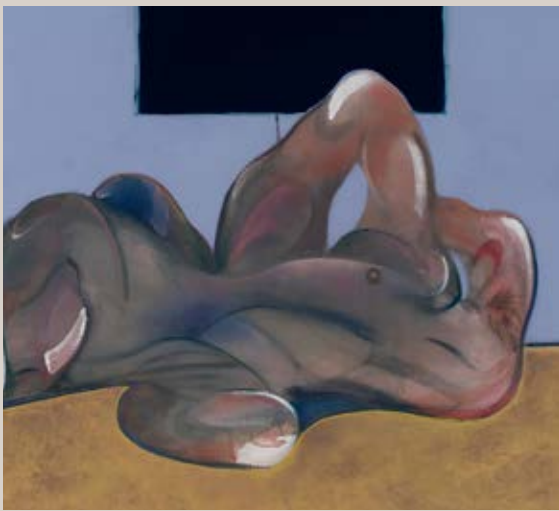


Lying Figure in Mirror
1971

Francis Bacon



Maria Müller

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

- © de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao
- © The Estate of Francis Bacon/VEGAP, Bilbao, 2007
- © Succession H. Matisse/VEGAP/2007
- © Sucesión Pablo Picasso/VEGAP, Madrid, 2007

Créditos fotográficos

- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: fig. 2
- © Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C. / Lee Stalworth: fig. 7
- © Marlborough International Fine Art, Liechtenstein: fig. 5
- © Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: fig. 6
- © Musée Picasso, Paris: figs. 3 y 4
- © Museum Ludwig, Köln: fig. 1

Texto publicado en:

B'06 : Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 2, 2007, pp. 181-196.

Con el patrocinio de:

Caja Duero

En las salas del parisino Grand Palais se inauguró el 26 de octubre de 1971 la primera exposición retrospectiva completa del pintor inglés Francis Bacon (1909-1992) celebrada en Francia. Tras Pablo Picasso, objeto de una antológica en 1966, Bacon fue el segundo artista al que le fue concedido en vida tal honor. Sin duda, estaba entre los pintores contemporáneos más importantes, como confirma una encuesta realizada hacia finales de aquel año por la revista *Connaissance des Arts*.

Con el apoyo del artista, Blaise Gautier, comisario de la exposición¹, reunió noventa cuadros y doce trípticos, entre ellos una serie de obras que Bacon había terminado en las semanas y meses previos a la inauguración. En esta serie se incluían no sólo una segunda versión de *Painting 1946 (Pintura 1946)* [fig. 1], sino también *Lying Figure in Mirror (Figura tumbada en espejo)* [fig. 2]². Mientras que, con la primera, Bacon citaba y parafraseaba una obra clave de los primeros años, que ya en 1948 había pasado a la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, con la segunda interpretaba el tema de la figura yacente, presente en su obra desde principios de la década de 1950, de un modo nuevo y desconcertante.

En una habitación sin muebles, delimitada al fondo por tres estores negros, yace una criatura de apariencia extraña y voluminosa. En un primer momento aparece como una masa contorneada por una membrana en metamorfosis. Es difícil decidir si se trata de una o de dos figuras enredadas en un apasionado abrazo o en una lucha existencial. De la naturaleza humana sólo se manifiestan los brazos doblados, un pezón y una axila cubierta de vello (¿o un ano?). La cabeza, que existe, desaparece tras las curvaturas de la carne. La apreciable pesadez de la figura, determinada por la carencia parcial de tensión física y por las extremidades estiradas hacia el borde izquierdo del cuadro, recuerda a una foca, que mueve su pesado cuerpo fuera del agua sin miembros apropiados para ello.

1 Tras la presentación parisina, se mostró la exposición en una versión casi completa en la primavera de 1972 en la *Kunsthalle* de Düsseldorf.

