

Una belleza terrible:

Nacionalización de la musa violenta

Bruce Swansey

A cien años de su nacimiento, Francis Bacon se ha convertido en un punto de referencia del arte moderno. En esta reseña de la exposición Una belleza terrible, que se exhibe en Dublín, Bruce Swansey explora las imágenes del pintor irlandés y su profunda relación con la fotografía y el cine.

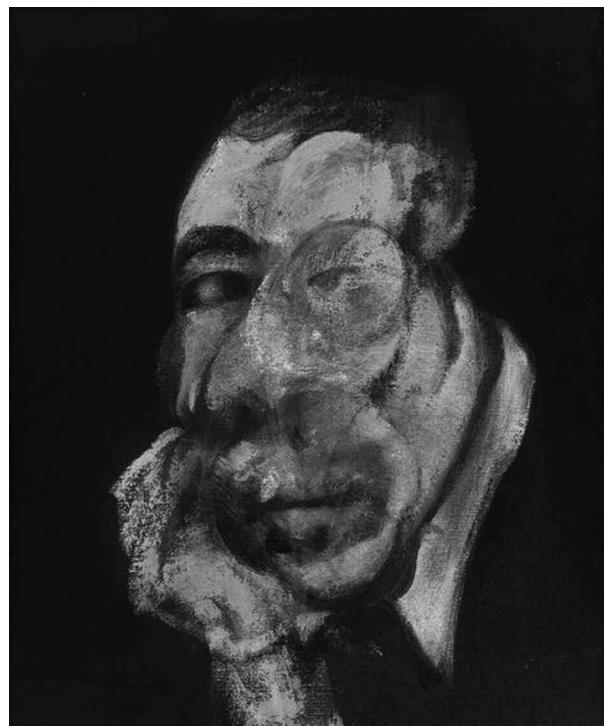
Una belleza terrible, el título de la más reciente exposición de la obra de Francis Bacon en la Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art de Dublín, evoca el del famoso poema de William Butler Yeats sobre la “Rebelión de Pascua” que en 1916 señalara el comienzo del fin de la ocupación militar británica de Irlanda: “a terrible beauty is born” (una belleza terrible ha nacido).

La belleza terrible correspondió a la nueva estética producida por la musa moderna, alabada por los vanguardistas y especialmente por los futuristas, que participaron en la Primera Guerra Mundial como quien se dispone a entrar en el escenario de una opereta napolitana. Muchos de los artistas que habían afirmado la necesidad de reducir la “civilización” occidental a cenizas no pudieron narrar sus experiencias y quienes sobrevivieron a una carnicería sin precedentes quedaron marcados no sólo por lo que entonces se denominó “shell shock”, que malamente puede traducirse como “trauma de guerra” (Virginia Woolf sienta a uno de estos soldados sobrevivientes del horror en Hyde Park el día en que Clarissa Dalloway pasea buscando flores para la recepción que ofrecerá esa noche), sino también por la

aparición proliferante de heridos que arrastraban cuerpos despedazados y precariamente reconstruidos por las ciudades europeas.

La belleza terrible se manifiesta también en una ciudad que, a pesar de ser considerada la segunda del imperio después de Londres, era lo más ajeno a la modernidad que erguía su desafío vertical de hierro en el centro de París. En 1916 Dublín era un centro colonial con un índice de mortalidad infantil comparable al de Calcuta, una ciudad despoblada y destartada en la que no obstante su excentricidad geográfica también se experimentó la emoción de la musa moderna. Ese año, glorioso para los anales del exaltado nacionalismo irlandés, los cañones del ejército británico, algunos de cuyos soldados habían sido movilizados del frente en la Gran Guerra para sofocar la rebelión independentista, bombardearon el centro de Dublín.

