

X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XXV Jornadas de Investigación XIV Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2018.

Francis Bacon. El revés de la superficie.

Gomez, Carolina Paula.

Cita:

Gomez, Carolina Paula (2018). *Francis Bacon. El revés de la superficie.*
*X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en
Psicología XXV Jornadas de Investigación XIV Encuentro de
Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología -
Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-122/442>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ewym/owt>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso
abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su
producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.*

FRANCIS BACON. EL REVES DE LA SUPERFICIE

Gomez, Carolina Paula

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Argentina

RESUMEN

El presente escrito es producto del trabajo de investigación realizado en el marco del proyecto UBACyT "Lógicas de la castración" dirigido por Alicia Lowenstein. La propuesta es articular una posible relación entre narcisismo y sublimación partiendo de un recorte de la producción artística del pintor Francis Bacon. Veremos que a partir de la proyección de una superficie, en la obra de arte se engendra un nuevo lugar psíquico que a la vez que cobra cuerpo, circunscribe un recorrido sublimado para la pulsión.

Palabras clave

Sublimación - Narcisismo - Pulsión - Pintura - Cuerpo - Francis Bacon

ABSTRACT

FRANCIS BACON. THE REVERSE SIDE OF THE SURFACE

This paper is the product of the research work carried out within the UBACyT project "Logic of castration" directed by Alicia Lowenstein. The proposal is to articulate a possible relationship between narcissism and sublimation considering the artistic production of the painter Francis Bacon. We will see that, sustained by the projection of a surface, a new psychic place is generated by the work of art that makes a body and circumscribes a sublimated path for the drive.

Keywords

Narcissism - Sublimation - Body Painting - Francis Bacon

La pregunta es menos por la representación del cuerpo que por el modo de aparición del cuerpo propio en la superficie de la obra de arte. Con esto último me refiero a la pintura y más específicamente a la pintura de Bacon.

Freud en el *Yo y el ello*, plantea al yo como un yo corporal, nos dice:

El yo es sobre todo una esencia-cuerpo; no es solo una esencia-superficie sino el mismo la proyección de una superficie.[1]

Esto instaura por un lado, al cuerpo del narcisismo constituido como una imagen unificada soportada sobre la operación del ideal y la identificación, y por otro, al cuerpo propio en tanto este puede aparecerse como ajeno, visto como un objeto otro funcionando respecto de un resto pulsional que resiste desde la fragmentación. El cuerpo propio, y sobre todo su superficie, para Freud es un sitio de donde parten precepciones tanto internas como externas, pero ambas pueden poner en juego cierto punto de exterioridad respecto del cuerpo del narcisismo.

¿Entonces, de que se trata esta superficie, y la proyección de la superficie?

¿Puede funcionar la superficie como un borde de lo corporal y la proyección de la superficie constituir la pantalla narcisista donde se refleje la imagen que vela aquel corporal extraño del propio cuerpo? ¿Qué hay en el revés de la superficie?

Francis Bacon, pintaba al óleo en el revés de la tela, del lado malo, del lado no preparado, porque por azar había descubierto que de ese lado la pintura se adhería mejor. Pero cuando algo de índole diversa se aparecía allí, en la superficie constituida por el revés de la tela, ya no se podía borrar esa presencia, no se podían corregir los errores, eso, permanecía, entonces, había que capturarlo en la pintura o destruir el lienzo.

Llevaba pintando más de una década y sin embargo *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión (1944)* fue considerado el inicio de su trayectoria dado el impacto que produjo su naturaleza expresiva.

Se trata de un tríptico sobre madera que podría equipararse a la tradición de las tablas de altar de la pintura sacra y a su posibilidad de crear un universo iconográfico envolvente que gire en torno a un cuerpo padeciente.

Se dice que su primera intención había sido pintar una crucifixión, sin embargo finalmente, evitó el cuerpo de cristo y conservó las figuras de la base para elaborar el tríptico.

Las figuras, trabajadas en modo unitario, aisladas entre sí, se despegan de una superficie magmática de color naranja que impresiona con violencia y se acercan como un amasijo de grises al espectador. Ubicadas en un espacio indeterminado parecieran responder a una amenaza o a un peligro que no vemos pero que está situado en el exterior del cuadro.

