florencia 1550/1568

Watney 1987

S. Watney, «The Spectacle of AIDS», *October*, vol. 43 (octubre de 1987), pp. 71-86

Wilson 2008

A. Wilson (ed.), *The Simon Sainsbury Bequest to Tate and the National Gallery*, Londres 2008

LISTADO DE OBRAS

1	13
<i>Autorretrato</i> , 1940 Óleo sobre lienzo, 30,5 × 22,6 cm Colección privada	<i>Autorretrato con jacinto en maceta</i> , 1948 Pastel negro, blanco y amarillo sobre papel, 44,7 × 41,5 cm Pallant House Gallery, Chichester (Wilson Gift a través de Art Fund 2006)
2	14
<i>Cedric Morris</i> , 1940 Óleo sobre lienzo, 30,7 × 25,6 cm National Museum Wales, Cardiff No expuesta	<i>Hombre de noche (Autorretrato)</i> , 1947-1948 Tinta y lápiz conté sobre papel, 51,5 × 42,5 cm Colección privada
3	15
<i>Los refugiados</i> , 1941 Óleo sobre lienzo, 50,8 × 61 cm Colección privada, cortesía de Hazlitt Holland-Hibbert Expuesta sólo en Londres	<i>Interior en Paddington</i> , 1951 Óleo sobre lienzo, 152,4 × 114,3 cm Walker Art Gallery, Liverpool, donación del Arts Council en 1951 No expuesta
4	16
<i>Muchacha en el muelle</i> , 1941 Óleo sobre lienzo, 40,6 × 50,2 cm Rosemaur Collection, Melbourne, Australia, cortesía de Richard Nagy Ltd., Londres	<i>Cabeza de gallo muerto</i> , 1951 Óleo sobre lienzo, 20,3 × 12,7cm Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres
5	17
<i>Hombre con pluma (Autorretrato)</i> , 1943 Óleo sobre lienzo, 76,2 × 50,8 cm Colección privada Expuesta sólo en Londres	<i>Muchacha con perro blanco</i> , 1951-1952 Óleo sobre lienzo, 76,2 × 101,6 cm Tate: adquirida en 1952 Expuesta sólo en Madrid
6	18
<i>El cuarto del pintor</i> , 1944 Óleo sobre lienzo, 62,2 × 76,2 cm Colección privada Expuesta sólo en Madrid	<i>John Minton</i> , 1952 Óleo sobre lienzo, 41 × 26 cm Royal College of Art
7	19
<i>Mujer con tulipán</i> , 1945 Óleo sobre madera contrachapada, 23 × 12,7 cm Colección privada	<i>Muchacha en la cama</i> , 1953 Óleo sobre lienzo, 45,7 × 30,5 cm Colección privada, cortesía de Ordovas
8	20
<i>Mujer con narciso</i> , 1945 Óleo sobre cartulina pegada sobre lienzo, 23,8 × 14,3 cm The Museum of Modern Art, Nueva York, adquirida en 1953	<i>Muchacha con vestido verde</i> , 1954 Óleo sobre lienzo, 32,5 × 23,6 cm Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres
9	21
<i>Muchacha con rosas</i> , 1947-1948 Óleo sobre lienzo, 106 × 75,6 cm Cortesía de The British Council Collection	<i>Habitación de hotel</i> , 1954 Óleo sobre lienzo, 91,1 × 61 cm Colección de The Beaverbrook Art Gallery, donación de The Beaverbrook Foundation
10	22
<i>Garza muerta</i> , 1945 Óleo sobre lienzo, 50,8 × 76,2 cm Colección privada	<i>Pintora</i> , 1956-1957 Óleo sobre lienzo, 40,6 × 35,5 cm Colección privada
11	23
<i>Muchacha con gatito</i> , 1947 Óleo sobre lienzo, 41 × 30,7 cm Tate: legado de Simon Sainsbury en 2006, ingreso en 2008 Expuesta sólo en Londres	<i>Muchacha embarazada</i> , 1960-1961 Óleo sobre lienzo, 91,5 × 81 cm Colección privada No expuesta
12	24
<i>Hombre con hoja de cardo (Autorretrato)</i> , 1946 Óleo sobre lienzo, 61 × 50,2 cm Tate: adquirida en 1961	<i>Autorretrato (Fragmento)</i> , 1956 Óleo sobre lienzo, 61 × 61 cm Colección privada

25
Francis Bacon (Inacabado), 1956-1957
Óleo y carboncillo sobre lienzo, 35,5 × 35,5 cm
Prestada por Ananda Foundation NV.