Podría preguntarse acerca de la razón por la cual se alude al célebre poema de Yeats para dar nombre a una exposición de la obra de Francis Bacon. ¿Qué relación hay entre uno y otro? Aparentemente ninguna, como no sea la que animó en 2001 a Barbara Dawson, direc-

Francis Bacon, *Portrait of John Edwards*, 1988. The Estate of Francis BaconFrancis Bacon, *Head III*, 1961. Private Collection, (Image T354)

tora de la Hugh Lane, a catalogar, desmontar y traer todos y cada uno de los objetos que contenía el estudio de Francis Bacon en Londres. ¿Qué se proponía semejante empresa arqueológica? Reclamar a Bacon como artista irlandés, exhumar su biografía, apuntar al hecho de que el artista nació en Dublín y, quizá lo más importante en el complejo mercado artístico de las grandes ligas, transformar la Hugh Lane Gallery of Modern Art en una referencia imprescindible para quien se interese en el proceso de trabajo de Bacon, así como en la relación entre la materia prima y los resultados finales.

A diferencia de otras exposiciones de la obra de Bacon, *Una belleza terrible* ilumina lo que precede a las piezas y con ello el uso intensivo de la fotografía como herramienta decisiva en su proceso creativo. Es una exposición provocadora sobre todo porque muestra el nexo entre objetos que carecen de “aura” estética al ser producidos y reproducidos mecánicamente, y la obra de arte consagrada. Hasta fines del siglo pasado, sobre todo para la crítica tradicional, tal nexo hubiera sido extraordinariamente peligroso para la reputación de cualquier artista ya que hubiera puesto su “originalidad” en entredicho. Hemos tenido que esperar a la posmodernidad para indagar en esta relación que desde luego ponía nervioso al artista.

Bacon estaba muy consciente de que el advenimiento del daguerrotipo había liberado a las artes visuales de la referencialidad evidente, abriendo nuevos caminos de indagación. No se trataba ya de “ilustrar” la realidad, sino de cuestionarla y con ello de liberar posibilidades inéditas para la pintura. Pero en el caso de la obra de Bacon, y en esto es una gran excepción en el panorama del arte moderno, tal liberación de la realidad no signi-

ficó alejarse de una representación en la que el referente no había sido expulsado sino transformado sin que perdiera algunos de sus rasgos originales. Después del romanticismo y del surrealismo, lo “irracional” y el regreso de los sentimientos reprimidos estaba por reaparecer en el panorama del arte.

Para Bacon la fotografía era un elemento fundamental por la distancia que imponía en relación con el objeto. Bacon prefería trabajar a partir de fotografías encargadas a John Deakin, que cobran una importancia crucial en los retratos producidos por Bacon desde los años sesenta, o con fotografías que arrancaba de revistas y libros de arte y con las cuales trabajaba obsesivamente. Durante el proceso de elaborar un “retrato”, a menudo Bacon mezclaba las fotografías encargadas a Deakin con las de rinocerontes, cuyas imágenes incorporaba a los retratos sin que el modelo dejara de ocupar el centro de la representación.

Además de la distancia técnica que incorporaba la imagen fotográfica, a Bacon le interesaba la capacidad de la cámara para suspender la acción y los gestos, para captar al sujeto concentrando su imagen y poniendo de relieve detalles que de otra forma hubieran pasado desapercibidos o habrían sido olvidados. Esta extrema “fidelidad” resulta paradójica en retratos que aparentemente poco o nada tienen que ver con las personas representadas, a menudo reducidas a volúmenes cuya textura y coloración sugiere la de la carne colgada en ganchos de carnicero, como puede verse en *Painting*, de 1946, que recuerda una foto de Bacon, desnudo el torso, abrazando dos reses desolladas, segmentadas por la mitad y colgando de sendos ganchos. Al respecto Bacon estaba muy consciente del objetivo que se proponía: “I have always

hoped to make portraits which went far away from the illustration of the person in front of me, but that I could bring back in a non-illustrational way to his real appearance". (Daniels, 144) (Siempre me he propuesto hacer retratos que vayan más allá de ilustrar a la persona que tengo frente a mí, pero a quien podría recrear de forma que, sin ilustrarla, recupere su apariencia real).

