

EXPRESIONISMO FIGURATIVO

LUCIAN FREUD Y

FRANCIS BACON



LUCIAN FREUD (Berlín 1922 Londres 2011)

Pintor y grabador británico, considerado uno de los artistas figurativos más importantes del arte contemporáneo en una época en que lo moderno era el arte abstracto. Famoso por sus gigantescos retratos de desnudos como el de la modelo Kate Moss. Fue un gran amigo del pintor expresionista figurativo Francis Bacon, desde 1959 y hasta su muerte 1992, compartía su visión lúgubre de la condición humana: llena de ansiedad, aislamiento y soledad.

Se inició en el surrealismo en su juventud, y tras la Segunda Guerra Mundial se convirtió en uno de los principales representantes de la pintura figurativa inglesa. Las obras de Lucian, particularmente los variados retratos de su madre, como las más importantes representantes de la escuela neofigurativa inglesa.

Recibió la Orden del Mérito del Reino Unido.

CLAVES



1. Es **famoso por sus retratos**, del rostro, de medio cuerpo de cuerpo entero o desnudos tanto femeninos como masculinos.
2. En estos **raramente aparecen indicios precisos ni de la profesión ni del estatus social** de los retratados casi no aparece ningún accesorio nada más que el propio individuo. Si aparece algún elemento es clave para entender el cuadro.
3. Suele **excluir la expresión de sentimientos** de los modelos, **se concentra en la tensión psicológica** y en la relación física entre el cuerpo del modelo y su ubicación.
4. También tiene **tendencia a pintar cuerpos peculiares** como la serie de desnudos de Sue Tilley (conocida como Big Sue).
5. **Psicoanaliza a sus personajes** y logra captar su psicología, sus **miradas son introspectivas**. Los temas son las **personas y sus vidas** y tienen mucho de **autobiográfico**, como él dice "cuando tienen que ver con la **esperanza, la memoria, la sensualidad, la participación, la verdad...**" "**Pinto gente, no por lo que quisieran ser, sino por lo que son**". Su objetivo según él era "poner a prueba y conmover los sentidos ofreciendo una intensificación de la realidad".
6. Aparecen bajo una **fuerte luz**.
7. Fue un artista alabado por su **maestría al representar las carnaciones**, muy ricas con **muchos matices y con colores neutros**.
8. Sus **modelos generalmente eran amigos íntimos o miembros de su familia, personas que le caían bien o mal, hizo pocos retratos por encargo**. Algunas veces debía convivir con ellos un tiempo "el sujeto debía de mantenerse en observación día y noche con tal de que cada faceta de la vida del modelo quedara al descubierto". Tal observación permitía al artista seleccionar los detalles que necesitaba para hacer que sus pinturas fueran independientes sin referencia alguna a sus sujetos originales, lo que podía llevarle un cuadro muchísimo tiempo.
9. También aparecen mucho los **modelos acompañados de animales**, para poner de manifiesto la parte más animal del ser humano.
10. Usa **poses poco firmes**, casi como cuerpos desparramados, le daban a los retratados una carácter especial.
11. No era la belleza idílica de las publicidades, sino su reverso: el **exceso de lo real**.
12. Los **posados podían durar meses**. En una ocasión comenzó a pintar a una mujer al inicio de su embarazo y cuando acabó el cuadro estaba punto de dar a luz a otro hijo.

BIOGRAFÍA

Nace en **Berlín** en 1922. **Judío, nieto del** creador del psicoanálisis **Sigmund Freud** e hijo del arquitecto Ernst Ludwig Freud) y Lucie («Lux») Brasch. A los 11 años, en 1933, tras la llegada de Hitler al poder su familia **se trasladó a Londres**. Tuvo dos hermanos, el escritor y parlamentario Klemens Raphael Freud (1924) y el editor Stephan Gabriel Freud (1921). Su sobrina, Emma Freud, es una prominente productora de radio británica. En 1938 llegaron a Londres emigrados de Alemania sus abuelos Sigmund Freud y Martha Bernays y su tía Anna. Su vida atravesó todo el S. XX.

Lucian recibió la **nacionalidad británica en 1939** y ya a con ella se formó como artista y aunque **se dice que fue autodidacta**, estudió durante un **breve período en la Central School of Art de Londres** y **después con mucho éxito en la Escuela de Pintura y dibujo Cedric Morris's East Anglian**, en Dedham. (Cedric Morris fue el maestro que más le influyó) a los 16 años.

Se alistó como marino mercante en un convoy del Atlántico Norte en 1941, donde, antes de serle invalidado su servicio en 1942, para matar el tiempo varado en el mar realizaba tatuajes a sus camaradas.

En 1943, El editor ceylanés Tambimuttu lo comisionó para ilustrar un libro de poemas de Nicholas Moore, titulado The Glass Tower.

Su primera exposición individual tuvo lugar en 1944, en la Lefevre Gallery y expuso su celebrado cuadro ***El cuarto del pintor*** (The painter's room). **Tras la Segunda Guerra Mundial se convierte en uno de los mejores representantes de la pintura figurativa inglesa.**

En el verano de **1946, viajó a París** antes de continuar a **Italia durante varios meses**. Tras el viaje viviría y trabajaría en Londres.

Era un hombre de extremos, de personalidad excéntrica y **obsesionada por pintar** parecía sumido en una "carrera contra el tiempo para crear gran arte", pintaba constantemente, a veces tenía a tres modelos en distintos momentos del día en (un período) 24h. Era visto como una persona reservada, casi misteriosa, que elegía cuándo y a quién ver y un conversador fantástico que podía cambiar de registro fácilmente pasando de la poesía, al cotilleo y de nuevo a un tema profundo.

En **1948 contrajo matrimonio por primera vez con Kathleen Garman Epstein**, hija del escultor **Jacob Epstein, con quien tuvo dos hijas**. Con frecuencia, Kathleen posó para él como modelo. **Tras su divorcio, se casó en 1953 con Caroline Blackwood**, quien se divorció de él en 1959. **Con su pareja Bernardine Coverley, tuvo otras dos hijas**. Esther Freud, quien es una conocida escritora, casada con el actor David Morrissey y Bella Freud, diseñadora de modas. Tuvo **cinco hijos con Suzy Boyt y otros cuatro con Katherine Margaret McAdam. (Además tuvo alrededor de 500 amantes y de los catorce hijos, que se sepa que tuvo, apenas llegó a convivir)**. Se reconocía egoísta de sí mismo decía: "tengo relaciones si quiero, pero si no quiero, no las tengo".

Se arruinó varias veces jugando a los caballos o carreras de perros y curiosamente empezó a dejar el juego cuando comenzó a ganar mucho dinero, porque a él lo que le gustaba era perderlo todo y volver a empezar.

En los últimos años de su vida, la obra de Freud fue muy valorada en los mercados del arte del mundo y, en concreto, en 2008 en la casa Christie`s de Nueva York vendió la obra que lo convirtió entonces en el pintor vivo más cotizado del mundo. Era el lienzo Benefits Supervisor Sleeping (1995), que mostraba a una mujer obesa recostada en un sofá,

El 20 de julio de 2011, falleció "en paz" en su domicilio de Londres.

ETAPAS



PRIMERA

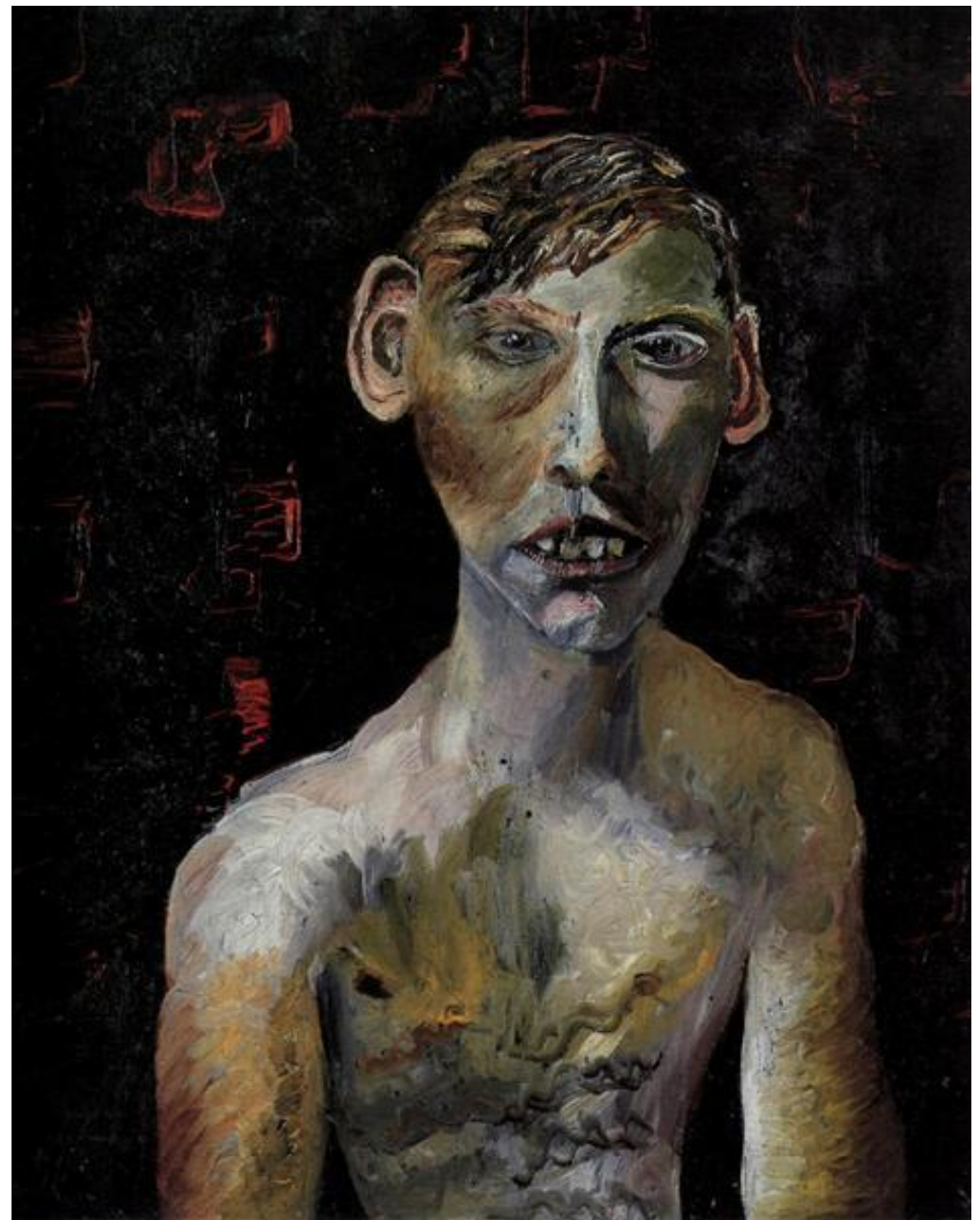
Influida por pintores surrealistas como **Otto Dix** o **Gross**. Dura hasta poco antes de cumplir 30, son sus primeras pinturas y están ligadas al **surrealismo** con colores fuertes donde personas, objetos y plantas se yuxtaponen.

Los rostros los pintaba con deformidades. No trataba solo de representar la realidad sino que iba un poco más allá, ahondando en su psicología. En esta etapa no borraba ni repintaba los errores, lo que llevaba a unas pinturas a veces grotescas. No tienen un dibujo perfecto pero consigue más expresividad.

Obras: ***Refugiados***.



STEPHEN SPENDER 1940



MUCHACHO EVACUADO 1942



LA HABITACIÓN DEL PINTOR, o EL CUARTO DEL PINTOR 1944

SEGUNDA ETAPA 1

Tiene dos fases pero en ambas pintaba sentado y con un pincel muy fino de muy pocos pelos. Era una pintura fina. Se dijo de él, que era el Ingres del Existencialismo.

En la primera hay influencia del surrealismo de **René Magritte** y la pintura metafísica de **Giorgio de Chirico**.

Obras: ***La habitación del pintor.***

Cada elemento destacado:
el perro, el pie, el pecho,
el rostro y el colchón son
Imprescindibles para entender
la obra. Es un retrato de Kitti.



SEGUNDA ETAPA 2

Más adelante aparta el surrealismo y empieza a realizar **retratos**. Su obra entonces comienza a tomar una magnitud imponente. Aquí pintó sobre todo de su primera esposa, **Kitti Garman**.

Emplea deformidades para conseguir más expresividad.

En estos trabajos trata de emular a **Otto Dix** y **Alberto Durero**.

CHICA CON PERRO BLANCO 1951-52

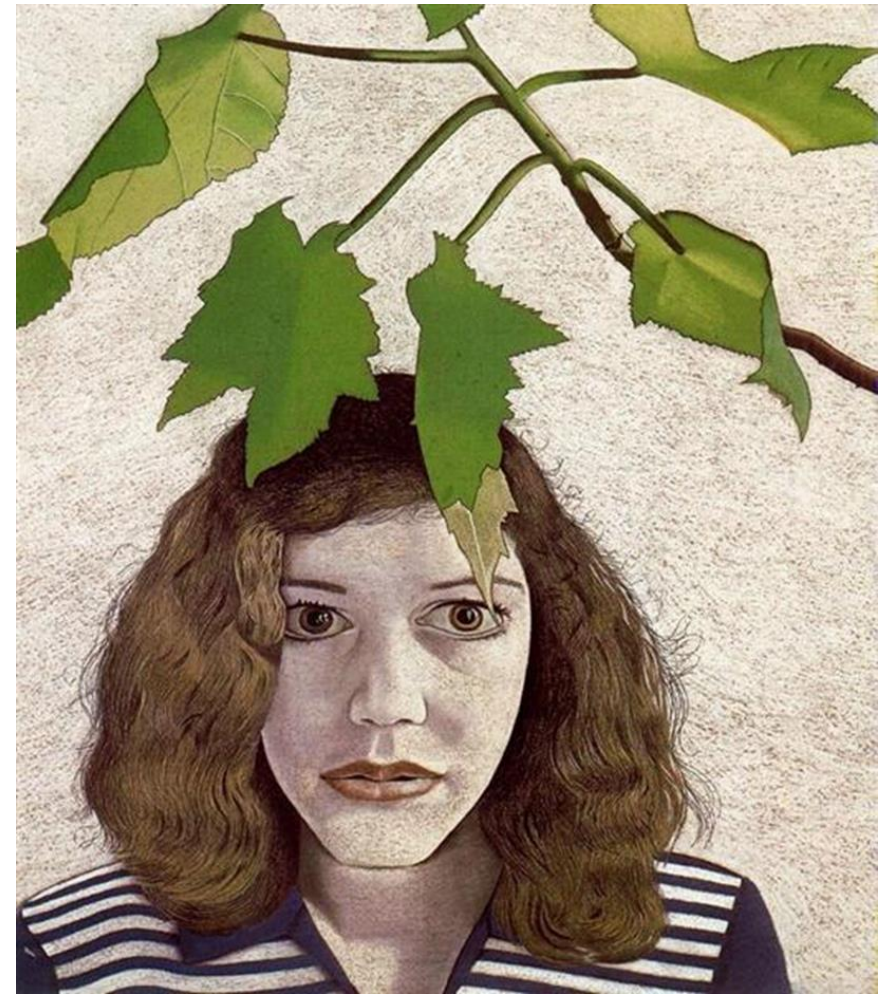
RETRATOS DE KITTI Aparecen deformados.



CHICA EN UNA CHAQUETA OSCURA 1947



CHICA CON GATITA 1947



CHICA CON HOJAS 1948



TERCERA ETAPA

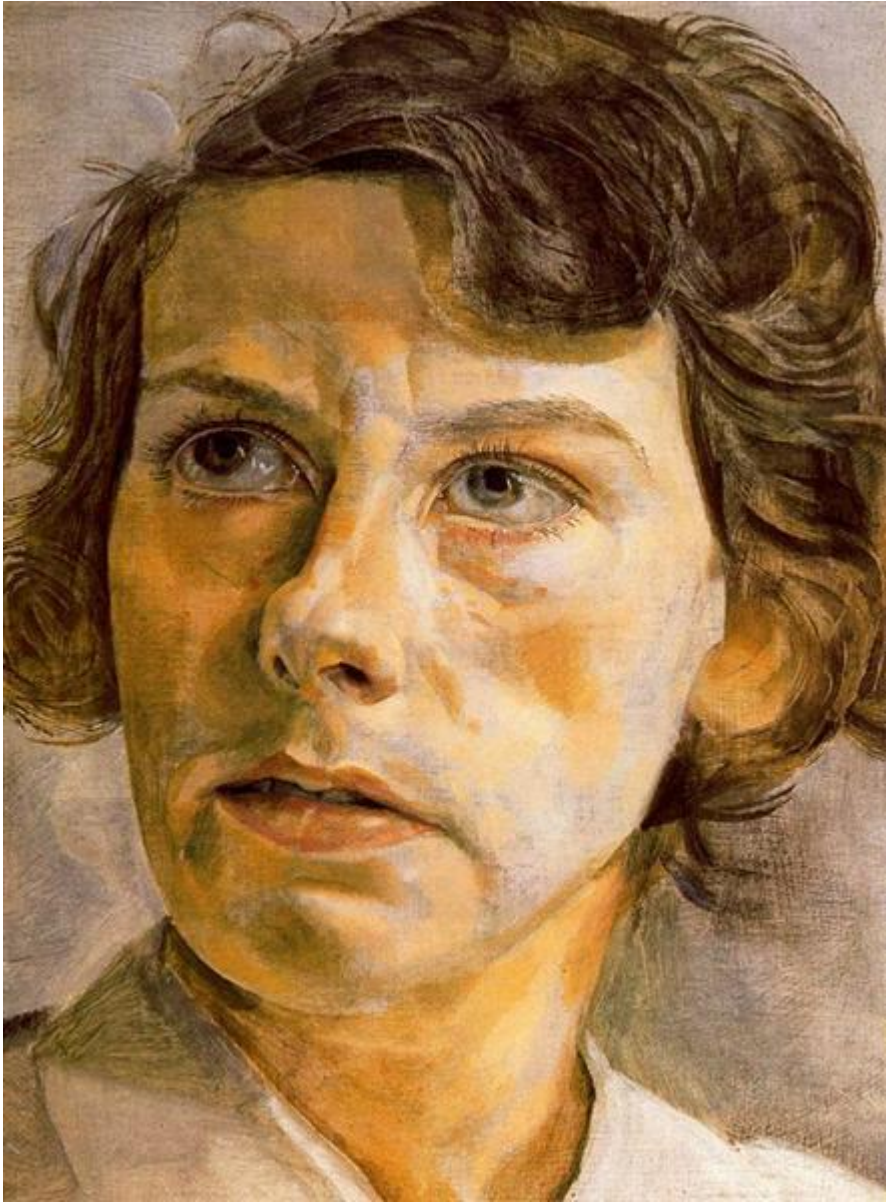
A partir de los años 1950. Pinta de pie, con grandes brochazos y con empasto (o impasto).

Aparte de los retratos del rostro empezó a realizar retratos desnudos, sin nada más que la figura, tanto femeninos como masculinos con poses a veces forzadas y deformidades que nos recuerdan al **Greco**. No son nada eróticos, pinta sus virtudes, sus defectos y deformaciones y generalmente los pinta descansando con poses poco firmes, casi como cuerpos desparramados.

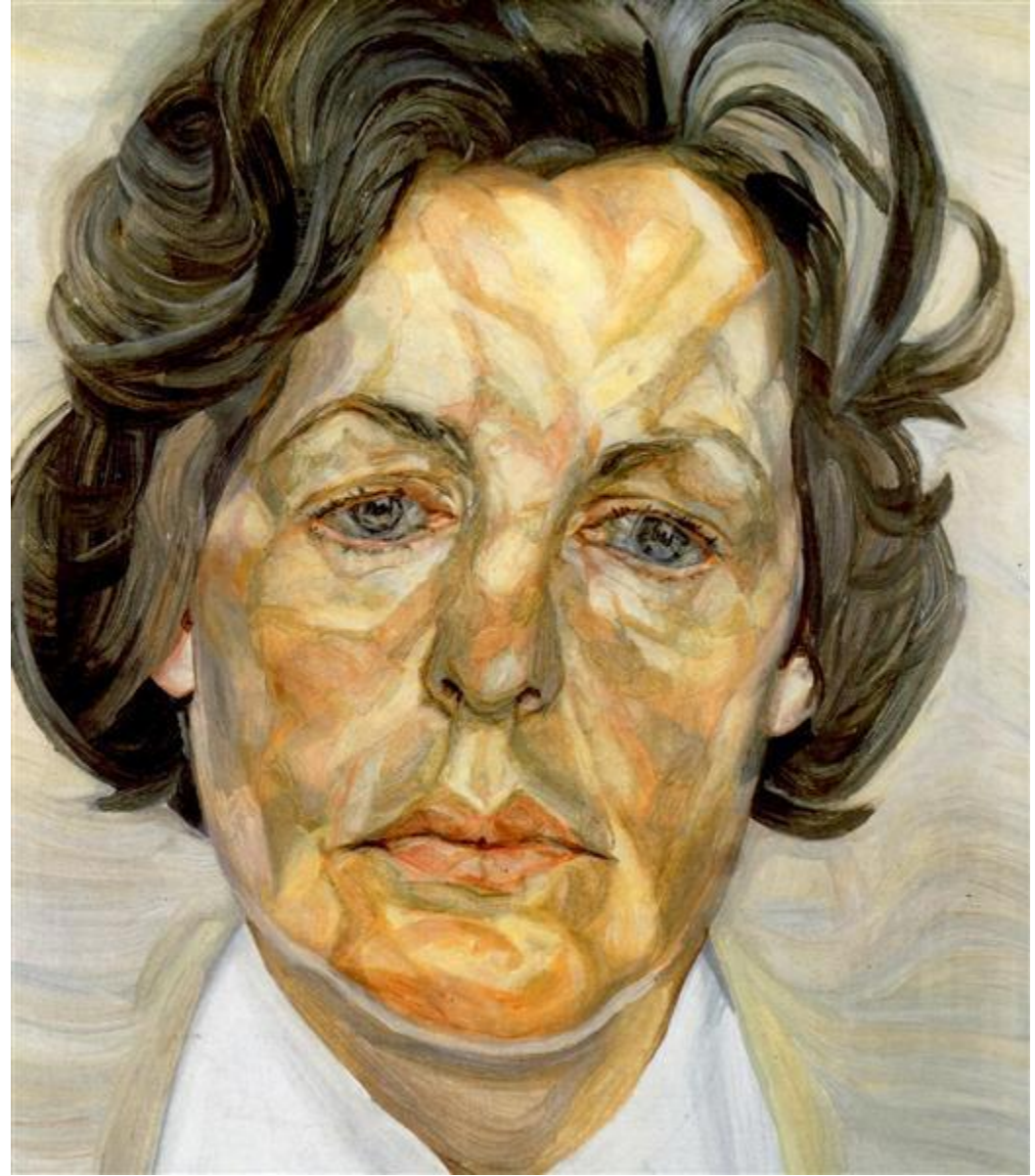
Pinta lo real, pinta a la gente por lo que son, no por lo que quisieran ser. Son retratos sin piedad, pinturas explícitas de su interior, psicoanaliza a sus personajes. Aquí los críticos comentan su paralelismo con su abuelo. Las miradas de los retratados son introspectivas. Los modelos son los que él quería, podían caerle bien o mal pero le interesaban (amistades, familia, colegas, amantes y niños) Los temas son las personas y sus vidas, y tienen mucho de autobiográfico, como él dice “cuanto tienen que ver con la esperanza, la memoria, la sensualidad, la participación, la verdad.” No es un pintor pesimista más con sus trazos duros y agresivos transmite una potencia que sobredimensiona la realidad, volviéndola pesada e inevitable. Su técnica, el empasto, sumada a la elección de los colores más bien neutros y las poses poco firmes, le daban a los retratados un carácter especial. No era la belleza idílica de las publicidades, sino su reverso: el exceso de lo real.

