

Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarramiento de la carne

Francis Bacon; The Drift of I and the tear apart of the flesh

ADOLFO VÁSQUEZ ROCA

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

adolfovrocca@hotmail.com

Recibido: 13 marzo de 2006
Aprobado: 27 de marzo de 2006

RESUMEN:

Este trabajo busca dar cuenta de la propuesta estética de Francis Bacon. Para ello centra su análisis en el problema de la representación obsesiva del cuerpo humano con sus implicancias estéticas, biográficas e identitarias. Para Bacon, como se mostrará, el cuerpo se presenta como un objeto mutilado que regresa a la animalidad. En su pintura el hombre padece el desgarramiento de la carne, que es interpretado como el fin del cuerpo y los simbolismos de la "carne" como último reducto del yo. Con la deriva iconográfica del retrato y su búsqueda del reconocimiento existencial se difuminan los rostros, se escinde el yo y se desmiembran los cuerpos, en esa lucha por la fijeza, por la estabilidad jamás conseguida que encontramos en las obras de Francis Bacon. Una visión desesperada que nos adentra en el territorio de la decadencia y la alienación: el éxtasis, el deseo de la carne, los fluidos, el detritus, la mutilación y la muerte que invaden sus telas.

PALABRAS-CLAVE:

Vásquez, A.: Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarramiento de la carne *Arte, Individuo y Sociedad*, 18: 151-164

ABSTRACT

This work looks for to give account of the aesthetic proposal of Francis Bacon. For it it centers his analysis in the problem of the obsessive representation of the human body with his aesthetic, biographical and identity implications. For Bacon, as it is, the body appears like a mutilated object that returns to the animality. In his painting the man suffers the tear apart flesh of the meat, that is interpreted like the end of the body and the symbolisms of the "flesh" like last place of I. With the iconographic drift of the picture and its search of the existential recognition the faces are disappeared, separate the I and the bodies are disintegrate, in that fight by the fixedness, the stability never obtained that we found in works of Francis Bacon. A desperate vision that enters in the territory of the decay and the alienation to us: the extasy, the desire of the flesh, the fluids, the detritus, the mutilation and the death that invade their fabrics.

KEY WORDS:

Vásquez, A.: Francis Bacon; The Drift of I and the tear apart of the flesh. *Arte, Individuo y Sociedad*, 18: 151-164

SUMARIO

1. Introducción, 2. Referencias metodológicas, 3. A modo de conclusión

*Agradecimiento a
Lic. Rosa Aksenchuk *-
Psicoanalista de la Universidad de Buenos Aires-
Asistente de investigación .*

1 Francis Bacon; el desgarr de la carne y la deriva del yo

La fuerza de la ambigüedad de sus obras es lo que hace de Francis Bacon un referente crucial de la pintura posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando los basamentos modernistas parecieron desfallecer. Bacon pone de manifiesto el choque de fuerzas que se origina en el mundo occidental: por un lado la vertiente racionalista, por otro, la vertiente organicista, en el centro Bacon sosteniendo en espacios ascéticos los cuerpos que se desmiembran en esa lucha por la fijeza, por la estabilidad jamás conseguida. Una visión desesperada que nos adentra en el territorio de la decadencia y la alienación.

La pintura de Bacon abrió heridas en la belleza, horadó el sentido iconográfico del cuerpo para someterlo a una pesadilla pictórica sin precedentes en la pintura de occidente. Supo como nadie retratar la soledad de seres desgarrados por la vida que tratan de limpiar sus pecados en sucios y desolados lavados; seres alumbrados por un sol degollado y concentrado en una anémica bombilla la cual ilumina, de malas maneras, estancias huidizas.



2. self portrait 1973

Francis Bacon basa su producción artística en la representación obsesiva del cuerpo del hombre. Una representación que responde, básicamente a las siguientes 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 reconstruido y sus fronteras traspasadas y/o superadas.

A consecuencia de todo ello, Bacon va a representar icónicamente el cuerpo como un objeto mutilado que regresa a la animalidad (VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, *Cyber Humanitatis* N° 31) que se encierra y enfrenta a sí mismo desbordando los estereotipados discursos de la masculinidad y la construcción cultural de los géneros, que, obsesionado por su proximidad a la muerte y su semejanza al cadáver llega a disolverse y a desaparecer.

