

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

De lo abyecto en Francis Bacon

Proyecto de investigación

Diego Gabriel Buenaño Gómez

Artes Liberales

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciado en Artes Liberales

Quito, 11 de Mayo de 2017

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

De lo abyecto en Francis Bacon

Diego Gabriel Buenaño Gómez

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Carmen Fernández, Ph.D

Firma del profesor

Quito, 11 de Mayo de 2017

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Diego Gabriel Buenaño Gómez

Código: 00115174

Cédula de Identidad: 1721397691

Lugar y fecha: Quito, 11 de Mayo de 2017

Resumen

La presente investigación, trata de encontrar la relación existente entre las condiciones artísticas propias de lo “abyecto” y el discurso que presenta Francis Bacon alrededor de sus entrevistas en las décadas de los 60s y 80s. Para ello se realiza una exploración histórica de lo “abyecto” en la pintura y la trayectoria que en ésta, realiza Bacon, estableciendo así los elementos necesarios para entender su posición estética con respecto al arte abyecto y la influencia que ésta tiene en su construcción como el pintor inglés más destacado de la segunda mitad del siglo XX. En el desarrollo de la investigación se indica, cómo el discurso de Francis Bacon en sus intervenciones y críticas son un elemento adyacente a su obra y están en un constante diálogo con ella. Mediante su trabajo intenta retomar y proponer una forma autónoma de la pintura Inglesa que contrasta con las condiciones del arte en las décadas finales del siglo XX. Se señala finalmente la representación que construye el pintor alrededor de una imagen determinada dentro de la abyección en la pintura, la cual constituye un elemento importante al momento de comprender la influencia que tiene Bacon dentro del progreso artístico inglés.

Palabras Claves: Abyecto, Estética, Pintura, Francis Bacon

Abstract

This work will try to find the relation between the artistic conditions of the abject and Francis Bacon's discourse in his interviews in the 1960s and the 1980s. In order to do this, I will carry out a historical research of the trajectory of the abject in the paintings realized by Bacon, thus establishing the necessary elements to understand his esthetic opinion regarding the abject art and the influence it had in his career as the greatest English painter of the second half of the twentieth century. In this work, I will point out that Francis Bacon's discourse, through his interventions and critiques, is contiguous to his work and in a constant dialogue with it. Through his work, Bacon tries to restart and propose an independent form of English painting that contrasts with the conditions of art in the last decades of the twentieth century. Finally, I will point out the representation of a specific image of the abject in the painting, which is a core element to understand Bacon's influence within the English artistic progress.

Keywords: Abject, Aesthetics, Painting, Francis Bacon

TABLA DE CONTENIDO

Lista de Imágenes.....	7
Introducción	8
Capítulo 1: De lo Abyecto.....	12
1.1 Lo Abyecto en el arte.....	12
Capítulo 2: Una mirada hacia Francis Bacon.....	19
2.1 El Ser Abyecto.....	19
2.2 El Objeto Abyecto.....	27
Conclusiones.....	36
Imágenes.....	38
Bibliografía.....	43

Lista de Imágenes

Imagen 1- Francis Bacon, *Crucifixión*, 1933. Colección Privada.

Imagen 2- Cimabue, *Crucifijo*, 1287-1288.

Imagen 3- Francis Bacon, *Estudios del cuerpo humano*, 1975. Colección particular.

Imagen 4- Francis Bacon, *Tres estudios para una Crucifixión*, 1962. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Imagen 5- Francis Bacon, *Estudio para autorretrato*, 1976. Art Gallery of New South Wales.

Imagen 6- Francis Bacon, *Figura Girada*, 1962. Colección particular.

Imagen 7- Francis Bacon, *Figura tumbada en un espejo*, 1971. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Imagen 8- Pablo Picasso, *Bañista con una pelota en la playa*, 1928. Colección Privada.

Imagen 9- Francis Bacon, *Tríptico – Estudios del cuerpo humano*, 1970. Colección particular, cortesía Ordovas.

INTRODUCCIÓN

Los pintores como especie suelen ser mirones. Suelen acechar y observar. Quizás porque las situaciones humanas son su alimento. Francis Bacon (1909-1992) adopta de manera única el papel del voyeurista clásico. Siempre al margen de acertijos e ironías de la atmósfera cultural. Bacon observa al “nuevo realismo” proponiendo (creo yo) que el arte no es más que un meadero. Puesto que, ¿qué otra representación del arte tenemos, más que una forma cruel que acecha nuestra realidad?

Francis Bacon (1909-1992) fue considerado por la crítica, el pintor inglés más importante de la segunda mitad del siglo XX. La mayoría de estudios realizados sobre el pintor, se encuentran en el campo de la crítica artística, la cual se ha centrado en varios elementos que componen su obra pictórica. Esta investigación realiza un estudio acerca de la visión de lo abyecto que Bacon propone en las entrevistas entre 1963 y 1983. Durante estos años, Bacon alcanza su madurez pictórica y a la vez, crea todo un esquema de pensamiento sobre el arte. Se analiza en el proceso, las particularidades de su discurso, cómo las características de lo abyecto atraviesan su obra y las condiciones estéticas que permitieron generar una nueva perspectiva de la figura de Francis Bacon.

Este trabajo intenta explicar cómo la obra y las entrevistas hechas a Francis Bacon en su momento de madurez pictórica, se relacionan con el devenir abyecto dentro de los márgenes propios del mundo artístico europeo, ya que Bacon envuelve a través de su pintura la idea de una realidad abyecta. Asimismo, el pintor recrea lo abyecto en su pintura, ya que éste es el espacio donde construye su pensamiento y lo sostiene en su discurso pictórico. Con esto se espera entender de qué manera su obra y sus entrevistas responden a las condiciones

de lo pictórico y establecen el devenir abyecto que insta en una posición determinada a Bacon como pintor.

Se han tomado como objetivos de éste trabajo: Analizar las intervenciones de Francis Bacon entre los años 1963 y 1983. En segundo lugar: Examinar lo abyecto en la obra del pintor, para entender de qué manera éstas han actuado dentro del devenir abyecto en su propia obra. Esto lleva a que Bacon se construya como un determinado tipo de pintor que escapa a cualquier movimiento artístico.

Se estudiará la condición de lo abyecto para comprender la visión de Bacon acerca de ésta, la cual nos permitirá, entender la importancia de Francis Bacon dentro del movimiento artístico a finales del siglo XX, no solo por su obra, sino, también por la percepción del arte que tiene éste pintor y que las hace públicas como ningún otro artista del siglo XX, con lo cual no nos referimos a que Bacon enuncia una nueva teoría del arte, más bien lo que intentamos afirmar es el discernimiento que Francis Bacon tiene acerca de la pintura y su forma particular de observarla.

El replantear una concepción que deviene lo abyecto ha desembocado en un enriquecimiento para los artistas contemporáneos, entre ellos Francis Bacon, puesto que acoplan “elementos que son híbridos más que “puros”, comprometidos más que “claros”, “ambiguos” más que “articulados”, perversos y también “interesantes” [...] siendo la fórmula utilizada coherente y homogénea de obras contemporáneas” (Danto, Después del fin del arte, 2010, pág. 29). Que ven en la abyección un espejo de la realidad coherente a los horrores vistos en la primera mitad del siglo XX.

Lo que ha hecho el arte abyecto es aprovechar los emblemas de la degradación como una forma de gritar en nombre de la humanidad. En la cultura

contemporánea", escribe el crítico Hal Foster, la verdad reside para muchos en el tema traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o lesionado. (Danto, *El Abuso de la Belleza*, 2005, pág. 100).