26
Cabeza de muchacha, 1962
Óleo sobre lienzo, 81,2 ×71,1 cm
Colección privada, cortesía de Hauser & Wirth Collection Services

27
Muchacha desnuda riendo, 1963
Óleo sobre lienzo, 34 × 28 cm
The Lewis Collection

28
Hombre y su hija, 1963-1964
Óleo sobre lienzo, 61 × 61 cm
Colección privada

29
Reflejo con dos niños (Autorretrato), 1965
Óleo sobre lienzo, 91 × 91 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

30
Michael Andrews y June, 1965-1966
Óleo sobre lienzo, 61 × 71 cm
Colección privada

31
Último retrato, 1976-1977
Óleo y l ápiz sobre lienzo, 61 x 61 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

32
Gran interior, W9, 1973
Óleo sobre lienzo, 91,4 × 91cm
The Devonshire Collections, Chatsworth

33
Hombre desnudo y su amigo, 1978-1980
Óleo sobre lienzo, 90,2 × 105,4 cm
The Lewis Collection

34
Dos hombres, 1987-1988
Óleo sobre lienzo, 106,7 × 75 cm
National Galleries of Scotland, adquirido en 1988

35
Bella y Esther, 1987-1988
Óleo sobre lienzo, 73,7 × 89,2 cm
Colección privada

36
Ranúnculos, 1968
Óleo sobre lienzo, 61 × 61 cm
Colección privada
Expuesta sólo en Londres

37
Bella, 1986
Óleo sobre lienzo, 22,3 × 16,5 cm
Colección privada
Expuesta sólo en Londres

38
Bella, 1982-1983
Óleo sobre lienzo, 61 × 55 cm
Colección privada

39
Hombre con camisa azul, 1965
Óleo sobre lienzo, 59,7 × 59,7 cm
Colección privada, cortesía de Ordovas

40
Muchacha con abrigo de piel, 1967
Óleo sobre lienzo, 61 × 51 cm
Colección privada

41
Mujer con abrigo de piel, 1968
Óleo sobre lienzo, 60,8 × 60,8 cm
Colección privada

42
Rose, 1990
Óleo sobre lienzo, 50,2 × 60,1 cm
The Lewis Collection

43
Annabel durmiendo, 1987-1988
Óleo sobre lienzo, 38,7 × 56 cm
Colección privada.
No expuesta

44
Doble retrato, 1985-1986
Óleo sobre lienzo, 78,8 × 88,9 cm
Colección privada

45
La madre del pintor, 1975
Acuarela sobre papel, 29 × 23 cm
Colección privada
Expuesta sólo en Londres

46
La madre del pintor, 1983
Carboncillo y pastel sobre papel, 32,4 × 24,8 cm
Colección privada
No expuesta

47
La madre del pintor, 1983
Carboncillo y pastel sobre papel, 33,2 × 24,2 cm
Colección privada
Expuesta sólo en Londres

48
La madre del pintor, muerta, 1989
Grafito sobre papel, 33,3 × 24,4 cm
The Cleveland Museum of Art, Delia E. Holden Fund 1989.100
Expuesta sólo en Londres

49
Frank Auerbach, 1975-1976
Óleo sobre lienzo, 40 × 26,5 cm
Colección privada
Expuesta sólo en Londres

50
Retrato de hombre (Barón H. H. Thyssen-Bornemisza), 1981-1982
Óleo sobre lienzo, 51,1 × 40,8 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
Expuesta sólo en Madrid

51
Dos irlandeses en W11, 1984-1985
Óleo sobre lienzo, 172,7 × 142,6 cm
Colección privada

52
Hombre en una silla (Barón H. H. Thyssen-Bornemisza), 1985
Óleo sobre lienzo, 120,5 × 100,5 cm
Thyssen-Bornemisza Collections

53
Hombre en una silla (Jacob Rothschild, 4º barón Rothschild), 1989
Óleo sobre lienzo, 114,3 × 79,7 cm
Rothschild Foundation

54
Guy y Speck, 1980-1981
Óleo sobre lienzo, 76,2 × 71,1cm
Colección privada

55
David Hockney, 2002
Óleo sobre lienzo, 40,6 × 31,2 cm
Colección privada

56
Neoyorquino con camisa azul, 2005
Óleo sobre lienzo, 71 × 55,8 cm
Acquavella Galleries

57
Perfil, hombre de Donegal, 2008
Óleo sobre lienzo, 52 × 40,5 cm
Colección privada, Londres

58
La reina Isabel II, 2000-2001
Óleo sobre lienzo, 23,5 × 15,2 cm
The Royal Collection/HM King Charles III
Expuesta sólo en Londres

59
Gran interior, Paddington, 1968-1969
Óleo sobre lienzo, 183 × 122 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

60
Autorretrato, 2002
Óleo sobre lienzo, 44,5 × 53,3 cm
Colección Abelló
Expuesta sólo en Madrid

61
Dibujo según Watteau, 1983
Carboncillo y pastel sobre papel, 50,5 × 60 cm
Colección privada
Expuesta sólo en Londres

62
Gran interior, W11 (según Watteau), 1981-1983
Óleo sobre lienzo, 186 × 198 cm
Colección privada
No expuesta

63
Pintora y modelo, 1986-1987
Óleo sobre lienzo, 159,6 × 120,7 cm
Colección privada
Expuesta sólo en Londres

64
Tarde en el estudio, 1993
Óleo sobre lienzo, 200 × 169 cm
The Lewis Collection

65
De pie junto a los harapos, 1988-1989
Óleo sobre lienzo, 168,9 × 138,4 cm
Tate: adquirida con el apoyo de Art Fund, Friends of the Tate Gallery y donantes anónimos en 1990
No expuesta