2 El lienzo (n.º inv. 82/215; 198,5 x 147,5 cm) fue adquirido por el museo el 15 de noviembre de 1982 a la galería Marlborough Fine Art de Londres, que, a su vez, había comprado la pintura directamente al artista. Lleva un marco dorado y está cubierta por un metacrilato, tal y como acostumbraba a enmarcar el artista y como podemos ver en un buen número de sus obras. El cubrir la pintura mediante un vidrio o metacrilato respondía a un doble deseo de Bacon: el de proteger la pintura y el de establecer una distancia entre el cuadro y el observador. Sylvester 1975 (1977), p. 80.



1. Francis Bacon (1909-1992)
Pintura 1946 (Segunda versión), 1971
Óleo sobre lienzo. 198 x 147,5 cm
Museum Ludwig, Colonia

Bañado por una luz brillante, y sin embargo carente de sombra, el carnoso cuerpo parece una masa biomórfica en la que sólo se esbozan extremidades, la curvatura de las nalgas y una cabeza. De igual modo, a principios de la década de los treinta, Pablo Picasso había condensado el cuerpo humano en una superficie de color, y en un cuadro como *Nu au jardin*, de 1934 [fig. 3], había marcado mediante unas pocas líneas y algún breve signo, no sólo los contornos del voluminoso cuerpo, sino también los pechos, el ano y el pubis. Precisamente, la asombrosa fuerza de las obras de Picasso, que Bacon vio por primera vez en los años veinte en París, había impresionado tan fuertemente al joven irlandés que comenzó a dedicarse a la pintura. Es muy posible que Bacon conociese también el cuadro de gran formato de las fuertes y voluminosas *Figures au bord de la mer* (1931, fig. 4), al menos a través de una reproducción. La posición de las figuras colocadas sobre un realce arqueado y, sobre todo, la interpretación totalmente liberada de la fisonomía, así como de todas las convenciones relativas a la representación del cuerpo humano, avalan esta suposición.

En su conferencia «Francis Bacon and the Nude» (Francis Bacon y el desnudo), David Sylvester mostró que en «Studies of the Human Body» (Estudios del cuerpo humano), de Bacon, se mezclan siempre figuras extraídas de la vida misma con algunas procedentes de la historia del arte o de la fotografía³. Así lo percibe en los pesados y voluminosos cuerpos, que se mueven con dificultad sobre una especie de rampa, del tríptico pintado

3 Sylvester 2005, pp. 30 y ss.



© Material protegido

2. Francis Bacon (1909-1992)
Lying Figure in Mirror (Figura tumbada en espejo), 1971
Óleo sobre lienzo. 198,5 x 147,5 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/215



3. Pablo Picasso (1881-1973)
Nu au jardin (Desnudo en el jardín), 1934
 Óleo sobre lienzo. 162 x 130 cm
 Musée Picasso, París



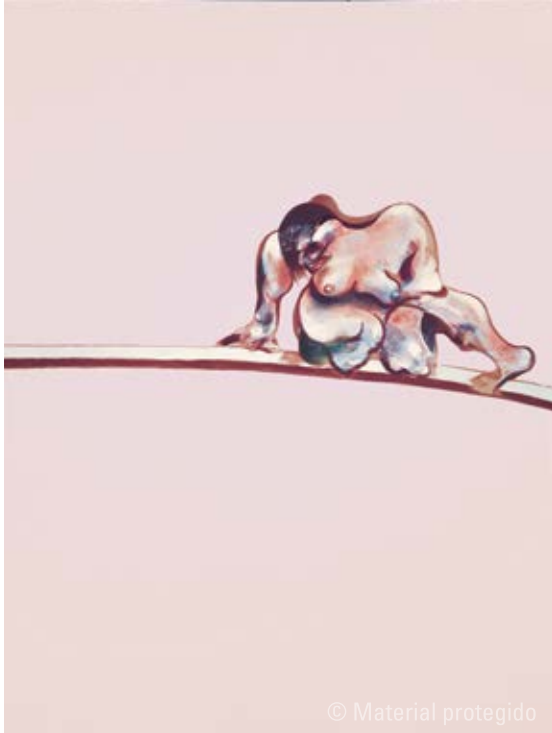
4. Pablo Picasso (1881-1973)
Figures au bord de la mer (Figuras al borde del mar), 1931
 Óleo sobre lienzo. 130,5 x 195,5 cm
 Musée Picasso, París

