

**Prefacio de Gilles Deleuze
a la edición inglesa de
Francis Bacon:
The Logic of Sensation**

(New York-London: Continuum, 2004)

Traducción: Jorge Echavarría Carvajal

La pintura de Francis Bacon es de una violencia muy especial. Con seguridad, Bacon trafica frecuentemente por la violencia de una escena pintada: espectáculos de horror, crucifixiones, prótesis y mutilaciones, monstruos. Pero aquellas son desviaciones fáciles, desviaciones que el artista mismo juzga con severidad y condena en su trabajo. Lo que directamente le interesa es una violencia que está comprometida sólo con el color y la línea: la violencia de una sensación (y no las de una representación), una violencia estática o potencial, una violencia de reacción y expresión. Por ejemplo, un grito irrumpe de nosotros por una premonición de fuerzas invisibles: “pintar el grito más que el horror...”. Al fin, las figuras de Bacon no son para nada cuerpos en estanterías, sino cuerpos corrientes en situaciones ordinarias de coerción e incomodidad. Un hombre a quien se le ha ordenado sentarse inmóvil durante horas en un estrecho banco, es

obligado a asumir contorsionadas posiciones. La violencia de un hipo, de la urgencia para vomitar, pero, también, de la sonrisa involuntaria e histérica...

Los cuerpos, las cabezas, las figuras de Bacon están hechas de carne, y lo que a él le fascina son las fuerzas invisibles que modelan la carne o la estremecen. Esta es una relación no de forma y materia, sino de materiales y fuerzas, haciendo visibles tales fuerzas a través de sus efectos en la carne. Hay, antes que todo, una fuerza inercial que es de la carne misma: con Bacon, la carne, aún firme, desciende de los huesos, cae o tiende a desprenderse de ellos (así, aquellos durmientes extendidos que mantienen un brazo en alto, o los muslos alzados de los que la carne parece caer en cascada...). Lo que fascina a Bacon no es el movimiento, sino sus efectos en un cuerpo inmóvil: cabezas batidas por el viento o deformadas por una aspiración; también, empero, le fascinan las fuerzas interiores que trepan por dentro de la carne. Hacer el espasmo visible. El cuerpo entero se hace plexo. Si hubiese sentimiento en Bacon, no lo sería el gusto por el horror: es la piedad, una intensa piedad: piedad por la carne, incluso aquella de los animales muertos...

Hay otro elemento en la pintura de Bacon: las grandes superficies de color sobre las cuales la figura se recorta a sí misma, campos sin profundidad, o solo con la profundidad superficial que caracteriza el post-cubismo. Estos extensos territorios están divididos en secciones, o cruzados por tubos o muy delgados rieles, o tajados por una banda o lista alargada. Forman armadura, una estructura ósea. A veces son como el aparejo de cuerdas de un barco, suspendido en el firmamento de una superficie de color, contra la cual la figura ejecuta sus burlonas acrobacias.

Estos dos elementos pictóricos no permanecen indiferentes el uno al otro, sino que se dan vida mutuamente. Frecuentemente parece que

las superficies planas de color se arrollan alrededor de la figura, constituyendo juntos una profundidad superficial, formando un volumen hueco, determinando una curva, un sendero aislado o anillo al centro del cual la figura actúa sus pequeñas proezas (vomitar en un drenaje, cerrar con violencia la puerta con la punta del pie, retorcerse en un banco). Este tipo de situación encuentra su equivalente únicamente en el teatro, o en una novela de Beckett como *Le Dépeupleur* (El Despoblador)- “dentro de un cilindro aplanado...La luz...su amarillez”- o también es hallada en visiones de cuerpos empujados dentro de un negro túnel. Pero si estos campos cromáticos presionan hacia la figura, la figura, a su vez, presiona hacia afuera, tratando de pasar y disolver a través de ellos. Casi tenemos aquí el rol del espasmo, o el del grito: el cuerpo entero tratando de escapar, de fluir fuera de sí mismo; y ello ocurre no sólo en los famosos drenajes de Bacon, sino a través de sus famosas sombrillas que arrebatan parte de la figura y que tienen una punta exagerada, prolongada, como vampiros: el cuerpo entero tratando de huir, de vomitarse a sí mismo a través de un extremo o de un agujero; o, aún más, y al contrario, se aplanará y estrechará a sí mismo dentro de un espejo grueso, cargándose completamente dentro de ese grosor, hasta separarse y disiparse como un ojo de grasa en un plato de sopa. Las figuras mismas presentan zonas achatadas y borrosas que atestiguan su disipación. Como en los años 1978-9, podemos hablar de unas cuantas pinturas – aún raras en Bacon-, en las que la figura ha desaparecido, en efecto, dejando una traza o un geiser, un chorro de agua, de vapor, arena, polvo o hierba. Este nuevo período, que parece tan rico en posibilidades para el futuro, es una abstracción puramente baconiana: consume el doble movimiento, la de las superficies de color hacia la figura, y la de esta hacia las superficies.