66
Gran interior, Notting Hill, 1998
Óleo sobre lienzo, 215,3 × 168,9 cm
Colección privada

67
Autorretrato, reflejo, 2002
Óleo sobre lienzo, 66 × 50,8 cm
Colección privada

68
Muchacha desnuda, 1966
Óleo sobre lienzo, 61 × 61 cm
Colección privada

69
Muchacha desnuda durmiendo I, 1967
Óleo sobre lienzo, 61 × 61 cm
Colección privada
No expuesta

70
Muchacha desnuda durmiendo II, 1968
Óleo sobre lienzo, 55,8 × 55,8 cm
Colección privada
No expuesta

71
Retrato desnudo II, 1979-1980
Óleo sobre lienzo, 90 × 75 cm
Colección privada

72
Abogada desnuda, 2003
Óleo sobre lienzo, 96,8 × 103,8 cm
Colección privada

73
Leigh con falda de tafetán, 1993
Óleo sobre lienzo, 81,3 × 82,5 cm
Colección privada
Expuesta sólo en Madrid

74
Desnudo con pierna levantada, 1992
Óleo sobre lienzo, 183 × 229 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington
No expuesta

75
Durmiendo junto a la alfombra del león, 1996
Óleo sobre lienzo, 228 × 121 cm
The Lewis Collection

76
El brigadier, 2003-2004
Óleo sobre lienzo, 223,5 × 138,4 cm
Colección privada
Expuesta sólo en Londres

77
Y el novio, 1993
Óleo sobre lienzo, 231,8 × 196,2 cm
The Lewis Collection

78
Retrato del lebrel, 2011
Óleo sobre lienzo, 158 × 138 cm
Colección privada

79
Pintor trabajando, reflejo, 1993
Óleo sobre lienzo, 101,6 × 81,9 cm
The Newhouse Collection
Expuesta sólo en Londres

G

Gales 15, 33, 37, 116, 203, 218
Garman, Kitty (primera esposa de LF) 30, 36-37, 40, 117, 154, 204
Gay News 175
Gayford, Martin 42, 118, 206
Gaze, exposición, Dublín (2018-2019) 43
Gemäldegalerie, Berlín 116
Ghirlandaio, Domenico, *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* 76, 77
Giaccherini, Riccardo 149
Giacometti, Alberto 40, 41, 156, 181, 204
Gibson Smith, Ian 30, 30
Giorgione, *La vieja (La vecchia)* 78, 78
La tempestad 78
Glasgow School of Art 181
Glenartney, Perth 205
Golders Green Crematorium 119
Goldsmiths' College, Londres 15, 32, 34, 203
Gombrich, sir Ernst 39
González, Ángel 156
Goodman, lord 148
Goossens, Annie 32, 37
Gowing, Lawrence 26, 30, 118, 121, 148, 205
Goya, Francisco de 184
Gradiva 154
Grand Palais, París 206
Grecia 15, 35-37, 205
Greig, Georgie 26, 155
Grosz, George, *Charla de sobremesa* 32
Grünewald, Matthias, *Retablo de Isenheim* 205
Guardian 178
Guerra Fría 42
Gupta, Sumil, «*Supuestas» relaciones familiares, Sin título n.º 3* 176, 176, 177

H

Hals, Frans 41
Hamilton, Richard 20, 26
Hanover Gallery, Londres 39, 204
Harper's Bazaar 30
Hayward Gallery, Londres 39, 41, 119, 182, 205, 206
Hellaby, Felicity 16
Hiddensee 15, 116, 203
Hipócrates 13
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 39, 42, 206
Hitler, Adolf 116, 203
Hockney, David 21, 76, 83, 84, 140
Holper, Barbara 79
Horizon 30, 30, 33-35, 40, 204
Howgate, Sarah 177
Hughes, Robert 36, 39, 42, 206
The Human Clay, exposición itinerante (1976) 42
Humbleback 42, 206

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique 36, 149, 205
Retrato del señor Bertin 149
La bañista de Valpinçon 153
Institute of Contemporary Arts, Londres 20
Irlanda 39, 43, 204
Irish Museum of Modern Art (IMMA), Dublín 43, 43, 44, 218
Isabel II, reina 21, 144, 206
Italia 150

J

Jamaica 41, 117, 204
Januszczak, Waldemar 173, 178
Joffe, Chantal 25-26, 44, 180-184, 218
Autorretrato recostada en una chaise longue a rayas 181
John, Gwen 44
Johnson, Robert Flynn 120

K

Katz, Alex 42
Kendall, Richard 177
Kentish, David 33, 37, 203
Kiefer, Anselm 42
Kimmelman, Michael 43, 206
Kirkman, James 149, 205, 218
Kirstein, Lincoln 41
Kitaj, R. B. 39, 42
Klee, Paul 32
Klein, Melanie 39
Koether, Jutta 21, 26, 122-126
Tumbada, LF, harapos 124-125, 125, 219
Koons, Jeff 181
Kossoff, Leon 42
Kris, Ernst, *La leyenda del artista* 15
Kurz, Otto, *La leyenda del artista* 15
Kuspit, Donald 39, 43