El primero desnudo que pintó fue uno de su hija y parece de Munch.

RETRATO DESNUDO 1999



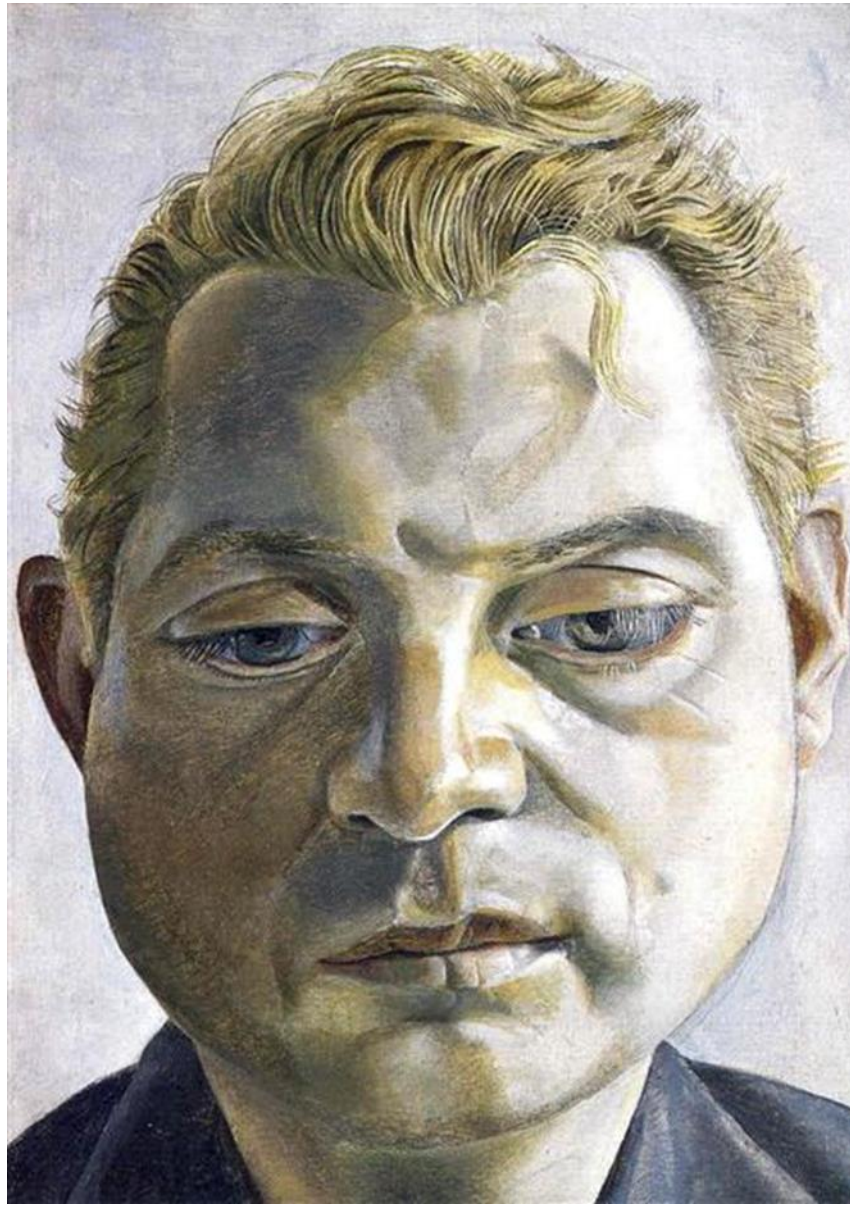
CABEZA DE MUJER (RETRATO DE LADY ELIZABETH CAVENDISH) 1950



MUJER EN CAMISA BLANCA 1956 - 1957



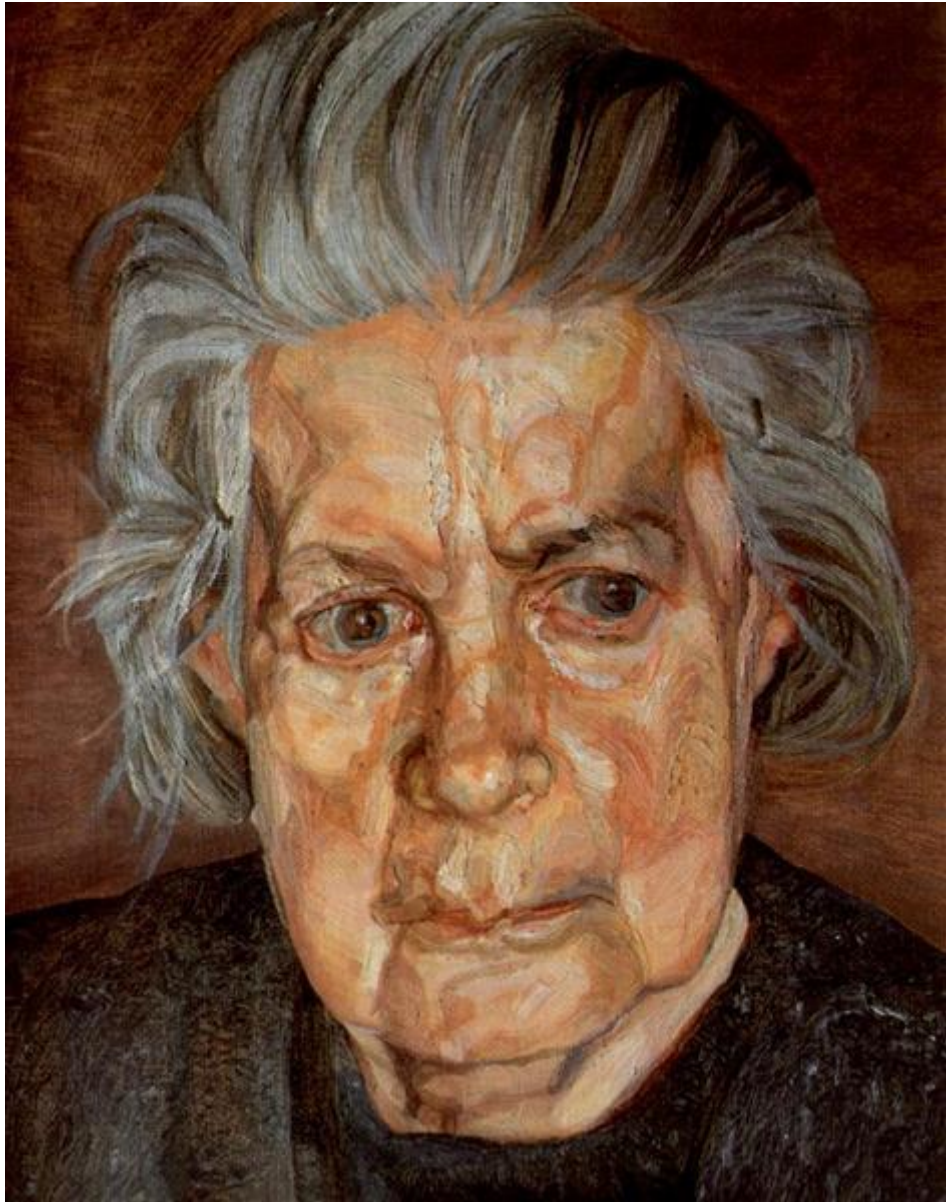
CARA DE CHICO 1952



FRANCIS BACON 1952

Hizo dos retratos a Francis Bacon.

RETRATOS DE SU MADRE



1972



1975

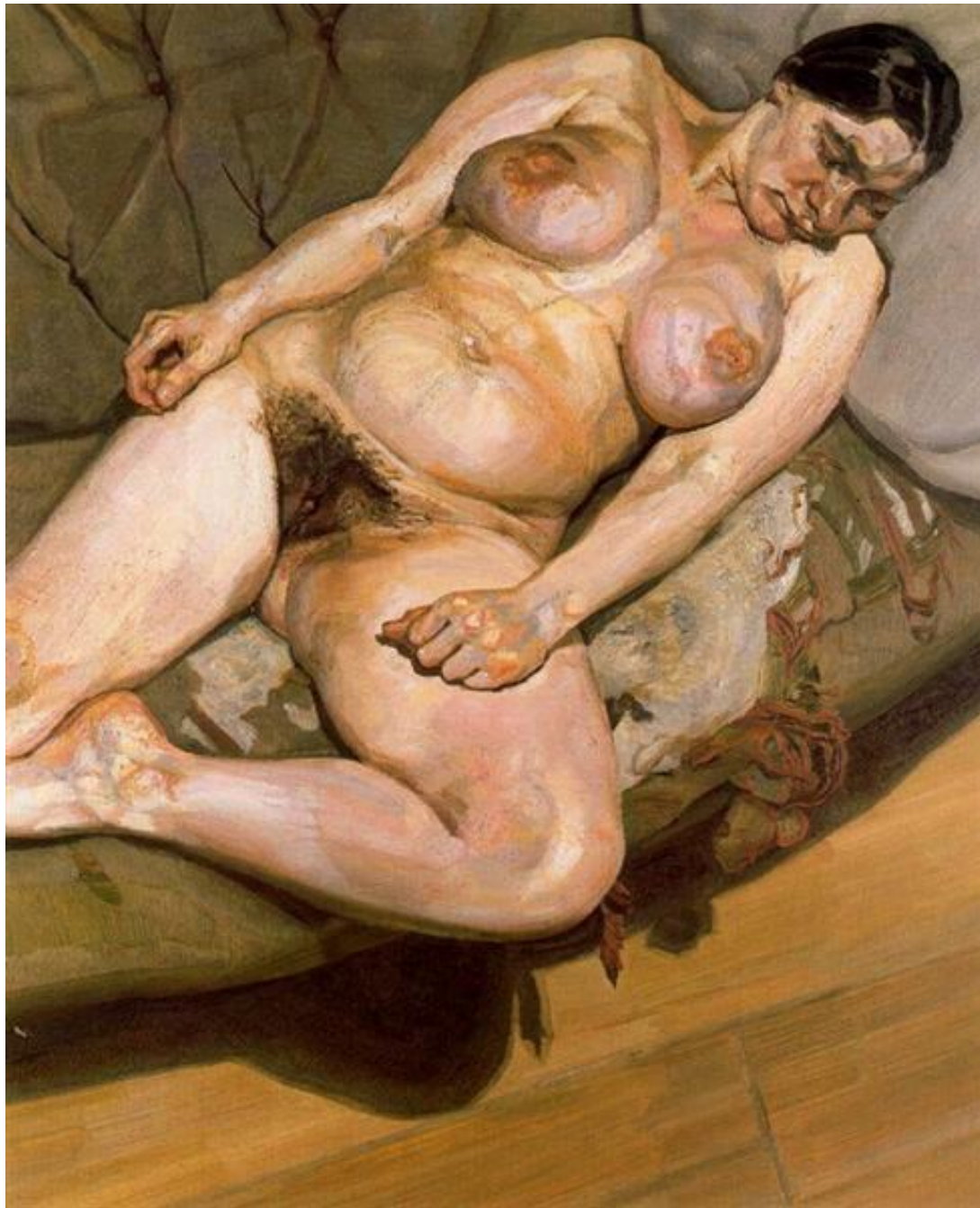
Hizo muchos retratos de su madre. La relación con su madre era tensa. Ella estaba obsesionada con él, lo protegía mucho y él intentó separarse de ella toda su vida. Más cuando su padre fallece su madre se sume en una depresión e intenta suicidarse. Lucian comienza a pintarla durante cinco o seis años.

LA MADRE DEL PINTOR DESCANSANDO 1975 - 1976



1977





RETRATO DESNUDO 1981



ANABEL DURMIENDO 1988



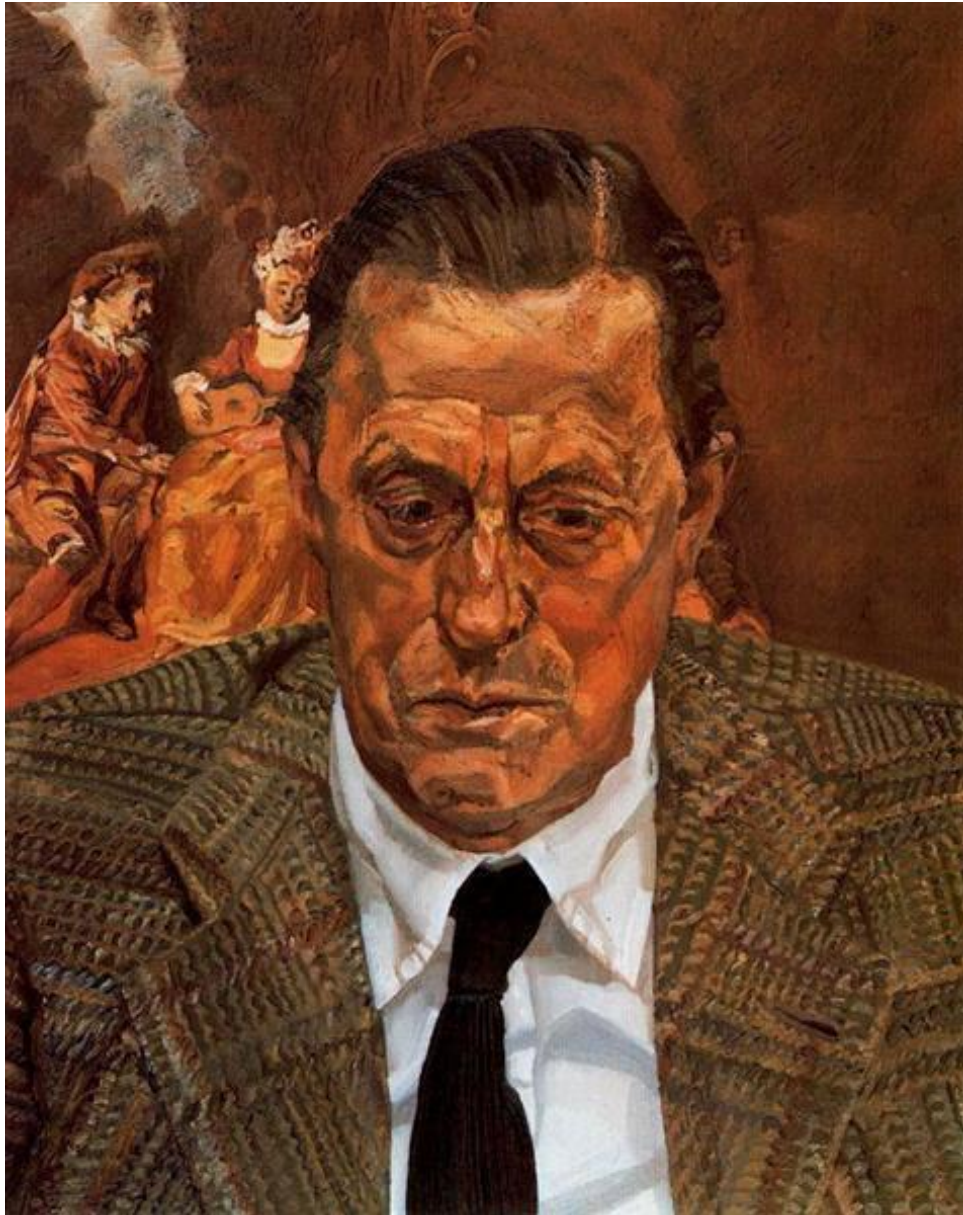
Pintó también a un artista australiano performer: **Leith Bowery**, muy grueso y grande.

HOMBRE CON LA PIERNA LEVANTADA 1992



En contadas ocasiones acepta retratos, y los pintó como él quiso. Este de la reina **Isabel II** de pequeño formato del rostro causaría controversia, al mostrarla envejecida o más de lo que era. La prensa británica publicó críticas contrapuestas sobre el artista. Un dato de su importancia como artista es que la reina acudió a su estudio, no se desplazó él al palacio.

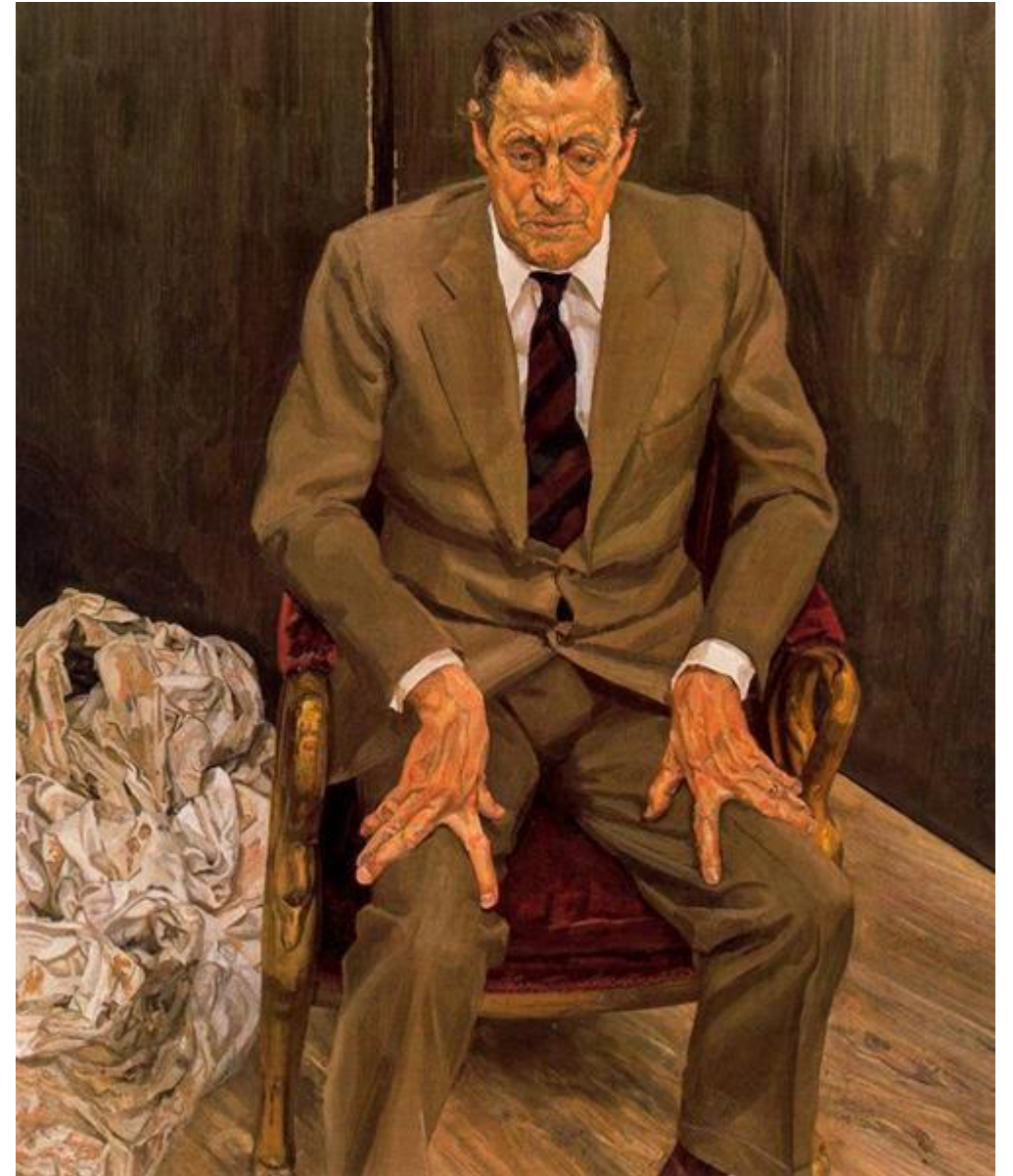
LA REIINA ISABEL II DE INGLATERRA 2000-2001



CABEZA DE HOMBRE 1982

Pintó dos retratos del **barón Thyssen**.

En España tenemos cuatro pinturas en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, (*Reflejo con dos niños, autorretrato, Gran interior, Paddington, Último retrato y Retrato del barón H.H. Thyssen-Bornemisza*). Existe otro retrato del barón, de mayor formato.