Bacon disecciona el cuerpo como un cirujano enfrentándonos a nuestra fragmentación fundamental, a nuestra vulnerable condición de seres seres desmembrados. Por ello Bacon rechaza la representación del cuerpo como globalidad, porque considera que la mirada del otro - representada y encarnada en la imagen- esta claramente fragmentada. Así las obras de Bacon describen las etapas de una metamorfosis que evidencia el aspecto larvario del individuo.

Bacon realiza una anatomía de la autodestructividad humana, ensaya atrapar la intensidad de la experiencia corporal en esos momentos de dolor y éxtasis que prefiguran la desaparición física y nos enfrentan al cadáver.

La muerte invade así las telas de Bacon, el cuerpo se desfigura, se pudre, vulnera la frontera de lo orgánico y los detritus lo invaden todo: El cadáver es el punto culminante de la abyección. La muerte infecta la vida. Extranjería imaginaria y amenaza real que acaba por engullirnos.

El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad.

El mundo de Bacon -su imaginario, sus preocupaciones pictóricas- se centraba en lo que podríamos denominar la realidad humana irreductible: la cabeza, la protuberancia con la que termina el ser humano (PEPPIATT, Michel, 1999, p. 161.)

Bacon descubrió que la forma más simple y más efectiva para crear la intensa emoción que quería que sus cuadros transmitieran, era hacerlo de una sola embestida, que todo lo que necesitaba era una cara o una figura, apenas esbozada, una jaula o una cortina partida.

A partir de estas consideraciones, que dieron lugar a innumerables cuadros impregnados de su sugestivo estilo, todo movimiento humano y toda expresión serían de su incumbencia: los amantes en la cama, los bebedores en el bar, los cuerpos de los luchadores revolcándose en la arena.



3.- Two Figures - 1953

Observar a los animales, generalmente en reportajes fotográficos, le sirvió a Bacon de entrenamiento para develar y expresar de forma más precisa el instinto humano. Bacon sólo quería captar ese instinto, el hombre despojando de su humanidad, el hombre como animal. El resto era "una glosa a la civilización, encubridora de la maraña de furia y del bramido de miedo que se escondían en grandes cantidades en seres humanos"(PEPPIAATT, Michael, 1999, p.162).

Bacon basa pues su producción artística en la obsesiva representación del cuerpo del hombre como animalidad.

Bacon va a representar icónicamente el cuerpo como un objeto mutilado que regresa a la animalidad, que se encierra y enfrenta a sí mismo deconstruyendo las convenciones de género y desafiando no sólo la gramática de los sexos -en particular los estereotipos de la masculinidad- sino la anatomía de nuestra precaria carne, de nuestra decrepitud constitutiva, la que pese a nuestra obsesión cosmética por mantenerla en forma y -poder así- responder a los apetitos de su propia condición animal y autodestructiva, tiende a disgregarse y desaparecer (CORTES, J. M.,1997, p. 195).

Durante más de medio siglo, Francis Bacon fue creando una serie de cuerpos crucificados, contorsionados, mutilados, deformes, con rostros en el límite de la desaparición, criaturas que copulan, defecan, vomitan, eyaculan, sangran, y se desmoronan.

El cuerpo -en la obra de Bacon- se hace carne, se desacraliza, se presenta como espasmo, rompe con la armonía de la superficie y de la forma en un ser amenazado por su propia indefinición, esto es, por la dispersión de su identidad (Ibid. p 196). Un cuerpo que se descompone, que escapa por una boca que grita, que se vacía, se prolonga en los torrentes de semen, se dilata, se mezcla con otros cuerpos, se metamorfosea en su reflejo. Frente a la concepción de un cuerpo o una piel idealizada, Bacon configura -o desfigura- la materialidad de la carne cuya viscosidad y crudeza de color nos recuerda la animalidad del ser humano. Bacon disecciona el cuerpo como un cirujano, para enfrentarnos a la vulnerabilidad de la condición humana. Bacon crea un texto fisiológico, marcado por lo más abyecto del ser humano, que nos lleva a una profunda agresividad y violencia hacia el propio cuerpo y el de los

otros. "Lo abyecto nos confronta con esos estados de fragilidad en que el hombre vaga en los territorios de la animalidad" (KRISTEVA, J, 1980, p. 20).

