

## Freud en Bacon

*‘Waar het om gaat, is dat, tenzij je die Muybridge-figuurtjes door een vergrootglas bekijkt, je nauwelijks kunt zien of ze aan het worstelen zijn of seks hebben.’*

– Francis Bacon

Lucian Freuds portret van zijn vriend, de schilder Francis Bacon, geschilderd in 1952, heeft het formaat van een paperback [zie afb. 1]. Of, dat had het: in 1988 verdween het van de muur van een Duits museum en sindsdien is het niet meer opgedoken.

Het portret toonde Bacons aangezicht van zeer nabij. ‘Iedereen zag hem als een waas,’ zou Freud later zeggen, ‘maar hij had een heel uitgesproken gezicht. Ik weet nog dat ik hem juist uit dat waas probeerde te trekken.’

Bacons fameuze dikke wangen vullen het vlak en zijn oren raken bijna de kaders. Zijn ogen zijn geloken, maar kijken niet naar de vloer. De blik is melancholisch, dromerig. Naar binnen gericht, zo lijkt het. Een ongrijpbare maar weergaloze gelaatsuitdrukking waarin een merkwaardige zweem van innerlijke razernij zich paart aan zelfbeklag.

Freud werd wereldberoemd met zijn met gebruik van dikke, vet-tige verf en zijn royaal aangezette, vlezige portretten. Maar in 1952, toen hij Bacon schilderde, was zijn stijl nog heel anders. Toen draaide het om spanning aan het oppervlak. Werkend binnen een klein kader hield hij de verf zo glad mogelijk, zonder zichtbare penseel-

streken. Beheersing, daar draaide het om. Net als de wijze waarop hij zijn aandacht op minutieuze wijze gelijkmatig over het gehele werk verdeelde.

Toch valt het contrast tussen de linker- en rechterzijde van Bacons opmerkelijke peervormige hoofd meteen op, en hoe langer we ernaar kijken, hoe meer het zich opdringt. De licht beschaduwde linkerkant (vanuit de kijker bezien), is een studie in onbewogenheid. Rechts, echter, glibbert alles alle kanten op. Een s-vormige lok, je kunt de haren tellen, werpt een speelse schaduw over zijn voorhoofd. De rechterkant van zijn mond krult op en creëert bij de mondhoek de indruk van een gezwel, als na een insectenbeet. De rechterkant van zijn neus vertoont een patina-achtige zweetglans. En zijn rechteroor lijkt zowaar te willen kokhalzen. Maar het opmerkelijkste is toch wel de wijze waarop zijn rechterwenkbrauw zijn krachtige arabesk helemaal naar het midden van zijn voorhoofd werpt. Met 'realisme', als we die term letterlijk nemen, heeft dit helemaal niets te maken. Geen enkele wenkbrauw gedraagt zich op die manier. Maar het vormt juist de kracht die het portret zijn uitstraling geeft, net zoals het portret op zijn beurt de sleutel vormt tot het verhaal achter de misschien wel boeiendste, vruchtbaarste en meest onvlambare vriendschap in de Britse kunst van de twintigste eeuw.

In 1987, vijfendertig jaar later en slechts een paar maanden voor zijn plotselinge verdwijning, werd dit piepkleine portret naar Washington DC verstuurd. Als het niet op koper was geschilderd, had het met een postzegel en een adres op de achterzijde net zo goed als een ansichtkaart op de bus kunnen gaan. Maar het werd zorgvuldig ingepakt, met nog 81 andere werken, en naar de Amerikaanse hoofdstad verzonden als onderdeel van een door Andrea Rose van de British Council opgezet Freud-retrospectief in het Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, gevestigd aan de National Mall.

Ondanks het kleine formaat was Bacons portret een van de inspi-

rendste objecten. Dat de geportretteerde een gevestigde naam was, hielp natuurlijk ook. Bacon, die toen nog leefde (hij stierf in 1992), was een stuk bekender dan Freud. Sinds de jaren zestig was zijn werk niet alleen geëxposeerd in zijn woonplaats Londen, maar ook in grote musea als het Grand Palais in Parijs, het Guggenheim en het Metropolitan in New York. Geen enkele Britse twintigste-eeuwse kunstenaar was zo consistent gelouderd als hij; geen enkele kunstenaar had op zo'n krachtige en invloedrijke manier de duistere krochten van de alledaagse verbeelding doorgrond. Bacon was een bonafide, internationale ster.