La función de la fotografía en la obra de Bacon ya había sido notada desde 1952 por el crítico norteamericano Sam Hunter en un artículo titulado "Anatomía del horror".¹ Su importancia fundamental fue confirmada por John Russell en 1971 en su libro dedicado a Bacon en donde dedica un capítulo precisamente a hablar de la imagen "prensible", término que se refiere a la manipulación del artista de sus fuentes visuales.² En las entrevistas que concedió a David Sylvester en 1975 también se documenta el profundo interés de Bacon en la fotografía, aspecto que su exposición retrospectiva en la Tate Gallery en 1962 ya había puesto de relieve subrayando al menos tres aspectos fundamentales en su proceso creativo: la disolución de unas imágenes en otras, la distorsión del espacio y de la anatomía y el desequilibrio espacial creado mediante la doble exposición.

En el estudio de Bacon abundaban fotografías de Deakin, pero también imágenes del cuerpo en movimiento tomadas por Muybridge, un fotógrafo norteamericano que se propuso documentar el cuerpo humano en movimiento y que para Bacon era tan importante como Miguel Ángel, con cuya obra se mezclaba en su imaginación. Bacon sometía las fotografías a una intervención a menudo violenta: estrujadas, cortadas o rasgadas, todas muestran una manipulación ensañada que se proponía revelar posibilidades inaccesibles para la fotografía original. El resultado era establecer relaciones estrechas entre partes del rostro separadas por la anatomía, o componer posturas corporales imposibles a no ser que el cuerpo hubiese sido sometido a una destrucción sistemática. En algunas ocasiones tal manipulación también revela movimientos contradictorios, entradas y salidas simultáneas del mismo espacio por ejemplo. Según Martin Harrison, Bacon "fragmented and twisted, marked, effaced and eroded the prints, transforming them into the equivalents of preliminary studies". (Harrison, 80) (fragmentaba y torcía, marcaba, borraba los rostros y mutilaba las copias, transformándolas en lo que equivale a estudios preliminares).

¹ Según Martin Harrison, "the American art historian Sam Hunter introduced the topic in 'Francis Bacon: The Anatomy of Horror', an article published in the *Magazine of Art*, January 1952". (Harrison, 71) (el historiador de arte norteamericano Sam Hunter introdujo el tema en "Francis Bacon: anatomía del horror", un artículo publicado en la *Revista de arte* en enero de 1952).

² Gilles Deleuze también ha comentado en *Logique de la Sensation*, 1981, la importancia de la fotografía en la obra baconiana.

Es importante subrayar el comentario de Harrison ya que el crítico sitúa la manipulación fotográfica en primer plano, atribuyéndole un papel decisivo en la composición de los cuadros de Bacon, y disipando un prejuicio que ha acompañado la percepción de su obra durante mucho tiempo: la presencia del accidente, de lo que no es posible controlar y acaso ni siquiera encontrar conscientemente, sino que se da como fruto del azar. Harrison insiste en que la manipulación de las fotografías revela decisiones sistemáticas y conscientes que definen los cuadros haciéndolos el resultado de una meditada composición que también puede verse en un boceto de tamaño natural trabajado sobre la tela y que forma parte del estudio y de la exposición.

Esta relación que para incontables críticos y espectadores se cifra en la violencia acaso explique la razón por la cual Bacon prescindía de modelos. Lucian Freud recuerda que cuando llegó al estudio del artista para posar, su retrato estaba casi terminado. En algún momento Bacon comentó que la presencia de sus modelos lo inhibía debido a los procesos a los que sometía sus imágenes: "They inhibit me. They inhibit me because... I don't want to practise before them the injury I do to them in my work". (Finke, 125) (Me inhiben. Me inhiben porque... No quiero perpetrar frente a ellos las heridas que les hago en mi trabajo).

La confesión de Bacon es fascinante porque revela una concepción casi mágica de la fotografía, como si ésta conservara algo esencial de la persona, una especie de efigie en realidad inseparable de su objeto al que simbólicamente destruía. Esta conciencia de violentar algo más que la imagen acaso aluda a los suicidios de Peter Lacy y de George Dyer y a la adicción a la heroína de Henrieta Moraes, a quien representara en 1963 en *Lying Figure with Hypodermic Syringe* (*Figura yacente con jeringa hipodérmica*), y que parece una especie de vaticinio siniestro. Otro retrato de Moraes la muestra desnuda sobre un lecho, el contorno del cuerpo subrayado por un rojo profundo como si un halo de sangre la envolviera, cuerpo en partes oscurecido y negado por una mancha sombría y un rostro irreconocible al haber sido casi destruido en la fotografía, negación que sin cancelar la identidad la transforma en una pulpa.