Para entender de qué manera lo abyecto ha sido desarrollado y tratado a lo largo del siglo XX dentro del arte y que desembocará finalmente como la arteria principal dentro de la obra de Francis Bacon, se deberá abordar las obras del pintor para aclarar la teoría de lo abyecto, al mismo tiempo que se observa la conceptualización del pintor en su creación. De ahí que se analizará en la segunda sección las obras de Bacon: *Crucifixión*, 1933; *Tres estudios para una Crucifixión*, 1962; *Figura Girada*, 1962; *Figura tumbada en un espejo*, 1971; *Tríptico – Estudios del cuerpo humano*, 1970; *Estudio para autorretrato*, 1976 y por último *Estudios del cuerpo humano*, 1975. Se han elegido dichas obras, acorde con los temas que se irán tratando a lo largo de la tesis.

Aunque no observemos el uso literal de la palabra abyecto en el vocabulario de Francis Bacon, podemos como espectadores percibir la abyección que rodea su obra, a través de la desfiguración del cuerpo, ya que el pintor nos muestra esos otros lados oscuros, ocultos y cercanos al temor, la angustia, la desesperación o el aislamiento que invaden al cuerpo contemporáneo y todo esto deviene abyección.

Por otro lado, se estudiará la condición de lo abyecto como herramienta metodológica para discutir la obra de Francis Bacon. Utilizaremos la teoría de Julia Kristeva que expone en el libro titulado *Poderes de la perversión*, a condición de que nos permita acercarnos a la obra del pintor. La filósofa realiza una exploración acerca de lo abyecto a través de una noción psicoanalítica. Así mismo se observará, de qué manera la noción de lo abyecto se acopla en la continua producción artística que toma éste elemento debido a que lo abyecto ha hecho que artistas como Bacon propongan “obras de arte que han pasado de ser objetos deleitables a

objetos con formas sórdidas, entiendo esta palabra como una degeneración del ideal artístico halagador y bello que se busca erradicar, dando paso a una estética de la desmesura, del cambio” (Hernández, 2014, pág. 52).

Efectivamente lo abyecto propondrá una nueva forma de representación. Vemos por ejemplo la obra de Francis Bacon y su escenificación, ya que “logrará expresar lo trágico de la propia existencia humana de una manera en que la ausencia de la representación definida de formas, será la clave para hablar de un sentir universal” (Hernández, 2014, pág. 64) .

Consecuente a esto, el sentir de varios artistas que ven en la exploración de lo abyecto un lenguaje simbólico y con el cual se sienten envueltos para crear su obra, se volverá de manera paulatina evidente.

Gran parte del arte contemporáneo rechaza la diferencia entre la forma y lo informe. Conocemos la existencia de un arte del desecho, un arte de lo que aparece como informe, conocemos esa tendencia artística que aspira a deformar toda forma, a exhibir como gesto artístico la deformación y no, simplemente, la invención de una forma. También existe un arte del horror y de lo desagradable, un arte de cadáveres en formol, un arte Trash (Badiou, 2014, pág. 4).

De esta manera, se reconocerá cómo el arte ha ido inscribiendo lo abyecto en su producción gracias a que pintores como Bacon nos muestran una realidad que conversa de manera constante con la abyección de una realidad que dejó la primera mitad del siglo XX.

Por lo cual, la investigación se enfocará en la relación existente entre las condiciones propias de la obra y el discurso de lo abyecto que Francis Bacon desarrolla entre los años 1963 y 1983. Se tratará dicha relación como mecanismo intrínseco en la construcción de la obra del pintor.

Capítulo I: De lo Abyecto

*“Ten piedad de mi larga miseria”
(Baudelaire)*

*“Querido Satán... Tú que amas en el
escritor la ausencia de facultades
descriptivas o instructivas, ahí va para ti
algunas páginas horrendas de mi cuaderno de condenado”
(¿Rimbaud? ¿Lautréamont?)*

1.1 Lo Abyecto en el Arte

Stendhal, decía que “la belleza es la promesa de la felicidad”. ¿Lo abyecto será una promesa de qué? Al pensar la pregunta nos imaginamos de qué manera lo abyecto ha sido apropiado y no, como una categoría estética. La noción psicoanalítica de abyección que Kristeva propone en su obra *Poderes de la Perversión*, se tomará en esta parte de la tesis, para explorar lo abyecto como categoría de pensamiento y de qué manera ésta se acopla en la continua producción artística a través de la historia. De esta forma, Kristeva sitúa a lo abyecto “ahí” es decir, siempre presente, pero inasimilable, rechazado y repugnado. La definición de abyección por parte de la filósofa, partirá por lo que no es, la autora dirá:

Lo abyecto no es un ob-jeto en frente de mí, que nombro o imagino. Tampoco es este ob-juego, pequeño objeto “a”, punto de fuga infinito en una búsqueda sistemática del deseo. Lo abyecto no es mi correlato que, al ofrecerme un apoyo sobre alguien o sobre algo distinto, me permitiría ser, más o menos diferenciada y autónoma. Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo (Kristeva, 2013, pág. 7).

La oposición en cualquier sentido y sobre todo en el “yo” será la condición necesaria en la formación de lo abyecto, el renunciamiento a una parte de “sí”, los límites, como los describe la autora, “esos humores, esta impureza, esta mierda son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente” (Kristeva, 2013, pág. 8). Observamos cómo la oposición, el renunciamiento, son condiciones necesarias para devenir abyección, ya que, desde este punto de vista se asimila a lo abyecto como algo a lo que se lo abraza y a la vez se lo repugna, algo que no necesariamente podría ser descifrado. Sin embargo, Kristeva desarrolla un acercamiento hacia el “ser abyecto”, y lo describe de la siguiente manera:

Por lo tanto, “Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa. Del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos. No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva, 2013, págs. 8-9). Es decir, el cuerpo deviene un lugar donde se desarrolla un enfrentamiento y este enfrentamiento será lo que representen varios pintores de mediados del siglo XX, con esto quiero decir, que “Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la desencamina, la corrompe.” (Kristeva, 2013, pág. 14). De esta manera la autora incurrirá en el cuerpo como sujeto de estudio frente a lo abyecto, ya que el horror que proyecta el cuerpo a través de varias manifestaciones inicia un quebrantamiento de fronteras entre sujeto y objeto. Lo que trato de decir es que “La categoría de la abyección se relaciona con las fases oral, anal y genital. Los orificios del cuerpo humano funcionan como los límites o bordes entre el cuerpo y lo que por pertenecer al mundo exterior es considerado objeto” (Mandel, 2013, pág. 8). De modo que “yo me expulso” “yo me escupo” (Kristeva, 2010, pág. 16). Yo me abyecto.

Desde este punto de vista se puede pensar lo abyecto como parte de una estética dentro del mundo del arte, el cual ha sido innegable, puesto que el individuo se encuentra dentro de un proceso de repulsión y atracción. Así, lo abyecto ha pasado a ser una representación del arte que descategoriza, las ideas de fealdad y belleza, puesto que lo abyecto simboliza un encuentro con la perversión y ésta corrompe una costumbre establecida e infringe una ley, se agarra del cuerpo, de la herida, del cadáver para re-significarlo a través de una acción directa, la cual es el horror.

Considerada bajo este punto de vista, se podrá aproximar a la abyección y al arte, a través de la concepción que remite la “noción artística de lo abyecto no representa imágenes exactamente bellas pero éstas ejercen la fascinación de situar al espectador ante lo prohibido y lo siniestro, en términos freudianos: “lo unheimlich”. Imágenes que son verdaderamente fascinantes porque causan todo, menos indiferencia” (Ciénega, 2014, pág. 4).

A principios de los noventa, los comisarios identificaron un género en el arte contemporáneo que llamaron “arte abyecto”, que podría ser aquel en que, sobre todo, pensaba Jean Clair. “Lo abyecto”, escribe el historiador del arte Joseph Koerner, “no es novedad ni en la historia del arte ni en las tentativas de escribir esa historia”. Entre otras fuentes, Koerner cita un pensamiento característicamente profundo de Hegel: La novedad del arte cristiano y romántico consistió en tomar lo abyecto como su objeto privilegiado. En concreto el Cristo torturado y crucificado, la más disforme de las criaturas, en la cual la belleza divina se convertía, por la acción de la perversión humana, en la más innoble de las abyecciones (Danto, *El Abuso de la Belleza*, 2005, pág. 99).