L

La Haya 206
Lambton, Belinda (Bindy) 205
Lambton Estate, condado de Durham 205
Lampert, Catherine 43, 172-173, 206, 219
Lassnig, Maria 42
Learoyd, Richard 181
Lefèvre Gallery, Londres 30, 117, 204
Legado de Sigmund Freud 31
Lessore, Helen 33
Lett-Haines, Arthur 203
Leyser, Ottoline 44
Llanthony abadía 35
Loh, Maria 18, 219
London Gallery 30, 35, 204
London Review of Books 148, 219
Loos, Adolf 116
Los Angeles 206
Lucas, Sarah 178
Gorda, cuarentona y flabulosa 178, 178
Lucian Freud Gemälde, exposición, Berlín (1988) 39
Lumley, Charlie y Billy 203
Lüpertz, Markus 123

M

McAdam, Kay 117
MacBryde, Robert 34
McEwen, John 178
McEwen, Katie 205
McNay, Michael 172
Madrid 13, 218
Maison Sagne, Marylebone 118, 118
Major, John 177
Malinowski, Bronislaw 39
Manchester Art Gallery 148
Manet, Édouard 184
Marlborough Fine Art 204-205
Martin, Steve 42
Masson, André 41

Metropolitan Museum of Art, Nueva York 17, 39, 42-43, 206, 218
Miguel Ángel, *El juicio final* 25, 25
Milton, Ruby y Henry 203
Minton, John 21, 68, 78
Miró, Joan 35
Moffatt, Alexander (Sandy) 181
Monk, Jonathan 181
Montgomery, David 118
Moore, Henry 32, 33
Moore, Nicholas, *The Glass Tower* 204
Morris, Cedric 15, 32-33, 46, 116, 149, 203
Lucian Freud 32
Musée Fabre, Montpellier 205
Musée National d'Art Moderne, París 39, 206
Museo Bizantino y Cristiano, Atenas 204
Museo Correr, Venecia 206
Museo Goya, Castres 205
Museo Ingres, Montauban 205
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 43, 206
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid 13, 77, 218
Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York 17, 30, 40, 43, 204, 206, 219
Museums and Galleries Commission 149
Myerscough, Ishbel 181

N

National Galleries of Scotland 150-151
National Gallery, Londres 13, 77, 85-86, 149, 149, 150-151, 154-155, 206, 219
National Gallery of Art, Washington, 149, 219
National Portrait Gallery, Londres 177, 182, 218
Neel, Alice 44
Autorretrato 183-184, 183
Neorromanticismo 34-36, 153
Neue Nationalgalerie, Berlín 39, 39, 206
Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) 16
Neues Museum, Berlín 116
A New Spirit in Painting, exposición, Londres (1981) 42, 205
New York Times 43, 206
Nicholson, Ben 32, 41, 204
Nicholson, E. Q. 204
Nicholson, Winifred 32
Nochlin, Linda 17-18, 39, 43
Nueva Delhi 42
Nueva York 13-14, 17, 30, 39, 40-41, 43, 123, 204, 206, 218-219

O

Oil Painting Club, Bryanston 32
Oslo 42

P

Palmer, Samuel 35
Partido Conservador 177
Partido Nazi 13, 123
Paolozzi, Eduardo 20, 218
París 13, 34, 39-40, 119, 153, 176, 204-205
Paul, Celia 23, 26, 205
Pearlstein, Philip 42
Peppiatt, Michael, «¿Es posible que exista una Escuela de Londres?» 42
Picasso, Pablo 18, 40, 204-205
Piper, John 30

Pistoletto, Michelangelo, *Venus de los trapos* 155, 155, 156
Plinio el Viejo, *Historia natural* 76
Polke, Sigmar 42
Pop Art 20
Pope-Hennessy, James, *The Baths of Absalom* 41, 41

Pope-Hennessy, John 148
Popper, Karl 39
Poros, Grecia 35, 40, 204
Portland 41
Posmodernismo 42
Poussin, Nicolas 123, 153, 155
El triunfo de Pan 155
Prendergast, Kathy 44
Proyecto Freud 43, 43, 44

R

Rafael, *Retrato del papa Julio II* 20, 20
Rauschenberg, Robert 20
Rawstron, Diana 151
Read, Herbert 20, 36, 117
Art Now 32
Redfern Gallery, Londres 33
Rego, Paula 39
Rembrandt 116, 120, 153
Renacimiento 14, 21
Renacimiento del Norte 16, 21
Retrato de hombre (artista del sur de Alemania) 16, 17
Richter, Gerhard 42
Rimbaud, Arthur 30
Rodin, Auguste 154
Romanticismo 32
Rothenstein, John 31
Rothko, Mark 20
Rothschild, sir Jacob 13, 18, 20, 137
Royal Academy of Arts, Londres 42, 179, 181, 205, 218-219
Royal Collection 206
Royal College of Art, Londres 81, 83-84, 181, 218
Rubens, Peter Paul, *Venus, Marte y Cupido* 153
Russell, John 30-31