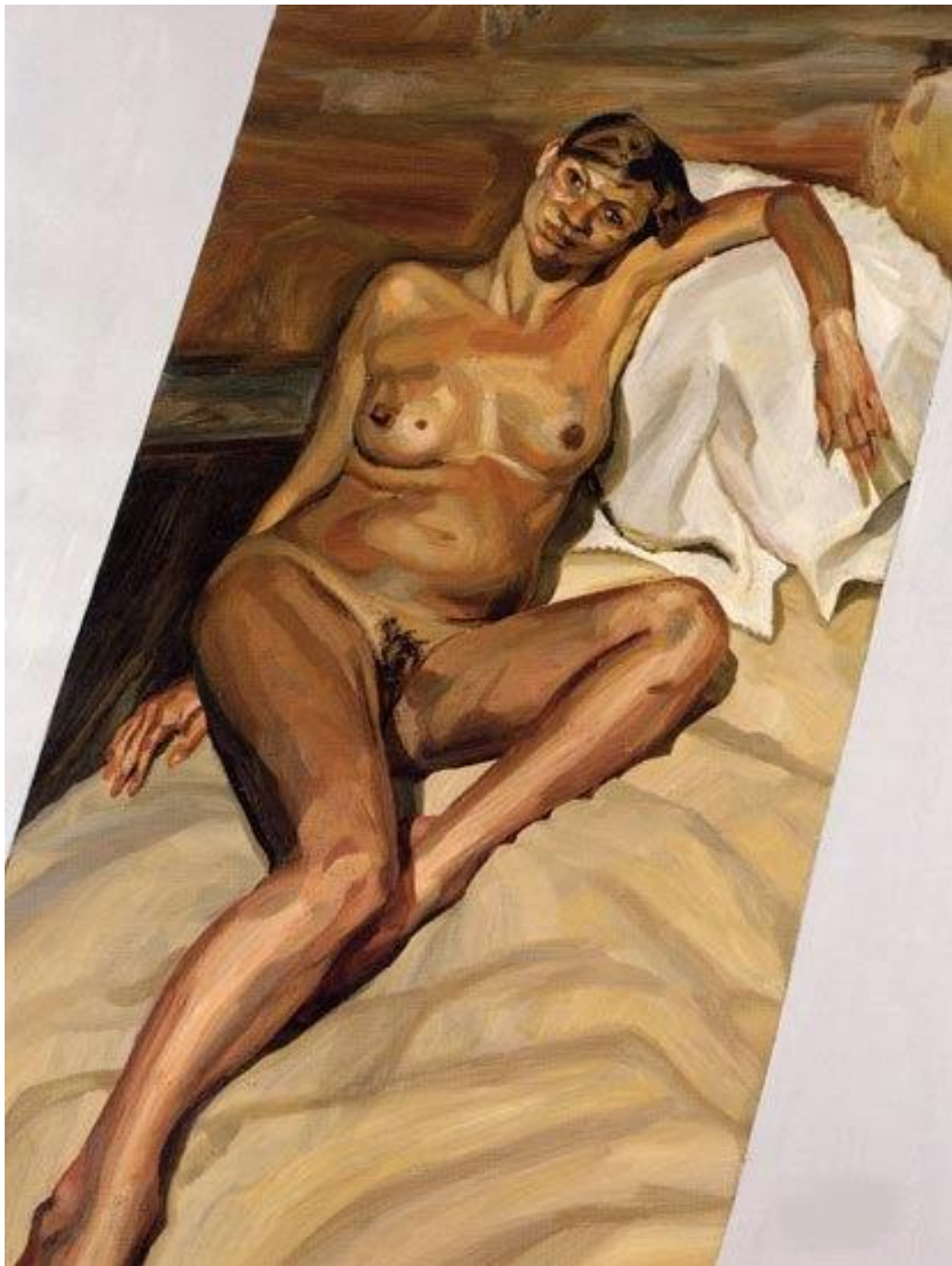


HOMBRE EN UNA SILLA 1983 - 1985



También pintó el paisaje desde su estudio, lo que se veía desde su ventana (no salía a pintar) o motivos de su estudio que el encontraba.

WASTEGROUND CON CASAS, PADDINGTON
1970 - 1972



En su época fue uno de sus cuadros más famosos. La súper modelo de los años 90, tenía obsesión por **Freud** y quería que él la pintase desnuda, la pintó así, acostada y embarazada. Aunque **Freud** no quedó satisfecho: "No funcionó el retrato a Kate, no puedo explicar la razón, es como preguntarle a un futbolista por qué no marcó ningún gol, pero sé que algo ahí no está bien", explicó.

KATE MOSS 2002



ELY Y DAVID 2006

Es a menudo característico que aparezcan las mascotas al lado de su propietario. Ejemplos de retratos de animales y personas en la obra de Freud incluyen ***Muchacho y Speck*** (1980-81), ***Eli y David*** (2005-06) y ***Doble retrato*** (1985-86).

Su pasión por los caballos le llevó a pintar los ejemplares de la escuela en Darlington, donde, además de montarlos, incluso dormía en los establos. De estos, cabe destacar los retratos de ***Grey Gelding*** (2003), ***La yegua Skewbald*** (2004), y ***Yegua comiendo heno*** (Mare Eating Hay) (2006).

SERIE DE SUE TILLEY



SUPERVISORA DE BENEFICIOS DURMIENDO II. 1995



DURMIENDO JUNTO A LA ALFOMBRA DEL LEÓN (también conocida como SUE TILLEY) 1996



SUPERVISORA de
BENEFICIOS DURMIENDO.
también conocido como
LA GRAN SUSI.

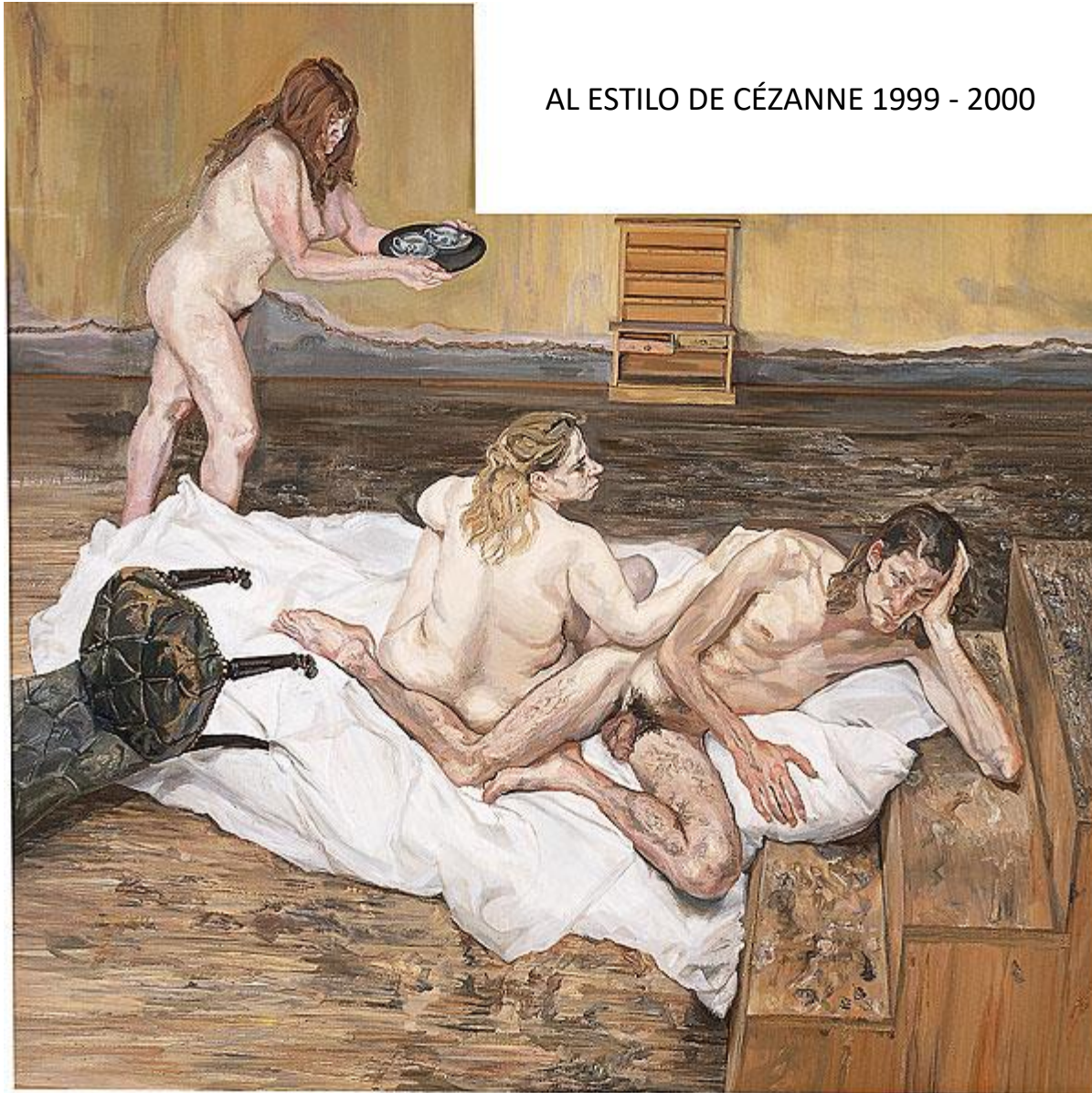


CUARTA ETAPA

Son desnudos, con la misma técnica pero de formatos más grandes y composiciones más complejas con varios personajes. También hay humor y crítica en sus retratos y desmitifica a los personajes ilustres como en el retrato de **Parker Bowels**.

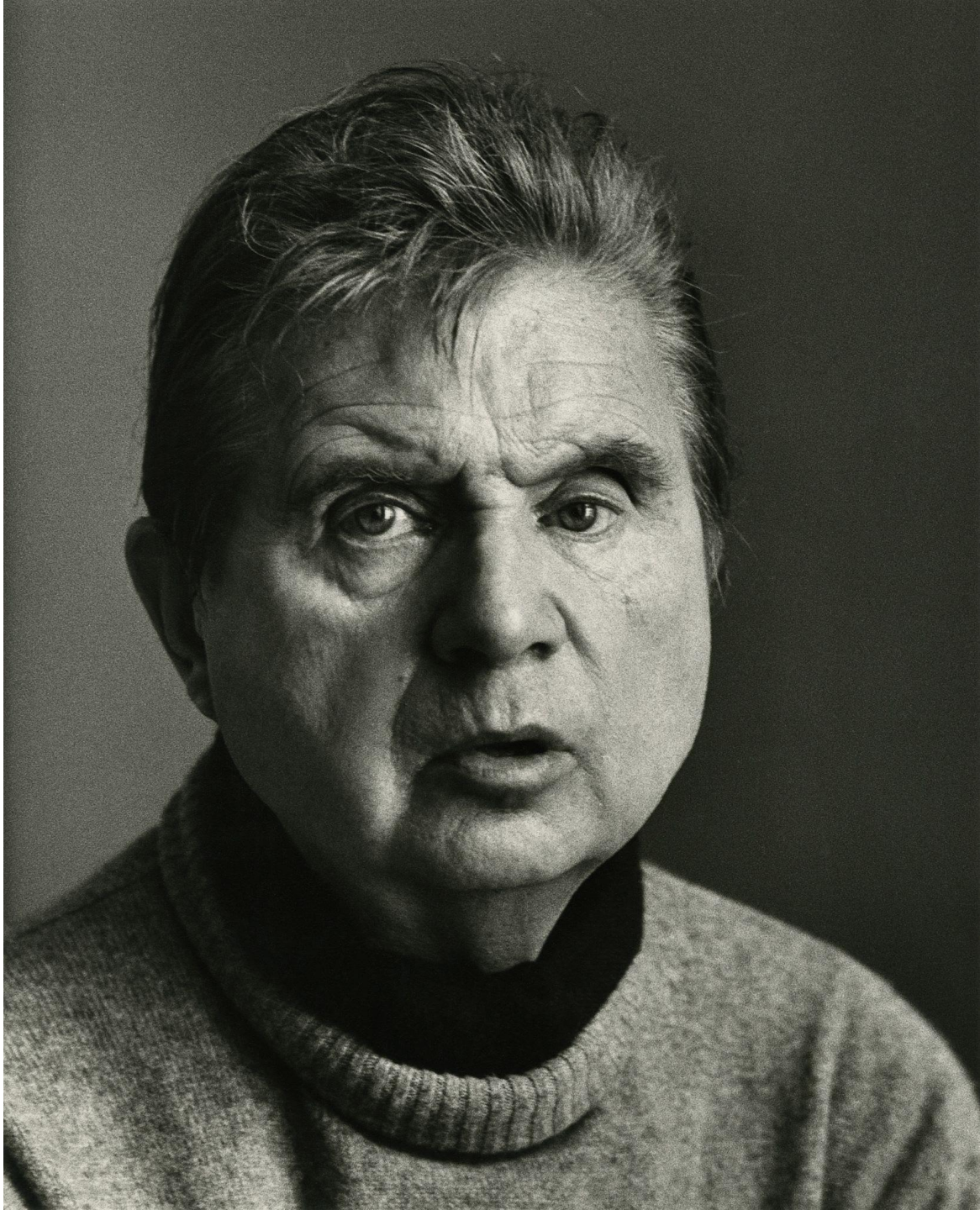
Su estilo tan personal y destacado se tornó, poco a poco, en una marca que todos querían tener. Sin embargo, nada era fácil: quienes querían posar para él, debían pasar largas sesiones tortuosas de diez horas diarias. En la desnudez veía una falta que se exponía y exclama ayuda. Sólo él podía auxiliar esas almas en pena. "Muchas de las mujeres que posan para mí, tienen algún tipo de carencia en su vida y es llenada cuando se encuentran conmigo. Hay un darles algo en mi pintura a ellas. Y necesito que ellas desarrollen dependencia hacia mí, para que así, sigan volviendo", dijo aduciendo su imponente carisma. Las mujeres eran su debilidad o, mejor dicho, lo que lo volvían fuerte.

MAÑANA DE DOMINGO, OCHO PATAS.1997



AL ESTILO DE CÉZANNE 1999 - 2000

Es notable por su forma inusual y el alto precio que pagó la Galería Nacional de Australia por él.



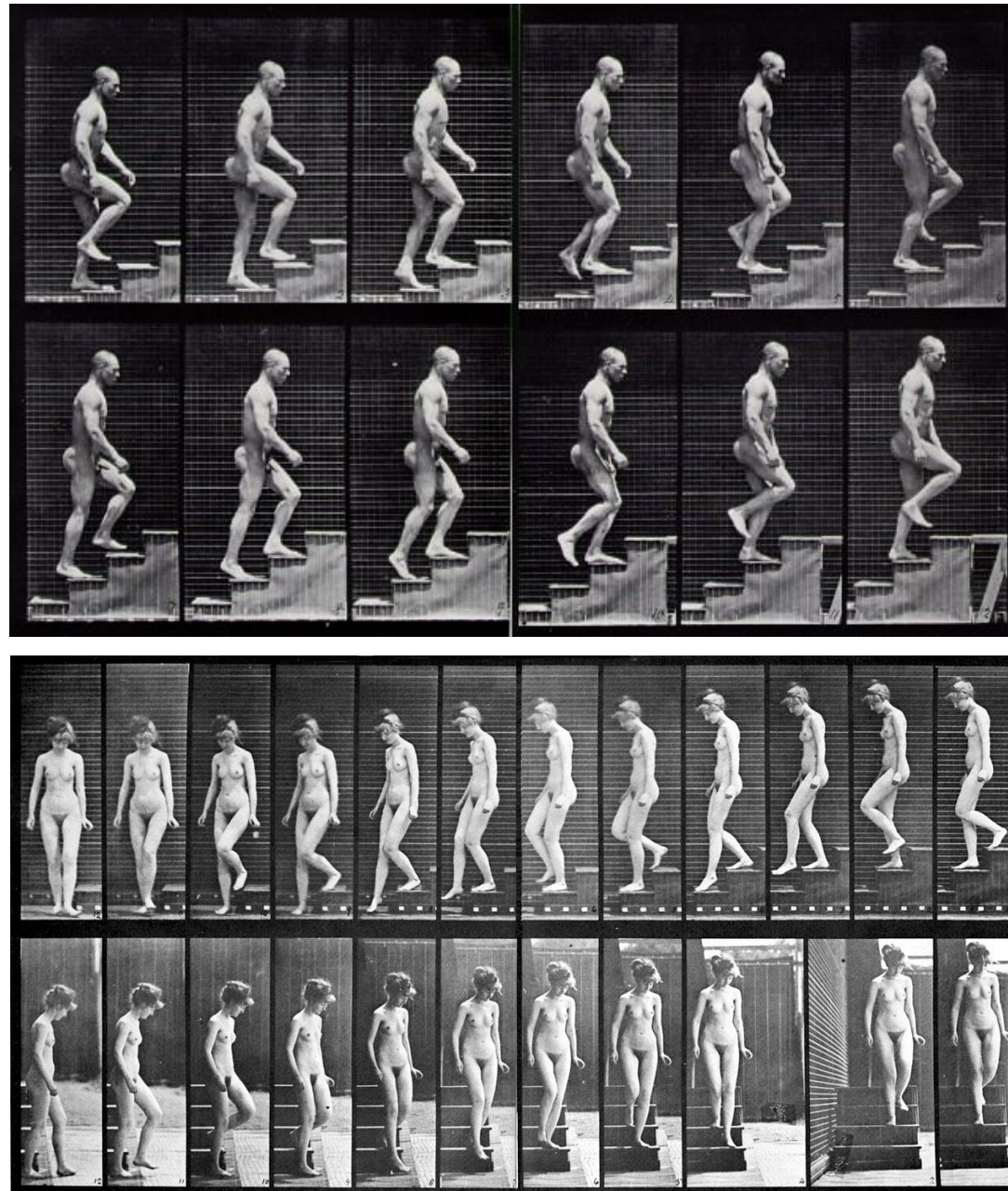
FRANCIS BACON

(Dublín, Irlanda 1909 Madrid, España 1992)

Su obra se escapa a cualquier clasificación, el mismo rechazaba ser adscrito a alguna corriente, no obstante se le suele incluir como figura destacada en la denominada **Nueva Figuración**, tendencia que se desarrolla tras el agotamiento del informalismo o en el **Expresionismo Figurativo**, o incluso se habla de **Arte Existencialista**. Recurre a la figuración a contracorriente en la posguerra, donde la abstracción dominaba el panorama artístico. Él es un pintor singular, autodidacta y tardío, con un lenguaje inimitable y una obra extraordinaria, en su estilo mezcla realismo y surrealismo, lo figurativo y lo abstracto, sus experiencias subjetivas y las formas de expresión universales y supra personales, empleando la deformación pictórica y la ambigüedad en el plano intencional, realizó algunas de las pinturas más impactantes y desgarradoras del arte contemporáneo. Su pintura es un referente inconfundible del arte europeo de la segunda mitad del siglo XX. en toda su trayectoria pictórica se aprecia una profunda independencia. Es un artista de su tiempo y por tanto, influido por los hechos históricos y artísticos en los que le tocó vivir, pero a la vez con un lenguaje artístico muy personal que refleja sus angustias y sus sueños. Nos guste o no su estilo, no nos deja indiferente.

INFLUENCIAS

Le interesaban las películas mudas mostrando la figura humana en estado de locomoción, así como aves y demás animales, pues le fascinaba el movimiento de los seres vivos así que en el influyen los pioneros de la fotografía y el cine **Muybridge y Heisenstein**, Las secuencias de experimentación con fotografías de **Muybridge** del movimiento humano y de animales y la secuencia del primer plano de una mujer gritando en la película de **Eisenstein *El Acorazado Potemkin***, dejaron clara su influencia en su obra, apreciable en las figuras entrelazadas de muchos cuadros así como en la serie dedicada a los Papas.



FOTOGRAFÍAS DE MUYBRIDGE DEL MOVIMIENTO HUMANO



Secuencia del primer plano de una mujer gritando en la película de **EISENSTEIN *EL ACORAZADO POTEMKIN***,

LA MASACRE DE LOS INOCENTES de **POUSSIN**

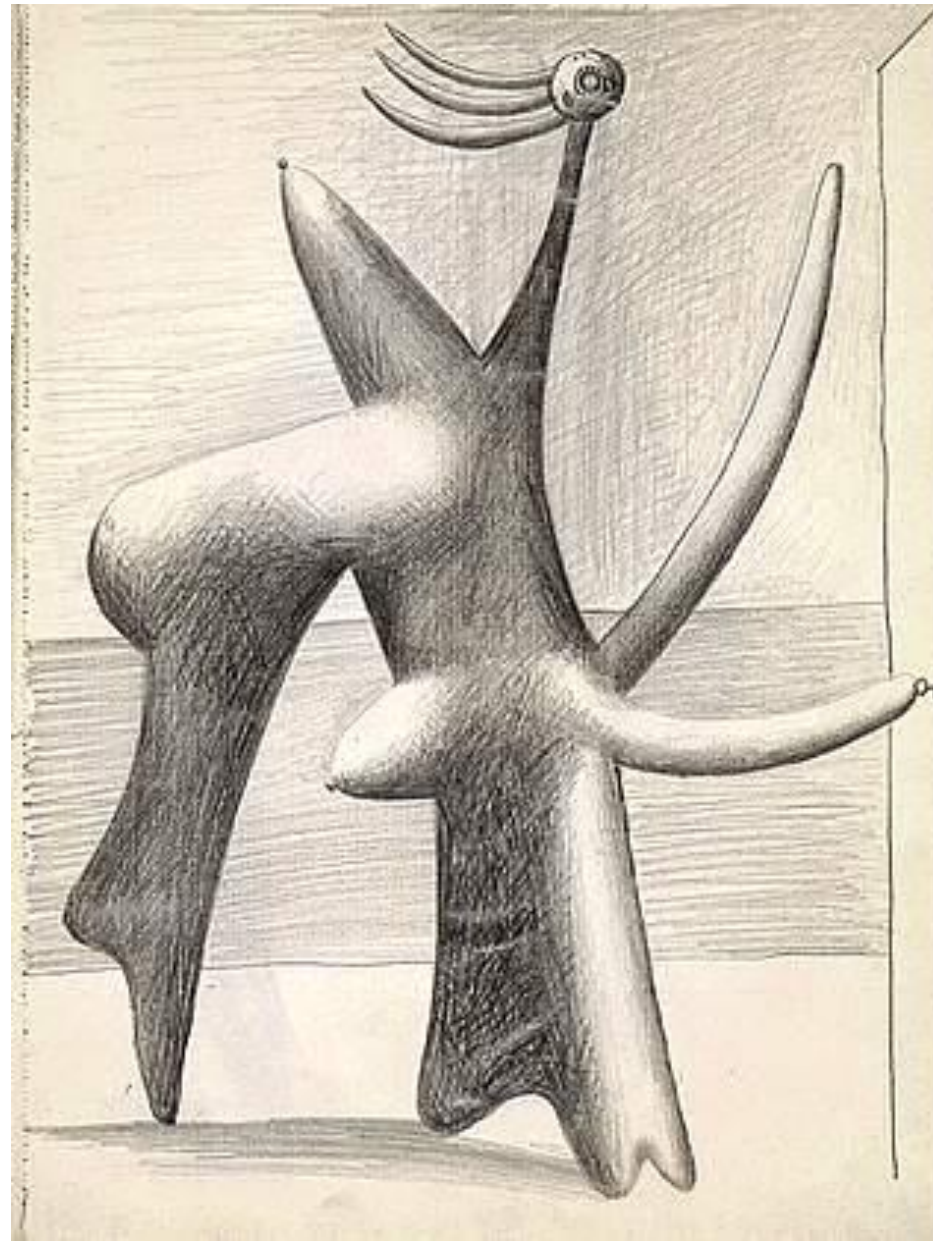


A finales de los años 20 descubrió y admiró *La masacre de los inocentes*, óleo de Poussin en el Museo Condé de París. Este cuadro despertó en él, según dijo alguna vez, un gran interés tanto por la boca como por el grito de la mujer.