por Bacon tan sólo unos pocos meses antes de *Lying Figure in Mirror, Three Studies of the Human Body (Tres estudios del cuerpo humano)* (fig. 5, panel izquierdo), así como las influencias de desnudos dibujados por Miguel Ángel, Picasso y de la primera época de Matisse en los cuadros de Henrietta Moraes tumbada sobre una cama. Siguiendo esta propuesta, también se relacionan la obra de Bacon *Lying Figure in Mirror* y la obra clave de Henri Matisse pintada en 1906 *Nu bleu. Souvenir de Biskra*, y las transferencias simultáneas de este motivo a la escultura [fig. 6]. No sólo son comparables el brazo doblado muy por encima de la cabeza y la marcada extensión del cuerpo, sino, sobre todo, la concentración en la forma externa de los volúmenes.

Matisse y Picasso ensayaron a menudo sus motivos pictóricos y sus problemas formales de una manera simultánea en la pintura y en la escultura. En Francis Bacon este planteamiento permanece como un juego de ingenio. En una conversación mantenida con Sylvester en septiembre de 1974, el pintor confesó: «llevo varios años pensando mucho en la escultura». «[...] He pensado en esculturas sobre una especie de armazón muy grande por el que la escultura pueda deslizarse y la gente pueda incluso alterar la posición de la escultura según sus deseos. Este armazón no sería tan importante como la imagen, pero estaría allí para destacar la imagen, tal como he hecho muchas veces utilizando una estructura para hacer destacar la imagen de los cuadros. He pensado que en escultura quizá pudiese hacerlo con mayor intensidad»⁴. Cuando David Sylvester quiso ilustrar este pensamiento, colocó junto al citado pasaje una reproducción de la pintura *Lying Figure in Mirror*.

El cuadro, que a primera vista parece de gran claridad, desconcierta en una contemplación más intensa. La habitación queda imprecisa, la superficie amarilla contigua al borde inferior del cuadro parece servir al observador como de entrada al cuadro. Pero, ¿se debería superar luego una inclinación, sobre cuya altura yace la figura?, ¿se mira el pequeño segmento de una enorme bola?, ¿o se entra en una habitación abombada, cuyas paredes malvas, sin embargo, discurren otra vez estrictamente paralelas a la pintura?, ¿o cuelgan los estores libremente en la habitación? Y, ¿qué muestra el espejo que se menciona en el título del cuadro?

4 Sylvester 1975 (1977), p. 108.



5. Francis Bacon (1909-1992)
Tres estudios del cuerpo humano, 1970
 Óleo sobre lienzo. 198 x 147,5 cm (panel izquierdo)
 Marlborough International Fine Art, Liechtenstein



6. Henry Matisse (1869-1954)
Nu couché I (Aurore) (Desnudo tumbado I (Aurora)), 1907
 Bronce. 36 x 51 x 27 cm
 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Mediante dos líneas que discurren paralelas se perfilan dos lados de este espejo, colocado oblicuamente en la habitación y cortado por los bordes izquierdo y superior de la obra. En el interior del cuadrado, que contiene muy oprimido el espacio de la figura acostada, sólo el amarillo es más intenso. Pero no se perciben ni la esperada distorsión del espacio ni la simetría entre habitación y reflejo. La supuesta claridad del cuadro cede, provocando una inseguridad permanente. El espejo no sirve aquí ni a una «distorsión o alteración de la figura representada»⁵ ni a su duplicación. Aparece como mera afirmación, para la que no hay indicios suficientes. Gilles Deleuze llegó al fondo de la cuestión en 1984 en su interesante estudio sobre la obra de Bacon: «Todo es posible en el espejo de Bacon, excepto una superficie reflectante». En referencia a *Lying Figure in Mirror* prosigue: «el cuerpo penetra en el espejo, toma asiento, él mismo y su sombra. De ahí la fascinación: no hay nada detrás del espejo, sólo en él»⁶.