S

Saatchi, Charles 42, 177
Salt Lake City 41
Salter, Gregory 24
San José 41
Sansom, William, *The Equilibrriad* 204
Santa Barbara Museum of Art 42
Saville, Jenny 181
Schad, Christian 16
Schapiro, Miriam 42
A School of London: Six Figurative Painters, exposición itinerante (1987-1988) 42
Schütte, Thomas 43
Seattle 41
Segunda Guerra Mundial 31, 34-35, 39, 40-41, 116, 123, 203-204
Sensarion, exposición, Londres (1997) 179
Seven and Five Society 32
Shakespeare, Olivia 119
Shakespeare, William, *Como gustéis* 118
Sherman, Cindy 42
Shiff, Richard 156
Shrigley, David 181
Sida 39, 172-, 173, 173-176
Siem, Wiebke 43
Sixty Paintings for '51, exposición, Londres (1951) 204

Slade School of Fine Art, Londres 204-205
Smeec, Sebastian 118, 153, 206
Soft Machine 20
Sorlingas, islas 15, 34, 204
Southbank Centre, Londres 206
Soutine, Chaïm 32, 181
La dama de honor 32
Spender, Stephen 30, 32-34, 37, 116, 203
St Martin's School of Art, Londres 117
Starling, Simon 181
Steinbach, Haim 181
Stempel, Sophie de 155, 205*Sunday Sport* 178
Sunday Telegraph 178
Sunday Times 178
Surrealismo 32, 36
Sutherland, duque de 13, 150
Sutherland, Graham 32-34, 149, 204
Swift, Patrick 41
Sylvester, David 36, 204

T

Tachismo 39
Tate Britain, Londres 182, 206, 219
Tate Gallery, Londres 31, 40, 149, 204, 206
Tate Liverpool 177
Tatler 155
Tennant, Pauline 36
Thatcher, Margaret 177-178
Thyssen-Bornemisza, barón Hans-Heinrich 13, 20, 77, 134, 136
Tilley, Sue 23, 24, 43, 153-154, 177-179, 206
Time 42
Tiziano 13, 41, 153, 203
Baco y Ariadna 14, 15, 154, 155
Diana y Acteón 26, 149, 150-151
Diana y Calisto 26, 150-151, 183
Perseo y Andrómeda 153
Tokio 42
Tresco 35
Turnbull, William 20

U

Universidad de Múnich 116

V

Vallou de Villeneuve, Julien 153
Vancouver 41
Vanity Fair 42, 172
Vasari, Giorgio, *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* 15
Velázquez, Diego 173, 184
Venecia 17, 31, 33, 41-42, 78, 204, 206, 218-219
Victoria and Albert Museum (V&A), Londres 83, 149
Viena 44, 203, 206
Vogue 35, 36

W

Walker Art Gallery, Liverpool 204
Wallace Collection, Londres 153, 206
Wallis, Alfred 16
Barco de tres mástiles cerca de un faro 16
Washington, 39, 41, 119, 149, 206, 219
Watney, Simon 173, 175
Watson, Peter 32-35, 34, 40, 203

Watteau, Jean-Baptiste-Antoine 21, 23, 26, 77, 123, 126, 176
Pierrot content 21, 26, 77, 77, 126
Pierrot Gilles 176
Webster, Toby 181
Whistler, James Abbott McNeill 119
White Stag, grupo 39
Whitechapel Gallery, Londres 20, 23, 43, 172, 206, 218-219
Who's Looking at the Family, exposición, Londres (1994) 179
Wilkes, Cathy 181
Willoughby, lady Jane 205
Wishart, Lorna 16, 35, 36, 203
Wittgenstein, Ludwig 39
Wölfflin, Heinrich 203
Woman's Own 177
Wood, Christopher 32-34
Wright, Daphne 43
Wright, David 41
Wyn Evans, Cerith 155, 175-176, 205

X

X: A Quarterly Review 41

Y

Yale Center for British Art, New Haven 42
Yeats, Jack Butler 40, 43
Los estibadores danzantes 40, 40
Yeats, W. B. 119
Young British Artists (YBAs) 178

Todas las obras de Lucian Freud © The Lucian Freud Archive. Todos los derechos reservados 2022 / Bridgeman Images, a menos que se indique lo contrario a continuación. Los editores agradecen especialmente a John Riddy su ayuda.

Berlín
© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlín / Bridgeman Images: fig. 29.
© Neue Nationalgalerie, Berlín / fotografía Reinhard Friedrich: fig. 20.

Cambridge
Kettle's Yard, University of Cambridge / Bridgeman Images: fig. 2.

Ciudad del Vaticano
Vatican Museums, Ciudad del Vaticano
© 2022 Photo Scala, Florencia: fig. 11.

Colecciones privadas
© Estate of John Craxton. Todos los derechos reservados, DACS 2022 / fotografía cortesía de su propietario: fig. 18.
© David Dawson: fig. 31; The Lucian Freud Archive. Todos los derechos reservados 2022 / Bridgeman Images: figs. 37, 50.
© The Lucian Freud Archive. Todos los derechos reservados 2022 / Bridgeman Images / fotografía cortesía de su propietario: cats. 61, 62.
© cortesía de su propietario: figs. 12, 23.

Detroit, Michigan
The Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan © DACS 2022 / fotografía The Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan / Bridgeman Images: fig. 4.

Dublín
© IMMA. Fotografía Ros Kavanagh: fig. 24.

Edimburgo
© The Lucian Freud Archive. Todos los derechos reservados 2022 / Bridgeman Images / fotografía National Galleries of Scotland: cat. 34.