En esa época y tras visitar una muestra que incluía las figuras antropomorfas de Pablo Picasso en la Galería Rosenberg de París, Bacon decidió hacerse pintor.



Mujer en sillón rojo (1925).

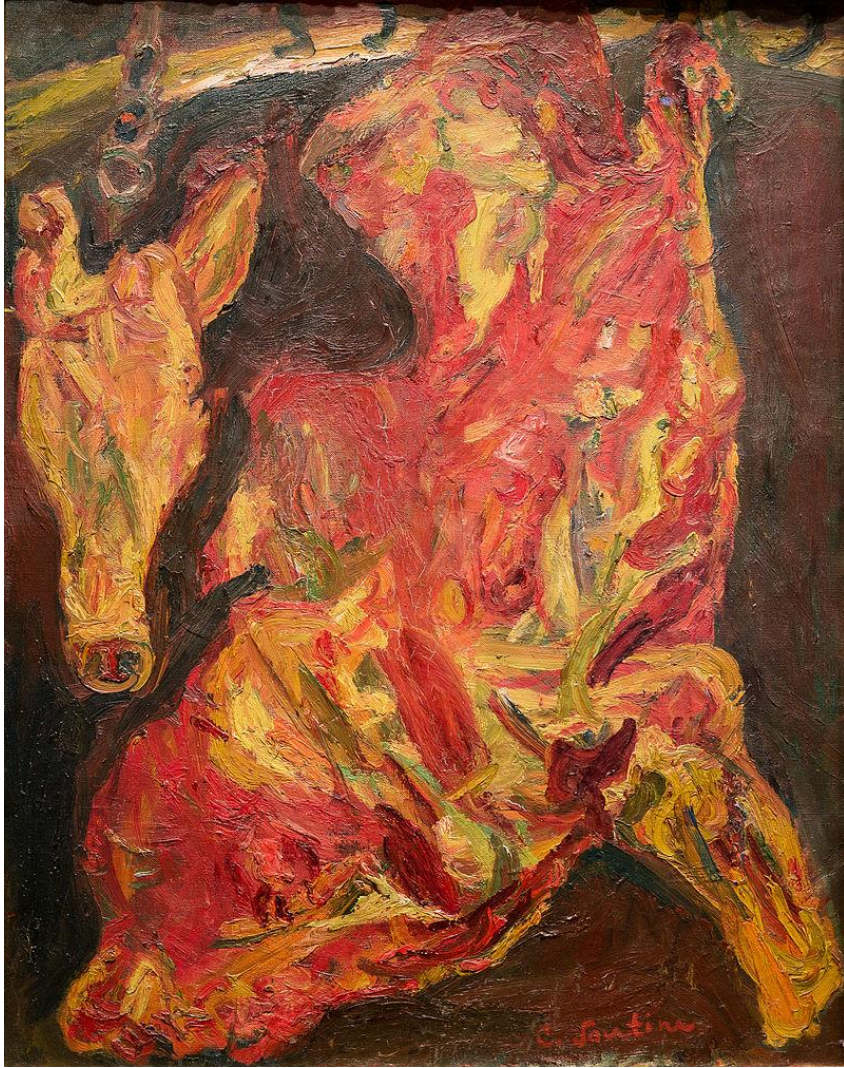


ESTUDIO DE CANNES 1927

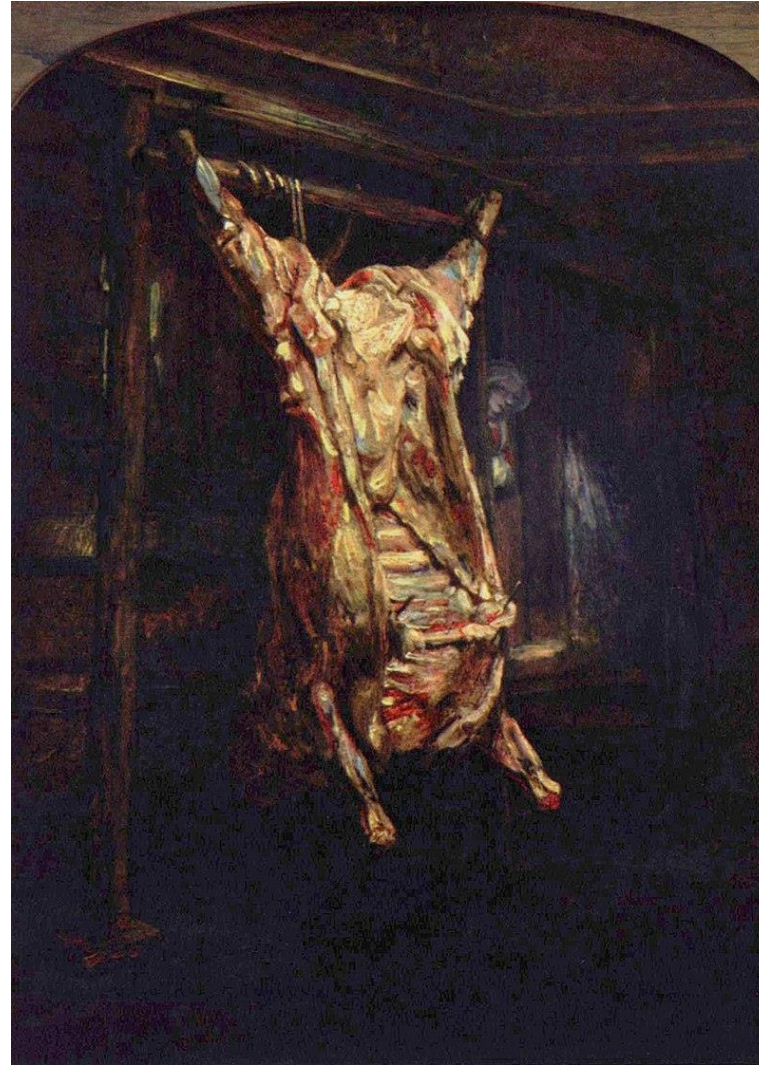
PICASSO

Descubrió a **Picasso** en París en una exposición suya a finales de los años veinte. Le marcó tanto que decidiría hacerse pintor desarrollando una línea pictórica postpicasiana y basándose en la vía abierta que **Picasso** había dejado entre la figuración y la desfiguración.

REMBRANDT Y SOUTINE



SOUTINE, *BUEY Y CABEZA DE VENADO*, 1923.



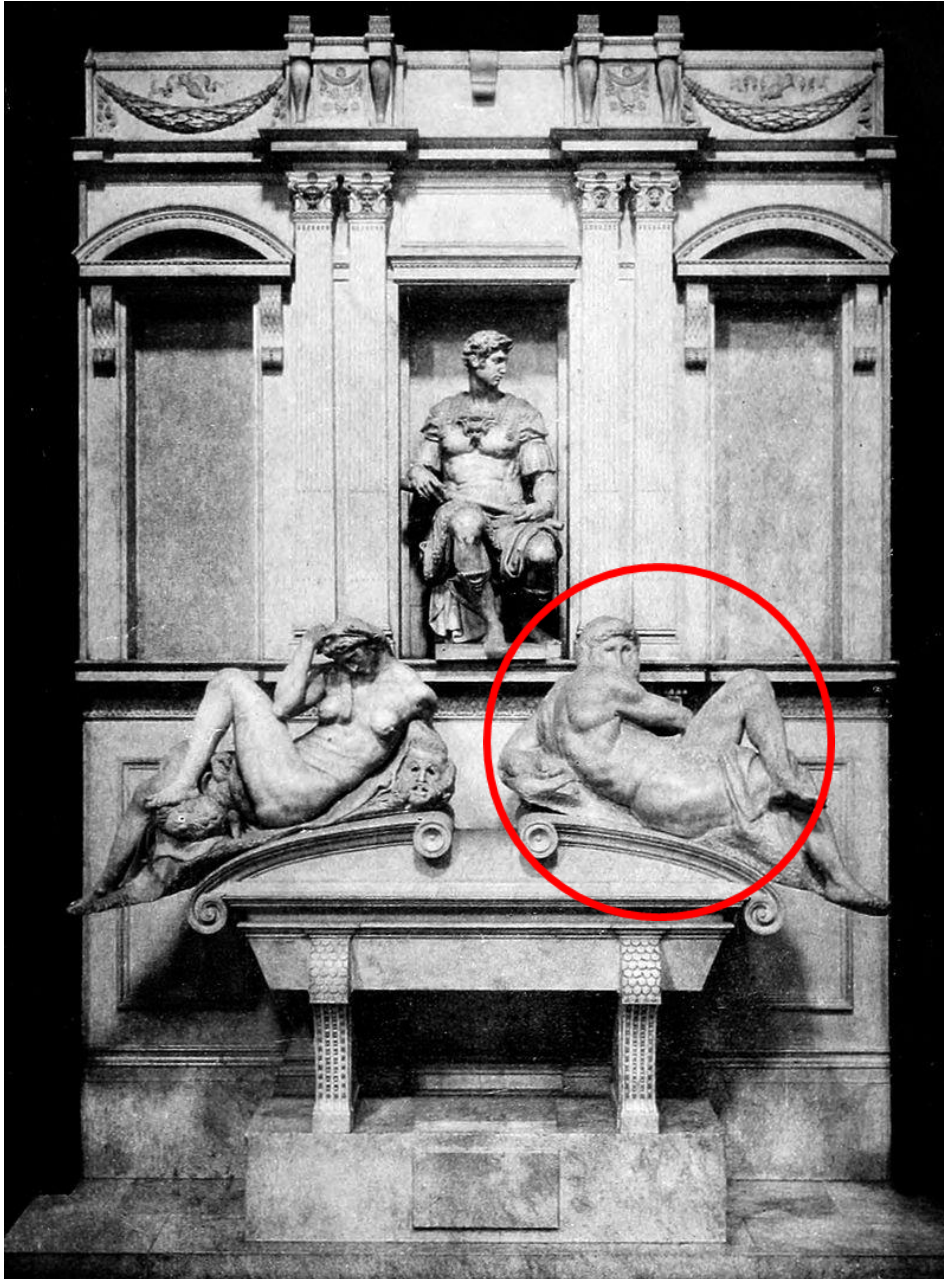
REMBRANDT, *EL BUEY DESOLLADO*, 1655.

De **Rembrandt**, otro gran retratista, toma el uso audaz de la luz y de las sombras (claroscuro) sobre fondos vacíos.

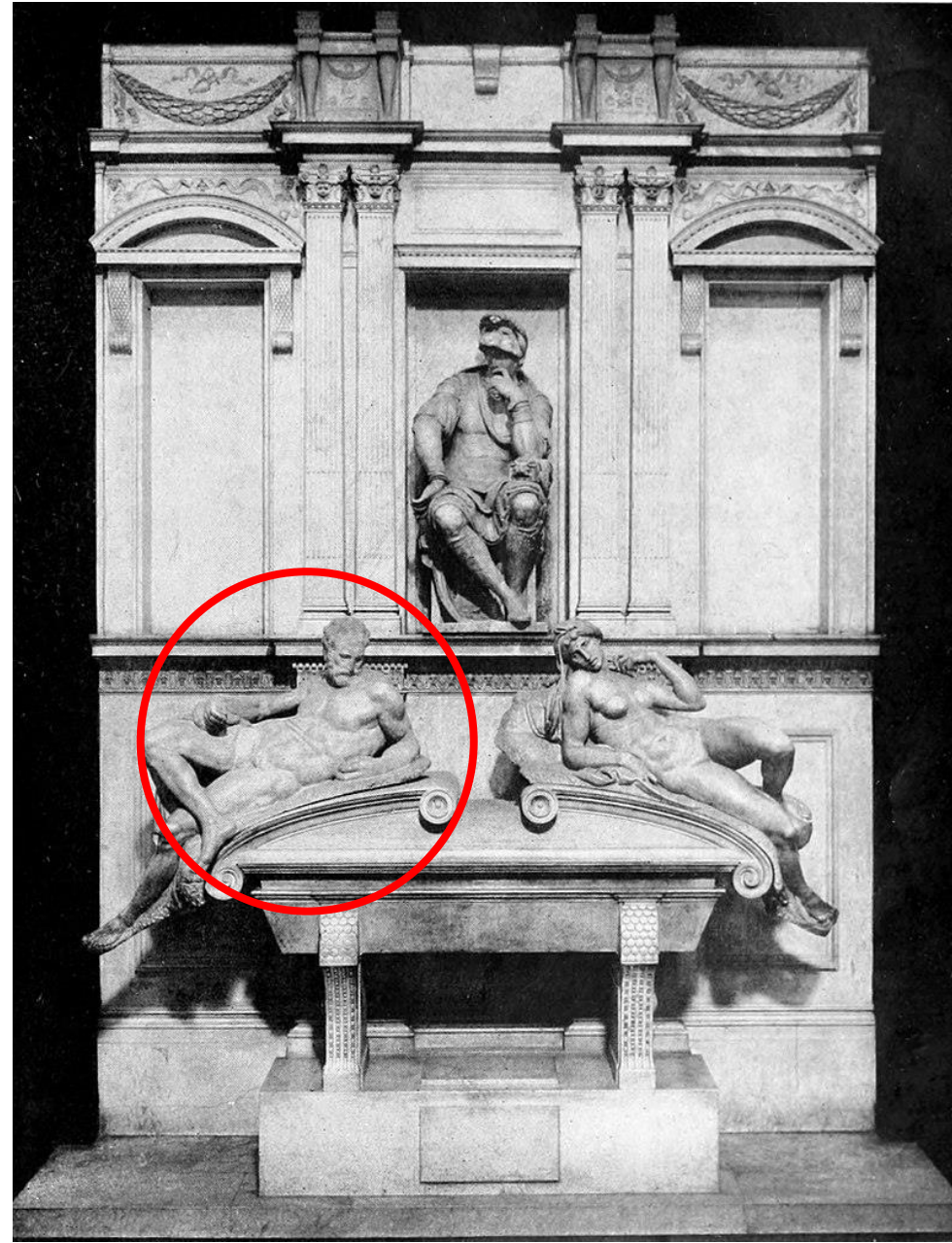
Debe también al maestro holandés su serialización de autorretratos de sí mismo y de sus seres cercanos.

MIGUEL ÁNGEL CAPILLA MEDICEA FLORENCIA 1519-29

TUMBA DE GIULIANO DE MÉDICI



TUMBA DE LORENZO DE MÉDICI



Las deformaciones
y lo inacabado
de **Miguel Ángel**.



VELAZQUEZ

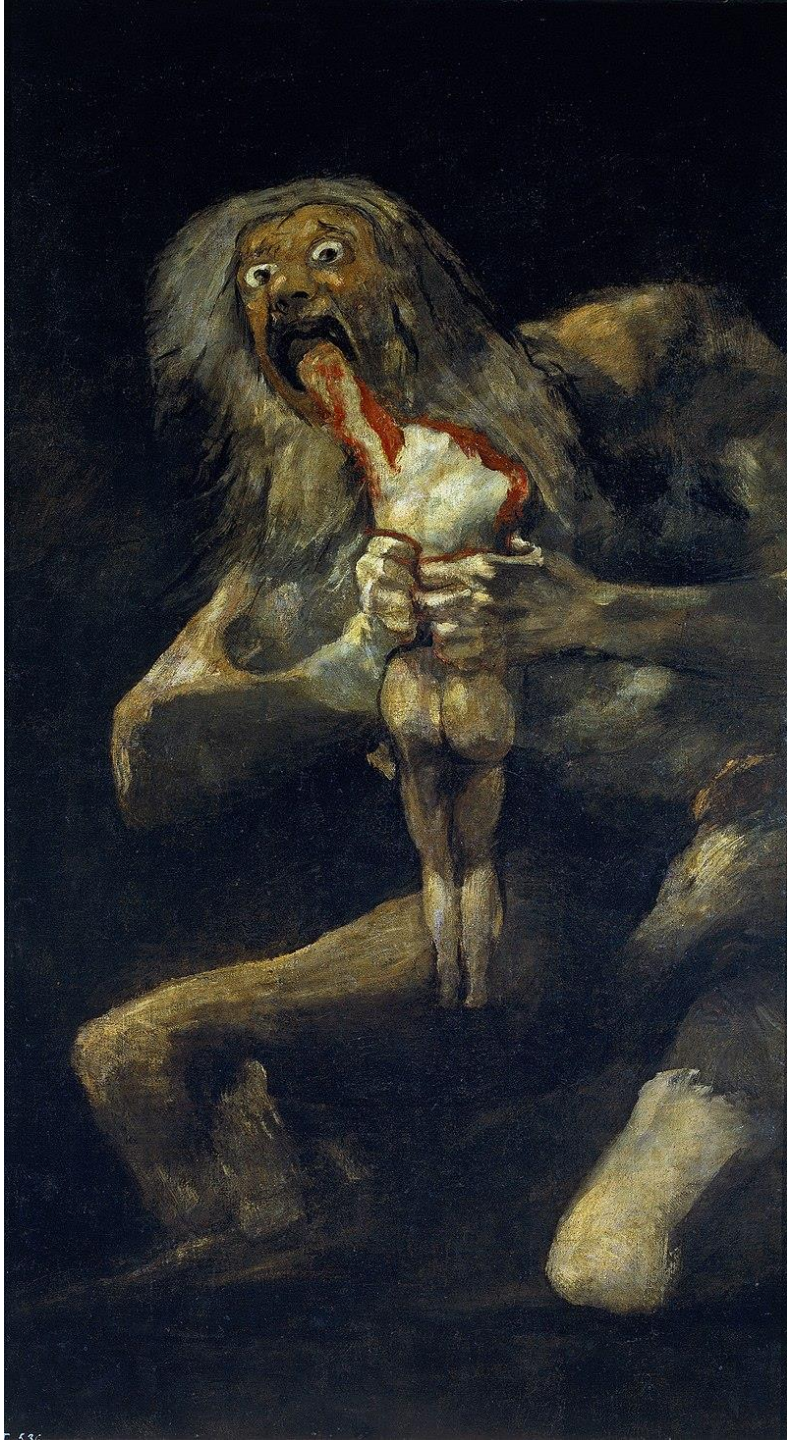
Bacon admiraba profundamente los retratos de **Diego Velázquez**. Le obsesionaba especialmente el *Retrato del Papa Inocencio X* al que regresará una y otra vez versionándolo (hasta 53 retratos) durante las décadas de los años 50 y 60. Le atraían tanto los aspectos técnicos del color lujoso y el virtuosismo en el tratamiento de la tela y la carne, como la maestría de Velázquez para capturar la personalidad del retratado. **Bacon** orientó la obra siempre a hacer salir del Papa otras sensaciones que veía palpitar en el cuadro como la agonía, la amenaza y el aislamiento. No se trata de una relación puramente formal sino de un proyecto de descomposición que actúa como si fuese una radiografía del cuadro original.