De manera similar a la técnica cinematográfica que se basa en la edición, donde se libra el sentido y la forma que tendrá lo que de otra manera es apenas un conjunto de imágenes o de secuencias aisladas, Bacon "editaba" y reconfiguraba las imágenes fotográficas que se le ofrecían como materia prima, alterada no sólo por la manipulación sino también por el recuerdo. Como la fotografía, la memoria era otro filtro usado por Bacon para distanciarse del modelo, cuyo "parecido" borraba sin que el sujeto perdiese totalmente su identidad. Al contrario, por ejemplo el retrato que hizo de Eric Hall en

Figure in a Landscape, 1945 (*Figura en un paisaje*), guarda una fidelidad escalofriante a pesar de que la figura es prácticamente irreconocible. Sin embargo, es posible advertir un hombre recostado en una banca del parque, y aunque el fondo podría sugerir una montaña grisácea, la delicadeza de los trazos sugiere la de las ramas contra el cielo, mientras la parte inferior del lienzo parece derretirse en manchas contrastantes. Sólo es posible ver fragmentos del cuerpo que yace en la banca: parte del perfil y de forma nítida el brazo sobre el que reposa la cabeza, del que sobresale la manga y el puño de la camisa. El resto ha sido devorado por una mancha negra, una sombra que gotea, como la luz, al suelo de tierra.

Dado el año de su composición es inevitable asociar este cuadro con los desastres de la Segunda Guerra Mundial y la sensación de catástrofe generalizada en esos años en Europa. La imagen sugiere la inminencia del peligro y la atmósfera de desaliento imperante.

Otros retratos muestran un parecido equilibrio entre una distancia que destruye la semejanza con el modelo y una fidelidad que lo hace único y más auténtico, mediante la profundidad con la que pone de manifiesto un detalle característico. Es el caso del retrato de Peter Lacy (*Head II*, 1961), cuyo rostro, a pesar de haber sido deformado, o quizá precisamente por haberlo sido, surge como una imagen que capta esencialmente la expresión del rostro del cual se aparta. Lo mismo ocurre en la serie de retratos de John Dyer, cuyos rasgos característicos aparecen obsesivamente en la pintura de Bacon desde 1963.

Los retratos de Dyer añaden una poderosa presencia corporal. *Tryptich August 1972* (*Tríptico agosto 1972*) muestra la figura enmarcada en negro, en los paneles laterales sentada y en el centro recostada. En el panel derecho una mancha rosa, informe, parece estar tirada en el suelo, mientras en el panel central da la impresión de haberse transformado en un halo de luz enfocado sobre la figura yacente para recuperar en el panel izquierdo su ambigüedad inicial, en la que el cuerpo parece disolverse, en masa pulposa y en carne viva.

El color rosáceo, que en algunos retratos se espesa hasta volverse rojo, por ejemplo en *Head of a Woman*, de 1960, recuerda otras fotografías en el estudio de Bacon provenientes del *Atlas of Regional Dermatology*, dedicadas a documentar su interés hacia las enfermedades cutáneas, especialmente el lupus y el melanoma maligno. La deformación que tales enfermedades producen acaso ofreciera a Bacon otro filtro más en su búsqueda por alejar a sus modelos de la semejanza fotográfica intensificando al mismo tiempo la fuerza del efecto. Enrojecida, violácea, la mancha señala el paso de un incendio que va transformando la piel en una superficie tumefacta y que la convierte en el espacio de otra violencia. Acaso esto haya estado en el origen de la reflexión de Deleuze sobre la obra baconiana al señalar el valor de la *sensación*.



