

Galería Marlborough

PARA MÁS INFORMACIÓN CONTACTAR CON:
NEREA P. DE LAS HERAS +34 91 319 14 14

nperez@galeriamarlborough.com

BACON & FREUD LA CONDICIÓN HUMANA

14 DE ENERO - 27 DE FEBRERO

INAUGURACIÓN: JUEVES, 14 DE ENERO DE 11H A 21H

La galería Marlborough de Madrid se complace en anunciar la exposición *Bacon & Freud. La condición humana* que se celebrará entre el 14 de enero y el 27 de febrero



No puedo evitar acordarme de la brutal escena en *Rocky* en la que Stallone entrena metiendo una paliza a los cuerpos descuartizados y colgados de las pobres reses en el almacén frigorífico donde trabajaba su cuñado; ese desgarrar de ímpetu violento como la necesidad de pintar desesperada de Francis Bacon. E inevitablemente me viene el reportaje fotográfico de John Deakin con el pintor sentado y el torso desnudo frente a un cuerpo degollado y despedazado de animal, o sosteniendo ambas partes descuartizadas. Su pincelada es igual de violenta, como si pretendiera domesticar el caos con ella, como si de un exorcismo se tratara.

Los cuerpos de Bacon tienen esa animalidad que trasciende de las formas, esa evocación a lo orgánico sobre lo que se ceba desde las necesidades más primarias hasta las pasiones más excelsas. En plena adolescencia visité por primera vez las salas dedicadas al pintor irlandés en la Tate, los óleos consiguieron atraparme e involucrarme en las escenas captándome de conspiradora de lo que allí se tramaba, pero a la vez me hacían sentir acogotada, embebida en la angustia existencial de esos individuos que en silencio gritaban dando alaridos como clamando una anhelada ansia de trascendencia.

Francis Bacon: *2nd Version of Tryptych 1944 (Large Version)*, 1988
Litografía, 178,5 x 119,5 cm c/u, ed. de 30

Francis Bacon basó sus obras gráficas en una selección de 35 de sus pinturas fechadas desde 1965 hasta 1991. Trabajó con los mejores impresores franceses, italianos y españoles, siguiendo la tradición europea de colaboración entre artistas y maestros impresores que arranca en el Renacimiento. La obra gráfica (aguatintas y litografías) fue siempre realizada bajo su atenta supervisión, realizando los cambios que consideraba necesarios sobre las pruebas que finalmente él aprobaba para su edición limitada, y que posteriormente numeraba y firmaba.

Madrid adquiere una especial significación ya que no sólo reflejó en su obra su conocimiento de los grandes maestros españoles como Velázquez y Goya, e incluso Picasso, sino que su muerte le sorprendió en esta ciudad el 28 de abril, tras haberse convertido en asiduo visitante del Prado en los últimos años de su vida y estar preparando su exposición con la que se inauguraba la Galería Marlborough en Madrid (8 de octubre – 14 de noviembre, 1992) y que acabó siendo póstuma.

El protagonista absoluto de esta muestra es *Second Version of Triptych 1944 (gran formato, 1989)* colgado en el “altar” de la Galería, en las tres litografías de esta crucifixión y como reconocía el propio Bacon entrevistado por David Sylvester, se encuentran las pinturas de Picasso realizadas al final de los años 20, esas formas orgánicas que sugieren a la vez imágenes humanas pero en absoluta distorsión. También está la inspiración en la crucifixión de Cimabue, aquí con las figuras invertidas.

Sus pinturas contienen múltiples capas de significado, repletas de referencias iconográficas, literarias e intelectuales, en las que se representa el particular lenguaje plástico centrado en la figura humana de este artista de honda inquietud intelectual; en este momento recuerdo a R. B. Kitaj para el que se decía que era ese enriquecimiento cultural lo que le asfixió en su carrera artística. En el caso de Francis Bacon huía de esa narración que sugerían sus obras de manera inevitable, deseaba alejarse de discursos explicativos, solo buscaba provocar sensaciones, conseguir las reacciones del espectador. Preguntado por Sylvester sobre esas cajas de cristal en las que encerraba a los individuos en sus lienzos y de las que tantas interpretaciones ya entonces se hacían, el pintor confesaba que simplemente le servía para concentrarse en la imagen y así poder verla mejor, del mismo modo que trabajaba por separado cada panel de un tríptico.

Así podremos contemplar entre la veintena aproximada de trabajos expuestos fechados desde el año 1971 -que se celebra su gran exposición en el Grand Palais-, hasta sus últimas obras realizadas el mismo año que su muerte, la aguatinta *Triptych 1974-77* basada en su pintura de mismo título y que es considerada por muchos como una de las más misteriosas de las realizadas por el pintor en los años 70. Es el último de los llamados *trípticos negros* ejecutados tras el suicidio de su pareja George Dyer, con quien Bacon mantenía una relación desde mediados de los años 60.

Una vez más Bacon emplea un tema en apariencia banal como vehículo de las más profundas reflexiones sobre la vida y la muerte. Tienen presencia en la muestra sus tauromaquias, me atrevo a comentar que no creo que Bacon fuera taurino, odiando, como reconocía a sus amigos, la caza del zorro. Juan Genovés recordaba que en una ocasión le acompañó a una corrida de toros en Madrid y que en cuanto la sangre brotó, le pidió que se fueran, que eso no era para él. En el año 1967

se habían conocido en Marlborough Fine Art (Londres), donde Juan celebraba su primera exposición en la Galería y en la que Bacon le compró una de sus pinturas expuestas, para poder estudiar con más detalle la técnica a la hora de retratar la multitud; no es baladí que unos años más tarde, allá en 1969 y 1971 Bacon pintara sus míticas tauromaquias y por primera vez en su obra la multitud a modo de público.