ESTUDIO DESPUES DE VELAZQUEZ 1950

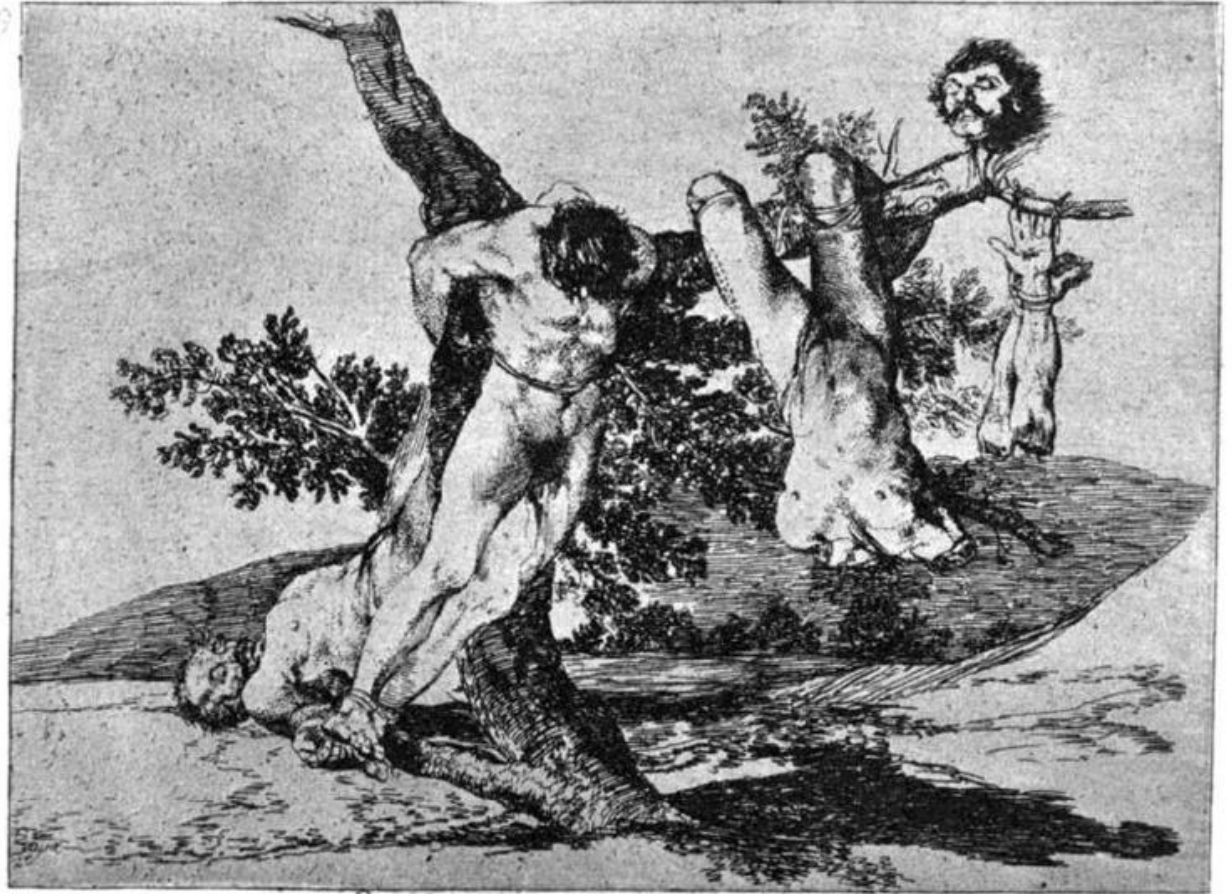


PAPA III 1951



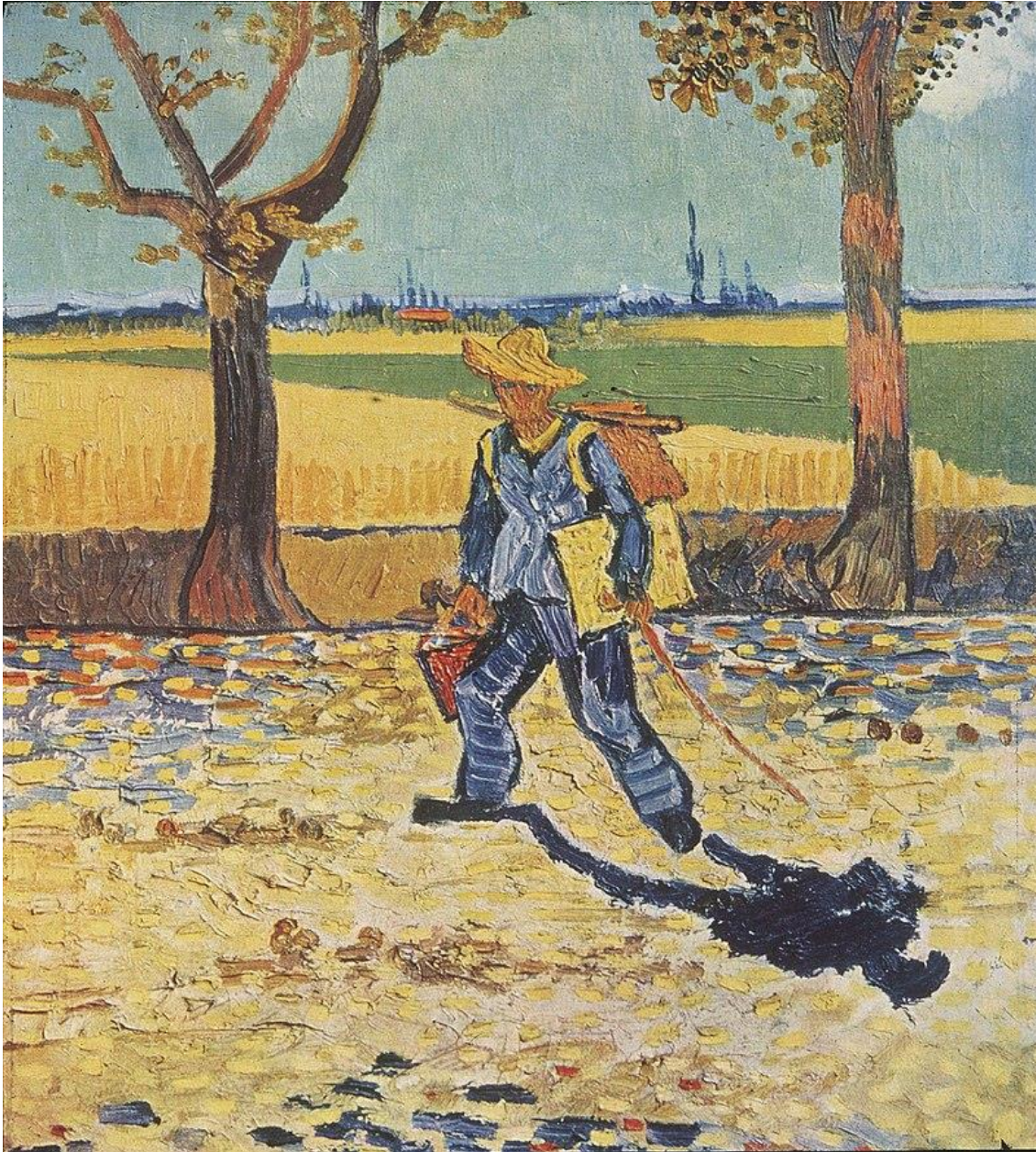
GOYA

En **Bacon** hay algo de la violencia y de la angustia que reflejan las figuras de Goya: de los "**Desastres**", de los cuadros de la Guerra de la Independencia, de las "**Pinturas Negras**" y de los retratos.



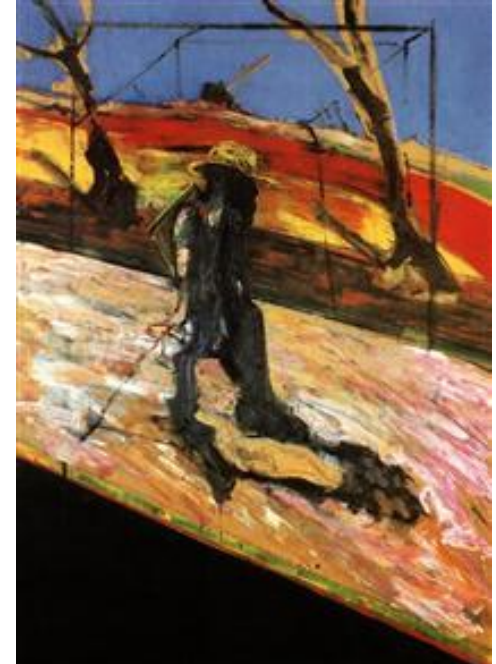
Grande hazaña! Con muertos!

VAN GOGH



VAN GOGH, EL ARTISTA EN CAMINO A SU TRABAJO, ARLES, 1888.

ESTUDIOS PARA UN RETRATO DE VAN GOGH 1957 DE BACON



ALBERTO GIACOMETTI



HOMBRE CAMINANDO 1960



DIEGO SENTADO 1948

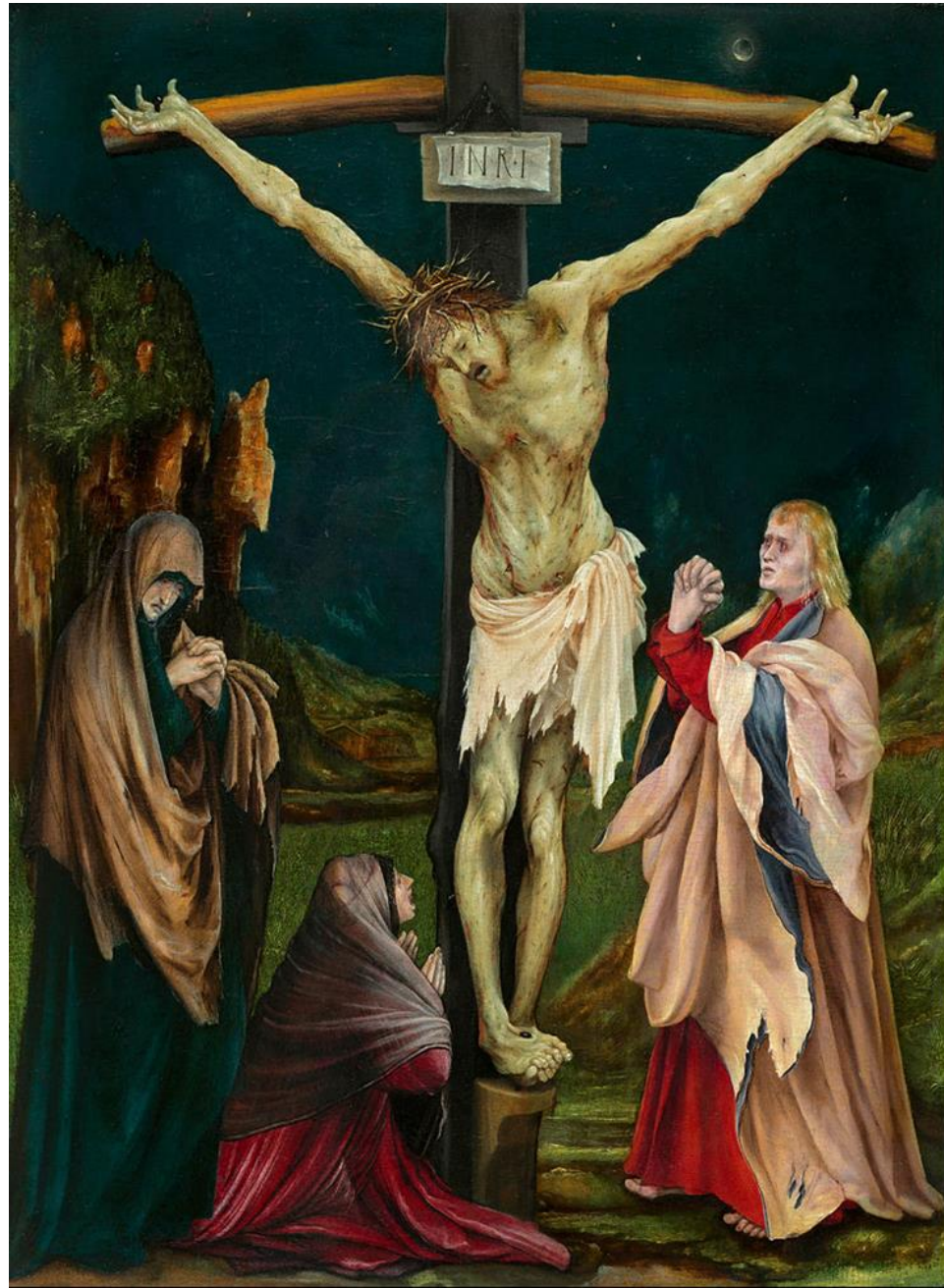


DIEGO 1953

Las figuras de **Giacometti** están enflaquecidas, a veces mutiladas; representan los humanos con angustia de vivir bajo el influjo del existencialismo. **Bacon** compara a los seres humanos con animales o incluso con reses de carne y sus rostros a menudo contienen una boca gritando silenciosamente. En ambos, los seres humanos aparecen aislados y solitarios.



ESCARNIO DE CRISTO 1503-5

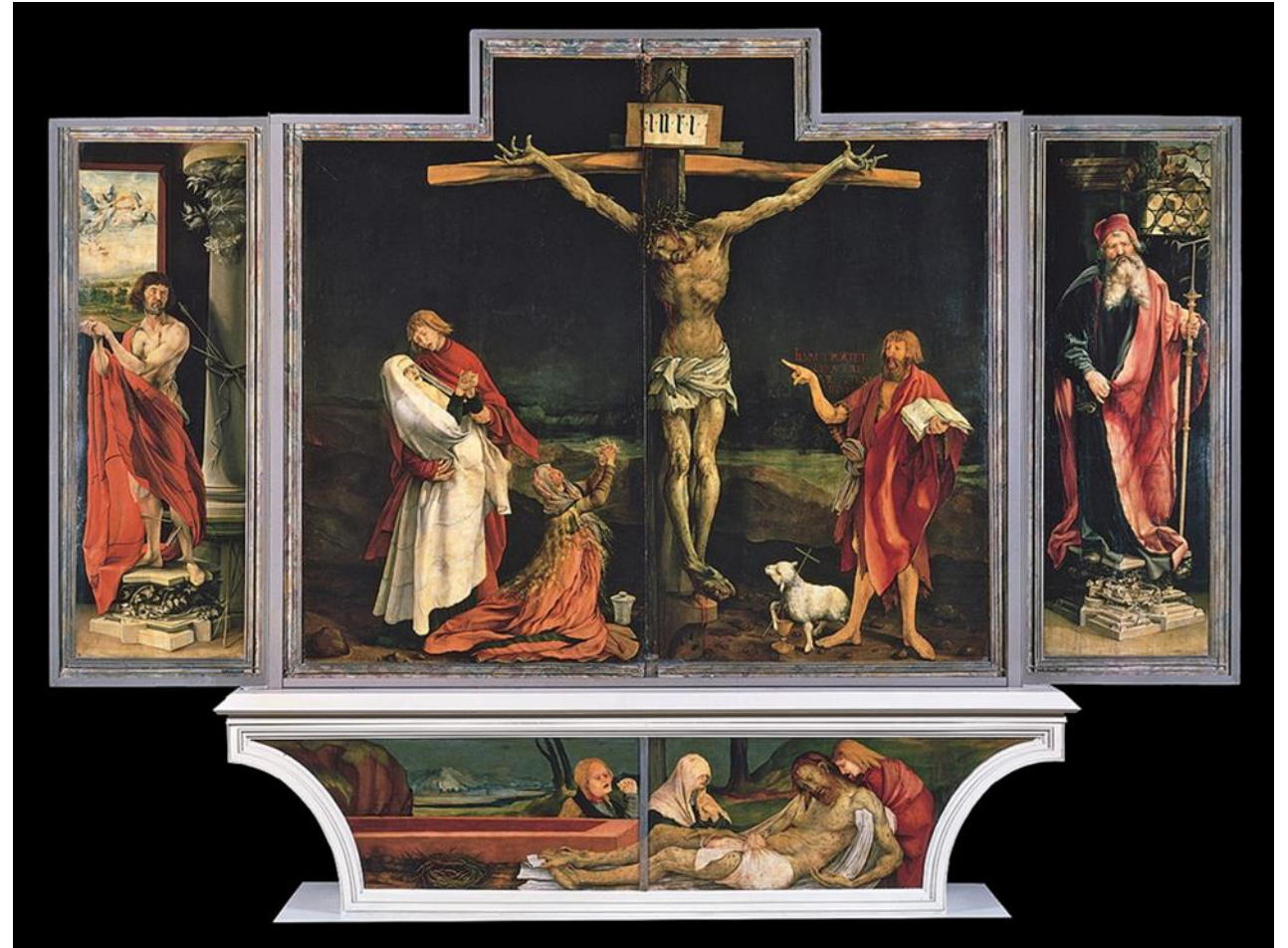


LA PEQUEÑA CRUCIFIXIÓN 1511

MATTHIAS
GRÜNEWALD



CRISTO CARGA CON LA CRUZ A CUESTAS 1523-25



RETABLO DE ISENHEIM

MATTHIAS
GRÜNEWALD

CLAVES

1. El **motivo principal** de sus cuadros es la **figura humana desfigurada y alterada** hasta un nivel desconocido antes. Aparecen **cuerpos mutilados, órganos atrofiados**, emplea todo tipo de anomalías anatómicas para dar como resultado una imagen del horror (seres en movimiento, preferentemente hombres, encerrados, deformados, gritando). La carne putrefacta (como símbolo inevitable del ciclo de la vida) la crucifixión como símbolo de crueldad sobre el ser humano (lo asocia al asesinato, matanza, carne mutilada y piel degollada). Son constantes: la crucifixión y animalidad, el aislamiento, la cópula, las crisis, nostalgia, la sexualidad, el sufrimiento, la muerte (sobre todo a partir del suicidio de su pareja en 1972). Recurre a las flechas para señalar algún elemento.

2. Sitúa sus figuras en habitaciones oscuras, impersonales, espacios angustiosos, indeterminados e indefinidos (para ello usa grandes fondos de colores planos y monocromáticos o arquitecturas lineales) que comunican una sensación de aislamiento y claustrofobia, en las que el hombre, vive una soledad intolerable. Sus figuras habitan en unas “jaulas” abstractas en las que palpita un cuerpo abandonado a su propio destino.

3. Muchas veces evoca la violencia de la **Segunda Guerra Mundial**, entremezclándola con vivencias íntimas suyas (trata de representar la impresión que causan determinados acontecimientos en su vida o su imaginación) Le obsesiona la agresividad del ser vivo y aquello que él entiende como su innata inclinación hacia la violencia. Expresa el drama del hombre expuesto, vulnerable, mutilado, despojado y encerrado el suyo y el de la humanidad: "la soledad, la violencia, la degradación", la angustia, la vida (la vida en la muerte y la muerte en la vida). En cuanto a lo que quiere expresar recurre a la ambigüedad

4. Representa a la figura humana sin sutilezas que lo atenúen, prescinde de lo accesorio. Las escenas son dolorosamente verdaderas.

5. Pinta desde fotografías, no del natural. Recurre a un sin número de imágenes provenientes de la historia del arte, los medios de comunicación masiva y fotografías e ilustraciones médicas provenientes de manuales diversos. Para modelos de sus retratos le es suficiente con instantáneas de un fotomatón, el parecido con personas u objetos no le preocupa, más en las versiones de cuadros de grandes maestros, las fuentes de inspiración son drásticamente transformadas y trascendidas con su intervención. Las secuencias fotográficas de **Muybridge** también le influyen en su deseo de captar movimiento. Estos clichés que utiliza a menudo estaban desparramados por el suelo de su estudio y manchados de pinturas, estos restos casuales los utiliza e interpreta en sus cuadros.

6. Emplea una figuración subjetiva, tomando de la vanguardia aquellos elementos que le convienen para conseguir expresar la torturada realidad del hombre contemporáneo: la gestualidad del informalismo, la distorsión expresionista y la evocación onírica surrealista (la emotividad en sus diversas formulaciones).

7. Sus seres están ordenados cuidadosamente; sigue normas extraídas de la tradición abstracta geométrica más austera, con la más rigurosa racionalidad compositiva. Contrapone estructuras opuestas; lo deforme, a lo riguroso. La emotividad y racionalidad se conjugan en un equilibrio extraordinariamente fértil y atrayente. Sus visiones se sitúan en un espacio geométrico y abstracto mediante el que consigue una sensación dinámica. El movimiento viene de los planos extrañamente superpuestos, elipses cuboides, círculos o flechas. Los fondos compactos dan coherencia a un conjunto que se convierte en algo unitario.

8. Existe controversia con respecto a si utiliza o no bocetos. Empieza haciendo todo tipo de manchas. Espera lo que llama “accidente”: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente, se basa en una aparente improvisación. Pinta directamente sobre el lienzo.

9. Aunque tiene obra en todo tipo de formato, tamaño y materiales, sus grandes obras las prefiere en óleo sobre lienzo y si es posible, enfrentar a sus figuras en tríos o trípticos, sobre todo desde los años 60. Con él, expresa movimiento y obliga al espectador a cambiar el punto de vista para romper una composición coherente o unitaria e incidir en el subconsciente antes de que podamos racionalizar y entender lo que vemos. También se relacionan con el cine, él quiso hacer cine.

10 Desde los años 60, se convierte en un maestro del color y experimenta con todas las tonalidades que puede conseguir un artista. No se queda con ningún color en exclusiva: rojos, naranjas, amarillos, verdes, azules, violetas... Los fondos uniformes de un colorido fuerte y unitario sirven para proyectar sus figuras y usa uno para todos los cuadros de esa temporada.

BIOGRAFÍA

Pintor angloirlandés (irlandés de nacimiento e inglés de adopción) Nació en Dublín en 1909. Tuvo una infancia difícil. Su padre, militar inglés retirado y estricto, se dedicaba a criar y entrenar caballos de carreras en Dublín. En 1914, debido a la Primera Guerra Mundial su familia se mudó a Londres. Entre 1914 y 1925 la familia vivió intermitentemente entre Inglaterra e Irlanda, por lo que la niñez de Francis transcurrió entre un lugar y otro por ello y por una patología (padecía de asma crónica) que le impedía ir al colegio con asiduidad careció de un marco escolar regular. Tras una infancia marcada por la soledad y la enfermedad, en 1925 la familia se establece en Londres. Homosexual, con complejo de Edipo negativo, su padre lo echó de casa al enterarse de sus relaciones con los mozos de su establo.

COMIENZOS ARTÍSTICOS

Entre 1927 y 1928 Bacon residió en Berlín y París. Tras una breve estancia en Berlín donde conoce a los expresionistas (Otto Dix, Max Beckmann) se dirigió a Francia, visitando París. En ese período descubrió y admiró *La masacre de los inocentes*, óleo de Poussin conservado en el Museo Condé sito en dicha ciudad. Este cuadro despertó en él, un gran interés. Asimismo visitaría en la Galería Rosenberg una muestra que incluía las figuras antropomorfas de Pablo Picasso. Decide hacerse pintor.

Regresa a Londres, y toma algunas **clases informales de dibujo y pintura** con el artista australiano Roy De Maistre, se inició en el arte desarrollando una **línea pictórica postpicasiana** realizando sus primeras obras a partir de 1929 (acuarelas, gouaches y óleos) pero destruyó parte de esta producción. Para 1930 trabajaba en Londres como decorador de interiores y diseñador de muebles modernos.

En 1937 participó en la muestra de diez *Jóvenes Pintores Británicos*, organizada por Eric Hall en Agnew's, Londres.

En 1944 finalizó su tríptico *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión*, cuadro tripartito con extrañas criaturas que en su momento generó polémica y es hoy considerado ser uno de los más originales e inquietantes del arte del S. XX. Esa obra, **marca el inicio de la madurez artística** en la carrera de Bacon, el pintor tácitamente decidió que el tema de sus pinturas sería tanto *la vida en la muerte como la muerte en la vida*. Buscó expresar su condición vital, ligada a su lado autodestructivo. Pintó la figura humana expuesta, vulnerable, deformada y mutilada, logrando así expresar "la soledad, la violencia y la degradación". El cuadro se expuso en 1945, en Londres, junto con los artistas ingleses Henry Moore y Graham Sutherland, el lienzo marcó un estilo propio e inconfundible, que años más tarde se tornaría obsesivo y hasta casi redundante o repetitivo. La visión atormentada de Bacon había de llamar la atención de un público traumatizado por la experiencia de la guerra y todos sus males; pero así como los pintores informalistas orientan su angustia existencial hacia la indeterminación de la abstracción matérica, Bacon elige la figura humana como motivo central de sus cuadros.