Francis Bacon, *Study for Portrait of Lucian Freud (sideways)*, 1971

Así como el suicidio de Peter Lacy precede la exposición en la Tate Gallery que habría de consagrar en 1962 a Bacon como uno de los pintores más significativos del siglo XX, el de George Dyer antecede a su retrospectiva en el Grand Palais en 1971. Margarita Cappock³ observa que Bacon enfrentó la noticia con una notable sangre fría, aunque el tríptico de 1972 y después el *Tryptich May-June 1973*, una secuencia en la que describe con enorme precisión el suicidio de Dyer, afirman lo contrario, poniendo de relieve la tristeza de la pérdida. El tríptico de 1973 es una expiación. El panel central subraya mediante el desbordamiento de una mancha negra una sombra ominosa pero que también afirma el comienzo de una presencia que acechará constantemente la iconografía baconiana como puede verse en el retrato de John Edwards de 1988, en el que los rasgos de Dyer están aún presentes, así como el marco de la figura y la disolución de una de las piernas contra el fondo.

Bacon afirmaba que sólo pintaba a quienes conocía bien. Por eso las comisiones son muy escasas y al decir de algunos críticos no son sus piezas más afortunadas, sobre todo los retratos que hizo del magnate italiano Gianni Agnelli, de Mick Jagger y del banquero y mecenas inglés Gilbert de Botton. La intimidación con quienes

³ En *Francis Bacon's Studio*, Merrell, London-New York, 2005.

se prestaban a ser sus modelos era indispensable por su sedimentación en la memoria. Por eso se da el retrato de Isabel Rawsthorne (1965), en el que el proceso de enmarcamiento, selección, despedazamiento y reconfiguración de las fotografías de Deakin convive con las imágenes que la amistad procura. También, de manera muy señalada, con las que otro artista ha sembrado en Bacon y que se distinguen por su voluntad de captar un objeto desde diversas perspectivas simultáneamente. Los estudios para el retrato sugieren un diálogo con el cubismo picassiano, como si las señoritas de Avignon o la mujer llorando hubiesen encarnado en la carnicería, perdida la pureza de la línea que es cubierta y vuelta a deformar por capas de pintura que crean un rostro a medias desollado, visto simultáneamente de perfil y en tres cuartos, mínimo espacio liberado que muestra la parte superior en la que sobresale un ojo que mira lateralmente el vacío. *Head III*, de 1961, y sobre todo *Portrait of John Dyer and Lucian Freud*, de 1967, confirman tales reconversiones de la estética cubista.

Barbara Dawson señala que además de imágenes de Picasso, Duchamp “is better represented with eight loose

leaf images, one book and one newspaper illustration of a replica of *The Large Glass or The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* made by Richard Hamilton”. (Dawson, 55) (Duchamp está mejor representado con ocho ilustraciones sueltas, un libro y una ilustración periodística de *El gran vidrio o la novia desnudada por sus pretendientes, incluso, tomada por Richard Hamilton*).

La observación es pertinente porque ilumina uno de los elementos esenciales de la composición de muchos cuadros de Bacon, (en)marcados por cubos o por estructuras de vidrio, líneas que sugieren una transparencia engañosa y que alteran la perspectiva creando espacios inquietantes porque la sucesión lógica de los planos ha sido radicalmente negada. Varios cuadros producidos desde 1944 hasta 1983 confirman la presencia intermitente de Duchamp: *Study for a Figure (Estudio para una figura)*, de 1944, *Untitled (Man at Washbasin) (Sin título (Hombre en un lavabo))*, de 1953, *Untitled (Three Figures) (Sin título (tres figuras))*, de 1981, *Untitled (Figure(s)) (Sin título (figura) (s))*, de 1983, entre otros, confirman la presencia de trazos cuyo origen remite a Duchamp, especialmente notable en esa respuesta a *The Bride Stripped Bare by her Bachelors* que es *Study for a Crouching Nude (Estudio para un desnudo doblado)*, de 1952.

Una belleza terrible muestra una doble arqueología: la que implicó el traslado del estudio del artista a Dublín y la que la museografía despliega para iluminar la complejidad del proceso estético de Francis Bacon, cuyas imágenes, hasta ahora selladas por un enigma indescifrable, se abren al escrutinio sin perder el misterio que encierra el laberinto de espejos desde cuyo centro acecha al espectador la terrible mirada baconiana.

TEXTOS CITADOS

Rebecca Daniels, “Francis Bacon and Peter Beard: The Dead Elephant Interviews and Other Stories” en *Francis Bacon. A Terrible Beauty*, The Hugh Lane / Steidel, Dublin and Göttingen, 2009, pp.134-151.