Freud was uit ander hout gesneden. Hij was, zoals criticus John Russell hem beschreef, 'een piekerende en ongemakkelijke aanwezigheid': weerbarstig, pervers, hard werkend, en immuun voor trends. Vanaf begin twintig tot ver in de zestig (inmiddels was hij 66) had hij regelmatig geëxposeerd en had hij in Engeland voldoende naam opgebouwd om in 1985 de ridderorde van de Companion of Honour te mogen ontvangen. Maar buiten de landsgrenzen viel hij nauwelijks op en in de Verenigde Staten was hij zo goed als onbekend.

Afgezien van het feit dat zijn werk (ogenschijnlijk althans) minder gewaagd was dan dat van Bacon, leek het in figuratieve zin ook een stuk conventioneeler. Zijn stijl, figuratief, objectief en geworteld in de waarneming, was al bijna een eeuw uit de mode. Zijn duidelijkste voorgangers waren niet Pollock en De Kooning (de Amerikaanse schilder van Nederlandse komaf met wie Bacon het vaakst werd vergeleken), laat staan Duchamp en Warhol, de dominante invloeden op kunstenaars uit de jaren zeventig en begin jaren tachtig, maar vooral negentiende-eeuwse schilders als Courbet, Manet, en met name Degas.

Daarnaast was zijn werk, bovenal, lelijk. Zijn stijl – onverschrokken realistisch, onderzoekend en met een obsessieve aandacht voor klamme, vlekkerige, uitgezakte lichamen – was eetlust bedervend.

Zweterig. Rauw. Schurftig. Je kon het bijna ruiken en het strookte in elk geval niet met wat binnen de Amerikaanse museumwereld als vooruitstrevende kunst gold, die sinds de jaren zestig vaak minimaal, abstract en conceptueel was, en doorgaans een stuk frisser oogde.

En toch, ook al had hij iets atavistisch, steeds meer Birritten (critici, handelaren, kunstbroeders) kregen het gevoel dat Freud zijn top-punt naderde. Bijna twintig jaar lang had hij schilderijen gemaakt die zo hard binnenkwamen en telkens weer zo intens en overtuigend waren, dat ook al vielen ze buiten de gevestigde categorieën of kaders van de moderne kunst, ze onmogelijk terzijde konden worden geschoven.

En dus had de British Council, happig om Freuds naam ook buiten het Verenigd Koninkrijk gevestigd te krijgen, een expositie opgezet die uitgezonden kon worden. De organisatoren selecteerden de werken en onderhandelden over de uitleningsvoorwaarden (de meeste werken bevonden zich in privécollecties). Daarnaast verscheen er een mooie catalogus, met een verhelderende inleiding door Robert Hughes, de invloedrijke kunstcriticus van *Time Magazine*. Al in de eerste zin zoomde hij in op Freuds portret van Bacon. Het vlakke licht, zo schreef hij, had 'iets Vlaams' en het formaat riep de gotische wereld van 'de miniatuur' op. Het was 'strak, exact, minutieus en (zonderling genoeg voor eind jaren vijftig, een periode van vooral urgent geësticuleer op jute) geschilderd op koper'. Maar de ware betovering, zo benadrukte Hughes, lag in het feit dat het tevens zo ongrijpbaar modern was. Freud had 'een soort visuele waarheid gevangen', zo schreef hij. 'Scherp gefocust en tegelijkertijd ontwijkend naar binnen gericht, iets wat zich voor de twintigste eeuw zelden manifesteert.' Waarmee Bacons 'peervormige gelaat' op de een of andere manier de verstilte intensiteit krijgt van een granaat 'die op het punt van ontploffen staat'.

De British Council boekte expositieruimten in Parijs, Londen en Berlijn, maar in de VS wilde het niet echt lukken. Freud genoot onvoldoende bekendheid, zo waren de Amerikaanse curators van mening. Zijn onsmakelijke, vlezige werken zouden het grote publiek alleen maar onthutsen. Hij was te Brits, te *old school*, te écht. De Amerikaanse curator Michael Auping herinnerde zich de algemene consensus: wanneer je Freuds werk aanschouwde binnen de context van de Amerikaanse na-oorlogse avant-garde, zo schreef hij, dan was het alsof ‘de hagelwitte museummuren plots stinkende schimmelvlekken vertoonden.’