MADUREZ ARTÍSTICA

En 1949, el **Museo de Arte Moderno de Nueva York** (MOMA) compró una impresionante obra suya titulada *Pintura* 1946, que presenta dos figuras inciertas, más una de ellas suspendida como si estuviese crucificada. También en 1949 **Bacon** comenzó a desarrollar una serie de variaciones fantasmagóricas sobre el *retrato de Inocencio X* de **Velázquez**, llegando a realizar no menos de cuarenta de esos "papas". Curiosamente, los pintó guiándose por fotografías y cuando tuvo la oportunidad de contemplar el original de **Velázquez** en Roma, se negó rotundamente.

En 1950, la obra de Bacon es incluida en la exposición *Los últimos cincuenta años en el arte británico*, presentada en la **Galería Knoedler** de Nueva York.

1956, el *primer autorretrato de Bacon* y seis pinturas suyas inspiradas por una imagen de Van Gogh fueron incluidas y exhibidas en la muestra *Maestros de la Pintura Británica 1800 a 1950*, presentada en el **Museo de Arte Moderno** de Nueva York.

En 1960, la obra de **Bacon** figura en *Pintura británica 1700 a 1960*, muestra que tiene lugar tanto en Moscú como en Leningrado.

Su obra produce todo tipo de reacciones; desde fobias a filias o aproximaciones más equilibradas como la desarrollada por **John Russell**. En Inglaterra y los Estados Unidos la prensa fue a menudo hostil con él, lo opuesto a Francia. Fuera de los catálogos oficiales y las publicaciones académicas o especializadas en arte de **Bacon**, la prensa y los medios de comunicación masiva fueron casi sin excepción tendenciosos y sensacionalistas respecto a su producción; y perpetuaron estereotipos y rumores acerca de la vida privada del artista. A él no le gustaba llamar la atención. Quería vivir la vida plenamente. Si bien existen numerosas anécdotas acerca suyo, llevaba una vida bastante solitaria y poco dada a escándalos, cuidaba su imagen y la imagen que su obra daba al espectador. Retenía información acerca de su persona y no permitía a nadie publicarla. Debido a ello, el aproximarse a algunos datos biográficos de Bacon desde el plano de la total certitud puede ser arriesgado. No obstante le acompañó la polémica.

RELACIONES

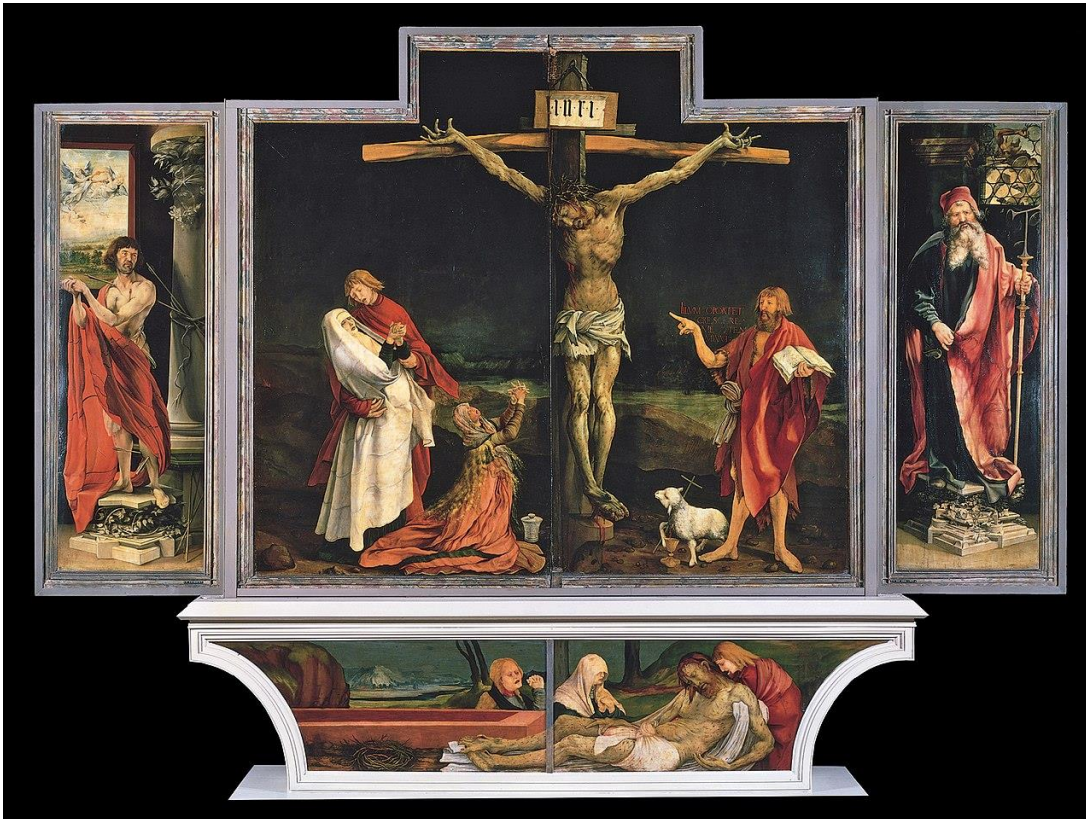
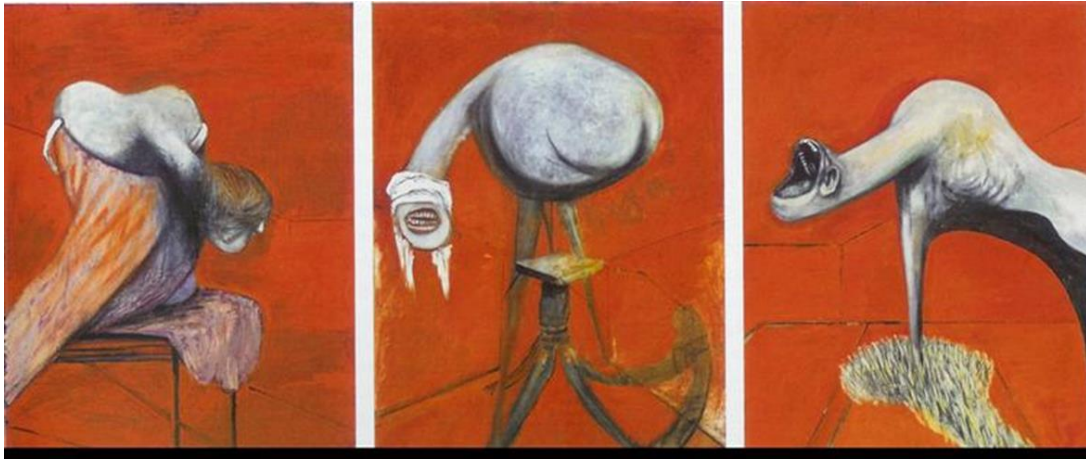
Sádico e incorregiblemente destructivo, su primer su primer gran amor fue el piloto **Peter Lacy** (desde 1952 a 1960) con quien tuvo una tormentosa relación. **Lacy** le rompía los cuadros cuando estaba bebido, al terminar la relación terminó mudándose a Tánger, donde se suicidó en 1962. Bacon realizó varios retratos suyos; la serie titulada *Hombre en azul*, refleja su personalidad y otros con imágenes drásticamente distorsionadas y a menudo tituladas mediante el uso de iniciales: *Estudio de retrato para P .L.* (1962) y *Estudio para un retrato de P .L.* (1964).

En 1963, **Bacon** descubrió a **George Dyer**, su amante y modelo durante otros ocho años. Su relación fue intensa, inestable e imprevisible, **Dyer** fue la principal fuente de inspiración para muchos de los cuadros entre 1963 y 1971, año en el que **Dyer**, entonces depresivo y con tendencia al suicidio logra su cometido. Es el más conocidos de sus amantes, en parte se debe a que el artista lo inmortalizó a través de obras suyas en las que representó sus instantes finales sobre el lavatorio de una habitación de hotel, la noche en que se inauguraba la retrospectiva del pintor en el Grand Palais de París.

Hacia 1975 Bacon inició una relación más estable, con **John Edwards**, quien subsecuentemente heredó sus bienes.

Murió en Madrid en 1992 en la Clínica Ruber Internacional de un fallo cardíaco. Los últimos años de su vida venía mucho a España, tenía un nuevo amante español apellidado Capelo.

TRES ESTUDIOS EN LA BASE DE UNA CRUCIFIXIÓN 1º VERSIÓN 1944



RETABLO DE ISENHEIM MATTHIAS GRÜNEWALD

ETAPA MADURA

Óleo y pastel sobre madera, completada en el lapso de dos semanas. La obra se basa en las Erinias (Furias) que aparecen la **Orestíada** de **Esquilo** y presenta a tres criaturas antropomórficas deformes sobre un fondo plano de color naranja.

Esta obra está considerada por su autor y por los especialistas como la primera obra madura del artista. **Bacon** pensaba que las anteriores eran irrelevantes y evitaba exhibirlas en círculos artísticos. Cuando fue expuesta por primera vez, causó sensación y ello propulsó la fama del pintor, quien sería considerado como uno de los más destacados pintores de la posguerra.

Las Furias, en la mitología clásica, son como unas deidades encargadas de vengar los parricidios y matricidios, cazando y torturando a los criminales. La **Orestíada**, es una trilogía de teatro griego en el que se cuenta la historia de la destrucción de la descendencia de Atreo; con una serie de asesinatos. El protagonista es perseguido por las Furias por vengar la muerte de su padre a manos de su madre Clitemnestra, adúltera. Pero **Bacon** no representa esa historia sino que plasmara la impresión que esta historia le produce; una de las frases de **Esquilo**: «*El olor de la sangre humana sonríe un poco por mí*», tuvo un impacto especial en **Bacon**, por lo que la forma en que pinta las bocas en esta y otras pinturas expresa esa emoción.

El tríptico además de las furias clásicas, resume temáticas que **Bacon** había explorado en obras suyas anteriores, incluyendo su análisis de los biomorfos de **Picasso** y su personal interpretación de la noción de crucifixión.

Inicialmente había pensado en representar una crucifixión con tres figuras al pie de la cruz, pero luego dejó de lado esta idea y representó solo las tres figuras, a las que de un modo ambiguo denominó "estudios".

Cada recuadro muestra a una figura sólida sobre un fondo de color anaranjado. La piel pálida de estas está tratada con pinceladas uniformes de tonos grises y blancos, los estantes que soportan a las figuras varían entre tonos amarillos, verdes, blancos y morados.

Las figuras, representan tres Furias, deformadas. Su aspecto es violento, preocupante y aparentan ser criaturas lentas. Sus formas están tomadas directamente de las pinturas que **Picasso** hizo a finales de la década de 1920 y a mediados de los años 1930 sobre seres biomorfos con fondos de playas y en especial de la obra **Los bañistas** (1937). Sin embargo, el erotismo y comedia de **Picasso** fueron sustituidas por la sensación de amenaza y miedo derivada de la obra de **Grünwald**, estas carecen de miembros, tienen un cuello alargado y hombros muy redondeados.

1. La de la izquierda tiene apariencia humana, posiblemente represente a un hombre moribundo clavado en la cruz. Está sentada en una especie de mesa, y lleva un copete con cabello negro.
2. La central tiene la boca en su cuello, en vez de en una cara. Muestra sus dientes como si estuviera gruñendo y tiene los ojos tapados con un trozo de tela parecido a un vendaje que aparece en el **Escarnio de Cristo** de **Grünwald**. Esta criatura se enfoca hacia el espectador y está centrada frente a una serie de líneas convergentes que provienen de un pedestal sobre el que está «posicionada». Su boca está inspirada en el grito de la enfermera que aparece en la escena de las escaleras de la película **El acorazado Potemkin** (1925) del director **Sergei Eisenstein**.
3. La de la derecha está ubicada en un área aislada en donde solo se observa hierba, tiene abierta su boca como si estuviera gritando (no se sabe si de dolor o placer) y no parece humana, está abierta de una forma brutal. El fondo anaranjado de este panel es más brillante que el de los otros dos recuadros. Del cuello de esta figura sobresale una sola hilera de dientes, mientras que a un lado se aprecia una oreja humana.

Un análisis con infrarrojos reveló que los paneles habían sido alterados en numerosas ocasiones mientras el artista trabajaba en ellos. Las tres obras tienen sendos marcos dorados y cuando se encuentran sin marco, se pueden apreciar que la obra fue hecha con suma delicadeza.

Bacon señaló en una ocasión que esta obra estaba destinada a ser utilizada en la base de una gran crucifixión; como una **predela** para que fuesen usadas en un retablo alongado. Uno de sus biógrafos sugirió que era posible que los paneles por sí solos fueran trabajados de manera individual, y que la idea de combinarlos viniera después. Puede ser ya que el compartir la misma tonalidad de fondo era común de determinados períodos de la obra de Bacon. Desde el inicio de su carrera, prefería trabajar en series de tal manera que su imaginación estimulara la secuencia de sus obras; él dijo, «*las imágenes conciben otras imágenes*» y aunque las figuras compartan la misma tonalidad naranja hay pocos elementos comunes entre los tres paneles para pensar que fueran concebidos como un todo. No obstante no aparece la crucifixión en si misma. Un crítico escribió que las tres Furias pudieron haber remplazado a Cristo y a los dos ladrones que fueron crucificados con él.

Esta obra es el punto de referencia del que va a partir el trabajo posterior de **Bacon**, ya que mantuvo sus intereses y aficiones en cuanto a la pintura durante el resto de su carrera. ***El formato en tríptico, la posición de las figuras, las bocas abiertas, el uso distorsionado en los trazos, las Furias y los temas relacionados con la crucifixión*** aparecieron a menudo en obras posteriores.

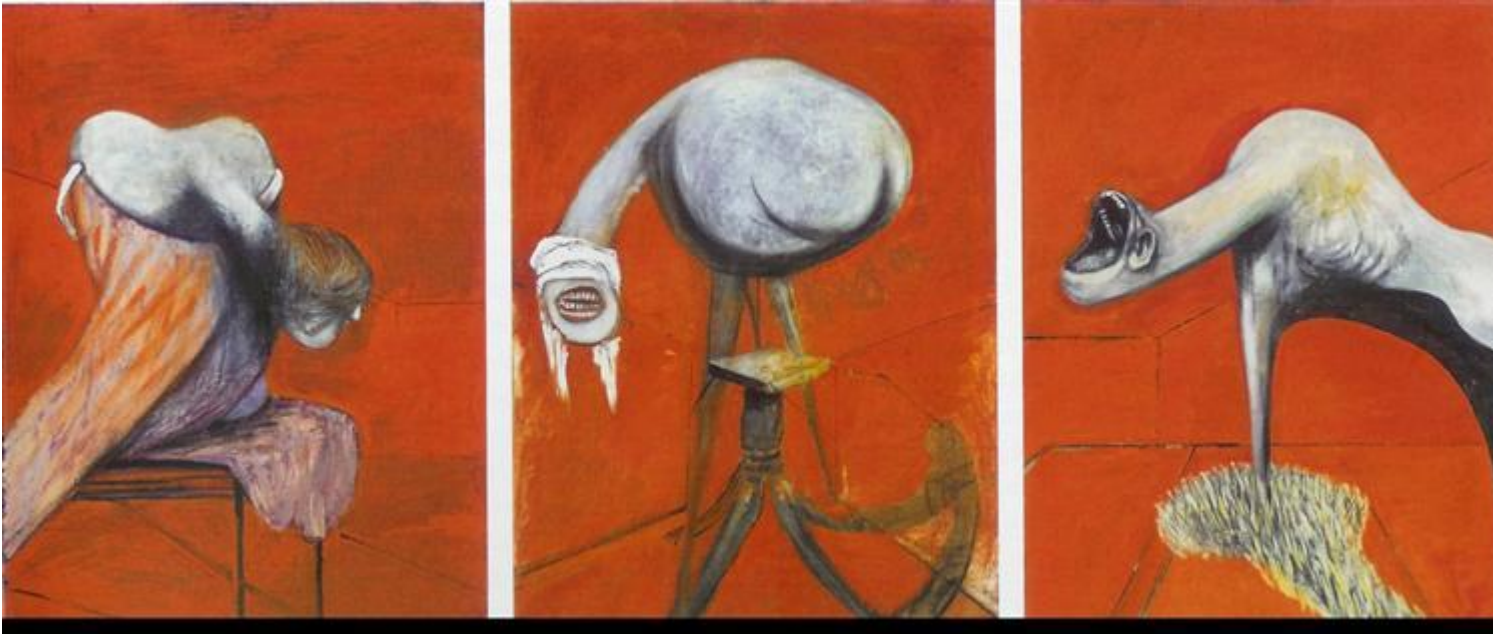
El tríptico parece estar un tanto alejado de la corriente principal de su obra. Este apunta directamente a sus fuentes de inspiración, las cuales interpreta de una manera inusualmente literal. También muestra a las criaturas de una manera distinta a otras obras, puesto que estas se encuentran al aire libre; para 1948 encerraría a las figuras dentro de entornos cerrados o cuartos confinados.

Aparte de la interpretación que le dio **Picasso**, el tema de la crucifixión fue un aspecto que casi no se exploró durante el siglo XX en el arte. Los surrealistas explotaron su valor pictórico y trascendental, aunque por lo general era usado como una expresión de blasfemia en ciertos casos. **Bacon** expresaba su fascinación por la manera en la que algunos pintores, como **Cimabue**, la mostraban; sin embargo, en cuanto a **Picasso**, él se mostraba más impactado por la forma tan evasiva en que aquel manifestaba sus pinturas puesto que estaban fuera del marco religioso. Para los **Tres estudios**, **Bacon** no deseó aproximarse a la visión cristiana de la crucifixión, sino que esta refleja la perspectiva particular que tenía sobre la humanidad. *«solo fue un acto del deseo humano, un camino de conductas que te encausan a otros»*. La pasión de Cristo se convirtió en la temática principal durante las etapas iniciales de la carrera de **Bacon** y recurría de manera periódica a esta en varias ocasiones.

Mientras que los **Tres estudios** comenzaron como un intento de representar directamente la escena de la crucifixión, sus inspiraciones artísticas lo condujeron a «algo totalmente distinto». **Bacon** llegó a considerar la escena como un esqueleto para explorar nuevas formas de representación sobre el comportamiento y las emociones humanas. Para él, la obra se tornó en una especie de autorretrato; una vía para trabajar en «todo tipo de emociones personales referentes a la conducta y acerca de lo que es el camino de la vida».

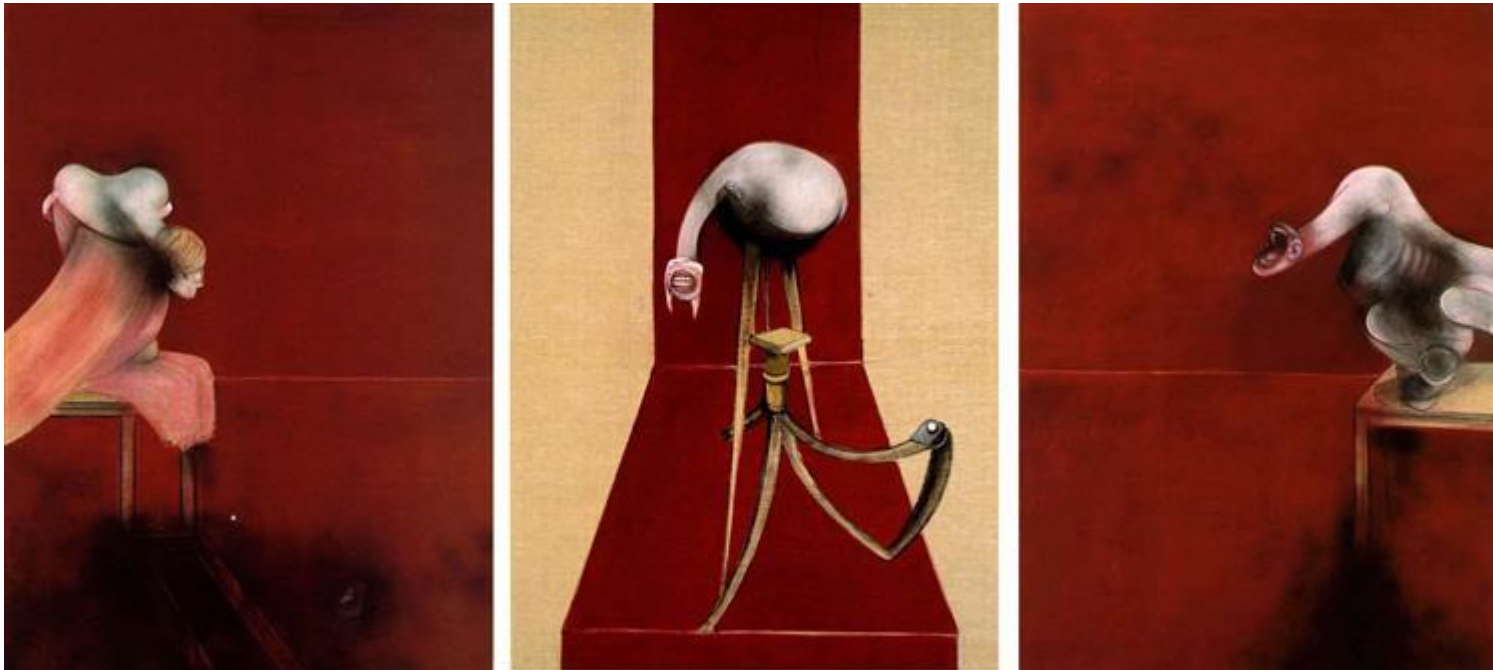
Puesto que fue hecho en 1944, el tríptico probablemente se hizo eco de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, parece que el lienzo expresa la propia confusión y consternación de **Bacon** ***«en cuanto a las manifestaciones de violencia y poder, cosas ambas que causaban una atracción y repulsión simultáneas en él»***.