Se advierte como la concepción de abyección no ha sido sólo un ideal que se yuxtapone como estética en el arte moderno, sino más bien ha sido un término que ha estado rondando

los límites del arte durante siglos. Lo abyecto no se debería ver como un estilo que se aborda en las posteridades del siglo XX, ya que lo abyecto ha estado presente en el arte, a través de la representación de una estética de la fealdad, sin embargo, lo que se ha hecho en la contemporaneidad con el “ser abyecto” es acoplarlo, aproximarlo al cuerpo cada vez más:

Lo que ha hecho el arte abyecto es aprovechar los emblemas de la degradación como una forma de gritar en nombre de la humanidad. .. En la cultura contemporánea "escribe el crítico Hal Foster. La verdad reside para muchos en el tema traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o lesionado. De manera que el cuerpo es el foco manifiesto de importantes testimonios en aras de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder (Danto, El Abuso de la Belleza, 2005, pág. 100).

Por lo tanto, se verá a lo abyecto entrelazado al cuerpo, en la manera en la que se renuncia a una parte de sí, que perturba una identidad, un orden.

La figura de lo abyecto alude a la vivencia del terror en su forma más tangible, la física, la orgánica, la fisiológica. El miedo se dirige a la amenaza que proviene del propio cuerpo, ya sea porque se revela aquello que nos emparenta con lo animal, y que por lo tanto repele a la razón; ya sea porque se percibe algo que pone en peligro la forma y la estabilidad del cuerpo; ya sea porque el “cuerpo social”, que funciona de manera análoga al cuerpo físico, reacciona ante algo que lo desestabiliza. La lógica ante la amenaza es de ataque-defensa, y en esa defensa es donde aparece la idea de abyección, esto es, aquello que debe ser expulsado, el desecho de lo corporal, lo inasimilable por el sistema orgánico (Arias, 2015, pág. 355)

De acuerdo con Mandel: “La categoría de la abyección, además de ser parte constituyente del sujeto, se sublima en la dimensión de los discursos culturales y estéticos: el arte, la literatura y la filosofía” (Mandel, 2013, pág. 9). Y siguiendo con la misma idea, Kristeva asegura:

En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado, el esfuerzo estético — descenso a los fundamentos del edificio simbólico— consiste en volver a trazar las frágiles fronteras del ser hablante lo más cerca posible de sus comienzos, de ese “origen” sin fondo que es la represión llamada primaria. Sin embargo, en esta experiencia sostenida por el Otro, “sujeto” y “objeto” se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos (Kristeva, 2013, pág. 19).

Lo abyecto de esta manera dejara de ser visto como algo alrededor de lo bello y lo feo, más bien se lo empezará a pensar, como otra categoría de representación, un nuevo lenguaje simbólico que adopta el arte y el cuerpo para ser transmitido y encarnado, es decir se sublima. Y para dicha sublimación el arte abyecto tendrá que tomar varias formas o recurrir netamente al cuerpo y sus fluidos, “es así como los flujos del interior —orina, sangre, esperma, excremento- como afirma Kristeva: “vienen entonces a asegurar a un sujeto en falta lo que le es propio” (Mandel, 2013, pág. 10). Así, desde un punto de vista artístico, el termino abyección se ubica en lo no deseado, es decir, en lo que puede causar asco, náuseas al espectador, a través de las llamadas excreciones corporales.

Se podrá continuar a través de las definiciones que Kristeva presenta en su libro y éstas responden a toda la concepción de lo abyecto en el arte, la autora dice: “la abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una

pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo” (Kristeva, 2013, pág. 8). Las distintas maneras de representar lo abyecto, han desembocado hacia una representación carnal, una representación real, dejando a un lado toda ficción, en un ejercicio tanto corpóreo como carnal:

La abyección, el horror, lo deforme, y lo monstruoso que el arte abyecto pone en evidencia, reside en la carne misma: lo monstruoso habita las formas de lo humano y la voluntad del sujeto. Así, la belleza en el cuerpo mutante contemporáneo proviene de la deformación de la forma: ya no se puede identificar el mal con lo feo o lo bello con el bien. Lo que muta en las prácticas estéticas sobre el cuerpo es una forma de incorporar la alteridad, lo extraño, lo no reconocible, como lo propio (Ciénega, 2014, pág. 9).

De esta forma se examina como el mundo artístico ha ido adoptando ciertos lenguajes que van codificando lo abyecto a través del tiempo. Sin duda el cuerpo y su representación, han dado un elemento que desde las vanguardias hasta el arte contemporáneo, han sabido utilizar para derribar a la belleza y fealdad, poniendo en su lugar la abyección. La última ha sido determinante dentro del arte, para lograr una mirada fresca de la realidad que se adapta a la mirada del artista, principalmente, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, ya que ésta se distorsiona velozmente y necesita ser simbolizada de una forma nueva que se acople a la “verdad de la realidad” y que no se remita al contexto:

En el discurso estético de las últimas décadas se habla de “arte abyecto”, de “retorno de lo real”, para aludir a una serie de prácticas instaladas en lo visceral, y desde lo cual se produce la exhibición del trauma, la denuncia de un orden injusto, o la afirmación de lo real frente a la sociedad del espectáculo [...] la figura de lo abyecto da cuenta de esta vuelta excesiva a lo real, se halla

imbricada con una estética de la transgresión y del shock (Arias, 2015, pág. 355).

Procesos como las Vanguardias responden a las rupturas sociales, representando una deconstrucción y reconstrucción de la imagen social a través de nuevas formas, como la abyección. Sin embargo, los procesos históricos no dejan de estar aislados de la creación a través de lo abyecto. Desde luego, no solo el arte del siglo XX toma la abyección como medio, a lo largo de la historia y sobre todo en lo contemporáneo retoma lo abyecto, lo vil, el horror, como una creación de actos “despreciables”.

Observamos cómo el arte y lo abyecto ha ido asociándose de manera paulatina, creando una representación que personifica nuevas miradas sociales de manera “violenta”, pero que sin embargo no dejan de ser verdad, una representación que acaece abyección y desemboca en una verdad de la realidad, una reconstrucción del contexto a través de la imagen abyecta.

Capítulo II: Una mirada hacia Francis Bacon

2.1 *El Ser Abyecto*

Esta sección del capítulo explorará de qué manera, Francis Bacon, desarrolla la estética de lo abyecto en su obra, asimismo de qué manera el artista la piensa. Lo que se intentará reconstruir en esta parte del trabajo es el pensamiento que tiene el artista acerca de la abyección, esto se realizará tomando fuentes de acceso público y sobre todo, las entrevistas que el autor ha concedido a diversos medios. Se dejará a un lado la observación del crítico de arte hacia su obra, para la siguiente sección, ya que a la crítica artística se la aprovechará, como medio para acercarnos a la obra de Francis Bacon.

Francis Bacon nació el 28 de octubre de 1909 en Dublín. El autor reconoce a la infancia como un período importante en el desarrollo de su obra artística, no solamente de él, en este sentido, el pintor dirá: “Creo que los artistas están más próximos a su niñez que otra gente, permanecen más fieles a estas primeras sensaciones. Otras personas cambian por completo, pero los artistas tienden a conservar el modo de ser que tuvieron desde el principio” (Peppiatt, 2014, pág. 21). Observamos en un primer momento la gran necesidad que rodea a Bacon (y muy pocos pintores) por hablar. “Hablar le divertía. Hablar le excitaba. Hablar era también un arte para él. No dudaba en volver y volver sobre un tema, desmenuzar una idea, cebarse con una palabra para desnudarla mejor, armado de varios diccionarios si era preciso” (Maubert, 2012, pág. 16). Hablar, y en este caso escuchar (más bien leerlo) sería una de las formas para poder entender la obra que Francis Bacon nos presenta, explorando la abyección en su pintura, asimismo, a través de su pensamiento.