Maar de British Council gaf het niet op. Men nam contact op met James Demetrian, directeur van het Hirshhorn, onderdeel van de keten van musea van Washington DC en beheerd door het Smithsonian Institution. Ze deden hun verhaal en Demetrian luisterde. Het verraste hem, zo herinnerde hij zich later, dat geen enkel New Yorks museum belangstelling toonde. ‘Blijkbaar was Freud buiten Engeland niet echt bekend, wat mij toch wel verbijsterde.’ Hij ging akkoord met een expositie en zijn besluit zou een meesterzet blijken, niet alleen voor hem en het Hirshhorn, maar vooral voor Freud.

Het Hirshhorn opende als eerste van vier internationale musea op 15 september 1987 zijn deuren voor Freud. Voor de inmiddels 65-jarige kunstenaar was dit de eerste grote expositie buiten Groot-Brittannië.

Tegen alle verwachtingen in werd de tentoonstelling een doorslaand succes. De goede kritieken in de grote kranten, weekbladen en kunsttijdschriften van de oostkust, Hughes’ inleiding (nog eens afzonderlijk gepubliceerd in *The New York Review of Books*), en een profielschets in *The New York Times Magazine*, maakten het tot een belangrijke publiekstrekker. Freuds carrière nam een vlucht. Het duurde niet lang voordat hij afscheid nam van zijn Engelse tussenhandelaar en zijn werk voortaan slechts bij twee prestigieuze galerieën in New York te koop was. Binnen tien jaar groeide hij uit tot de

beroemdste nog levende kunstschilder; niet alleen in Engeland, maar misschien wel wereldwijd. In mei 2008 werd een van zijn schilderijen, *Benefus Supervisor Sleeping*, het duurste werk van een nog levende kunstenaar toen de Russische miljardair Roman Abramovitsj het kocht voor 33,6 miljoen dollar. (Een ander portret van hetzelfde model, Sue Tilley, bracht in 2015 56,2 miljoen dollar op.)

Na het Hirshhorn waren Parijs en Londen aan de beurt, met als hekkensluiter Berlijn, de stad waar Freud was geboren en opgroeide en waar de expositie eind april 1988 in de Neue Nationalgalerie opende. Ook andere Duitse musea hadden belangstelling getoond en waren bereid geweest de kosten te betalen, maar volgens Andrea Rose wilde Freud 'er niets van weten'. Het was Berlijn, of helemaal nergens in Duitsland. Helaas toonde de Neue Nationalgalerie zich terughoudend. Men was niet van zins het leeuwendeel van de tentoonstellingskosten op zich te nemen, bemoeide zich niet met de catalogus en stuurde er niemand op uit om alvast een kijkje te nemen in Washington, Parijs of Londen. Rose, bezorgd over hoe de expositie in Duitsland zou worden ontvangen, zag zich genoodzaakt te eisen dat de Duitse curator een kijkje kwam nemen in de Londense Hayward Gallery, waar de expositie op dat moment liep. Toen pas, herinnerde ze zich, 'drong het tot ze door dat het veel omvangrijker was dan ze hadden gedacht, en moesten ze de tentoonstellingsruimte aanpassen'. (Oorspronkelijk was enkel de zaal voor grafische kunst gereserveerd, ongeveer een kwart van de ruimte die nodig was.)

De Neue Nationalgalerie, een constructie van glas en staal, en de laatste voltooidte opdracht van de legendarische exponent van de moderne architectuur, Mies van der Rohe, is gesitueerd in een groot, lommerrijk stadsdeel vol musea, concertzalen, wetenschapscentra en bibliotheken. Het museum wordt aan de noordzijde begrensd door de prachtige Tiergarten en aan de zuidkant door het Landwehrkanal. De dierentuin, de eigenlijke Tiergarten, ligt ten westen

van het museum, met aan de oostkant, op nog geen tien minuten lopen, de Potsdamer Platz.

Tot zijn achtste levensjaar, toen hij naar Engeland verhuisde, had Freud in deze buurt op twee verschillende adressen gewoond. Als jongetje speelde hij in Tiergarten, en zakte hij er ooit door het ijs bij het schaatsen ('heel spannend', herinnerde hij zich later). Rond de Potsdamer Platz ruilde hij sigarettenplaatjes: 'Drie Marlene Dietrichs ruilen tegen één Johnny Weissmuller, dat soort dingen.'