TRES ESTUDIOS EN LA BASE DE UNA CRUCIFIXIÓN 1º versión 1944 2º VERSIÓN 1944- 1988



Por lo general, **Bacon** hacía una segunda versión de la mayoría de sus obras. Para 1988, había completado una copia casi idéntica a los **Tres estudios** originales, esta es dos veces más alargada que la original (198 × 147 cm) y con el fondo más rojizo y de color sangriento en vez de anaranjado. Las figuras, ocupan una proporción menor en relación al marco de los recuadros, lo que según el catálogo de la **Tate Gallery**, «te sumerge en un profundo vacío».

El nuevo tríptico recibió críticas contrapuestas como que la refinada técnica de la pintura le quitaba a la imagen poder. Que la escala ampliada de la segunda versión le daba «una cualidad majestuosa bastante acertada», a pesar de que la presentación esbelta de la obra le quitaba un poco su llamativa impresión. O que aunque el tríptico de 1988 era un trabajo más pulido y pictórico, carecía de su tosca apariencia original.



En cuanto a la tendencia de **Bacon** de regresar a ciertas temáticas en sus obras, Meades observó que «**Bacon** tiende a autoplagiarse en áreas distintas que muestran poca diversidad en algunos de sus cuadros. Ninguna, ni siquiera la versión de 1988 (o alguna copia) del gran tríptico de la crucifixión de 1944 puede aminorar esta obra: es impermeable, mejor trabajada y da evidencia de que ha mejorado su técnica. Los fondos están más elaborados, definidos y despojados de su llamativo y áspero anarajando envenenante de 1944». A pesar de las discrepancias entre ambas, la segunda versión aún mantiene la fuerza y la conmoción que ofrecía la original.



PINTURA 1946

En 1949, lo compro el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

Presenta dos figuras inciertas, una de ellas está suspendida como si estuviese crucificada. El cuadro se centra un personaje descansando sobre una alfombra, en una estructura circular que se envuelve alrededor de la base de la pintura, con trozos de carne aparentemente empalados sobre su eje vertical. A partir de esta estructura aparece el rostro sombrío de un ser bien vestido mirando desde la sombra de un paraguas del cual solo son visibles parte de sus dientes y bigotes con sangre. Encima está el cadáver colgando de un animal vacuno cuyas patas se adentran en el espacio y unas cortinas extrañas en forma de arco cuelgan al fondo de ellos sobre dos paredes rosas.

Las interpretaciones son diversas. Una de las más famosas dice que está inspirado en el ministro de propaganda nazi, **Joseph Goebbels**, cuya cabeza medio recortada habla desde una tribuna flanqueada por jaulas de costillas carnosas de color rojo. Sus palabras revelan la "carnicería" que estaba por venir. Una característica común en la obra de Bacon, es el espacio-marco, una caja rectangular que recubre a figuras como el *Estudio después del retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* (1953) que también se deriva de la era nazi. Se supone que imitan a las cajas de balas utilizadas por los criminales de guerra en los juicios de Núremberg, las cortinas del fondo vendrían siendo las utilizadas en los discursos de **Hitler** con la esvástica nazi. Otra interpretación sería la del bombardero de la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki. El hombre sería el piloto del avión militar, mientras que su cabeza representaría la explosión que produce la nube en forma de hongo. No falta quién interprete la carne de vacuno colgada como al propio **Jesucristo** en la crucifixión. Pero aquí no se refería a una crucifixión teológica, sino al hecho de que aquellos que una vez fueron seres vivos, y ahora están muertos, solo son materia muerta destinada a la alimentación, la refrigeración sería la prueba de la inutilidad de la lucha contra lo inevitable. En este sentido se podría inferir que porque la carne es carne, la lucha humana no puede ser tan diferente de la de los animales.

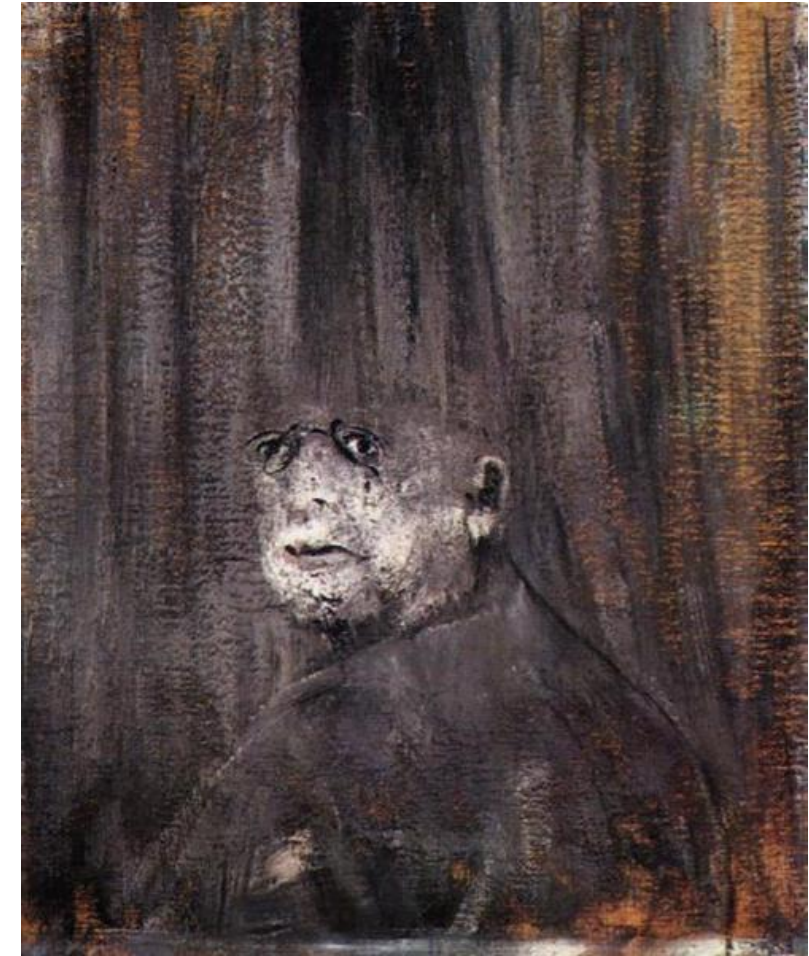
SERIE CABEZAS

La idea de una serie de cabezas surgió cuando regresó sin dinero, a finales de 1948, de una estancia en Tánger. En los tres años previos no había conseguido encontrar cómo expresarse, y el último lienzo que se conserva de este período es su *Pintura* (1946). Aunque siguió pintando, su enorme autocrítica le llevó a apuñalar sus lienzos, por lo que no se conserva ninguna obra del período comprendido entre 1947 y el invierno de 1948. La galerista **Erica Brausen** le ofreció la oportunidad de una exposición individual para la inauguración de su nueva Galería de Hannover. **Bacon** aceptó, pero no tenía nada que exhibir. En los años siguientes, **Brausen** se convirtió en uno de sus apoyos más importantes. Ella organizó esta exposición individual, la **primera de Bacon**, le dio publicidad y organizó visitas de compradores internacionales.

Con 40 años, **Bacon** consideraba que esta exposición era su última oportunidad y se dedicó a ella con determinación. No tenía un plan concreto cuando aceptó exponer, pero consiguió encontrar temas que le interesaban. *Cabeza I* la había pintado el año anterior, y ejecutó cinco variantes cada vez más intensas de la obra en las semanas previas a la exposición de noviembre, completando la serie apenas a tiempo para la inauguración. Las pinturas presentan figuras aisladas encerradas en espacios indefinidos, claustrofóbicos, reductores y misteriosos. Al ser tempranas en la obra de **Bacon**, no todas tienen la misma calidad, aunque sí muestran una clara progresión, especialmente en la forma en la que utilizan y presentan ideas que **Bacon** aún estaba desarrollando e interiorizando. *Cabeza I* (que empezó a pintar en el invierno de 1948) y *Cabeza II* muestran trozos de carne sin forma que a grandes rasgos parecen cabezas humanas. Tienen los ojos entreabiertos y una faringe, aunque esta está colocada mucho más arriba de lo normal. Las *cabezas III, IV y V* se caracterizan por una atmósfera siniestra, y muestran bustos completamente en los que se puede distinguir que se trata de hombres.



CABEZA I 1948



CABEZA III 1949

Estas dos ideas se aúnan en *Cabeza VI*, que está tan fisiológicamente deformada como las dos primeras cabezas y que es tan tétrica como las tres de en medio. En *Cabeza VI*, la figura se ha desarrollado y utiliza vestiduras litúrgicas, siendo esta la primera muestra de la influencia de **Velázquez** en la obra de **Bacon**.

Cabeza I tuvo más éxito que *Cabeza II*. Aunque esta última cuenta con críticas positivas, se considera un estancamiento creativo de **Bacon**. Por su parte, *las Cabezas III, IV y V* suelen considerarse pasos intermedios hacia *Cabeza VI*. Es excepcional en la obra de **Bacon** que sobrevivan obras de relativa baja calidad, pues el pintor fue implacablemente autocrítico y a menudo rompía o abandonaba los lienzos antes de llegar a completarlos.

CABEZA VI 1949



Pintura al óleo sobre lienzo. Es la última de los seis paneles que componen su *serie Cabezas* 1949 y la primera obra de Bacon inspirada en Velázquez, cuyo *retrato del Papa Inocencio X* le persiguió durante toda su carrera e inspiró su serie de "*papas gritando*", de la que aún hoy se conservan 45 obras individuales. En ella, **Bacon** utiliza pinceladas fuertes y expresivas para retratar el busto de una figura individual. Esta figura se encuentra enmarcada dentro de una estructura que se asemeja a una jaula de cristal, detrás de un telón con aspecto de paño. Gracias a esta disposición, Bacon consigue crear la impresión de un hombre atrapado y ahogado en su entorno, que grita en un vacío sin aire.

En Cabeza VI se pueden encontrar varios motivos recurrentes en la obra de **Bacon**. Entre otros, el objeto colgante que parece un interruptor de la luz o la borla de una cortina, que se puede encontrar incluso en sus pinturas más tardías; o la jaula geométrica, que se puede encontrar en su obra maestra de 1985/1986 *Estudio para un autorretrato: tríptico*.

Se expuso por primera vez en noviembre de 1949 en la **Galería Hanover** de Londres. En aquel momento, Bacon era un artista extremadamente polémico aunque también respetado, conocido por su obra de 1944 *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión*, que le convirtió en el *enfant terrible* del arte británico. Provocó reacciones muy distintas entre los críticos de arte. **John Russell**, que más tarde se convertiría en el biógrafo de **Bacon**, en su momento la criticó y dijo que era "un caimán despojado de sus mandíbulas y un contable en quevedos con un mal final". En 1989, **Lawrence Gowing** escribió que el "impacto del cuadro, al verlo en una serie de cabezas... Era indescriptible. Todo era imperdonable. El aspecto paradójico de mezclar pastiche y iconoclasia era de hecho una de las pinceladas más originales de **Bacon**". El Crítico **David Sylvester** afirmó que se trataba de la obra fundamental de **Bacon** en el inusualmente productivo período de 1949–50, y de uno de los mejores papas de **Bacon**.

ESTUDIO PARA UN RETRATO DE INOCENCIO X 1953



La obra original de Velázquez de 1650 fue reinterpretada por Francis Bacon en más de cuarenta pinturas, estudios y bocetos tres siglos después. Una obra a la que recurrió de forma reiterada desde una primera vez en el año 1940.

Todo el cuadro representa un grito, infinito. El peso de su cargo, la soledad de un hombre ante las dificultades que tuvo que afrontar, pero también el peso de sus errores.

No está sentado en un trono sino en una construcción tubular como una silla eléctrica y encerrado como en un ring. Las diagonales de la parte inferior del cuadro confluyen con las verticales, deforman el rostro y refuerzan la impresión del cuadro.



CABEZA RODEADA DE FLACOS BOVINOS 1954

Mucho del arte de Europa que siguió a la Segunda Guerra Mundial, parece reflejar una respuesta a la guerra y sus consecuencias como **Francis Bacon** y el escultor con base en París **Alberto Giacometti**. Temáticamente, existen afinidades entre ambos artistas.

En no pocas de sus pinturas **Bacon** evoca la violencia de la **Segunda Guerra Mundial**, entremezclándola con vivencias íntimas suyas.

En su serie de *Crucifixiones* (1933- 1968) y en un cuadro titulado *Cabeza rodeada de flancos bovinos* de 1954, **Bacon** rememora tangencial e insistentemente aquello que lo obsesiona: la agresividad del ser vivo y aquello que él entiende como su innata e inexorable inclinación hacia la violencia.

PETER LACY



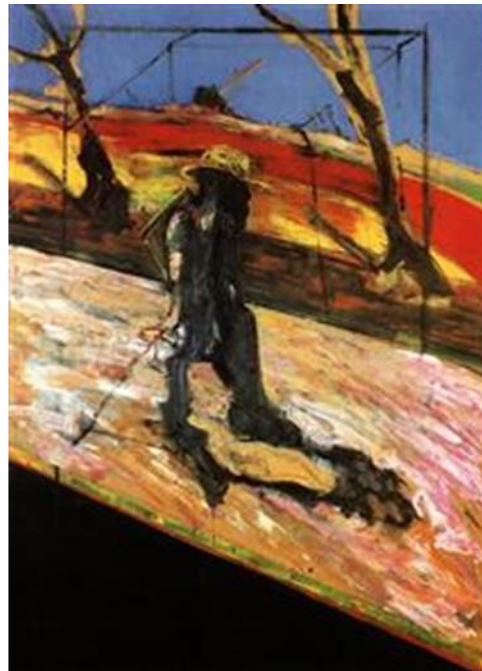
HOMBRE EN AZUL V Y VII 1954

Con Peter Lacy tuvo una relación tormentosa, cuando este estaba bebido le rompía los cuadros y le agredía. Aquí representa su forma de ser, un terrorífico hombre encorbatado que sonríe en una penumbra azul.

ESTUDIO DE RETRATO DE PL 1962



ESTUDIOS PARA UN RETRATO DE VAN GOGH 1957





ESTUDIOS DE UN PAPA ROJO 1962

ESTUDIOS PARA UNA CRUCIFIXIÓN 1962



Estudios para una crucifixión, son tres paneles o un tríptico realizado con la técnica de óleo con arena sobre lienzo para una exposición en la Tate Gallery y adquirida por el Museo Guggenheim de N. York.

Fue pintada en solo dos semanas en un periodo que el pintor confesó que pasó entre borracheras y resacas. Bacon veía la crucifixión como un símbolo de la brutalidad y la violencia del comportamiento humano, acentuado por la presentación de la víctima como un trozo de carne sacada de una carnicería. En este aspecto existen referencias del Buey desollado de Soutine y el de Rembrandt. En el tríptico existe una vinculación con sus vivencias y traumas.

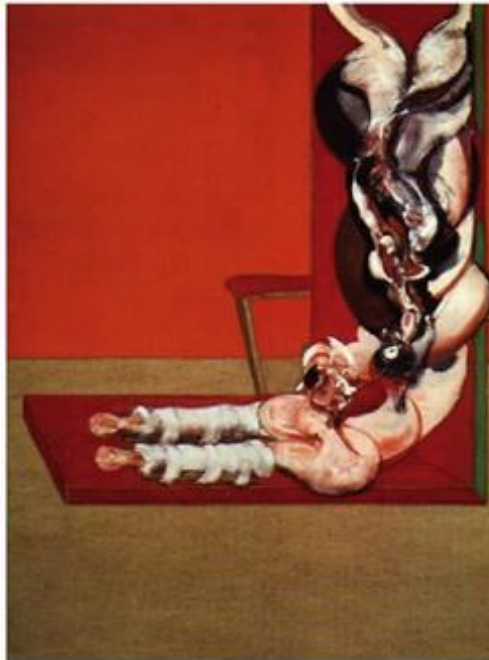
En el panel de la izquierda, según los críticos, se representa a su padre expulsando a su hijo al ser informado de su homosexualidad. La distorsión de la cara añade una expresión de crueldad, de falta de humanidad.

En el panel de la derecha un tremendo cuerpo diseccionado resbalando. La caja torácica parece un costillar observado en un matadero. Bacon se inspiró en ellos, pero también en Soutine y Rembrandt. En la parte inferior aparece una figura misteriosa, un observador.

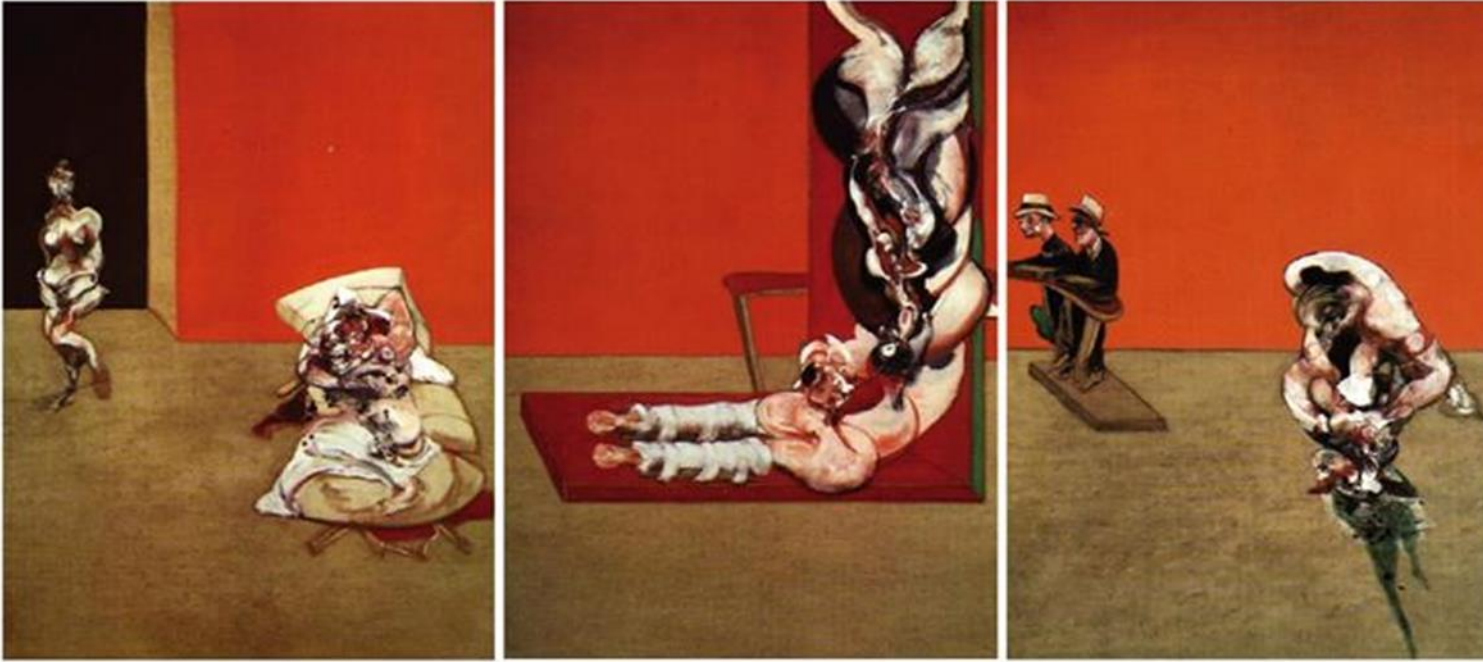
En el panel central la figura sangrienta de un hombre en posición fetal sobre un diván que representa la vulnerabilidad del hombre.



ESTUDIOS PARA UNA CRUCIFIXIÓN 1962



CRUCIFIXIÓN 1965



CRUCIFIXIÓN 1965

En cada uno de los tres paneles, la obra muestra tres formas de muerte violenta.

Este tríptico fue el tercero que **Bacon** pintó en relación con la crucifixión, y sigue a *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión* de 1944 y los *Estudios para una crucifixión* de 1962. Para **Bacon**, las imágenes de la crucifixión eran "*una magnífica armadura en que puedes [trabajar] sobre tus propios sentimientos y sensaciones ... Estás trabajando en todo tipo de sentimientos muy privados sobre el comportamiento y la forma en que es la vida*".

La obra de 1965 sigue de cerca el tríptico de 1962 en estado de ánimo, color y forma, y continúa la preocupación del artista por las imágenes del matadero. Sin embargo, mientras que el trabajo anterior tenía una urgencia y un sentido de lucha, *La crucifixión* de 1965 muestra figuras derrotadas y asesinadas extendidas en camas y colgadas boca abajo de ganchos.