Los elementos humanos y animales se confunden en una trama ambigua de continua deformación. Con expresión furiosa, dolorosa, aterrorizada, las tres figuras resultan impenetrables y refractan toda tentativa de hallar una morfología de sus cuerpos desde el punto de vista de una imagen corporal cuya lógica responda al cuerpo del narcisismo.

Estamos ante la evidencia de una pintura que se desarrolla en un campo desconocido. No se trata en absoluto de la imitación de la realidad, ni de delinear alrededor de la figura humana la configuración orgánica de un espacio del cual ella sea la medida. El magma cromático y las figuras deformes han quebrantado ese espejo. Tampoco son un intento de narración, son sus fragmentos.

Sobre los trípodes, las tensiones que aluden a la parcialidad del cuerpo están presentes en esos seres informes que estiran sus cuellos hasta lo imposible, que inflan sus branquias, que muestran los dientes, que abren la boca, sin ojos, sin brazos...

Uno de ellos, emite un grito desgarrador. Se trata de un grito reducido a su fuerza primitiva. Mas animal que humano, incapaz de comunicar nada, saca a la superficie una masa compleja, múltiple y contradictoria de sensaciones que pertenecen al cuerpo convertido

en un extraño. Un grito, transformado por la fuerza expresiva de la pintura de Bacon, en una expresión del terror.

Pintura (1946) tiene como protagonista la risa sardónica de otro monstruo que exhibe sus dientes. La boca se abre como ante un esfuerzo asmático o una opresión pletórica. El cuerpo ha sido reducido a una mancha oscura, a trozos corpóreos insertos en la estructura tubular que sostiene y atraviesa el espacio enrarecido. Por detrás un pedazo de carne con brazos abiertos, una res humana en forma de cruz trae a cuenta de nuevo un cuerpo que padece y que ostenta triunfante su fragmentación. Vuelve, sin nombrarse, el tema de la crucifixión.

¿Qué cuerpo es este que se proyecta escalofriante sobre el lienzo del artista y cuya evidencia deforme se ha constituido en parte de la poética de Bacon?

...

Bacon se define a sí mismo como un pintor figurativo. Dado que el estudio de la figura humana ha atravesado el arte occidental al menos desde el renacimiento a esta parte, el modo de representación del cuerpo humano ha sido uno de los temas abordados más eficazmente en su obra. Lo mismo ha sucedido con su interpelación respecto del sistema de la pintura, dado que quebranta el modo de representación que hasta entonces sostenía que la pintura no era el medio sino el mensaje.

Fue, además, un pintor de posguerra y en esa clave deben leerse el desgarramiento y la violencia de las furias de *Tres estudios...* [ii] Su obra se articula respecto del cambio que se produce en la escena artística hacia 1950 donde se inicia el quiebre del paradigma modernista. Se rompe con la representación unificada y evolutiva del arte moderno, que habitaba las paredes de los museos y que había sido glorificada por el discurso de la historia del arte.

Ya no se trataba de representar cuerpos naturalistas, tampoco cuerpos ideales. Lo que comienza a representarse son cuerpos partidos, divididos, ablandados, hiperbolizados, sintéticos, realizados con texturas desagradables, estos se hacen presentes en su más extrema materialidad.

Estudio de cuerpo humano (1949), considerada una de sus obras maestras, parece darle la espalda irremediablemente a la figura idealizada del David de Miguel Ángel.

El pintor pretendía abordar una representación moderna del hombre en su integridad figurativa, se enfrentó para ello con una estructura volumétrica que casi al borde de la disgregación mantiene aun la analogía con la estatua.

El cuerpo es una masa cromática blanquecina que se desplaza sobre un fondo de ocres recorridos por trazos verticales de gran autonomía. Ellos forman una suerte de cortina borrosa que la figura atraviesa para desaparecer.

El cuerpo desnudo saliendo de la escena ingresa a un espacio de absoluta oscuridad. Permanece aun, como resto, la fuerza de la espátula grabada en la espalda de la silueta, producto del esfuerzo realizado por el artista durante la ejecución.