Fredericton
The Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, Canadá © The Lucian Freud Archive. Todos los derechos reservados 2022 / Bridgeman Images / fotografía The Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, Canadá: cat. 21.

Leeds
© Estate of Jack Butler Yeats. Todos los derechos reservados, DACS 2022 / Leeds Museums and Galleries / Bridgeman Images: fig. 21.

Londres
© Bridgeman Images: fig. 43.
© Freud Montgomery, Londres: fig. 33.
© David Montgomery / Getty Images: fig. 35.
The National Archives, Kew © BFI: fig. 52.
Royal Institute of British Architects, Londres © RIBA Collections: fig. 1.
Tate © Estate of Cedric Morris / Bridgeman Images / fotografía Tate: fig. 15; © The Lucian Freud Archive. Todos los derechos reservados 2022 / Bridgeman Images / fotografía Tate: cats. 11, 12, 17, 65;
© Michelangelo Pistoletto / fotografía Tate: fig. 49.
Clifford Coffin / Vogue © The Condé Nast Publications Ltd.: fig. 19.

Madrid
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid: figs 25, 26; © The Lucian Freud Archive. Todos los derechos reservados 2022 / Bridgeman Images / fotografía Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid: cats. 29, 50, 52, 59.

Múnich
Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich / Bridgeman Images: fig. 10.

Nueva York
The Museum of Modern Art, Nueva York © The Lucian Freud Archive. Todos los derechos reservados 2022 / Bridgeman Images / Imagen digital, The Museum of Modern Art, Nueva York / Scala, Florencia: fig. 22.

París
Musée d'Orsay, París © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / fotografía Patrice Schmidt: fig. 47.

Venecia
Gallerie dell'Accademia, Venecia © Photo Scala, Florencia: fig. 28.

Viena
© The Albertina Museum, Viena / Bridgeman Images: fig. 14.

Washington, DC
National Portrait Gallery, Smithsonian Institution © The Estate of Alice Neel: fig. 60.

© Estate of Bruce Bernard: figs 5, 46.
© Richard Billingham. Todos los derechos reservados, DACS 2022 / imagen cortesía de Saatchi Gallery, Londres: fig. 57.
© Tracey Emin. Todos los derechos reservados, DACS 2022 / imagen cortesía de Saatchi Gallery, Londres. Fotografía: Prudence Cuming Associates Ltd: fig. 30.
© Ian Gibson Smith: fig. 13.
© Sunil Gupta. Todos los derechos reservados, DACS / Artimage 2022: fig. 54.
© Chantal Joffe / cortesía de la artista y de Victoria Miro: fig. 58.
© Jutta Koether: fig. 40.
© Sarah Lucas, cortesía Sadie Coles HQ, Londres: fig. 56.

PALOMA ALARCÓ

es jefe de conservación de Pintura Moderna en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid. Ha publicado varios libros sobre la colección del Thyssen y ha comisariado exposiciones sobre la primera modernidad y el retrato moderno, entre ellas: *Gauguin y el viaje a lo exótico* (2012); *Freud/Watteau* (2012); *Edvard Munch* (2015); y *Picasso/Lautrec* (2017). Alarcó fue *Fellow* del Clark Art Institute (2010) y del Getty Research Institute (2016). Es miembro del Patronato del Museo Picasso Málaga.

DAVID DAWSON

se licenció en pintura en la Chelsea School of Art en 1987 y obtuvo un máster en el Royal College of Art en 1989. Conoció a Lucian Freud mientras trabajaba para el marchante James Kirkman, y en 1991 empezó a trabajar directamente para el artista. Dawson continuó colaborando con Freud hasta la muerte del artista en 2011, tras lo cual se convirtió en director del Archivo Lucian Freud. Dawson divide su tiempo entre Londres y Gales, donde se dedica a pintar.

TRACEY EMIN

es conocida por su arte expresivo e inquebrantable, que abarca la pintura, el dibujo, la escultura y el neón, entre otros medios. Ha expuesto internacionalmente y, en 2007, representó a Gran Bretaña en la 52ª Bienal de Venecia. En 2011, Emin obtuvo el puesto de profesora de dibujo en la Royal Academy of Arts de Londres y en 2012 fue condecorada como *Commander* de la Excelentísima Orden del Imperio Británico por su contribución a las artes visuales. Actualmente vive y trabaja entre Londres y Margate (Reino Unido) y el sur de Francia.

DANIEL F. HERRMANN

es conservador de la National Gallery de Londres y comisario de proyectos de arte moderno y contemporáneo en los que relaciona la colección con el arte y la cultura contemporáneos mediante exposiciones, encargos y residencias. Entre sus trabajos más recientes se encuentran *Bridget Riley: Messengers* (2019) y *Rachel Maclean: The Lion and The Unicorn* (2018). Anteriormente comisarió exposiciones para la Whitechapel Gallery de Londres como *Eduardo Paolozzi* (2017), *Hannah Höch* (2014) y *Gillian Wearing* (2012). En la actualidad, trabaja en el catálogo razonado de los grabados del artista británico Eduardo Paolozzi.