Toen Hitler aan de macht kwam, moest zijn familie Duitsland ontvluchten. Freud had de dictator slechts een keer gezien, op het plein waar ze woonden, pal tegenover de plek waar nu de Neue Nationalgalerie staat. 'Hij werd geflankeerd door een stel reuzen,' herinnerde hij zich. 'Hij was een onderdeurtje.'

Zijn expositie opende op 29 april 1988. Het zou nog een jaar duren voordat de Berlijnse Muur viel en de stad was nog altijd opgedeeld. De West-Duitse kranten en de kunsttijdschriften waren zeer positief en de catalogus was al na enkele weken uitverkocht. Ook al was de eerste indruk minder verpletterend dan in de Verenigde Staten, de manier waarop de verloren zoon van Berlijn werd omarmd, was wel degelijk oprecht en het bezoekersaantal overtrof de verwachtingen.

Echter, een maand na de opening – het was op een late vrijdagmiddag – viel een bezoeker opeens iets vreemds op. Bij het begin van de expositie, waar een aantal van zijn vroege werken werd getoond, was op de plek waar overduidelijk een schilderij hoorde te hangen een gapende leegte te zien. Het was ontstellend, maar wie te waarschuwen? De beveiliging in die tijd was laks en zo goed als afwezig. In een verslag viel te lezen dat er tussen elf uur 's ochtends en vier uur 's middags niet één suppoost ter plekke was geweest. Het desbetreffende portret was klein genoeg om in een binnenzak te steken en onopgemerkt naar buiten te smokkelen.

Na een medewerker van het museum te hebben gevonden, meldde de bezoeker dat er een schilderij ontbrak. Daarna ging het snel. De politie werd gewaarschuwd, het gebouw werd hermetisch afgesloten en alle nog aanwezige bezoekers werden ondervraagd en gefouilleerd.

Maar zonder resultaat. Uiteindelijk daagde het bij zowel directie als politie dat ze achter het net visten. De dief, of dieven, waren door de mazen van het net geglipt. Of hadden weten te ontkomen voordat het net ook maar was uitgeworpen.

Net als zijn medewerkers wist ook museumdirecteur Dieter Honisch zich geen raad. Toch wilde men de expositie tot de vastgestelde einddatum, pas drie weken later, openhouden. Freud en de organisatoren van de British Council wilden daar echter niets van weten. Van Duitse kant, en ook door de Britse ambassadeur, werd er gelobbyd om de expositie te laten doorgaan, maar toen Freud dreigde alle particuliere verzamelaars te verzoeken hun uitgeleende werken terug te halen, gaf men zich gewonnen en werd de tentoonstelling gesloten.

De politie en de organisatoren van de British Council kwamen overeen dat er een kleine beloning moest worden uitgelofd. Havens en luchthavens werden gealarmeerd en een paar tips werden nagetrokken, wat uiteindelijk niets opleverde.

Niets aan de hele diefstal wees op een daad van doorgewinterde beroepscriminelen. Er waren geen sporen van inbraak, geen wapens, er was geen snelle aftocht. De diefstal leek vooral opportunistisch, maar ook weer niet het werk van een stel stuntelende amateurs; het schilderij was niet van de muur gerukt, de dief had een stuk gereedschap – vermoedelijk een schroevendraaier – moeten gebruiken om de montageplaatjes uit de muur te verwijderen waarmee het werk was verankerd, wat opzet deed vermoeden. Maar het was vreemd dat een eis om losgeld, zoals bij kunstroof zo vaak het geval is uitbleef.

Men stond voor een raadsel.

Eén ding was niemand ontgaan. Op het tijdstip van de diefstal was



het museum afgeladen geweest met studenten. Net als elders werd de geportretteerde, Francis Bacon, in Duitsland enorm bewonderd. Als een van de kleurrijkste persoonlijkheden binnen de moderne kunst genoot Bacon onder jongeren bijna een cultstatus. Hij was in elk geval populairder dan Freud, die voor de meeste Duitsers, ja zelfs voor kunstliefhebbers, nog altijd een vreemde was. Men was alleen bekend met zijn achternaam (hij was de kleinzoon van Sigmund Freud). Had een student het werk soms gestolen, misschien samen met anderen? Toen Robert Hughes Freud probeerde te troosten met de gedachte dat de diefstal eigenlijk een pervers compliment was – iemand hield duidelijk zo veel van het schilderij dat hij het wel moest stelen – had Freud zo zijn bedenkingen: ‘O, denk je dat werkelijk? Ik weet niet of ik het daarmee eens ben. Volgens mij gaat het eerder om iemand die juist heel erg van Francis houdt.’