La figura está cargada de sensualidad como podría esperarse de un estudio de desnudo moderno. Pero, además, este erotismo se nos aparece inseparable de cierta vulnerabilidad que en la obra de Bacon, tanto lo define como lo constituye.

¿Hacia donde se dirige? ¿Qué le espera al ese cuerpo en esa brutal oscuridad?

Uno podría entrever con una obra como *Sin título (desnudo agachado) 1950-1951* que el cuerpo se disgrega hasta el punto de convertirse el mismo en pintura.

Con un gesto muy cercano a la pintura de acción, Bacon ataca físicamente la tela y deja su marca sobre la superficie pictórica en el acto instantáneo en que da forma a un cuerpo figurado donde no es posible distinguir entre líneas colores y planos en el espacio.

Quedan, fijados sobre la superficie rastros corporales de la acción pictórica que se resuelven casi por completo en una expresión cromática. Ellos conforman una figura sostenida en la materialidad de toques de espátula y pinceladas densas, al abrigo de un efecto global que tiende a la monocromía.

Se repiten, líneas verticales que compiten en cuanto a su constitución con la figura antropomorfa. Ellas también son rastros del cuerpo del pintor.

Aparecen otros elementos que son parte de su poética, la caja geométrica y la estructura tubular.

Los trazos geométricos parecieran construir un espacio en torno a la figura, pero esa jaula no contiene ni delinea nada. Es una estructura imposible.

Se trata de una suerte de caja perséptica que ha perdido su centralidad, y que está encuadrada desde un punto de vista inadmisiblemente. Pareciera funcionar como un borde inaccesible que delinea la topología de un vacío. En esa estructura que determina el espacio de una nada, Bacon coloca la figura antropomórfica establecida por su gesto.

Ha abatido el sistema unitario del espacio construido a la medida de una idea centralizada y unificada del hombre como una imagen narcisista. Ha erigido en esa caja de perspectiva distorsionada e incongruente el volumen gestual de la figura antropomórfica constituida por rastros de su propio cuerpo. Un desnudo agachado, con restos espatulados de pintura blanquecina sostenido en el borde de una estructura tubular donde se mece como sobre un abismo. Bacon, ha construido un cuerpo sobre la superficie del lienzo proyectando un revés de la superficie.

...

La operación que se produce con la obra de Bacon mantiene vigente la pregunta por las relaciones entre sublimación y narcisismo. Ya que en este caso, el lienzo circunscribe cierto borde, a modo de una superficie donde se proyectaría algo del cuerpo del autoerotismo entendido como exceso pulsional. Se engendra de este modo un nuevo lugar psíquico que cobra cuerpo y permite circunscribir un recorrido sublimado para la pulsión.

Me pregunto si en este caso, el proceso creador no funcionaría como un nuevo acto psíquico que viene a agregarse a la satisfacción pulsional para que la proyección de una superficie se constituya como tal.

NOTAS

[i] Freud, S. (1923). El yo y el ello. Pag. 27. Amorrortu editores, XIV.

[ii] Debido a que Bacon padecía de asma fue eximido de prestar el servicio militar durante la guerra. Sin embargo fue destinado al cuerpo de socorro de la defensa civil.

BIBLIOGRAFÍA

Ficacci, F. Bacon, Taschen, Madrid, 2003.

Freud, S. (1914). Introducción del narcisismo, en Obras completas, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1996, XIV.

Freud, S. (1909). Pulsiones y destinos de pulsión, en Obras completas, Amorrortu editores, 1996, XIV.

Freud, S. (1923). El yo y el ello, en Obras completas, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1996, XIX.

Giunta, A. Escribir las imágenes, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2011.

Lacan, J. (1959-1960). El Seminario, libro 7, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1991.

Le Poulichet, S. (1996). El arte de vivir en peligro, Nueva visión, Buenos Aires, 1998.

Le Poulichet, S. (1994). La obra del tiempo en psicoanálisis, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1998.

Recalcati, M. Las tres estéticas de Lacan, Ediciones del cifrado, Buenos Aires, 2011.

Toop, D. (2010). Resonancia Sinistra, el oyente como médium, Caja Negra, Buenos Aires. 2013.