La obra del pintor ha sido vista desde muchas perspectivas, pero todas estas convergen en un mismo punto: lo abyecto, lo monstruoso, el realismo, la violencia, etc. Engloban su genio y éste lo transforma en arte. Las entrevistas realizadas hacia Bacon “podrían compararse con la caja negra de los aviones, las cuales guardan la información antes de un accidente” una metáfora válida que usaba Villoro al referirse a Bolaño. Las palabras en las que el pintor se refería hacia el arte, envuelve una obra abyecta, también. “Bacon habló largo y tendido acerca de la pintura en general, y lo hizo con especial claridad sobre su propio proceso creativo. Pero al discutir determinados aspectos del mismo, soltaba una escueta sentencia que denotaba el firme rechazo de cualquier análisis posterior” (Peppiatt, 2014, pág. 94). Alejado de formular cualquier teoría nueva, sobre arte, las intervenciones, críticas y opiniones que expresó Bacon, comprenden un elemento clave en su obra.

La autonomía que Bacon registra en sus intervenciones, muestra una actitud clara hacía los pocos temas de los cuales le interesaba hablar y que envuelven su pintura. Siguiendo con la idea, Michael Peppiatt afirma acertadamente: “la inmensa mayoría de sus obras tiene el siguiente contenido y nada más: una figura irreconocible y una cabeza asentada sobre algo no especificado; y con nombres desafiantes, como corresponde” (Peppiatt, 2014, pág. 98). Construyendo de esa manera todo el universo de su obra e igualmente, una imagen de sí mismo atravesado por una visión particular de la estética. El pintor dirá: “La pintura es el dibujo de nuestro sistema nervioso proyectado sobre un lienzo” (Sylvester, *La Brutalidad de los Hechos: Entrevistas con Francis Bacon*, 2009, pág. 76).

En una de las entrevistas que Franck Maubert realizó a Bacon, éste ahonda en la importancia que tiene para él, el realismo, Francis Bacon lo llama, *Clínico*. “En inglés se dice «clinical». De modo que cuando empleo la palabra «clínico» quiero decir el realismo más total” a lo que Maubert, responde: “Clínico ¿es algo frío, distante?” Y Bacon: “una especie

de realismo, pero no tiene por qué ser frío. Ser «clínico» no es ser frío, es una actitud, es como cercenar alguna cosa. Pero es verdad que todo esto está relacionado con la frialdad y la distancia. «Clínico» es estar lo más cerca posible del realismo, en lo más profundo de uno” (Maubert, 2012, págs. 23-24). De esta manera, el realismo será una arista importante dentro de la obra de Bacon, “algo así como trabajar con uno mismo” expresará. Efectivamente, no es un realismo común, más bien él lo ve, como una “verdad de la realidad”, lo cual no es lo mismo.

La visión particular que mantenía Bacon sobre la realidad se puede percibir con mayor intensidad en una entrevista realizada por Sylvester, en la cual, el pintor dirá: “Mi pintura no es expresión es instinto. Intento rehacer la imagen de la realidad oculta en mi mente. Para el artista una pintura no es un aglomerado de cosas que comprender, sino una cuestión de instinto. Cuando nos situamos frente a una obra debemos dejarnos poseer y dominar por ella” (Sylvester, Entrevista con Francis Bacon, 2003, pág. 19). La intención del pintor es fundamental, puesto que su propósito de mostrar la realidad está ligada a descubrir de una forma directa los hechos, y para él no hay nada más abyecto que la realidad, por eso el horror plasmado en los lienzos, son solo una radiografía de ésta.

Pero Bacon no solo intentará plasmar sus obras con la realidad que él observa, sino que el instinto que siempre estará en el interés del pintor como parte fundamental de su creación, la imprime de gran fluidez, como un movimiento orgánico que acompaña al pincel, el instinto acompañará al lienzo, y sobre todo estará intrínsecamente cercano al pensamiento del pintor. La intuición y el accidente han sido las conceptualizaciones que Bacon siempre ha tenido en cuenta al momento de su creación, además es un tema del cual ha hablado mucho durante sus entrevistas, la idea de intuición la traslada de ésta forma: la creación atravesada por un accidente. Se observa, cómo la intuición, en la obra de Francis Bacon tiene

determinada importancia. En otra entrevista que el pintor ofrece a Sylvester, habla acerca del accidente en su creación.

Bacon, por su parte, comenta que las imágenes que pintaba llegaban simplemente por accidente: “Estaba intentando pintar un pájaro apeándose en un prado, pero las líneas que había hecho me sugerían algo completamente distinto. Ya sabes que, en mi caso, toda la pintura (y a medida que me hago más viejo más aún) es accidente. Sí, lo preveo mentalmente, lo preveo, y sin embargo casi nunca lo realizo tal como la preveo. El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración” (Sylvester, Entrevista con Francis Bacon, 2003, pág. 28).

Este accidente con el cual se identifica en el momento de creación desafía una concepción clásica dentro del mundo artístico, puesto que se enfrenta a toda esa institución “sólo” con el instinto y el azar. De esta manera Bacon, en una de sus tantas entrevistas dirá: “¿Instinto? No lo sé, es cierto que ciertamente es lo más importante. Si logras hacer algo siguiendo tu instinto lo más cerca posible, entonces has tenido éxito; Pero eso es realmente excepcional, muy rara vez sucede” (Archimbaud, 2011, pág. 15). Este tipo de posición es frecuente en Bacon. En otra ocasión, esta vez en una entrevista con Maubert, el pintor dará su opinión sobre el instinto, aduciendo que:

Como le he dicho, mi pintura es, en primer lugar, instinto. Es un instinto, una intuición que me empuja a pintar la carne del hombre como si se expandiese fuera del cuerpo, como si fuera su propia sombra. Yo lo veo de esa manera. El instinto está mezclado con la vida. Trato de situar el objeto lo más cerca posible de mí y me gusta esa confrontación con la carne, esa auténtica desolladura de la vida en estado bruto (Maubert, 2012, págs. 34-35).

Siguiendo con la misma idea Martin Hammer, de manera acertada nos presenta la importancia que para Bacon constituye, la intuición y el accidente en su creación artística:

Fundamentalmente por su amplio atractivo, la visión estética de Bacon era más figurativa que abstracta, poseía un impacto visual muy inmediato. Su pintura sugiere un sentido más oscuro de la condición humana debajo de la vida cotidiana, transmitida especialmente por las fisonomías y los cuerpos alarmantemente distorsionados [...] La idea de Bacon como un creador de tipo chamán, motivado por puro instinto se vuelve real. (Hammer, 2013, pág. 12).

Su posición con respecto a la realidad y al instinto son dos de los temas radicales en su pensamiento y obra, son temas que rodean a casi todo su bagaje pictórico. Esto nos ayuda a comprender, con exactitud su posición como pintor y punto de vista frente a la realidad y como el instinto y el accidente dialogan de manera frecuente con ésta.

Por otro lado, la importancia que tiene la desfiguración no solamente del cuerpo y como estas devienen abyecto, es decir, un acto de creación vil, por parte del pintor, será la idea básica que envuelve el pensamiento de creación de Bacon. Siendo, imágenes, libros, fotos, laminas, revistas y varios elementos más que ayuden a dicha conceptualización. En una de las entrevistas que Francis Bacon brinda a David Sylvester, dirá:

Hay también pilas de libros ilustrados, revistas, fotos. Yo llamo a todo eso el material de mi imaginación. Necesito visualizar cosas que me conducen a otras formas o temas, detalles, imágenes que afectan a mi sistema nervioso y transforman la imagen elemental. Es lo mismo con los libros que con las películas que veo. Me parece que eso sucede a menudo con los artistas. Picasso era una esponja, él hizo uso de cualquier cosa. Yo soy más bien como un albatros: engullo miles de imágenes como si fueran peces, después las vomito

sobre el lienzo (Sylvester, *La Brutalidad de los Hechos: Entrevistas con Francis Bacon*, 2009, pág. 21).