Dertien jaar na de diefstal maakte de Tate Gallery, die het werk destijds aan Berlijn had uitgeleend, zich op voor een belangrijk retrospectief van Freuds werk. De schilder was inmiddels 79 jaar en werkte op dat moment aan een portret van de koningin; het schilderij was van een groter formaat dan dat van Bacon, maar nog altijd klein genoeg om in een schoenendoos te stoppen (waarin hij het tussen de schildersessies inderdaad opborg, de doos veilig onder zijn bed). Ook haastte hij zich met de voltooiing van een portret van een hoogzwangere Kate Moss, wier buik met de dag groeide. Andere onderwerpen waren zijn zoon Freddy, die hij op ware grootte naakt in een hoek van zijn atelier aan Holland Park schilderde; zijn minnares, de journaliste Emily Bearn, zijn atelierassistent David Dawson en diens brave maar nerveuze whippet Eli. Druk als hij was, daagde het besef dat dit wel eens de laatste grote expositie tijdens zijn leven kon worden. Uiteraard wilden hij en de galerie de allerbeste stukken uit zijn oeuvre tonen. Het portret van Bacon vervulde daarin een sleutelpositie: hij had het destijds, in 1952, in een

periode van drie maanden geschilderd, knie aan knie met zijn onderwerp. Het was een van zijn eerste schilderijen, en het beste tot dan toe, waaruit niet alleen een intense intimiteit, maar tegelijkertijd ook een onverbiddelijke objectiviteit sprak. Het waren kwaliteiten die zijn latere, volwassen werk in hoge mate zouden kenmerken. Het portret markeerde een vitaal omslagpunt en vormde bovendien een link met zijn vroegere werken, vooral die daterend uit zijn jeugd, en zijn indrukwekkende, latere werk.

Stel dat het portret, al die jaren nadat het gestolen was, op de een of andere manier nog kon worden teruggevonden?

Er werd een publiciteitscampagne opgezet om het portret te achterhalen en men was positief gestemd. Pas toen bleek dat de Duitse wet bepaalde dat een dergelijk vergrijp een verjaringsperiode van twaalf jaar kende. Men hoopte nu dat de dief, of dieven, verlokt konden worden om het werk, zonder risico van vervolging, terug te brengen.

Andrea Rose van de British Council, en haar man, William Feaver, al jaren bevriend met Freud en curator van het aanstaande retrospectief, kwamen met een idee: een gewaagd 'gezocht'-aanplakbiljet waar niemand omheen kon. Freud vond het geweldig. Hij maakte ter plekke een ontwerpschets. Boven aan het uiteindelijke aanplakbiljet [zie fig. 1] prijkte in grote, rode letters het woord GEZOCHT, en onderaan, in kleinere opdruk, GESTOLEN, met daar tussenin, in plaats van de gebruikelijke boevenkop, een reproductie van het ontvreemde Bacon-portret. De beloning was niet mis: driehonderdduizend D-mark (zo'n honderdvijftigduizend dollar). Het idee was, zo legde Freud uit, 'om het zo eenvoudig mogelijk te houden, net als die aanplakbiljetten uit het Wilde Westen, waar ik altijd al dol op ben geweest'.

Het uiteindelijke resultaat, gebaseerd op zijn eerdere schets, bevatte verder nog een verklarende tekst in het Duits en een telefoonnummer.



Figuur 1 Lucian Freud, WANTED poster, 2001 (kleurenlitho). Privécollectie /  
© The Lucian Freud Archive / Bridgeman Images.

Het portret was afgedrukt in zwart-wit. Sinds de verdwijning had Freud altijd geweigerd het in kleur te laten reproduceren, ‘deels’, zo legde hij uit, ‘omdat er geen goede kleurenreproductie voorhanden was, en deels omdat ik min of meer een rouwkleur wilde (...) Ik zag het als een best wel spottende variant op de zwarte rouwband. Zo van: daar hangt-ie... niet!’ Er werden tweehonderdvijftigduizend exemplaren gedrukt en Berlijn werd vol geplakt. Ook verscheen het aanplakbiljet in kranten en tijdschriften. Tegen zijn gewoonte in verraste Freud zelfs de media met een beleefd verzoek: ‘Zou degene