Su fiel modelo, John Edwards, aparece retratado en numerosas obras, entre las que cabría mencionar *Three Studies for a Portrait of John Edwards* (panel derecho, 1984), *Study from Human Body* (1987) y *Study for Portrait of John Edwards*, (1987). El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca (1935), sirvió a Bacon de punto de partida para *Triptych 1986-1987*, aunque él mismo reconocía: “dudo que la pintura vaya a tener mucho que ver con Lorca”. Figura también Edward modestamente en el panel central; mientras a su izquierda un señor con sombrero de copa desciende una acera en dirección al espectador, se trata del presidente norteamericano Woodrow Wilson, y la imagen está tomada de una fotografía en la que aparecía saliendo de las negociaciones del Tratado de Versalles en 1919. En el panel derecho un inquietante bodegón con un flexo, mueble y sábana manchada de sangre reproduce el escenario del asesinato de Trotsky en 1940.

Por otro lado, Dominique Ingres (1780-1867), cuyos retratos Bacon admiraba especialmente, le proporcionan en 1982 el punto de partida para *Study of the Human Body from a Drawing by Ingres*. Pintor cuya línea obsesionaba igualmente a Lucian Freud (Berlín, 1922), fundamentalmente evidente en sus dibujos hasta finales de los años 50 y en el trabajo que desarrollaría en el campo de la obra gráfica que arrancó en el año 1946 en París. Curiosamente Herbert Read llegó a referirse a Freud como el “Ingres del Existencialismo”, como dice Catherine Lampert: “curiosamente, Freud, consigue esta sensación de sustancia y proximidad en los grabados (...). El buril marca la plancha de cobre con diseños discretos, como facsímiles con esporas que representan músculos y crines que imitan el vello púbico; las líneas del grabado se relacionan con las imágenes pintadas igual que los nervios de una hoja seca lo hacen con los de una hoja verde. Los lugares donde emergen formas hinchadas y convexas, como las de los hombros o el estómago, parecen mucho más blancas, brillantes y sólidas que el fondo del papel, y las ideas se corresponden con el abrupto efecto de la seca línea guillotizada del borde del papel”.

En los aguafuertes de Lucian Freud seleccionados para la exposición todos ellos fechados entre 2004-2007, se observa su característica tensión emocional. Es importante destacar que el pintor se enfrenta al grabado del mismo modo que si se tratara de un lienzo: colocando las planchas de cobre sobre el caballete en posición vertical para trabajar dibujando con el buril directamente, sin perder ni una *pincelada* de dramatismo. Se podrán contemplar algunos de los temas habituales también en sus lienzos: desnudos (*Before the Fourth*, 2004), retratos inquietantes de amigos y familiares (*Portrait Head*, 2005, *New Yorker*, 2006, *The Painter's Doctor*, 2005 y *Donegal Man*, 2007) y escenas de soledad (*Girl with Fuzzy Hair*, 2004). El pintor señala que el grabado es para él un formato íntimo y autobiográfico, que le permite reflejar lo que siente y sus vivencias y en el que logra una síntesis prodigiosa, todos los elementos innecesarios son eliminados de la escena para conseguir una hipnótica atracción por lo esencial; tal vez sea este el motivo por el que ha logrado alcanzar ese grado de intensidad psicológica que rodea a sus personajes.

El proceso de trabajo y técnicas que emplea en la estampación, desvela un paralelismo e influencia absoluta y recíproca con su trabajo en el campo de la pintura. Su mirada como escultor es evidente en sus lienzos y grabados, Freud recorre la orografía de los cuerpos, los moldea a base de pinceladas en sus pinturas o con incesante e intensas líneas con el buril para conseguir su insolente carnalidad: “Quiero que la pintura se convierta en carne, sé que mi idea del retrato se deriva de la insatisfacción que me producen los retratos que se parecen a la gente. Quisiera que los míos fueran retratos de las personas, no como ellas. Que no parezcan al modelo, que sean el mismo modelo. En lo que a mí concierne la pintura es la persona. Quiero que eso funcione para mí como lo hace la carne”.



Sebastian Smee en su libro *El arte de la rivalidad*, destaca como mientras que Francis Bacon se servía de múltiples fotografías para elaborar sus retratos y necesitaba esa lejanía que se establecía con el personaje, en Lucian Freud sucede lo contrario, precisa de una presencia del modelo durante una serie continuada de sesiones, el mismo artista lo confesaba así “el efecto que generan en el espacio está tan estrechamente vinculado con ellos como su color o su olor (...). Por ello el pintor debe atender al aire que rodea a su modelo tanto como al propio modelo”.

¿Qué une a los dos artistas aparte de su amistad y admiración en vida? Me atrevo a decir la ausencia de humor y su exploración e introspección en la soledad del ser humano, su aislamiento. El dolor inevitable de la soledad y el reconocimiento de que la existencia es algo temporal y que como dijo Mallarmé “la carne es triste y, ay, he leído todos los libros”.

Belén Herrera Ottino
Enero, 2021