Podemos advertir como el pintor anda al acecho de imágenes, para después traslaparles a su mundo, volverlas parte de sí, la “genialidad” del pintor deja de ser la idea de la creación desde la nada, más bien, Bacon adopta imágenes en su creación, pero esto no es más, que su fidelidad a toda su idea de creación que respalda su pintura, es decir, apropiarse de imágenes que son observadas a través de la cotidianidad, como un ejercicio de observación, el voyerista clásico. Sin embargo, la imagen que para Bacon ha sido el verdadero disparador en su creación, lo expone en a través de una entrevista con Franck Maubert. Maubert: “Entonces, el verdadero disparador, ¿cuál fue?” a lo que Bacon responde: “Más adelante, en Londres, hubo otro disparador, como dice usted, ante el mostrador de la sección de carnicería de Harrods, los grandes almacenes. No se sabe por qué te emocionan ciertas cosas. Es verdad, adoro los rojos, los azules, los amarillos, la grasa de la carne. Somos de carne, ¿no? Cuando voy a la carnicería siempre me parece sorprendente no estar allí, en el sitio de los trozos de carne” (Maubert, 2012, pág. 33). Lo cual abre toda una concepción del arte de Bacon, lo abyecto también en su pintura deviene en la carne y desfiguración, horror. Maubert lo increpa más al respecto: “De todas formas, sus personajes están deformados, ¿no?” A lo que Bacon responde: “No, yo no deformato por el placer de deformar; no están sometidos a tortura. Pruebo, intento transmitir la realidad de la imagen en su fase más desgarradora. Pero puede que no lo consiga” (Maubert, 2012, pág. 35).

Bacon trata de realizar otra lectura a través de lo abyecto, mostrar el cuerpo es mostrar la realidad, poder transmitirla a través de una imagen desgarradora, pero que el autor ve en ésta una forma de plasmar las cosas de manera directa y crudamente, lo que el pintor muestra es una realidad de rincón, es decir, directa y quizás por eso espantosa, pero que no deja de ser

verdad, a ésta se la apropia, la deviene abyecta. De esta forma su percepción de la carne y el horror se extienden sobre sus cuadros y en un dialogo: lienzo- pensamiento, mantienen una opinión similar. Siguiendo con la entrevista con David Sylvester, éste le pregunta: “Es evidente que gran parte de tu obsesión por pintar carne se relaciona con cuestiones de forma y color; es algo patente en los propios cuadros, los críticos insisten en llamarlo el elemento de horror de tu obra”. A lo que Bacon contesta: “Bueno, ellos siempre han insistido en esa vertiente del horror. Pero yo no la percibo especialmente en mi obra. Nunca pretendí provocar horror. Basta observar las cosas y captar las corrientes subterráneas para comprender que nada de lo que yo haya podido hacer ha destacado esa vertiente de la vida. Cuando entras en una carnicería y ves lo hermosa que puede ser la carne y luego piensas en ello, puedes pensar en todo el horror de la vida... de que una cosa viva a costa de la otra” (Sylvester, Entrevista con Francis Bacon, 2003, pág. 38). Observamos (creo yo) la parte más poética y humana del pintor, su verdadera obra, su posicionalidad frente al lienzo y sobre todo frente al arte, su visión de la vida, la cual deviene abyecto en todo el sentido de la palabra, y lo cual hace de su obra un continente de placer, asimismo su posición de autonomía le permite una actitud contestataria, contra la institución “crítico-artística”.

Su percepción del cuerpo la podemos definir como manchas prolongadas a través de movimientos, formas y colores que realzan la carne, el rojo y azul, en fin el cuerpo que nos presenta es un cuerpo distorsionado. Aquí el pensamiento de Bacon acerca de su obra, toma un rol importante, puesto que el pintor insiste:

Me esfuerzo por distorsionar las cosas mucho más allá de su apariencia normal; pero al tiempo que la distorsiono quiero obligarla a dar testimonio de la apariencia que es realmente suya [...] el cuerpo ya no es cuerpo. Se convierte en

otro sin dejar de permanecer inmóvil. El cuerpo se licua, inseparable de lo que de él fluye (Maubert, 2012, pág. 95).

Bacon trata el cuerpo como una especie de sensación. “la figura es la forma sensible tomada en la emoción; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es la carne [...] lo pintado en el cuadro es el cuerpo, no como objeto representado, sino como vivido experimentando tal sensación” (Deleuze, 2016, pág. 22). Esta es otra forma en la que el artista deviene abyección, puesto que no solamente deconstruye el cuerpo a través de la desfiguración orgánica de la materia, sino que la vuelve sensación e instinto se observa al cuerpo tal y como es, “un pedazo de carne” el triunfo de lo abyecto, la naturaleza del hombre.

Bacon crea cuerpos amotinados de carne y movimiento, lo que solía estar escondido aparece en el espacio, lo destapa, hace que el sistema nervioso del espectador situé el drama humano, lo observe. La pintura de Bacon deviene abyecto “no somos sino una parte de vida animal” (Archimbaud, 2011, pág. 46) indicará. Y esta parte de la vida, el pintor la representa, la objetiviza en el plano del lienzo. El privilegio que le da Bacon al cuerpo, el instinto, la carne y la realidad en sus obras, se argumentan como una estructura que se complementan en ellas mismas. Por último, La pintura es abyecta, es ese ejercicio de abyección en el cual Francis Bacon la denota. Sin mostrar belleza, sin mostrar fealdad, sino esos otros lados oscuros, ocultos y cercanos al temor, la angustia, la desesperación o el aislamiento. El triunfo de lo abyecto.

2.2 *El Objeto Abyecto*

Pero a todo esto, ¿cuál es la obra de Bacon? En esta sección nos referiremos de manera más directa a la obra, es decir se intentará explicar la pintura de Bacon, atravesada de lo abyecto que se instala como un lenguaje simbólico emergente que desplaza de manera franca a lo bello y a lo feo, ya que éstas han dejado de responder a una estética-realidad contemporánea, mientras que la abyección se instaura como una manera de representar el horror que ha dejado la segunda mitad del siglo XX. Así pues, lo abyecto produce placer al espectador.

Por sí mismo no despierta interés en horror alguno: ni siquiera es imaginable. (Es cierto que en la Edad Media la imaginería religiosa lo hizo con el infierno, pero precisamente porque el arte no estaba diferenciado de la enseñanza.) Cuando el horror se ofrece a la transfiguración de un arte auténtico, lo que está en juego es un placer, un placer fuerte pero placer al fin (Bataille, 2001, pág. 58).

De esta manera podemos observar la obra de Bacon la cual expresa una mezcla entre placer y horror, nos invita a ligar la emoción con el objeto abyecto que nos propone. Efectivamente, “el arte, no está obligado a la representación del horror; pero su movimiento lo ubica sin perjuicio a la altura de lo peor y, recíprocamente, la pintura del horror revela la apertura a todo lo posible” (Bataille, 2001, pág. 62). Al igual que la realidad que nos presenta Bacon en su obra, una realidad cruda y sobre todo, posible. Así pues, Harrison muy acertadamente, señalará:

De formación autodidacta, su aprendizaje partió fundamentalmente del estudio de las obras de los grandes maestros. Si bien sus primeras creaciones se inspiraron en el Cubismo y en el Surrealismo, su singular producción se mantuvo ajena a la mayoría de las escuelas y corrientes de su época. En su

trabajo, Bacon restituyó a la figuración la importancia que había tenido en el pasado y volvió a situar el cuerpo humano en el centro de la creación pictórica, planteando una honda reflexión plástica sobre la condición humana (Harrison, 2016, pág. 9).

Sin más preámbulos, advertimos como Bacon abordará en su trabajo la representación de la realidad que atraviesa el cuerpo humano, esto será parte central en toda su obra desde sus primeras creaciones, por ejemplo en el cuadro titulado *Crucifixión*¹ Fechada en 1933, se puede observar de una manera primitiva la incorporación deconstructiva del cuerpo que será sin duda, un estilo que lo acompañara durante toda su creación. Asimismo, su gran compromiso con el arte del pasado, debido a la elección del tema y a lo que está viendo para crearlo, Cimabue y su *Crucifijo (Santa Cruz)*² de 1287-1288, podría ser su referente, ya que el mismo autor ha señalado que adora la composición de Cimabue y en el cuadro de Bacon observamos la rigidez de sus crucifijos.