Bacon deshace el rostro, hace que surja la cabeza bajo él. El hombre es acoplado a su animal gemelo en una tauromaquia latente. Mucho más allá del aparente sadismo, los huesos son los aparatos de los que la carne es acróbata.



4.- Painting 1946

La animalidad está impresa en la carne grosera, innoble, sórdida y, también, en los seres desgarrados, inacabados y descompuestos que Bacon pinta. Sus figuras -encerradas en una bestial carnalidad- describen las etapas de una metamorfosis que evidencia el aspecto larvario del individuo, que va desde lo informe a lo abyecto: "Eso que la pintura de Bacon conforma es una zona de 'indiscernibilidad' entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal hasta el punto que la figura más solitaria de Bacon es ya una figura acoplada, el hombre acoplado con su animal" (DELEUZE, G., 1984, p. 20).

Así es, por ejemplo en el cuadro Segunda versión del tríptico 1944, de 1988, en el que tres figuras situadas de pie sobre sus respectivos pedestales abren sus bocas, mostrando ampliamente sus dientes, hasta convertirlas en orificios horrorosos de bestialidad. Para Francis Bacon, el grito cuenta menos que la fascinación por la cavidad bucal que, cuando la representa, anula la parte superior del rostro. La boca es el orificio que enlaza con el interior del cuerpo; [una abertura profundamente sexual] "Ese terreno ambiguo poblado de amenazas".

Todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa o invade sus fronteras -cualquiera de sus orificios-, que signifique restos corporales (de piel, uñas, pelo...), que brote o fluya de él (esputos, sangre, leche, semen excrementos...) comporta peligro o recibe el calificativo de impuro. Siendo la contaminación más peligrosa la que por el placer sin vergüenza que ese cuerpo pueda permitirse, mediante el uso de drogas o la prácticas sexuales "desviadas", y que suelen ser aquellas por las que se sufre una verdadera dependencia. Entre ambas experiencias se establece una importante vinculación (en inglés, el término 'shot' designa, a la vez, eyaculación e inyección -inyectarse-), en ambas prácticas se produce la tensión-carga-descarga-relajación en las que se basa el principio del del placer y el fantasma del thánatos, el impulso hacia la muerte o la disolución del Freud de Más allá del principio del placer (FREUD, Sigmund, 1976).

Lo que Bacon intenta capturar es la psique del sujeto, sus denodados esfuerzos por conocerse y llegar a definirse en una imagen que se disemina y dispersa como una superficie de reflexión donde se inscribe el doble, el Otro.

Sin embargo, todas esas parejas presentes en sus pinturas, esas 'dos figuras', a pesar de estar tan próximas, parecen estar completamente solas, revolcándose juntos pero separadas por abismos de incomunicación.

Bacon en 1951 pintó su primer retrato de una persona identificable -utilizando como punto de partida una instantánea de Franz Kafka (PEPPIAATT, Michael, 1999, p. 196)- plasmó en el lienzo a su amigo Lucien Freud. Al año siguiente, Freud le devolvería el cumplido pintando una cabeza de Bacon muy llamativa. La afinidad entre ambos pintores profundamente comprometidos con la pintura figurativa sin duda se vio reforzada por el hecho de que en aquella época la abstracción estaba siendo progresivamente aceptada como la única forma creativa de pintar.

También sobre esta época pinto su primer Autorretrato -reconocible-, otro tema en que se concentraría en la medida que iba cumpliendo años -avanzando en edad o en años-

Asimismo, muy importante en este período creativo fue la realización de su Estudio de la niñera de la película El acorazado Potemkin. Bacon vio por primera vez la obra maestra de Eisenstein a una edad muy temprana, posiblemente durante su adolescencia en Berlín, donde se

proyecto la película después de haber sido prohibida.