CHANTAL JOFFE

vive y trabaja en Londres. Sus pinturas figurativas, a menudo de gran formato, son reconocibles por sus pinceladas gestuales y su colorida paleta. Joffe tiene un máster del Royal College of Art de Londres y recibió el premio Charles Wollaston de la Royal Academy of Arts en 2006. Sus obras han sido expuestas internacionalmente y se encuentran en colecciones como la del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y la National Portrait Gallery de Londres. En 2021, los retratos de Joffe de su madre se expusieron en el IMMA de Dublín, junto a obras de Lucian Freud sobre su madre.

CHRISTINA KENNEDY

es conservadora jefe de Colecciones en el Irish Museum of Modern Art (IMMA) y anteriormente fue jefa de Exposiciones en la Hugh Lane Gallery de Dublín. Ha comisariado *IMMA Collection: Freud Project* (2016-2021) y co-comisariado *Paula Rego: Obedience and Defiance* (2020-2021). Ha sido coeditora de publicaciones como *Life above Everything: Lucian Freud and Jack B. Yeats* (2019), y el próximo *New Approaches to Lucian Freud*. En 1998, formó parte del equipo que trasladó el estudio de Francis Bacon de South Kensington a la Hugh Lane Gallery.

JUTTA KOETHER

es una artista, música y escritora alemana. Ha sido profesora de pintura y dibujo en la Hochschule für bildende Künste de Hamburgo desde 2010. Koether ha colaborado con otros artistas como Kim Gordon, Rita Ackermann y Tom Verlaine. Ha realizado exposiciones individuales en la Akademie der bildenden Künste de Viena y la Kunsthalle de Berna, y su obra se encuentra en colecciones internacionales como el Museum of Modern Art de Nueva York y el Stedelijk Museum de Ámsterdam.

CATHERINE LAMPERT

es comisaria independiente e historiadora del arte que ha comisariado numerosas exposiciones en la Hayward Gallery, la Royal Academy of the Arts y la Whitechapel Gallery, de la que fue directora entre 1988 y 2001. Sus publicaciones incluyen monografías sobre Francis Alÿs, Euan Uglow, Tunga y Frank Auerbach. Es coautora del catálogo razonado de la pintura de Freud que publicará Modern Art Press en 2023.

MARIA H. LOH

es profesora de historia del arte en el Hunter College de la City University de Nueva York. Es colaboradora habitual de *Art in America* y autora de *Titian Remade: Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art* (2007); *Still Lives: Death, Desire, and the Portrait of the Old Master* (2015); y *Titian's Touch: Art, Magic and Philosophy* (2019). Su cuarto libro, *Liquid Sky*, tratará sobre las representaciones visuales del cielo en la Edad Moderna. Vive y trabaja en Nueva York y Londres.

NICHOLAS PENNY

es profesor invitado en la Academia Nacional de Bellas Artes de China en Hangzhou. Ha trabajado en la National Gallery de Londres como conservador y director y también ha ocupado cargos de responsabilidad en la National Gallery of Art de Washington y en el Ashmolean Museum de Oxford. Ha publicado libros sobre pintura y escultura y colabora regularmente con el *Burlington Magazine* y la *London Review of Books*.

GREGORY SALTER

es profesor de historia del arte en la Universidad de Birmingham, especializado en el arte británico desde 1945. En 2019 publicó su primer libro, *Art and Masculinity in Post-War Britain: Reconstructing Home*. Su actual proyecto de investigación aborda las historias transnacionales del arte *queer* de Gran Bretaña desde la década de 1960.

JASPER SHARP

es comisario e historiador del arte. Su carrera comenzó en la Peggy Guggenheim Collection de Venecia, como jefe de Exposiciones y Colecciones. En 2011 fue nombrado conservador de Arte Moderno y Contemporáneo en el Kunsthistorisches Museum de Viena, donde montó más de veinte exposiciones en diez años, incluidas muestras de las colecciones históricas del museo. Fue comisario del pabellón austriaco en la 55ª edición de la Bienal de Venecia (2013), comisario fundador de Frieze Masters Talks, y es el fundador y director de la organización filantrópica Phileas.

ANDREW WILSON

es historiador del arte, comisario y crítico, y editor del proyecto de catálogo razonado de Patrick Heron. Anteriormente fue conservador principal y responsable de los archivos de arte británico moderno y contemporáneo en la Tate Britain (2006-2021), y subdirector de *Art Monthly* (1997-2006). Es uno de los fundadores del Instituto de Patafísica de Londres.

PRESTADORES

Acquavella Galleries, Nueva York
Ananda Foundation N. V.
Arts Council Collection, Londres
Beaverbrook Art Gallery, Fredericton
British Council Collection, Londres
Colección Abelló
The Devonshire Collections, Chatsworth
The Lewis Collection
The Museum of Modern Art, Nueva York
National Galleries of Scotland, Edimburgo
Pallant House Gallery, Chichester
Rosemaur Collection, Melbourne
Rothschild Foundation
Royal College of Art, Londres
Tate, Londres
Thyssen-Bornemisza Collections

y colecciones privadas.