El cuadro que es desarrollado por una limitada paleta de colores (blanco y negro) simula una especie de radiografía de lo humano, a través de una crucifixión, no hay que olvidar que para Bacon la crucifixión tiene otro significado, alejado del religioso, Bacon, dirá: “Siempre me han fascinado las imágenes de los camales. Para mí esas imágenes pertenecen al mismo ámbito de las crucifixiones [...] Como una persona no creyente, lo veo, simplemente, como un acto de comportamiento humano” (Sylvester, *La Brutalidad de los Hechos: Entrevistas con Francis Bacon*, 2009, pág. 39). El cuerpo se muestra más que desnudo, como si el pintor intentara mostrar lo importante: no hay rostro, no hay piel, no hay destellos de humanidad, solo es cuerpo postrado y crucificado, un cuerpo vertical y horizontal, provocando en el espectador un desazón que produce un cuerpo desnudo-radiográfico, ya que

el espectador no encuentra una sola pista de humanidad, salvo por su postura y por lo que simboliza dicha acción.

La importancia que el pintor da a la realidad, sin que ésta sea fácil de observar, responde a su inquietud como artista. “«Los verdaderos artistas rasgan el velo de las apariencias», afirmaba. Su pintura celebra la existencia en toda su conmovedora verdad, reflejando la angustia, el dolor y la violencia de la vida, pero también su lirismo y vulnerabilidad” (Harrison, 2016, pág. 16). Así, se observa la primera constatación de lo abyecto en su obra, la cual se podría traducir como el “sentido de la tragedia” como lo llamaba, la verdad de la realidad es también un llamado a lo abyecto, puesto que para el pintor no hay nada más violento que la vida y toda la realidad que conlleva ésta.

Algo semejante ocurre en el cuadro *Estudios del cuerpo humano*³ de 1975 en el cual la realidad se hace impoluta, una realidad descuartizada como las figuras que intervienen en la composición. France Borel opina de manera oportuna sobre las figuras del cuadro. “Pero surge la figura. Una explosión, un intolerable escándalo, una presencia humana, superlativa, al desnudo, un delirio anatómico que se exhibe sin concesiones” (Borel, 1996, pág. 3). La realidad que presenta Francis Bacon en ésta obra, rodeada de colores oscuros, un gran panel negro en el fondo dividido en tres formas por dos líneas blancas paralelas que encierran al cuerpo expuesto en la mitad de la composición, mientras que el otro cuerpo que permanece a un costado observa al cuerpo violentado, acostado, encarcelado, el cual reposa en una tabla que cruza de forma horizontal la obra. A través de sus cuerpos parecería que Bacon intenta dejar a un lado la nitidez de la realidad. Los cuerpos son representados con los colores cálidos: rosados, celestes y que se mezclan sin control, colores que ha venido Bacon cargando a lo largo de su obra, y que denotan un cuerpo desnudo, una carne expuesta hacia el observador. Tenemos en frente una textura lisa, salvo por los cuerpos, lo cual proporciona al

cuadro una luz enfocada en los cuerpos. De esta manera podemos observar que la realidad queda plasmada en la violencia que imprimen sus cuadros a través del cuerpo y que provocan en el observador remitirse a un estado abyecto, hacia un horror que solo provoca una representación de la realidad.

Simultáneamente, Bacon no plasma la realidad como un objeto aislado en sus obras, como se decía anteriormente, violencia y horror son uno mismo con la realidad y en estas imprime de gran fluidez, un movimiento orgánico que acompaña al pincel, la figura dentro del lienzo, y el pensamiento del pintor, cuando de violencia se trata. Manuela Márques, acerca de la importancia que la violencia acompaña a la obra de Bacon, dirá:

Bacon, que consideraba la obra de *Macbeth*, de Shakespeare, como la más violenta y cruel de la literatura, entendía la vida con esas desesperanzadas palabras del escritor en la tragedia que presenta al ser humano inmerso en una profunda amoralidad: “me gusta por encima de todo Macbeth. Nada más terrorífico, más horrible, que Macbeth. Es un concentrado del mal” violencia, crueldad, amoralidad, concentración del mal, ha sido en muchas ocasiones el sentido de sus obras, en las que mucho más que en otros artistas, subyace demasiado desgarradoramente la vulnerabilidad de los seres humanos (Márques, 2016, pág. 28).

Como ejemplo podemos tomar la obra de 1962, llamada *Tres estudios para una crucifixión*⁴, una obra compuesta por tres panelas (tríptico) de 198,1 X 144,8 cm cada uno. Acertadamente, Arias hará una lectura de la obra.

La serie de Bacon es un monstruo muerto que nos conmociona, nos remueve, nos remonta a nuestros propios miedos, a nuestro pánico, a los instantes liminares de nuestra existencia. [...] Es nuestro miedo tomado forma, y es esa

forma a que nos libera del mismo después de haberlo revivido. Al final de cuentas, por más espantoso que sea, estos enmarcados. Vemos en esa carne contorsionada nuestra propia carne, pero también miramos un lienzo. Estamos protegidos. Es el miedo, es el terror, pero sobre todo es el arte, en tanto experiencia universal (Arias, 2015, pág. 10).

Se puede observar de manera directa, como la violencia custodia a las figuras de cada panel a través de los colores, desfiguraciones, soledades, espacios y sombras, una violencia que quizás no sea explícita, pero que al ver los cuerpos plasmados en los lienzos, afectan al sistema nervioso del espectador. “Pero es la violencia manifiesta que se realiza al apresarlas por concentración en medio del lienzo, lo que pone verdaderamente en escena el fascinante exceso que acaba por definir el trabajo de Bacon” (Gómez, 2010, pág. 7). El tríptico muestra al cuerpo y con ello a la violencia en tres maneras diferentes. En el primero nos enseña solo un par de piernas del cuerpo violentado que yace en una cama, nos muestra lo que ve la figura violentada: dos cuerpos inmovilizados que intentan salir. Los colores de tonos oscuros: tomates, rojos, negros, mezclados con los tonos calientes del cuerpo: rosado, azul, blanco, crean un ambiente perfecto para estimular al espectador. El segundo cuadro nos muestra de primer plano al cuerpo violentado yacente en la cama, una cama destartalada, llena de fluidos corporales que salen a gritos del cuerpo tumbado, una mezcla rayana de colores, puesto que éstos no contaminan el lugar que acoge a la figura representada, una figura hecha pedazos, pero pegada, un solo cuerpo violentado. Para el tercer cuadro, el pintor muestra el cuerpo violentado desde otra perspectiva, una crucifixión invertida, un cuerpo abierto, sin extremidades, pintado tan orgánicamente que casi parece una masa derritiéndose en un grito desolado. Las tres obras que provocaran en el espectador un choque de nerviosismo, ya que,

Bacon muestra de manera tan directa el horror y la violencia en un diálogo recurrente que no esconde nada y en la que el cuerpo, sin duda es el protagonista.

Así pues, observamos en casi toda su producción la representación del horror y a la violencia, una conceptualización de lo abyecto que si bien el pintor nunca utiliza de forma literal en sus críticas, el observador las puede identificar en toda la composición que Bacon presenta, otro ejemplo de horror y violencia es el cuadro de 1976 llamado *Estudio para autorretrato*⁵, esta vez nos enfrentamos a la mirada del pintor, puesto que

“Se halla sentado, tan formal, el pintor en una silla, postrado y cruzado de piernas [...] No cuenta el ensangrentado rostro con la vital protección de una epidermis que puede servirle de venda, como si acabara de sufrir uno de esos accidentes de circulación cuya extraña belleza lo fascina” (Borel, 1996, pág. 4).