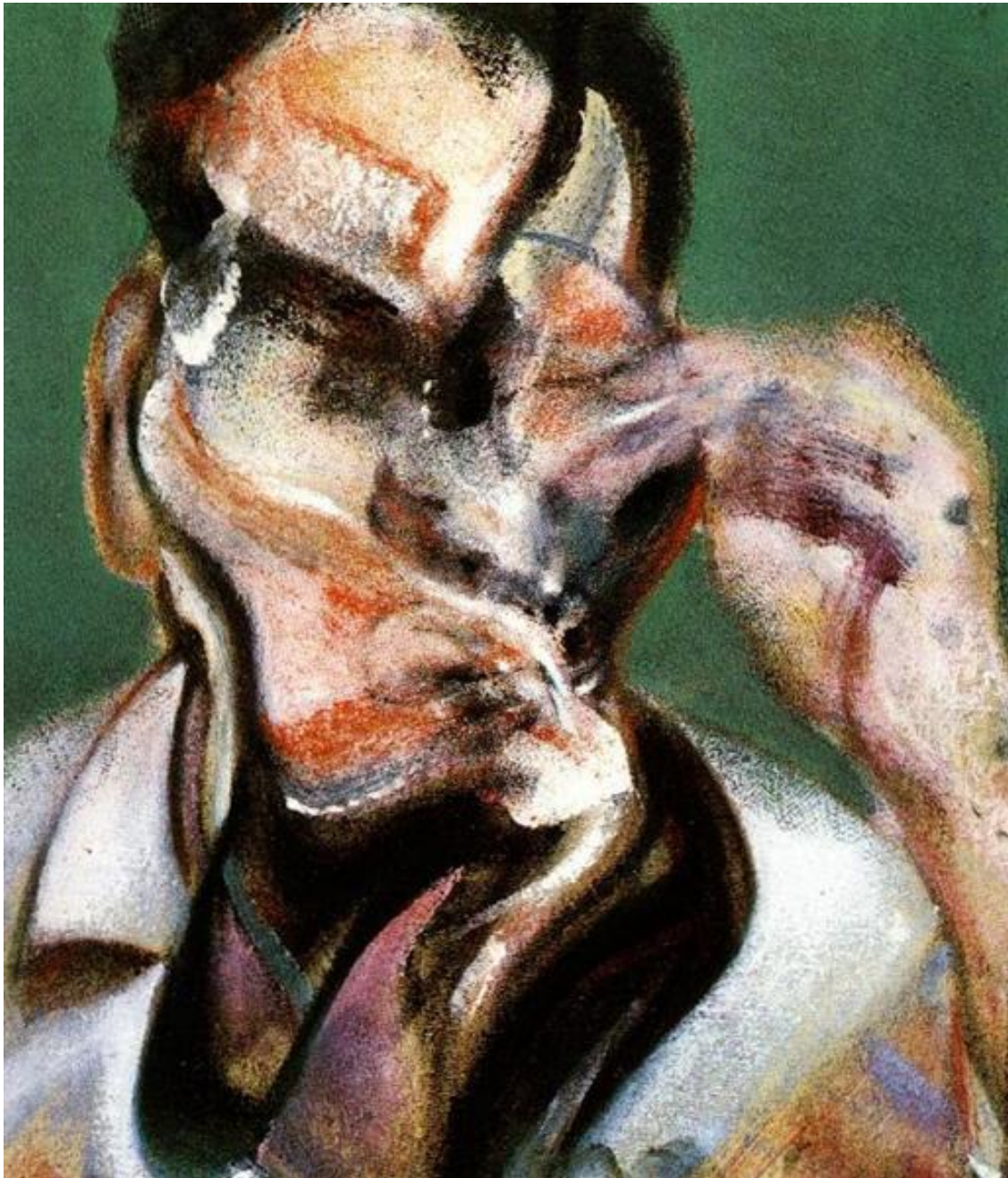
En el panel de la izquierda se muestra un cadáver humano tendido en la cama. La figura está cubierta con vendajes en forma de férula que, según un crítico de arte sugieren "los cuellos parer con volantes utilizados por los carniceros para vestir los porros de carne". En el panel central, una figura híbrida mitad humana, mitad animal cuelga boca abajo de una estructura de andamio en ángulo. En el lienzo de la derecha, se muestran dos hombres mirando la escena. Davies los ha descrito como posiblemente "torturadores, testigos o compañeros víctimas".

Bacon dijo "*Siempre me han conmovido mucho las imágenes sobre mataderos y carne, y para mí que pertenecen mucho a todo el asunto de la Crucifixión. Se han tomado fotografías extraordinarias de animales recién llevados antes de ser sacrificados. No lo sabemos, por supuesto, pero por estas fotografías parece que son conscientes de lo que les va a pasar y hacen todo lo posible para intentar escapar. Creo que estas imágenes se basan en gran medida en ese tipo de cosas, que para mí están muy, muy cerca de todo esto de la Crucifixión. Sé que para las personas religiosas, para los cristianos, la crucifixión tiene un significado totalmente diferente. Pero como no creyente, fue solo un acto de comportamiento de un hombre hacia otro*".

RETRATOS



DOBLE RETRATO DE LUCIAN FREUD Y FRANK AUERBACH 1964

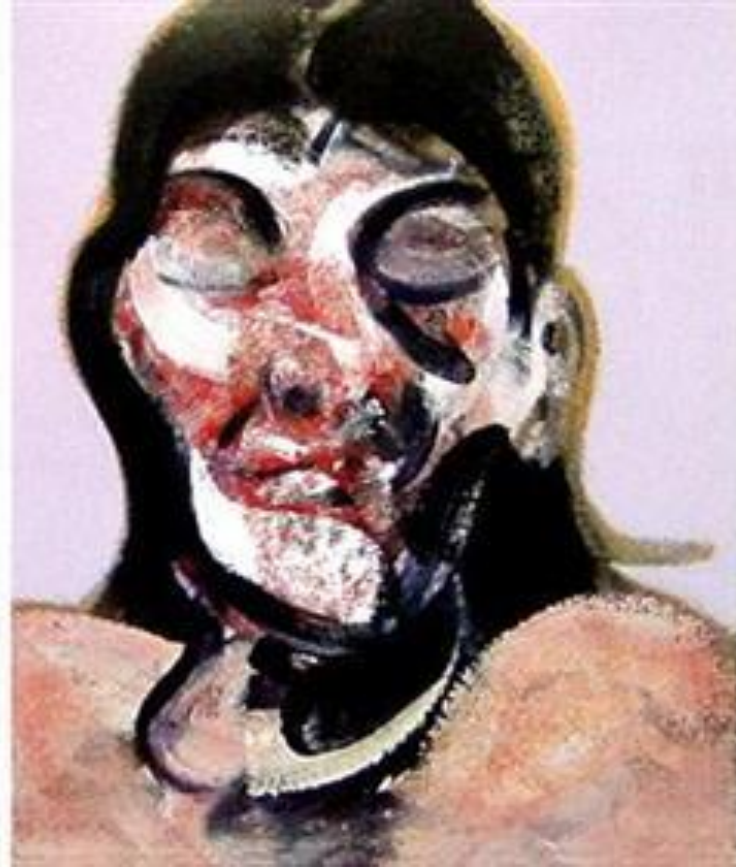


RETRATOS Y AUTORRETRATOS

Constituyen una parte importante de las pinturas de Bacon, entre las que se destaca ***George Dyer en un espejo*** de 1968, obra donde el pintor sugiere la vulnerabilidad y la fragilidad del ser.

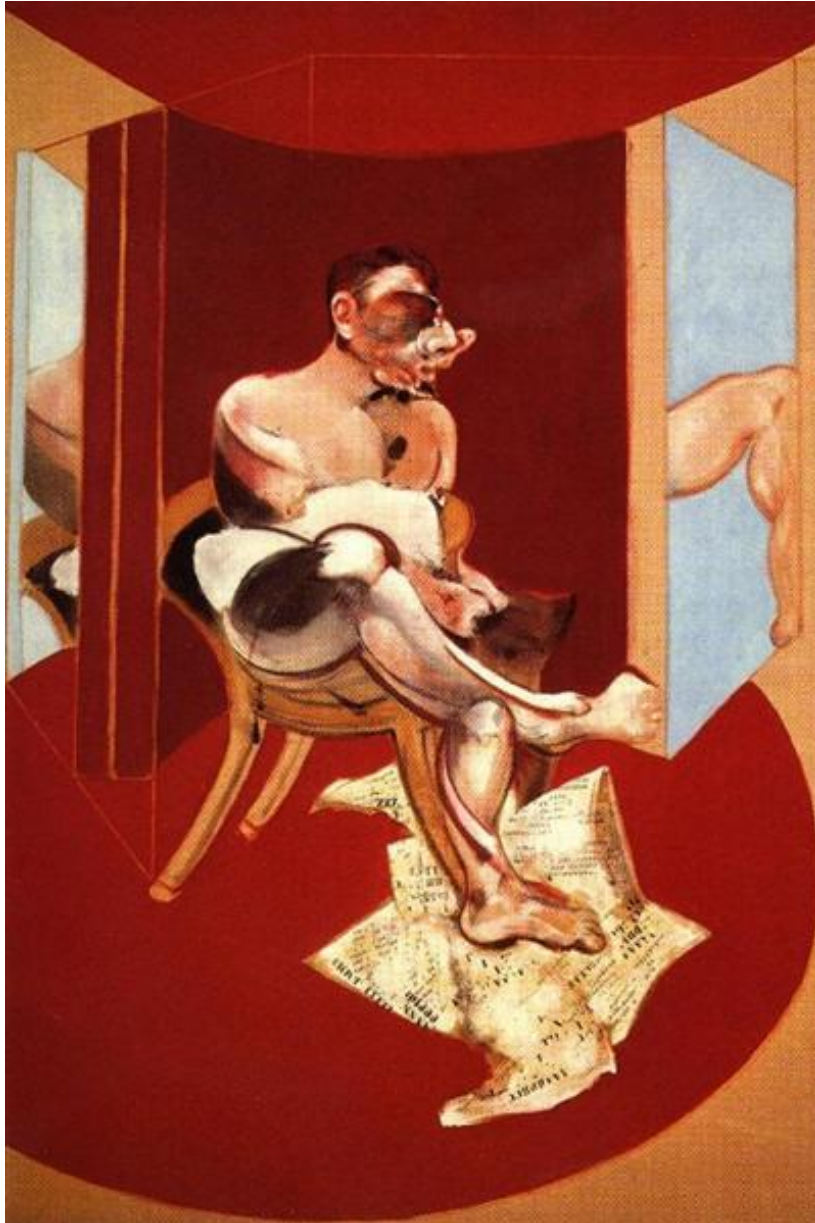
Bacon hizo retratos prescindiendo de poses tomadas del natural; los desarrolló a partir de fotografías; retrató por lo general a sus compañeros íntimos y amigos, también a gente famosa o por él muy bien conocida. Además de desarrollar varios retratos de ***Peter Lacy, George Dyer y John Edwards***, Bacon retrató también a ***Henrietta Moraes, Isabel Rawsthorne, Muriel Belcher, Lucian Freud, Peter Beard y Michel Leiris***, así como eventualmente también a ***Hitler, Pío XII y Mick Jagger***.

ESTUDIO PARA UN RETRATO DE LUCIAN FREUD 1966



TRES ESTUDIOS PARA EL RETRATO DE ENRIETA MORAES 1969

GEORGE DYER



ESTUDIO DE GEORGE DYER -1971



George Dyer, fue el segundo amante de **Bacon** y se suicidó el 24 de octubre de 1971, la víspera de la retrospectiva del artista en el **Grand Palais de París**, el más alto honor que **Bacon** había recibido hasta entonces.

Dyer tenía unos treinta años cuando conoció a **Bacon**, se había criado en una familia inmersa en el crimen. Había pasado su vida a la deriva entre el robo, el centro de detención de menores y la cárcel. Típico del gusto de **Bacon** en los hombres, **Dyer** estaba en forma, era masculino y no era un intelectual.

Las relaciones de **Bacon** antes de **Dyer** habían sido todas con hombres mayores, tan tumultuosos en temperamento como el artista, pero cada uno había sido la presencia dominante.

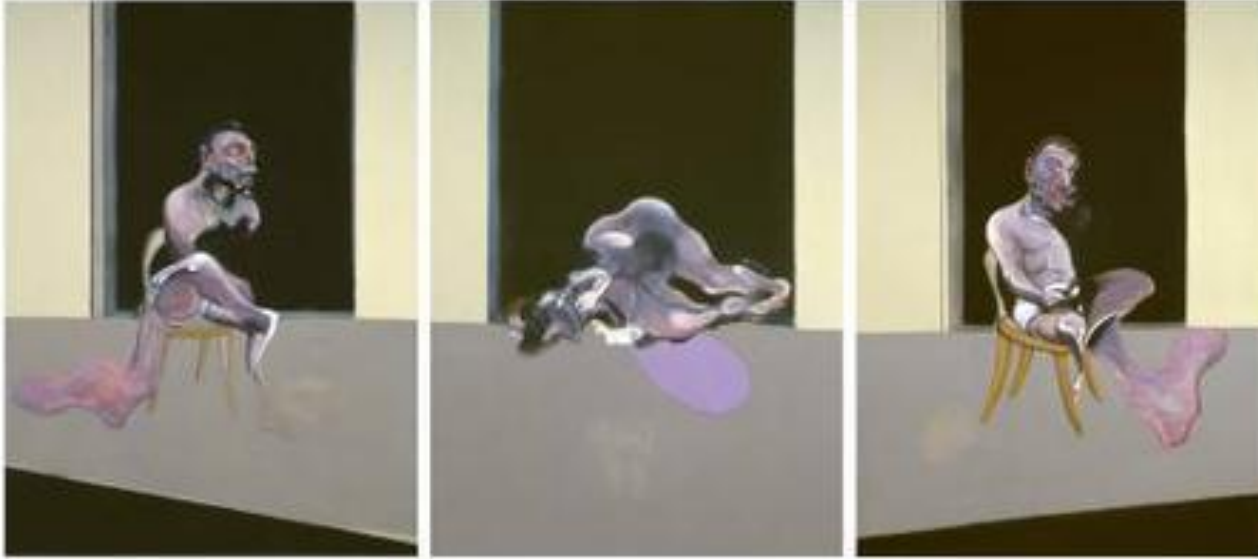
Peter Lacy, solía romper sus cuadros, golpearlo con furia cuando estaba de borrachera y dejarlo en la calle medio inconsciente. **Bacon** se sintió atraído por la vulnerabilidad y la naturaleza confiada de **Dyer**. **Dyer** quedó impresionado por la confianza en sí mismo de **Bacon** y su éxito artístico, **Bacon** actuó como protector y figura paterna para el joven inseguro. **Dyer** era, como **Bacon**, un alcohólico limítrofe y tenía un cuidado obsesivo con su apariencia, pálido y fumador empedernido, solía afrontar sus resacas diarias bebiendo de nuevo. Su complexión compacta y atlética ocultaba una personalidad dócil e internamente torturada y para 1970, **Bacon** simplemente le estaba proporcionando suficiente dinero para permanecer más o menos borracho permanentemente.

Dyer se convirtió al principio en su modelo favorito pero no encajaba en el círculo intelectual de **Bacon** y se fue volviendo más amargado e incómodo, bebido era insoportable y cuando estaba sobrio se mostraba reservado, retirado, cada vez más dependiente y perdido.



EN MEMORIA DE GEORGE DYER 1971

TRIPTICO AGOSTO 1972. Pertenece a TRIPTICOS NEGROS



Es un tríptico al óleo sobre lienzo en memoria de **George Dyer**. Esta es la segunda obra de tres " **Trípticos negros** " completados en los años siguientes como un reconocimiento a su amante. Las fechas de los dos últimos trípticos están incluidas en sus títulos, lo que indica que para **Bacon** eran casi como registros de un diario en un período muy sombrío de su vida: **Bacon** estaba lidiando con su pérdida en ese momento. Están obsesionados e impregnados por los inevitables sentimientos de culpa que experimentaría cualquiera que se encontrase en esa situación.

Los retratos de los paneles laterales de esta obra se basan en fotografías de **Dyer** tomadas por **John Deakin** a mediados de los 60. Son fieles a las fotografías, salvo que el fondo negro sustituye a la pared del estudio. Muestran a **Dyer** en ropa interior posando en una silla en el estudio del artista, musculoso y fuerte, pero inquieto, e incómodo. Los dos paneles están llenos de movimiento y tensión. **Dyer** aparece como un hombre que se desmorona.

Su cuerpo está mutilado; el borde negro se disuelve en su cuerpo en ambos, dejando un vacío en lugar de grandes partes de su torso. Parece estar derritiéndose, dejando manchas de carne en el suelo debajo de él. **Bacon** describió este efecto como retratar "la vida que fluye de él".

La pintura del centro muestra a dos hombres teniendo sexo (Bacon está recordando sus encuentros). La descripción se basa en la serie de fotografías de luchadores de **Muybridge** pero lleva la idea más allá, vincula el acto de amor con actos de violencia. Sin embargo, el panel es bastante casto; el hombre superior no tiene genitales. El historiador de arte **Denis Farr** ve un abrazo sin afecto y parece un "combate mortal". Las alas exteriores están formadas por un par de triángulos isósceles largos, que contrastan con el triángulo isósceles bajo la imagen central. En las alas exteriores, los rectángulos traseros están flanqueados por triángulos blancos que miran hacia el interior. Esta estructura puede haber sido influenciado por **Las bañistas** de **Matisse**, que también utiliza formas geométricas para separar tres figuras y crear bandas anchas. Como en todos los **Trípticos Negros**, llaman la atención las puertas que tienen una presencia amenazante y premonitoria, símbolo de la muerte y el vacío que el sujeto está a punto de atravesar.

Al igual que con el tercer tríptico de la serie, **Tríptico, mayo-junio** de 1973 , cada panel tiene una pared con una gran puerta abierta que emite la oscuridad, que abruma y literalmente consume las representaciones de Dyer, quitándole gran parte de su carne. **Dyer** en el ala izquierda ha perdido la mayor parte de su torso, en el ala derecha el negro quita una zona de carne que va desde la cintura hasta la mandíbula. Ambas figuras en el panel central se han erosionado; y se reducen a poco más que la parte superior del cuerpo y la cabeza. Bacon introdujo por primera vez este motivo en su **Crucifixión** de 1965.

TRIPTICO MAYO-JUNIO 1973



Este es un retrato de los momentos antes de la muerte de **Dyer** por una sobredosis de pastillas en su habitación de hotel la noche anterior a la inauguración de la retrospectiva de Bacon en el Gran Palacio de París como el pintor vivo más grande de Gran Bretaña, en octubre de 1971. El punto culminante de la carrera de Bacon hasta la fecha. **Bacon** estuvo obsesionado por la pérdida de **Dyer** durante los años restantes de su vida y pintó muchas obras basadas tanto en el suicidio real como en los eventos posteriores. Admitió a sus amigos que nunca se recuperó por completo y describió el a esta obra como un exorcismo de sus sentimientos de pérdida y culpa.

La obra es estilísticamente más estática y monumental que los trípticos anteriores de figuras griegas y cabezas de amigos. Ha sido descrito como uno de sus "logros supremos" y es visto como su lienzo más intenso y trágico. De los **tres trípticos negros** que pintó **Bacon** cuando se enfrentó a la muerte de **Dyer**, este se considera el más logrado.

Frente al éxito de Bacon, **Dyer** era entonces un hombre desesperado, y consciente de su situación. Se había ya intentado suicidar en varias ocasiones anteriormente. El día siguiente Bacon continuó con la retrospectiva mostrando un gran autocontrol, rodeado de gente ansiosa por conocerlo y aunque devastado, bajo su apariencia estoica, estaba roto por dentro, había además perdido recientemente a otros cuatro amigos y a su niñera. A partir de ese momento, la muerte acechaba su vida y su obra. No expresó sus sentimientos a los críticos, pero admitió a sus amigos que "demonios, desastre y pérdida" lo acechaban.

Aquí en cada panel **Dyer** está enmarcado por una puerta y un primer plano, plano y anónimo de tonos negros y marrones. En la izquierda, está sentado en un inodoro doliente, con la cabeza agachada entre las rodillas. Aunque según el crítico Colm Tóibín su espalda arqueada, muslos y piernas están "pintado con amor", Dyer es un hombre roto. En el panel central lo muestra sentado no se sabe donde pero en una pose más contemplativa, con la cabeza y la parte superior del cuerpo retorciéndose bajo una bombilla colgante que arroja una gran sombra parecida a un murciélago con forma de demonio. La crítica Sally Yard ha señalado que en la representación de la carne de Dyer, "la vida parece agotarse... Schmied ha propuesto que en este encuadre la negrura del fondo ha envuelto al sujeto y "parece avanzar hacia adelante amenazando al espectador".

En el derecho, se muestra con los ojos cerrados, vomitando en un lavabo. En los dos marcos exteriores, su figura está sombreada por flechas, dispositivos pictóricos que Bacon solía utilizar para dar una sensación de energía a sus pinturas. En esta obra, las flechas apuntan a un hombre a punto de morir. La flecha del panel derecho, apunta a una "figura muerta en el lavabo, como mostrando dónde encontrarlo". El tríptico está centralizado por la bombilla y por el hecho de que Dyer mira hacia adentro en los dos lienzos exteriores. La composición y el escenario sugieren inestabilidad, lo logra al situar las figuras descritas voluptuosamente en un espacio austero, parecido a una jaula. El primer plano de cada panel está delimitado por una pared, paralela a una puerta enmarcada. Las paredes establecen un vínculo entre cada uno de los tres trípticos negros. En 1975, Hugh M. Davis señaló que mientras que los trípticos anteriores de Bacon se habían establecido en espacios públicos "abiertos a todo tipo de visitantes", los trípticos negros se establecen en un ámbito profundamente privado. El tríptico debe leerse secuencialmente de izquierda a derecha. Davies cree que la obra es una vista panorámica narrativa del suicidio de Dyer, y que el formato implica una continuidad temporal entre cada cuadro.



AUTORRETRATO 1985

JOHN EDWARDS



ESTUDIO PARA UN RETRATO DE JOHN EDWARDS 1988

Inicialmente la pintura de **Bacon** involucró una enorme tensión y una imaginería rayana al sensacionalismo; con el correr de los años, la tensión gradualmente tendió a mermar en su obra y el pintor llegó a crear imágenes que continuaron en cierta medida siendo inquietantes pero que también resultaban exultantes de esteticidad.

CRÍTICOS, MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y HOMENAJES PÓSTUMOS

En 1998, el director inglés **John Maybury** realizó una película titulada ***Love is the Devil (El amor es el demonio)*** donde se refleja la personalidad de **Bacon**, donde **Derek Jacobi** encarnó a **Bacon**, y **George Dyer**, fue interpretado **Daniel Craig**. No es un documental ni biografía oficial ninguna.

Bacon parecía mantenerse ajeno a su éxito y es posible que quienes lo rodeaban se aprovecharan de él. La **Galería Marlborough**, con quien el artista trabajaba, fue acusada de explotarlo y dosificar la llegada de sus obras al mercado para elevar sus precios.

Lucian Freud solía por su parte describir a **Bacon** en términos tan categóricos como elocuentes: «*el más sabio y el más salvaje*».

INFLUENCIA

Su misteriosa e impredecible personalidad llevó a **Lucian Freud** a retratarlo y a **Ronald Kitaj** a incluirlo como protagonista en algunas de sus obras. La estética y temas acuñados por **Bacon** en sus pinturas inspiraron a artistas y creadores diversos, tanto en las artes visuales como en la danza y el cine. Entre los artistas plásticos que fueron influenciados por **Francis Bacon** se encuentran **David Hockney**, **Carlos Alonso**, **Ygael Tumarkin** y **Norbert Tadeusz, Damien Hirst**.

También películas como ***El último tango en París*** (**Bernardo Bertolucci**, 1973) acerca del personaje principal encarnado Marlon Brando el director italiano declaró: *Quise fuera como las figuras que reaparecen obsesivamente en [los retratos de] Bacon: caras consumidas por algo que viene desde adentro.*

La escalera de Jacob (**Adrian Lyne**, 1990) y ***La celda*** (**Tarsem Singh**, 2000) también se inspiran en **Bacon**.