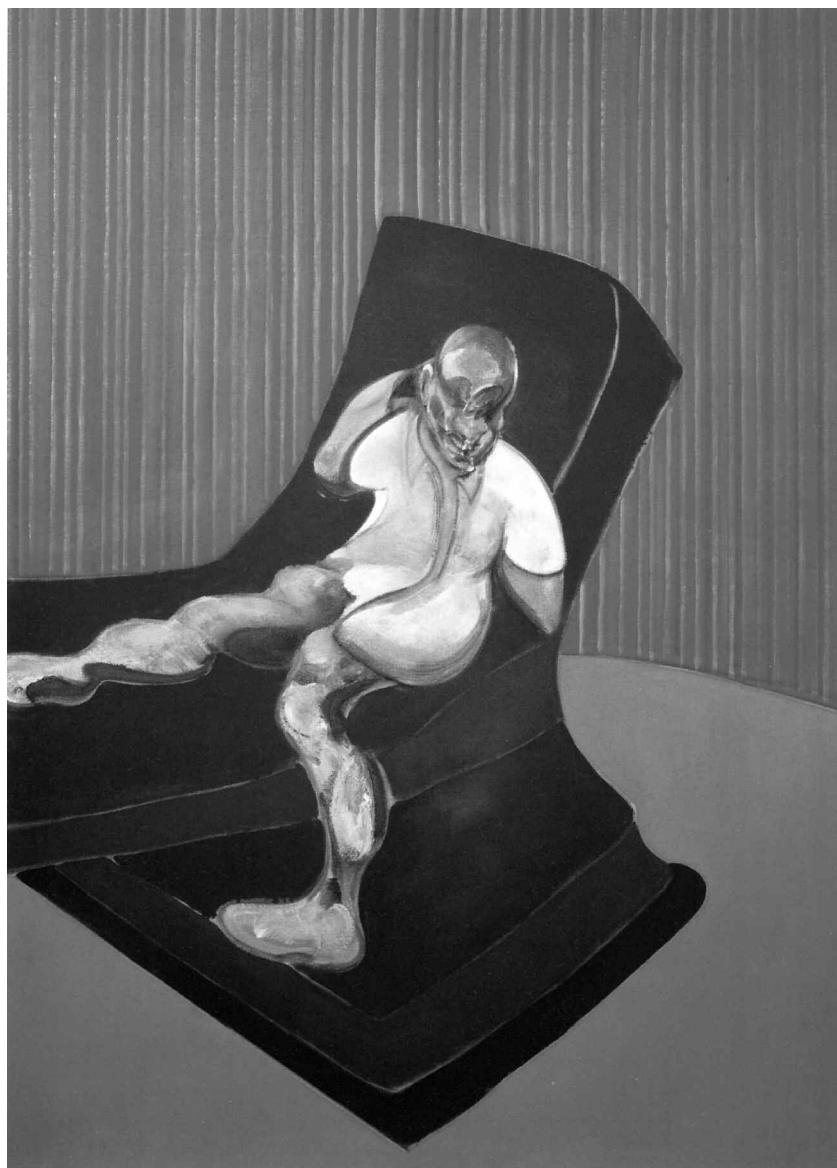
Barbara Dawson, “Francis Bacon: A Terrible Beauty” en *Francis Bacon. A Terrible Beauty*, The Hugh Lane / Steidel, Dublin and Göttingen, 2009, pp. 50-69.

Gilles Deleuze, *The Logic of Sensation*, Londres, 2003.

Marcel Finke, “I don’t find it at all violent myself”: Bacon’s Material Practice and the Human Body” en *Francis Bacon. A Terrible Beauty*, The Hugh Lane / Steidel, Dublin and Göttingen, 2009, pp. 122-133.

Martin Harrison, “Latent Images” en *Francis Bacon. A Terrible Beauty*, The Hugh Lane / Steidel, Dublin and Göttingen, 2009, pp. 70-87.

David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Londres, 1997. **[U]**



Francis Bacon, *Seated Figure on Couch*, 1962