En efecto, el pintor encerrado en ese rectángulo donde él, está en el centro de una composición obsesionada con la geometría, la figura se encuentra recluida esta vez en un mundo gris atravesado por paralelas horizontales. Su cuerpo compuesto de colores más oscuros, con pinceladas que contienen colores cálidos, denota una figura reconstruida por el pintor, un cuerpo destartado, hace juego con el rostro descompuesto que pinta. El horror y la violencia la observamos en la mirada con la que él se observa. Por supuesto Bacon no olvida la salida, figura geométrica fronteriza con el cuerpo, pero pequeña para este, el único elemento sin luz, provocando en el espectador una condición de asfixia, de horror y violencia, porque el observador además reconoce su animalidad enjaulada.

A su vez, la representación del cuerpo-carne, recrea toda la visión de lo abyecto que desemboca en el cuerpo humano, por ejemplo, el cuadro de 1962, titulada *Figura Girada*⁶ es toda una oda hacia ésta. El cuerpo se hace carne. Bacon ahonda acerca de su percepción y

obsesión de la carne. Ésta vez Bacon nos presenta una figura sola, aislada y ésta soledad el pintor la usa como herramienta en su representación corporal, pero Bacon no olvida nunca situarla, colocarla en un lugar, Deleuze hará una observación sobre esto: “Lo importante es que ello no fuerce la Figura a la inmovilidad; al contrario, debe hacer sensible una especie de vagabundeo, de exploración de la Figura en el lugar, o sobre sí misma. Es un campo operatorio” (Deleuze, 2016, pág. 4). Delimitado el lugar donde se posa la figura girada, un paralelepípedo ocre que junto a al fondo negro realzan la figura, prioriza la carne, una carne como la hemos visto anteriormente, llena de colores cálidos que se mezclan en un movimiento orgánico del cuerpo y del pincel, la carne que emerge de manera horrorosa, muestra lo abyecto de la composición, muestra el sentido más feroz de la carnalidad humana, ya que la figura deviene un pedazo de carne, una vez más el artista no pinta nada de rasgos humanos, solo nos muestra lo que finalmente somos, un pedazo de carne.

Continuando con la misma idea, la opinión acertada de José Miguel Cortés:

Francis Bacon basa su producción artística en la representación obsesiva del cuerpo del hombre. Una representación que responde, básicamente, a diversas ideas: el cuerpo ya no es observado como el espacio, el refugio, que asegura la idea del yo, sino, por el contrario, el dominio donde el yo es contestado e, incluso, perdido; el control sobre el propio cuerpo es una ilusión, el hombre basa su existencia en una falta de estabilidad que le es desconocida; se cuestiona la identidad y los valores que se consideraban conformadores del hombre, el cuerpo es deconstruido y sus fronteras traspasadas y/o superadas (Cortés, 1997, pág. 123).

Por otro lado, el pintor representa de una manera inusual el cuerpo, lo mutila, lo encierra, lo hace enfrentarse con su animalidad. El cuerpo deviene abyecto una vez más, a

través del horror que presenta en la composición. El cuerpo es una herramienta de abyección, podemos ver el cuadro, llamado: *Figura tumbada en un espejo*⁷ de 1971, un cuerpo descompuesto, tendido sobre el suelo, semejante a un cadáver, el cual es atravesado por un sin número de colores formado una sola materia, destruye de esta forma cualquier estereotipo de construcción social alrededor del cuerpo, el triunfo de lo abyecto. “El cuerpo se desacraliza, rompe con la armonía de la superficie y de la forma en un ser amenazado por su propia definición. Se descompone, se vacía, se mezcla con otros cuerpos, se metamorfosea en su reflejo” (Cortés, 1997, pág. 125). Manifestando una violencia que recubre la carne. Sin duda, el referente de Bacon es Picasso, primero porque él mismo lo ha manifestado en diversas entrevistas por ejemplo, en una entrevista, apuntará: “Picasso abrió a todos esos sistemas nuevos. Yo traté de poner mi pie en esa puerta abierta, para que no se cerrase nunca” (Archimbaud, 2011, pág. 13). De esta manera, podemos observar en la obra nombrada anteriormente, ese “biomorfismo”, ese sistema nuevo tan característico en la obra de Picasso, por ejemplo podemos remontarnos al cuadro llamado *Bañista con una pelota en la playa*⁸ Fechada en 1928 y observar un tratamiento del cuerpo muy similar al de Bacon. Así pues, la representación del cuerpo será un referente en la obra de los dos pintores, pero para marcar las diferencias con Picasso, Bacon recrea figuras con un movimiento orgánico, rodeados de sensaciones que producen horror, abyección al espectador, concentrándose en la carne. Gilles Deleuze declaraba: “El cuerpo está perfectamente vivo. También la sensación, cuando alcanza el cuerpo a través del organismo, adopta un paso excesivo y espasmódico rompe los límites de la actividad orgánica. En plena carne, es directamente llevada sobre la onda nerviosa o la emoción vital” (Deleuze, 2016, pág. 28).

Finalmente, al devenir animal podríamos llamarlo el espíritu que envuelve la obra de Bacon. Ya que lo abyecto, es decir una construcción vil se hace carne en el lienzo y a ésta

carne junto a la animalidad se hacen uno, la conciencia y la inconciencia se desdibuja acaeciendo animalidad, Deleuze, acertadamente dice:

El hombre deviene animal, pero no lo deviene sin que el animal al mismo tiempo devenga espíritu, espíritu del hombre, espíritu físico del hombre presente en el espejo como Euménide o Destino. Nunca una combinación de formas, sino el hecho común: el hecho común del hombre y del animal. Al punto que la figura más aislada de Bacon es ya una figura acoplada, el hombre acoplado con su animal en una tauromaquia latente (Deleuze, 2016, pág. 14).

Se puede observar como el devenir animal, y la carne toman vida en el *Tríptico-Estudio del Cuerpo Humano*⁹ de 1970, es un ejemplo claro, ya que exhibe, a través de tres cuadros una metamorfosis de un cuerpo desnudo y solitario. Los tres cuadros con un fondo rosado, es atravesado por una línea continua blanca, en esta línea, el cuerpo de cada tríptico reposa, el primero y el último en cuatro “patas”, mientras que en el cuadro de la mitad la figura se encuentra sentada bajo una figura oscura que se asemeja a un paraguas, vemos al cuerpo desnudo, el cuerpo de una mujer, la carne es expuesta sin nada cubierto, como estar viendo un devenir animal en simultaneo. El hecho es que Bacon plasma sobre el lienzo la animalidad en su estado más vivo. “Una explosión, un intolerable escándalo, una presencia humana, superlativa, al desnudo, un delirio anatómico que se exhibe sin concesiones. Ensangrentado. No como esas láminas de anatomía donde vemos cadáveres pulidos, domados en provecho de la medicina... o de la enseñanza de las bellas artes (Borel, 1996, pág. 3).

Conclusiones

Los resultados de esta investigación, nos indican que Francis Bacon, estuvo en un permanente proceso de construcción de una conceptualización de su obra atravesado por un diálogo con lo abyecto. Proceso que se verifican en su adquisición de un lenguaje simbólico y éste posteriormente lo usara dentro de su proceso creativo, así como en las intervenciones que el pintor realiza expresando los temas que deberían envolver a una “buena” composición artística, a pesar de que el pintor no utiliza en su vocabulario la palabra abyecto, hemos podido darnos cuenta que en su obra la abyección es adyacente, los cuerpos subyugados por el horror, desfigurados por la realidad y el instinto, denotan todo lo abyecto que figuro en la segunda mitad del siglo XX, producido por el horror que dejó aquella primera mitad del siglo.

No podemos separar la obra de Bacon de sus opiniones y críticas, ambas coexisten en el mundo del pintor, y están relacionadas directamente con las preocupaciones que Francis Bacon mantiene sobre la creación y composición del arte. La realidad hacia mediados del siglo XX, presentaron un escenario perfecto dentro del universo pictórico para que dichas preocupaciones sean traducidas desde un lenguaje abyecto, ya que la nueva realidad del siglo no prestaba ninguna condición para que sea expuesta a través de conceptos como belleza o fealdad, dichos conceptos que no son utilizados por el pintor, sino para entablar un chiste.