Ya a finales de los años sesenta, por primera vez en la obra realizada en 1967, *Triptych – Inspired by T.S. Eliot's Poem «Sweeney Agonistes»* (Tríptico – Inspirado en el poema «Sweeney Agonistes» de T.S. Eliot (fig. 7, panel derecho), parecen interesar a Bacon las confusas proyecciones espaciales y los efectos de espejo. En el retrato de cuerpo entero de George Dyers que pintó el año anterior a la muerte de su amigo (1971), así como en la escena de tauromaquia del año 1970, está omnipresente el espejo, mejor dicho, son superficies en el cuadro que pretenden un reflejo o que realmente lo hacen patente.

Siguiendo las huellas de la capa de pintura, el proceso pictórico explica la génesis de esta engañosa imagen especular: es totalmente evidente que Bacon pintó primero la figura –como se hace frecuentemente–.

5 Steffen 2003, p. 280.

6 Deleuze 1984, p. 17.



7. Francis Bacon (1909-1992)
Tríptico – Inspirado en el poema «Sweeney Agonistes» de T.S. Eliot, 1967
 Óleo sobre lienzo. 198 x 147,5 cm
 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C.
 Donación de Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1972

Aplicó pastel y óleo seco en movimientos a menudo circulares en la estructura descubierta del lienzo. Los realces blancos, por el contrario, están aplicados con pintura pastosa. Como también se observa en otros cuadros, sólo estaba predefinida la línea ligeramente arqueada que discurre horizontal, que sirve tanto a la división de la superficie como al posicionamiento de la figura que se recuesta en ella. El suave violeta de la mitad superior del cuadro y el amarillo de la inferior fueron aplicados luego superficialmente; así, por ejemplo, el delicado violeta en las zonas del borde se hace también visible bajo la figura. El amarillo y el violeta, pero también el negro intenso de los estores que cuelgan del borde superior de la pintura, debieron de ser aplicados con un rodillo. Posteriormente, Bacon trazó las líneas que se encuentran en un ángulo obtuso y enmarcó así la figura sobre la superficie del cuadro. Las conocidas estructuras en forma de jaula de las obras de los años cincuenta y sesenta, que dan apoyo a las figuras dentro del espacio del lienzo, son reemplazadas aquí por un simple marco. La superficie amarilla está cubierta de una capa de fina arena, que, sin embargo, no queda adherida en todas partes. Dentro del pretendido espejo, Bacon retoca con un paño sucio esta zona áspera y de aspecto brillante por el reflejo de luz, y con ello limpia parcialmente la arena. Sólo esta parte más oscura y compacta dentro del «marco» sugiere por sí sola el reflejo del espejo.

Lying Figure in Mirror hace patente una vez más que Bacon –quien se definía a sí mismo como una «grinding machine» (tritadora)– mantenía en la memoria informaciones visuales recogidas en otro momento que mezclaba una y otra vez. No sólo las obras de la historia del arte que le inquietaban, sino, por supuesto, también sus propios cuadros encontraban aceptación en este caldo de cultivo. A modo de reproducciones pintadas –dispuestas en fila a lo largo de los rieles montados en la pequeña cocina– se encontraban siempre a la vista del pintor. Así, en cada una de sus pinturas se refería al pasado y simultáneamente señalaba al futuro. Los estores negros remiten al año 1946, en el que Bacon creó, sin duda, con *Painting (Pintura)* su obra más importante. Ante los estores magenta colgados del borde superior del lienzo se ofrece una escena llena de horror y violencia. Bacon pintó para la retrospectiva de París una segunda versión de esta importante composición, que el Museo de Arte Moderno de Nueva York no quiso prestar en un principio. Sin embargo, ambas obras se expusieron más tarde en el Grand Palais: el inquietante motivo de una figura carente de rostro ante un animal sacrificado, en un tono más oscuro y carnoso, así como la depurada versión del motivo

ante el brillante fondo amarillo [fig. 1]. Bacon aprovechó este tono luminoso y el motivo de los tres estores en el estudio de la figura yacente que pintó simultáneamente.