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza quiere expresar el más sincero agradecimiento a las numerosas personas que han contribuido de manera decisiva a la realización de este proyecto, entre ellos Alexander Acquavella, Eleanor Acquavella, William Acquavella, María Alonso-Gorbena, Katherine Arnold, Sebastian Barfield, Maria Blyzinsky, Richard Calvocoressi, Aretha Campbell, Elena Crippa, Dexter Dalwood, Doreen Doherty, John Doherty, Pat Doherty, Jean Edmonson, Tracey Emin, William Feaver, Susanna Feder, Iain Forsyth y Jane Pollard, María García Yelo, Martin Gayford, Lily Goldberg, Anthony Grant, Cristina Guerras, Gill Hart, Nina Hartl, Susan Hirschfeld, Alexandra Hodby, James Holland-Hibbert, Emma House, Chantal Joffe, Suzanne Karsten, Christina Kennedy, Jutta Koether, Bernard Lagrange, John Leroux, Vivienne Lewis, Maria H. Loh, Alice Martin, Beatriz Moreno de Barreda, Richard Nagy, Stephen Ongpin, Pilar Ordovas, Francis Outred, Michael Pakenham, Nicholas Penny, Laura Peterle, Almudena Ros, Hannah Rothschild, Jacob Rothschild, Anne Rybka, Gregory Salter, Anders U. Schroeder, Jasper Sharp, Sebastian Smee, Esperanza Sobrino, Andrea Tarsia, el equipo de A Practice for Everyday Life, Wayne Tunnicliffe, Matthew Wakefield, Offer Waterman, Alice Whitehead, Andrew Wilson, la familia de Lucian Freud y todos nuestros prestadores, sin cuyo apoyo esta exposición no habría sido posible.

También queremos dar las gracias a todo el equipo de la National Gallery de Londres y del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, que han colaborado de una manera u otra en la producción de la exposición y el catálogo.

Nuestro reconocimiento a Catherine Lampert, Olivia Patteson-Knight y Toby Treves, de Modern Art Press, Londres, y en especial a David Dawson, por su apoyo y dedicación al legado de Lucian Freud.

EXPOSICIÓN

*The Credit Suisse Exhibition
Lucian Freud: New Perspectives*
The National Gallery, Londres
1 de octubre de 2022 – 22 de
enero de 2023

Lucian Freud. Nuevas perspectivas
Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, Madrid
14 de febrero de 2023 – 18 de
junio de 2023

Comisarios
Daniel F. Herrmann
Con la ayuda de Chiara Di Stefano

Paloma Alarcó
Con la ayuda de Clara Marcellán

Dirección de exposición (Londres)
Sue Thompson
Con la ayuda de Rosie Bonner

Registro (Madrid)
Marián Aparicio
Natalia Gastelut

Exposición en Madrid

Montaje, producción y difusión
Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza

Imagen gráfica
Sonia Sánchez

Esta exposición está cubierta
mayoritariamente por la Garantía
del Estado

CATÁLOGO

Publicado por el Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza en colabora-
ción con National Gallery Global

Publicado por primera vez por
National Gallery Global Limited
en 2022

Autores
Daniel F. Herrmann con textos de
Paloma Alarcó, David Dawson,
Tracey Emin, Chantal Joffe,
Christina Kennedy, Jutha Koether,
Catherine Lampert, Maria H. Loh,
Nicholas Penny, Gregory Salter,
Jasper Sharp y Andrew Wilson

Coordinación editorial,
National Gallery Global
Laura Lappin

Coordinación del proyecto
Anna Godfrey y Diana Adell

Edición de textos
Kate Bell

Índice
Hilary Bird

Documentalista de fotografías
Suzanne Bosman

Diseño
A Practice for Everyday Life

Preimpresión
ALTA, Londres. Dirigido por
Jane Hyne y Justine Montizon

Edición en castellano

Edición y coordinación editorial
Departamento de Publicaciones
del Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza
Ana Cela
Catali Garrigues
Ángela Villaverde

Traducción
Juan Santana

Maquetación
Myriam López Consalvi

Preimpresión
Lucam

Impresión
Impresos Izquierdo

Encuadernación
Felipe Méndez

© 2022 National Gallery Global
Limited

Textos en español © Fundación
Colección Thyssen-Bornemisza,
2023

Texto de Nicholas Penny
© Nicholas Penny
Todas las obras de Lucian Freud
© The Lucian Freud Archive.
Todos los derechos reservados
2022 / Bridgeman Images
Fotografías: véanse créditos
fotográficos

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser
reproducida ni en todo ni en
parte, registrada, ni transmitida
por un sistema de recuperación de
información en ninguna forma ni
por ningún medio, sea mecánico,
fotoquímico, electrónico, por
fotocopia o cualquier otro, sin
el permiso previo por escrito
de la Fundación Colección
Thyssen-Bornemisza, Madrid, y
National Gallery Global, Londres.

ISBN: 978-84-17173-71-5
Depósito legal: M-1264-2023

Cubierta: *Doble retrato*, 1985-1986
[detalle de cat. 44]
Frontispicio: *Cabeza de muchacha*,
1962 [detalle de cat. 26]
Página 2: *Autorretrato (Fragmento)*,
1956 [detalle de cat. 24]
Página 223: *Ranúnculos*, 1968
[detalle de cat. 36]
Página 224: *Autorretrato, reflejo*,
2002 [detalle de cat. 67]