5.- Study for the nurse in the film Battleship Potemkin 1957

Bacon Portrait

Bacon pareciera preguntarse sobre lo que hay detrás de la apariencia, o ¿cuando no hay apariencia qué hay?

El pintor dice: "la mayor parte de un cuadro siempre es convención, apariencia y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. Busco lo esencial, que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa. Mi manera de deformar imágenes me acerca mucho más al ser humano que si me sentara e hiciera su retrato, me enfrenta al hecho actual de ser un ser humano, consigo una mayor cercanía mientras más me alejo" (GILLES, Deleuze, 1984 p.198).

Despojamiento de la consistencia imaginaria, Bacon encuentra el ser cuando se desentiende de la apariencia, el vacío en el que se construye la existencia; lo que el llama el "accidente" a partir del cual surge el cuadro.

Pero llegados a este punto, ¿qué es lo que surge?, el rostro. Los retratos de sus amigos, a los que les pone el nombre, y los autorretratos constituyen la producción más abundante de su obra. Para la tradición pictórica el retrato es un género de segundo orden y tiene, además, una función emblemática: expresar la condición social o profesional de un personaje. Para Bacon es el intento de capturar una identidad más allá de

los emblemas. Ir en búsqueda del núcleo de una identidad.

Pinta insistentemente retratos y autorretratos introduciendo, según su estilo, torsiones y distorsiones de los ejes espaciales que dan como resultado la deformación de los rostros.

Sin embargo, en esta misma deformación rescata el gesto personal, demarca, aísla, extrae el trazo borrando o diluyendo el resto. En todos los retratos los personajes son reconocibles.

En el movimiento del borrado y en el momento conflictivo en que la presencia parece a punto de disolverse rescata los rasgos mínimos y diferenciales entre uno y otro personaje.

La abstracción, la reducción a los rasgos fisionómicos elementales, es un intento de transcribir el conjunto de sensaciones que el modelo retratado suscita en el pintor y esta reacción emocional y subjetiva condiciona el conjunto de las formas de cada cuadro dentro de un esquema lingüístico determinado.



6. Autoportrait 1979 Francis Bacon.

El objetivo es distorsionar la estabilidad del punto de vista. El retrato conceptual puede así, ser descrito como una estrategia para burlar las rutinas de la mirada, evitando las convenciones asociadas a un retrato clásico. Un intento de transformar el estereotipo de un retrato convencional, que únicamente simula la individualidad concreta en una imagen proceso donde el rostro humano aparece en los límites de su disolución, justo antes de empezar a dejar de ser reconocido, lo que abre la posibilidad de múltiples lecturas. El proceso de representación se debate en esa tensión que busca aquel momento conflictivo en que la

presencia parece a punto de disolverse, evitando, por ejemplo -como Tàpies- la desintegración a través de clavos, ajusticiando el rostro con nudos y alambres (ALBERTI, Rafael, p.137).

¿Cómo realizar un retrato? ¿Hay posibilidades ciertas de concreción o es un puro fluir de especulaciones? Todo hombre se construye por sus palabras, por lo que dice y se dice de sí mismo. El relato de un hombre sobre sí mismo es lo único que poseemos para construirlo.

El psicoanálisis y el misterio de la carne: lo ominoso en la obra de Bacon.

Volviendo sobre el desgarro de la carne -a partir de lo cual se ha propuesto una estrategia de reconstitución de la identidad fragmentada o mutilada que observamos en la obra de Bacon, caben ciertas consideraciones psicoanalíticas* :

- En los cuerpos desfigurados, mutilados que componen su obra, como así también en los rostros en el límite de la desaparición, no podemos dejar de evocar lo siniestro freudiano, esa inquietante extrañeza que para Lacan constituye la clavija indispensable para el abordaje de la angustia como fenómeno observable.

- La presencia de bombillas y espejos en la obra de Bacon remiten al imaginario lacaniano, el del estadio del espejo, Algo que debiendo permanecer oculto, velado, inscripto en el campo del narcisismo como falta no obstante se ha manifestado, como aquellas imágenes que se diseminan y dispersan como una superficie de reflexión donde se inscribe el doble, que en última instancia no es sino una máscara del horror.

- El cuerpo en la obra de Bacon "se hace carne, se desacraliza, se presenta como espasmo, rompe con la armonía de la superficie y de la forma en un ser amenazado por su propia indefinición, esto es, por la dispersión de su identidad." Es posible evocar aquí el episodio del sueño de Freud acerca de la inyección de Irma donde la descomposición imaginaria culmina con la confrontación de ese abismo de lo Real, de ese horror innominado y ejemplificado por la carne de la garganta de la boca que se abre. En el decir de Lacan, "esa carne que uno nunca ve, el

fundamento de las cosas, el otro lado de la cabeza, del rostro, las glándulas secretorias por excellence, la carne de la que todo exuda, en el corazón mismo del misterio, la carne en cuanto sufrimiento, carece de forma, en cuanto su forma en sí misma es algo que provoca angustia."

- El análisis de la obra de Bacon, no puede concluir sin aludir a dos obras fundamentales que nutran el imaginario del pintor, obras donde es posible examinar el estatuto de la voz como objeto. Así, por ejemplo, en El Grito de Munch lo patético adviene por ese chillido áfono y atragantado -cabe recordar que cuando Lacan se refiere al cuadro de Munch a fin de ejemplificar el status de la voz como objeto destaca como rasgo decisivo el hecho de que el grito no se oye- ; en la obra de Bacon el cuerpo que "escapa por una boca que grita" marca la brecha estructural que separa voz de cuerpo y que atestigua el encuentro cargado de horror con lo real del goce, como lo ilustra -también- su estudio sobre la escena de la niñera en la legendaria película 'El Acorazado de Potemkin'. No debería sorprender -parafraseando a Zizek- que dos de los gritos más famosos en la historia del arte sean silenciosos.

Adolfo Vásquez Rocca

Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; Postgrado Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filosofía IV, Teoría del Conocimiento y Pensamiento Contemporáneo. Profesor de Antropología Filosófica en la Escuela de Medicina UNAB, del Magíster en Etnopsicología y de Postgrado en Filosofía PUCV. Editor de la Revista Observaciones Filosóficas <http://observaciones.sitesled.com/>

Bibliografía

Alberti, R. 1989: *A la Pintura*. Ed. Alianza, Madrid, p.137.

Cortes, J. M. G 1997: *Orden y caos; un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Editorial Anagrama Barcelona.

Deleuze, G. 1984: Francis Bacon, logique de la sensation, París, Ed. La Différence.

Freud, S. 1976: "Más allá del principio del placer", en Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XVIII, Buenos Aires: Amorrortu

Kristeva, J. 1980: *Les pouvoirs de l'horreur. Un essai sur l'abjection*, París, Seuil.

Peppiatt, M. 1999: *Francis Bacon; Anatomía de un enigma*, Ed. Gedisa, Barcelona.

Vásquez Rocca, A. Artículo "Francis Bacon. El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad" publicado en En Cyber Humanitatis N° 31 2004, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNIVERSIDAD DE CHILE ISSN 0717-2869

Zizek, S. 1994: *Goza tu síntoma*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

Efland, A. D., Freedman, K. y Stuhr, P. 2003: *La Educación en el arte posmoderno*. Barcelona, Paidós Arte y Educación. (Ed.Orig. 1996).

Eisner, E. 1997: *Estrutura e mágina no ensino da arte* (Ed.orig.1988). En Barbosa, A. M. (org.) *Arte-Educação: leitura no subsolo*. (Pág. 82). Sao Paulo, Cortez Editora.

Mirzoeff, N. 2003: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós Arte y Educación. (Ed.Orig. 1999).

Pillar, A.D. 2003: *A educação do olhar no ensino da arte*. En Barbosa, A. M. (org.) *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. (Pág. 74).Sao Paulo, Cortez Editora.

Souza, B. B. B. 2004: *La estampa en la Enseñanza Primaria. Metodología para la Educación Plástica*. Archidona (Málaga), Ediciones Aljibe.