También pudieran haber influido las obras de hombres tumbados sobre colchones o tarimas, amándose, copulando o luchando juntos, aun cuando aquí parezca reconocerse tan sólo una figura. La pintura de Bacon, desde comienzos de los años cincuenta hasta el último tríptico que realizó en 1991 (véase, por ejemplo, fig. 7), traza a modo de hilo rojo el motivo tomado de las fotografías de Eadweard Muybridge, «un tema inagotable»⁷. Precisamente en virtud de este tema, el camino de Bacon hacia la pintura se hace comprensible, determinado por planos superpuestos de las imágenes almacenadas en la memoria visual —de la experiencia privada, de la historia del arte y del amplio fondo de fotografías en la prensa diaria, revistas y publicaciones científicas—.

Sin embargo, en 1971, las figuras ya no son amasadas ni modeladas «como en un torno giratorio de alfarero»⁸, sino que aparecen mediante finos velos y marcas de color. Esta forma de aplicar la pintura muestra con antelación la pintura de Bacon de los años ochenta, en la que desarrolla las figuras a partir de finas capas de color, en ocasiones pulverizadas. Con frecuencia se trata de cuerpos mutilados, por decirlo de alguna manera, que se presentan ante el observador sobre pedestales o tarimas. También esta comprensión del cuerpo, una concentración sobre el tronco, apunta ya a *Lying Figure in Mirror*.

En el «vacío»⁹ de esta estrecha habitación, bañada por una luz despiadada, aparece la figura yacente como una transición gradual de la existencia de una criatura humana, totalmente aislada y entregada, demostrando al mismo tiempo gran energía y fuerza. Lo individual retrocede aquí tras lo general. El desconcierto que provocan la imprecisa habitación y la figura en el espejo ponen en duda la claridad de la composición y de los arriesgados contrastes complementarios. Y aunque la figura yacente parezca cautiva en su estrecha habitación, limitada por el espejo, no cabe duda de que la energía que emana de ella hará que prolongue con fuerza el distorsionado movimiento de su cuerpo. Esto es lo que la une a las demás figuras de Bacon.

7 Sylvester 1975 (1977), p. 74.

8 Eduard Beaucamp. «Moralist oder Maler», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 de marzo de 1972.

9 Lloyd/Peppiatt 1993, p. 154.

BIBLIOGRAFÍA

Deleuze 1984

Gilles Deleuze. *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : éd. de La Différence, 1984.

Lloyd/Peppiatt 1993

Jill Lloyd ; Michael Peppiatt. «Lying Figure in Mirror», *Francis Bacon*. [Cat. exp., Lugano, Museo d'arte moderna della Città di Lugano, Villa Malpensata]. Rudy Chiappini (a cura di). Milan : Electa ; Città di Lugano : Museo d'arte moderna, 1993, p. 154.

Steffen 2003

Barbara Steffen. «Spiegel und Spiegelbild», *Francis Bacon und die Bildtradition*. [Cat. exp., Viena, Kunsthistorisches Museum]. Heidelberg : Vernissage-Verlag, 2003, pp. 279-281.

Sylvester 1975 (1977)

David Sylvester. *Interviews with Francis Bacon*. London : Thames and Hudson, 1975 (ed. en español, Barcelona : Polígrafa, 1977).

Sylvester 2005

David Sylvester. «Francis Bacon and the Nude», *Francis Bacon : Studying Form*. [Cat. exp.]. London : Faggionato Fine Art, 2005.