Bacon es un gran colorista. Con él, el color está relacionado con muchos sistemas diferentes, de los que dos son los más importantes: uno corresponde a la Figura/carne, y el otro, al campo de color/sección. Es como si Bacon hubiese reasumido el problema total de la pintura después de Cézanne. La “solución” de Cézanne – básicamente una modulación del color por medio de distintos toques que proceden acorde con el orden del espectro-, en efecto da vida o revitaliza dos problemas: ¿cómo, por un lado, preservar la homogeneidad o la unidad del fondo como si fuese una armadura perpendicular de progresión cromática, mientras, por el otro lado, se preserva la especificidad o singularidad de una forma en perpetua variación?. Este fue el nuevo problema para Van Gogh tanto como para Gauguin, un problema con dos peligros acuciantes, en tanto que al fondo no ha de permitírsele permanecer inerte, pero tampoco puede la forma hacerse lóbrega o disolverse en grisalla. Van Gogh y Gauguin redescubrieron el arte del retrato, “el retrato a través del color”, restaurando al fondo vastos campos monocromáticos, llevados hacia el infinito, e inventando nuevos colores para la carne, colores “alejados de la naturaleza”, colores que parecían haber sido horneados y que rivalizaban con los de la cerámica. El primer aspecto no ha cesado de inspirar experimentos en la pintura moderna: esas vastas y brillantes superficies monocromas que cobran vida no por las variaciones gritonas, sino en muy sutiles cambios de intensidad o saturación, determinadas por zonas de proximidad. Este habría de ser el camino de Bacon: donde esas zonas de proximidad son inducidas, ya sea por secciones de superficies de color o en virtud de una blanca banda alargada o una larga raya que cruza el campo (una estructura análoga puede hallarse en Barnett Newman). El otro aspecto, el color de la carne, hubo de ser resuelto por Bacon a lo largo de líneas presagiadas por Gauguin: produciendo tonos rotos

(tons rompus), como calcinados en el horno y desollados por el fuego. El genio de Bacon como colorista subsiste en ambas ideas al tiempo, mientras que la gran mayoría de pintores modernos se han concentrado en la primera. Estos dos aspectos son estrictos correlatos en Bacon: un tono brillante y puro para las grandes superficies, aparejado con un programa de intensificación; tonos rotos para la carne, acoplados con un procedimiento de ruptura o de “chorro de fuego”, una mixtura crítica de complementarios. Es como si pintando fuese capaz de conquistar el tiempo de dos maneras: con el color, como eternidad y luz en el infinito de una superficie, donde los cuerpos caen o siguen su camino, y de otro modo, como pasaje, como variación metabólica en la representación de tales cuerpos, en su carne y sobre su piel (como en [su pintura de] tres grandes espaldas masculinas con grietas variables : “Tríptico. Tres estudios de espaldas masculinas”, 1970, 198 x147.5 cm. cada panel- Kunsthau, Zurich) .

El abandono de la simple figuración es el rasgo general de la pintura moderna y, aún más, de toda la pintura a lo largo del tiempo. Pero lo que es interesante es el modo en el que Bacon, por su parte, rompe con la figuración: no es impresionismo, tampoco expresionismo ni simbolismo o cubismo o abstracción...Jamás (excepto quizás en el caso de Miguel Ángel) había alguien roto con la figuración por medio de la elevación de la figura a tal preeminencia. Es esta la confrontación de la figura y el fondo, su lucha solitaria en la profundidad superficial , la que hace que la pintura rompa con toda narrativa y, también, con toda simbolización. Cuando es narrativa o simbólica, la figuración obtiene sólo la violencia falsificada de lo representado o lo significado; no expresa para nada la violencia de la sensación, o, en otras palabras, del acto de pintar. Era natural, e incluso necesario, que Bacon reviviera el tríptico: en su formato, encuentra las

condiciones para pintura y color exactamente como él ha concebido que han de ser. El tríptico tiene secciones bien diferenciadas, realmente diferentes, lo que de entrada niega cualquier narrativa que pudiese establecerse entre tales secciones. Sin embargo, Bacon también liga estas secciones con un tipo de distribución brutal, desconectante, que las interrelaciona de un modo libre de cualquier nexo simbólico implícito. Es en los trípticos donde los colores se hacen luz, y la luz se divide a sí misma en colores. En ellos, uno descubre ritmos y la esencia de la pintura. Por ello es por lo que el ritmo nunca es asunto de este o aquel personaje, este o aquel objeto, lo posean; al contrario, los ritmos y solo los ritmos son los que se hacen personajes, se hacen objetos: los ritmos son los únicos personajes, las únicas figuras. La función del tríptico está precisamente allí: hacer evidente lo que de otro modo arriesga a quedarse oculto. Lo que los tres paneles de un tríptico distribuyen de varias formas es análogo a tres ritmos básicos: un ritmo regular o “concomitante”, y otros dos ritmos, uno de crescendo o simplificación (ascendiendo, expandiéndose, diastólico, añadiendo valor), y el otro de disminuyendo o eliminación

(descendiendo, contrayéndose, sistólico, removiendo valor). Permítasenos considerar cada uno de los trípticos de Bacon: en un caso dado, ¿dónde está la figura concomitante, dónde la figura adjuntiva o reductiva?. Un tríptico de 1972 [“Tríptico”, cada panel 198 x 147.5 cms. The Tate Gallery, Londres) muestra una figura cuya espalda se ha reducido, pero cuya pierna está casi completa, y otra figura cuyo torso ha sido completado, pero a la que le falta una pierna mientras la otra pierna escapa. Estos son monstruos desde el punto de vista de la figuración, pero desde el punto de vista de las figuras mismas, son ritmos y nada más, ritmos como en una pieza musical, como en la música de Messiaen, la que hace que usted escuche “personajes rítmicos”. Si uno mantiene en mente el desarrollo del tríptico, y este modo que tiene Bacon de efectuar la relación entre pintura y música, y, entonces, retorna a las pinturas singulares, sin duda, verá que cada una de ellas es organizada como si fuese un tríptico, que cada una acompaña casi un tríptico, cada una distribuye ritmos, tres al menos, y así muchas figuras resuenan en la superficie, y esta las une y las separa, las superpone, como si se tratara de una pieza.



¿ Qué aprendió el árbol de la tierra para conversar con el cielo ? (XLI)

Pablo Neruda.