Bacon mediante la calidad de su obra y el uso de un lenguaje abyecto no sólo en sus intervenciones, logra establecer un diálogo con las condiciones de lo abyecto y su opinión acerca del arte de entonces. En este sentido el lenguaje simbólico alcanzado por él, y la consagración que consigue especialmente con *Tres estudios para una Crucifixión*, de 1962, produce la condición necesaria para que sus opiniones y su obra sean tomadas en cuenta. Ambas actúan como espacios críticos no solamente en el mundo artístico, sino que también

realiza una crítica de una realidad que es el resultado de los acontecimientos de la primera mitad del siglo XX.

Podemos concluir, que la construcción estética, que Bacon hace pública en sus intervenciones, acompañada de su proceso de construcción constante de un lenguaje simbólico abyecto y puesto en práctica dentro de su obra, son los elementos claves, para comprender la importancia que tienen sus entrevistas y su obra pictórica, en la construcción de su conceptualización del arte.

Los resultados de esta investigación, nos llevan a comprender de forma más amplia tanto la obra como la concepción del arte para Bacon, las cuales están en un permanente diálogo. En este sentido la comprensión de su idea del arte, será atravesada de un lenguaje abyecto que plasmo en el lienzo de manera constante y que las observamos en sus cuerpos. Asimismo, sus opiniones sobre los temas que un pintor debe explorar, pueden indicarnos el otro lado de su obra, que hicieron posible que el pintor alcance un sitio destacado dentro del universo artístico, especialmente europeo. Opiniones que un pintor desgarrado y obsesionado por la realidad y cómo envuelve ésta al cuerpo, podría expresar. Esperamos, por medio de este trabajo generar un referente de la importancia que tienen las opiniones y observaciones del artista, sobre la composición y temática del arte, alejado siempre de cualquier intento de formular una nueva teoría del arte, más bien, inquieto por una observación de la realidad que desemboca en su creación, de ahí que la obra de Francis Bacon es mucho más que sus cuadros, más bien la conceptualización que rodean éstos es la raíz de su arte.

Imágenes



Imagen 1 Crucifixión, 1933, Francis Bacon

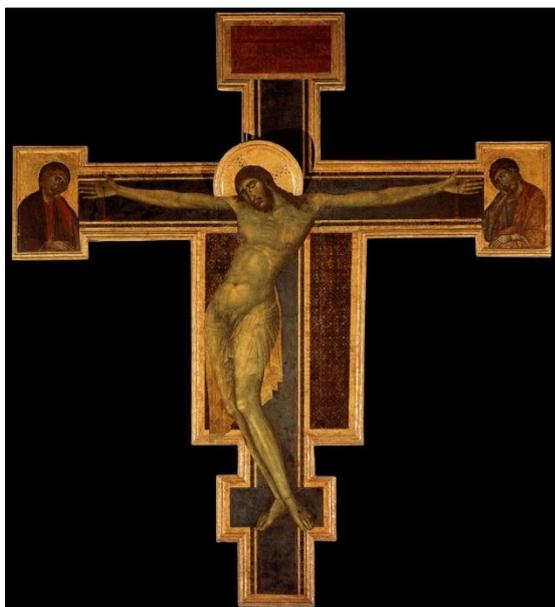


Imagen 2 Crucifijo, 1287-1288, Cimabue



Imagen 3 Estudios del Cuerpo Humano, 1975, Francis Bacon para una crucifixión, 1962, Francis Bacon



Imagen 4 Tres estudios para una crucifixión, 1962, Francis Bacon

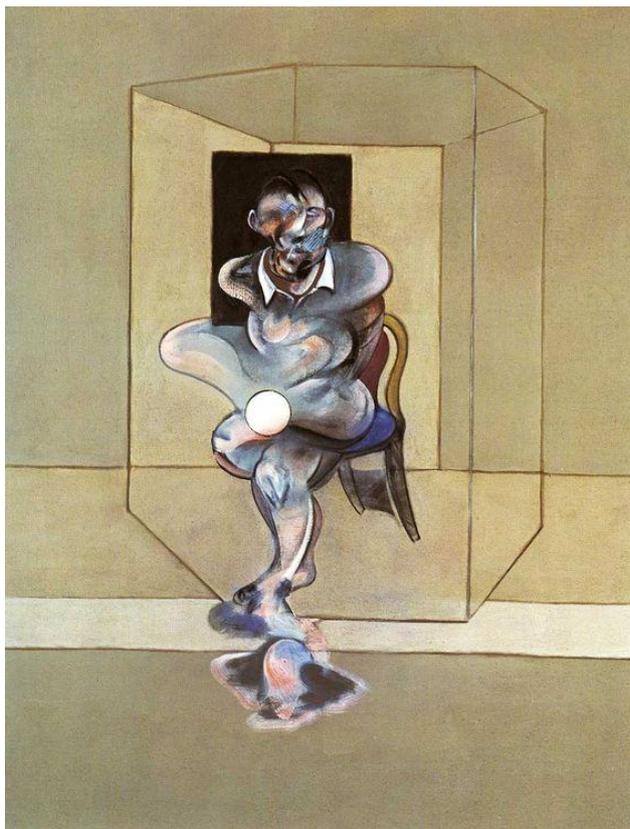


Imagen 5 Estudio para autorretrato, 1976, Francis Bacon



Imagen 6 Figura Girada, 1962, Francis Bacon



Imagen 7 Figura tumbada en un espejo, 1971, Francis Bacon



Imagen 8 Bañista con una pelota en la playa, 1928, Pablo Picasso



Imagen 9 Tríptico - Estudios del cuerpo humano, 1970, Francis Bacon

Bibliografía

- Archimbaud, M. (2011). *Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud*. New York: Phaidon.
- Arias, L. m. (2015). *De lo demoníaco a lo abyecto*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Badiou, A. (2014). Las condiciones del arte contemporáneo. *El arte no es la política/ La política no es el arte*.
- Bataille, G. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Córdoba: Adriana Hidalgo.
- Borel, F. (1996). *Francis Bacon: Las Vísceras por rostro*. Madrid: Debate.
- Ciénega, E. (2014). Mutaciones del cuerpo: Hacia la construcción de nuevas formas de subjetivación y sus implicaciones éticas. Reflexiones en torno a lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas. *Errancia, UNAM*, 30-42.
- Cortés, J. M. (1997). *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Danto, A. (2005). *El Abuso de la Belleza*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (2010). *Después del fin del arte*. Barcelona: Edición digital.
- Deleuze, G. (2016). *Lógica de la Sensación*. Arena Libros.
- Gómez, F. R. (2010). Francis Bacon: Notas sobre la carnalidad. *Investigaciones Fenomenológicas*.
- Hammer, M. (2013). *Francis Bacon*. New York: Phaidon.
- Harrison, M. (2016). Francis Bacon. In M. Harrison, *De Picasso a Velázquez* (pp. 12-17). Bilbao: Turner.
- Hernández, J. (2014). *El paso de lo feo a lo sórdido en la pintura desde El Bosco hasta Francis Bacon*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Kristeva, J. (2013). *Poderes de la Perversión*. México: Siglo Veintiuno.
- Mandel, C. (2013). Notas sobre la categoría de "lo abyecto" en las artes visuales contemporáneas. *Escena*, 7-12.
- Márques, M. M. (2016). ¡NADA! Francis Bacon y el arte español. In M. Harrison, *De Picasso a Velázquez* (pp. 26-45). Bilbao: Turner.
- Maubert, F. (2012). *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos: Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acantilado.
- Peppiatt, M. (2014). *Francis Bacon: Anatomía de un enigma*. Barcelona: Gedisa.
- Sylvester, D. (2003). *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona: DeBolsillo.

Sylvester, D. (2009). *La Brutalidad de los Hechos: Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa.