



*Francis Bacon, pain and power of the body. A Deleuzian interpretation*

*Francis Bacon, dolor y potencia del cuerpo.  
Una lectura Deleuziana*

ANNA PIAZZA

profesora asociada en Universidad Francisco de Vitoria  
anna.piazza@ufv.es

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.30.021>  
Bajo Palabra. II Época. N° 30. Pgs: 391-412



Recibido: 19/05/2021

Aprobado: 09/08/2022

## Resumen

Este artículo ofrece una lectura de las pinturas de Bacon a través del análisis de Gilles Deleuze, que, utilizando las filosofías de Nietzsche y Spinoza, se centra en la pregunta sobre la relación entre la materia y las fuerzas que la animan, perceptibles en los efectos que ellas producen en el cuerpo. Se destaca la novedosa interpretación que Deleuze hace de las relaciones entre materia y forma, la cual pretende superar la concepción clásica de la forma como esencia-límite, a favor de una idea de la forma como límite-tensión/espacialización, utilizando la obra baconiana para enfatizar el significado de determinadas concepciones estilísticas no solo para la historia del arte, sino incluso para la historia de la filosofía.

*Palabras clave:* Deleuze, Bacon, Nietzsche, Spinoza, cuerpo, potencia, fuerzas, forma, límite, espacio.

## Abstract

This article offers an interpretation of Bacon's paintings focusing on the subject of the body. It takes advantage of Deleuze's analysis, who, appealing particularly to his reception of Nietzsche and Spinoza, asks the question about the relationship between matter and the forces that animate it, what becomes perceptible in the body. This question aspires to redefine the comprehension of the same relationship between matter and form, which, according to Deleuze's interpretation of Bacon, has to be read as limit-tension or limit-spatialization. In this way, on the basis of Bacon's work, it will be stressed the meaning of particular stylistic conceptions not only for art history and for the history of philosophy.

*Keywords:* Deleuze, Bacon, Nietzsche, Spinoza, body, power, forces, form, limit, space.

## 1. Introducción

Francis Bacon fue uno de los artistas ingleses más reconocidos del siglo XX, cuyas obras se caracterizaron por una particular deformación pictórica, técnica que el combinaba con un arte figurativo *sui generis*. Pocos meses antes de morir, en 1991, el pintor había dejado una última huella artística, un *Estudio sobre el cuerpo humano* basado en la imagen de su amigo y heredero John Edwards, cerrando así uno de los aspectos más destacados de su obra, aquel que trataba de analizar las líneas de fuerza que componen la figura humana, contando con el cuerpo como eje vertebrador<sup>1</sup>. Francis Bacon, como Gilles Deleuze -estudioso de la obra de Bacon- bien sabía y destaca, se encontraba fascinado y perturbado por las “potencias invisibles” que modelan la carne de los cuerpos, y se puede decir que su investigación en la pintura consistió fundamentalmente en el intento de sacar a la luz dichas energías. En tal sentido, es posible afirmar que el genio moderno de este pintor fue la labor de destacar no tanto la relación entre materia y forma en un sentido tradicional, visible en la tradición pictórica figurativa occidental, sino justamente entre la *materia* y las *fuerzas* que la animan, lo cual se hace perceptible precisamente en los efectos que estas producen en el cuerpo.

Este artículo pretende ofrecer una lectura enfocada en el tema del cuerpo de las pinturas de Bacon en las últimas etapas de su trabajo, desde los años 50 hasta finales de los 70<sup>2</sup>. A través de un análisis que recurrirá especialmente a la obra de Gilles Deleuze dedicada al pintor, *Lógica de la sensación* (1981), y a la recepción Deleuziana de las “filosofías de la potencia” de Nietzsche y Spinoza (que consideramos clave para una interpretación más adecuada de los trabajos de Bacon) el artículo plantea el problema filosófico y artístico de la transición de una concepción de la forma como esencia-*límite* a una de la forma como esencia-*potencia*, un problema que se hace patente en todo el arte visual del siglo XX. En tal sentido, se destacará como en determinadas cuestiones estilísticas translucen problemas que abarcan un

---

<sup>1</sup> Martínez i Martínez, M. A., “La presencia del cuerpo en la obra de Francis Bacon. Un análisis de la mano de Gilles Deleuze y Milan Kundera”, *Thémata. Revista de Filosofía* N° 46: 683-691, 2012, p. 684.

<sup>2</sup> Nos referimos sobre todo a los famosos “trípticos” de Bacon, caracterizados por la distorsión de las formas, la convulsión expresiva en el rostro y el esquematismo de la tripartición del cuadro. Como describe Sylvester este estilo: “(...) The smearing means disintegration: the face is already ‘food for worms’, the skull seen now ‘beneath

territorio más amplio que el de la mera historia del arte, en cuanto los estilos siempre esconden específicas visiones del mundo.

Hay que decir que, aunque Bacon no manifieste ninguna relación directa con la filosofía de Spinoza, por lo que aquí su uso tiene un fin exclusivamente heurístico, sí declaraba estar alineado con el pesimismo de Nietzsche ante el drama de la condición humana<sup>3</sup>, y, de forma similar al filósofo, creía en el poder transformador y catártico del arte. Sin embargo, a diferencia de Nietzsche, su posición no terminaba en un nihilismo, sino que su arte, como bien subraya Arya, poseía un realismo revitalizante, que pretendía liberar “las válvulas de la sensación”<sup>4</sup>, capaces de captar lo que él llamaba los *hechos reales*, como más adelante comentaremos.

En este artículo se expondrá primero la novedosa posición de Bacon en el contexto de la historia del estilo pictórico; sucesivamente, se incidirá en la interpretación deleuziana de las filosofías de la potencia de Nietzsche y Spinoza, para demostrar su especial aplicabilidad al estilo baconiano; finalmente, se concluirá con una reflexión sobre los conceptos de cuerpo y forma, examinando los cambios que ha habido a nivel histórico-filosófico en la concepción de su interrelación, mostrando con ello el (potencial) carácter de verdad de la obra e interpretación baconiana.

## 2. De lo figurativo a la Figura. Espacio y sensación

PARA ENTENDER EL SIGNIFICADO del concepto de fuerza y su operatividad es necesario acercarse al estilo que Bacon aplica en sus obras, y al modo en que él mismo se sitúa en la historia del arte. Como es sabido, en sus pinturas Bacon no aplica un estilo figurativo en el sentido tradicional de la palabra. Sin embargo, su evitación de lo figurativo no implica la aplicación de un estilo expresionista o abstracto, sino más bien un análisis de la relación entre el cuerpo (o lo que actúa en él) y el espacio, es decir, de nuevo, un análisis de las relaciones que se efectúan entre ellos. Otros artistas del siglo XX, como Alberto Giacometti, declararon que la relación de las figuras con el espacio era el ámbito de investigación que más despertaba su interés, porque, como Giacometti mismo afirma, de otra forma sería imposible captar los cuerpos en su totalidad. Que la exigencia de este análisis surja en modo patente en

---

the skin'. The smearing means destruction: the face is wounded, shattered. The smearing means obliteration: the face is obscured by the lifted hand, and the hand may be lifted in pain, or to ward off an attack, or to claw at nose and mouth and eyes as if in an effort to wipe them away, to rub out an identity (...)" (cf. Silvester, D., *Francis Bacon. The Human Body*, London, Hayward Gallery and the University of California Press, 1998).

<sup>3</sup> Arya, R., "Remaking the Body: The Cultural Dimensions of Francis Bacon", *Journal for Cultural Research*, 13, 2: 143-158, 2009, p. 155.

<sup>4</sup> Ídem.

las investigaciones artísticas del siglo XX es testimoniado por un historiador del arte como Pierre Francastel, que en su famosa obra *Pintura y sociedad* (nacimiento y reconstrucción de un espacio plástico del Renacimiento al Cubismo) sostiene la tesis -apoyada en la psicología moderna y los estudios empezados por Piaget y Wallon sobre la conquista del espacio perceptivo de parte de los niños- de que el espacio no es una realidad en sí, de que solo la representación cambie, sino que constituye la experiencia misma del hombre. Por ello, no existiría una representación pictórica (o escultórica) exacta y correspondiente a la realidad, sino que toda representación dependería de una suma de factores, como los conocimientos de la época, una particular visión del mundo, y -factor que encuentra una particular emancipación a partir del siglo XIX- la experiencia cognitiva y emotiva del artista. Así, nota Francastel, qué si en el Renacimiento el espacio plástico se construía proyectando una sensación en un esquema geométrico y por ello intelectual, el Romanticismo empieza a preocuparse de adaptar el estilo al tono sentimental de los episodios; finalmente, con Cézanne, que afirma que el arte vale por su calidad intrínseca y no por sus sujetos, se abre un nuevo capítulo en la historia de la pintura. De ahí, poco a poco, las sensaciones registradas en el cuadro dejan de pertenecer *in toto* a la visión óptica global de un mundo constituido a priori según coordenadas regulares; la coherencia existirá más bien en el plan de la visión interior, abriendo con ello un nuevo orden de representación<sup>5</sup>.

Volviendo a Bacon y al análisis deleuziano, vemos como el filósofo sostiene que las únicas dos vías para evitar lo ilustrativo y lo narrativo son la búsqueda de la pura forma, la abstracción, o, por lo contrario, lo puramente figurativo; figurativo aquí entendido precisamente según el sentido que le da Cézanne, como forma sensible relacionada con la *sensación*<sup>6</sup>. Si por un lado la mayor parte de la pintura moderna ya había buscado en la pura abstracción una vía alternativa a lo figurativo, con Bacon nos enfrentamos a una vía más directa y sensible. Bacon, en la línea de Cézanne, habría logrado “hacer emerger la Figura de lo figurativo”<sup>7</sup>, descubriendo así la pintura de la sensación. Como sostiene Deleuze: “Lo pintado es la sensación.

<sup>5</sup> Cfr. Francastel, P., *Pintura y sociedad: Nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del Renacimiento al Cubismo*, Madrid, Editorial Catedra, 1990.

<sup>6</sup> María Elena Muñoz, refiriéndose a la comprensión del arte de Cezanne, habla de una “cuestión expresada reiteradamente por el pintor, cuando insiste en que lo que pinta son sus ‘sensaciones coloreadas’ respecto del mundo (y no los objetos o el aspecto del mundo) lo que se desprende es que Cézanne entiende al modelo como algo que habita al mismo tiempo el mundo y la mente (*esprit*) del artista. Esto indica que su posición se distanciaba tanto de un naturalismo de tipo servil como de las posiciones simbolistas que abogaban por el abandono completo del referente sensible y que eran las que estaban imponiéndose crecientemente hacia el *fin de siècle*.” (Muñoz, M. E., “La lectura del modelo y su realización: la tarea de Cézanne”, *Aisthesis* No 52: 237-260 • ISSN 0568- 3939, 2012, p. 238).

<sup>7</sup> Honorato Crespo, P., “Sensación y Pintura en Deleuze”, *Aisthesis* No 47: 272-283 • ISSN 0568-3939, 2010, p. 274.

Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación”<sup>8</sup>.

Es muy probable que ya hubiera precursores de esta vía: Deleuze no deja de citar, entre otros ejemplos, “*El entierro del Conde Orgaz*” del El Greco (1586), donde, además de la narración que representa el entierro del conde, en el momento en que éste es recibido por Cristo ya se ve una liberación de las figuras de su papel representativo y, con ello, un juego de las sensaciones”<sup>9</sup>.



<sup>8</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2005, p. 42.

<sup>9</sup> En su libro *Francis Bacon, The human body*, David Sylvester, después de haber citado a Robert Rosenblum, quien denomina el estilo de los artistas Newman, Rothko, Still and Pollock “The abstract sublime”, alaba el papel de Bacon en la pintura del siglo XX como un gran exponente de lo “Figurative Sublime” (cf. Sylvester, D., *Francis Bacon. The Human Body*, op. cit., 1998).

El misterio del hecho corresponde, según Bacon, a dicho juego de sensaciones: para que ello se manifieste es necesario, como él declara en su famosa entrevista con David Sylvester, que la imagen sea construida a partir de *non-rational marks*<sup>10</sup>; es decir, es fundamental que el “accidente” pueda entrar en el proceso creativo – tal y como demuestra, según el pintor, el autorretrato de Rembrandt de 1659, donde habría una coagulación de *non-representational marks* que hacen este retrato tan interesante y profundo. Por ello, reiteramos, a pesar de la necesidad de abandonar lo puramente figurativo, Bacon rechaza la pintura abstracta como algo exclusivamente estético, que se queda en el nivel de la belleza de sus adornos y formas, demasiado débil para poder ordenar y expresar las emociones desordenadas del artista<sup>11</sup>, y demasiado cerebral para liberar los excesos de presencia de los cuerpos.

Para comprender más a fondo qué significa abandonar el carácter figurativo, y con eso empezar a investigar los sujetos en cuanto a “hechos”, debemos atender a cómo la extracción del contexto que ellos sufren significa un “no esperar nada” de la estructura exterior, inteligible, haciéndolo, por el contrario, desde un “dentro de sí mismos”. Observando especialmente aquellos cuadros como el *Triptych August 1972*, o el *Triptych 1974*, que representan figuras sedentes, confinadas en espacios geométricos, con las manos en las rodillas y las piernas cruzadas, vemos personajes que parecen arrugados, deformados. En efecto, esa deformación que sufren los personajes de las pinturas baconianas, y al mismo tiempo su aislamiento “geométrico”, esconden una voluntad de captar y manifestar unas energías que, aunque siempre orgánicamente activas, resultarían, según el pintor, eclipsadas por la pintura figurativa tradicional. La palabra utilizada por Deleuze a este respecto, “hecho” o *matters of fact*, justo expresaría un acontecimiento abstraído de un argumento, que, sin embargo, es capaz de manifestar una relación. En efecto, el *hecho* es definido por “la relación de la Figura con su lugar aislante”. Si la figura no fuera aislada, sería imposible percibir las relaciones que se desarrollan entre ella y el espacio, como, por ejemplo, ocurre en una lógica todavía narrativa, donde, según Deleuze, se impondrían las relaciones llamadas inteligibles, o de objetos o ideas.

El cuerpo se transforma aquí en fuente de movimiento, lo cual no es un problema de espacio, sino de evento – o, como Deleuze subraya en otro pasaje, de *espacialización*. “Está pasando algo”, y eso implica una inicial deformación, porque, a pesar de su voluntad de superar la estructura espacial, el cuerpo tiene una necesaria relación con ella. “El cuerpo se esfuerza con precisión, o con precisión espera

---

<sup>10</sup> Sylvester, D., *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, New York, Thames and Hudson, 1999, p. 58.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 59.

escaparse. No es el yo quien intenta escapar de mi cuerpo, es el propio cuerpo quien intenta escaparse por... En una palabra, un espasmo: el cuerpo como plexo, y su esfuerzo o su espera de un espasmo”<sup>12</sup>.

Fernando Castro Flórez, en su ensayo “*Los hechos, o lo que solía llamarse verdad*”, afirma que la experiencia del cuerpo en el arte contemporáneo atraviesa un “espacio nervioso” en el que la presencia parece un accidente. Con mirada manifiestamente psicoanalítica –y de hecho recurriendo a una terminología lacaniana-, Castro Flórez habla de un despliegue de la intimidad o, mejor dicho, de la *extimidad*: en este escapar de sí mismo, el cuerpo no implica ninguna intimidad más, es como si estuviera obligado a exteriorizarse<sup>13</sup>. El cuerpo se convierte en un hecho, que aquí precisamente supone la falta de una historia o de una “teleología”, y una pura expresión, lo que quiere significar, en efecto, la manifestación de la fuerza. De nuevo, como Deleuze señaló a propósito de Bacon, en el arte no se trata de reproducir o inventar formas, sino de captar fuerzas.

En esta misma línea se coloca la celebre formula de Paul Klee, “no hacer lo visible, sino hacer visible”: así como la música se esfuerza por hacer sonoras fuerzas que no lo son, la pintura se esfuerza para hacer visibles fuerzas que “invisiblemente” se ejercen sobre el cuerpo, y que en su actuación procuran que haya sensación.

Deleuze describe las fuerzas invisibles a nivel estético como sigue:

“Las primeras fuerzas invisibles son las de aislamiento: tienen como soporte los colores lisos, y llegan a ser visibles cuando se enrollan alrededor del contorno y enrollan el color liso alrededor de la Figura. Las segundas son las fuerzas de deformación, que se apodera del cuerpo y de la cabeza de la Figura, y que llegan a ser visibles cada vez que la cabeza sacude su rostro, o el cuerpo su organismo. (...). Las terceras son fuerzas de disipación, cuando la Figura se difumina y se junta con el color liso: entonces una extraña sonrisa hace visibles estas fuerzas.”<sup>14</sup>

Se podría observar que la primera expresión de fuerza experiencial es el *movimiento*. Ahora bien, Bacon logra captar con sus pinturas lo que acontece antes incluso del movimiento mismo; en este sentido, las “cabezas agitadas” pintadas por Bacon (como podemos notar en el *Estudio para tres cabezas* de 1962) no vienen de un movimiento que la serie supondría recomponer, sino de fuerzas previas de presión, de dilatación, de contracción, de aplastamiento, de estiramiento, que se ejercen sobre la cabeza inmóvil. Así observa John Russel que:

<sup>12</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 25.

<sup>13</sup> Castro Flórez, Fernando, “Los hechos, o lo que solía llamarse verdad”, en *Francis Bacon, La cuestión del dibujo*, Madrid, Catalogo Circulo de bellas Artes, 2017, p. 19.

<sup>14</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 69.



“[Duchamp] consideró la progresión como un tema pictórico, y se interesó en la manera según la cual un cuerpo humano, descendiendo una escalera, se constituye en una estructura coherente, incluso si esta estructura no se revela nunca en un instante determinado. La meta de Bacon no es mostrar apariencias sucesivas, sino superponer esas apariencias a formas que uno no encuentra en la vida. No hay movimiento horizontal de derecha a izquierda, o de izquierda a derecha, en los *Tres estudios de Henrietta Moraes...*”<sup>15</sup>

Por eso estamos delante de una deformación del cuerpo y no de una “transformación de la forma”, precisamente porque el movimiento está sometido a las fuerzas. Según Deleuze, las deformaciones de Bacon raramente son coaccionadas o forzadas, más bien son “las posturas más naturales de un cuerpo que se reagrupa en función de la fuerza simple que se ejerce sobre él”<sup>16</sup>.

Así pues, aquí queremos ofrecer una lectura –siguiendo el análisis deuleuziano– que vincule las ideas y las expresiones pictóricas baconianas a la filosofía de Nietzsche y Spinoza. Como ya se ha dicho, Bacon fue durante toda su vida un lector apasionado de Nietzsche. Sin embargo, más allá de este hecho que justifica biográficamente la interpretación deluziana y la nuestra propia, es posible investigar las ideas de “cuerpos” y “fuerzas” a un nivel más teórico, utilizándolas como conceptos clave para observar la obra baconiana.

### 3. Fuerza y voluntad de poder

EL ANÁLISIS GIRA, como hemos mencionado, en torno al cuerpo, y, en este sentido, en torno a lo que es un cuerpo. Cuerpo y fuerza aparecen aquí como dos nociones correlacionadas. Ante todo, es necesario acercarse a la interpretación nietzschiana de “conciencia”, según la cual esta no representaría “nada más que el síntoma de una transformación más profunda y de la actividad de unas fuerzas”<sup>17</sup> que se encuentran más allá de lo espiritual. Como Freud, Nietzsche entiende la conciencia como la región del yo afectada por el mundo exterior, en términos de realidad y en términos axiológicos. En este sentido, como ya hemos explicado citando Castro Flórez, el cuerpo en Bacon quiere expresar algo que se sitúa más allá, algo que manifiesta una intimidad que está antes de la zona consciente, la cual, por su parte, se podría considerar una zona de organización axiológica y espacial. Antes de esta organización, existe un juego de fuerzas que implica una especie de recíproca sumisión y jerarquización: una fuerza tiende por sí misma a ser dominante; en una interacción de

<sup>15</sup> Cf. Russel, J., *Francis Bacon (World of art)*, Oxford, University Press, 1979.

<sup>16</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 66.

<sup>17</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 66.

varias fuerzas, habrá como consecuencia fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. En este punto es en el que se desarrolla el concepto de “cuerpo”, el cual Deleuze en *Nietzsche y la filosofía* describe del siguiente modo:

“¿Qué es el cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porqué, de hecho, no hay “medio”, no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza, ‘en relación de tensión’ unas con otras. Cualquier fuerza se halla en relación con otra, para obedecer o para mandar. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político”.<sup>18</sup>

Según esta definición, en el cuerpo de la figura se disponen, por así decirlo, diferentes estratos, así que ello, más que formar un conjunto cerrado de significados, se exhibe en tanto que punto de encuentro de todas estas direcciones y estratos.

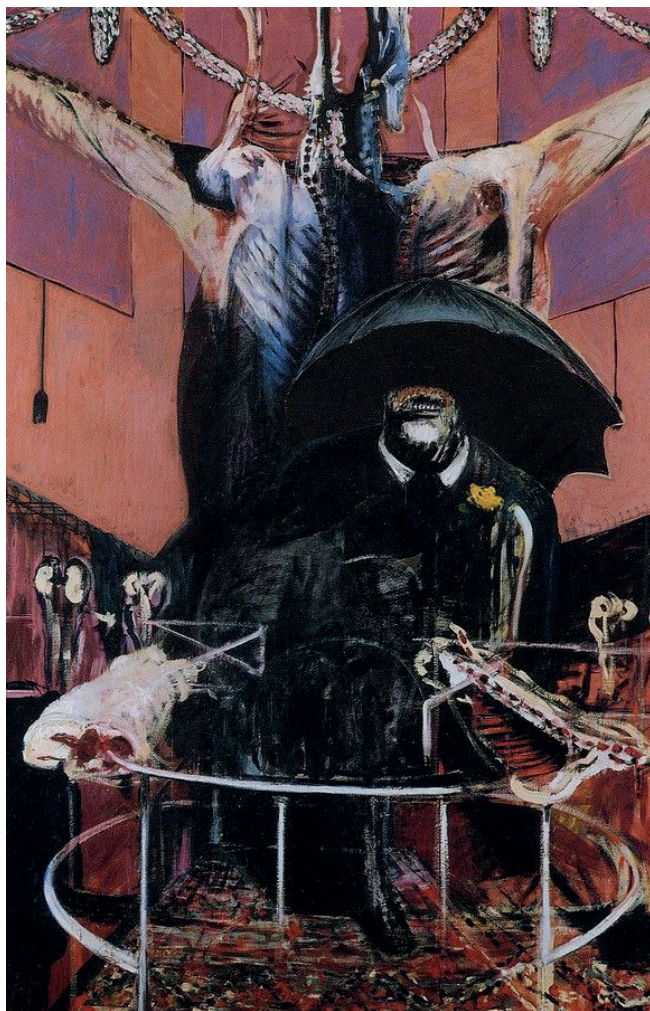
Ahora bien, lo que ante todo significa el ser activo de las fuerzas, es, empleando un término manifiestamente nietzschiano, una voluntad de poder. Eso significa apropiarse, apoderarse, subyugar, dominar, los que son los rasgos de la fuerza activa. A ese respecto haría falta acercarse a las teorías evolucionistas del siglo XIX, donde, sobre todo en la respuesta lamarckiana a la interpretación darwinista de la evolución, surge la idea de fuerza verdaderamente activa, una fuerza de transformación y metamorfosis. Aquí, entonces, se afirma la existencia de unas fuerzas activas precedentes a las reactivas, aunque estas últimas también desempeñen su papel.

De forma parecida, Bacon discutía en su entrevista con Sylvester la idea de que el movimiento del cuerpo fuera vinculado a las pulsaciones o emanaciones, dicho de otro modo, a la energía que desprende de una persona. Justo por ello, su idea de la persona transcendía la mera descripción física de su apariencia, implicando una serie de aspectos no materiales inextricablemente ligados a la “calidad viva”<sup>19</sup>. Sin embargo, afirma Bacon despiadadamente en su entrevista con Sylvester: “Somos carne, somos armazones potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pien-

<sup>18</sup> Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2016, p. 60.

<sup>19</sup> “There is the appearance and there is the energy within the appearance. And that is an extremely difficult thing to trap. Of course, a person’s appearance is closely linked with their energy. So that, when you are in the street and in the distance you see somebody you know, you can tell who they are just by the way they walk and by the way they move. But I don’t know whether it would be possible to do a portrait of somebody just by making a gesture of them. So far it seems that if you are doing a portrait you have to record the face. But with their face you have to try and trap the energy that emanates from them”. (Sylvester, D., *Interviews with David Sylvester*, London, Thames and Hudson, 1993, p. 175)

so siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal”<sup>20</sup>. Pensemos en *Pintura* de 1946, donde, alrededor y a las espaldas de un oscuro personaje que descansa sobre una alfombra, aparecen trozos de carne, incrustados en una estructura circular y con un eje vertical, que literalmente soporta lo que parece ser un torso cavado de un hombre.



<sup>20</sup> Sylvester, D., 2009, 43. *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, New York, Thames and Hudson, 1999, p. 43.

Dicho esto, es posible relacionar la fuerza y la voluntad de poder ya que, según la propia definición de Deleuze, la voluntad de poder sería a la vez complemento de la fuerza y algo interno, lo cual indica precisamente la voluntad de poder como el principio que dona la plasticidad a la fuerza: su *subjetivación*, termino que parece expresar bien la idea de la relación que caracteriza los “hechos” pintados por Bacon. “El concepto de fuerza es victorioso por naturaleza, porqué la relación de la fuerza con la fuerza, tal como está entendida en el concepto, es la de la dominación: de dos fuerzas en relación, una es dominante; la otra, dominada. (Incluso Dios y el universo se hallan en una relación de dominación, por muy discutible que sea en este caso la interpretación de semejante relación.)”<sup>21</sup>.

Pretender seguir los estudios nietzscheanos significaría profundizar en la idea de jerarquía entre las diferentes fuerzas explicando la voluntad de poder como su elemento “diferencial” y genealógico. Sin embargo, a estas alturas resulta fundamental introducir el concepto de *afección*, para lo cual será imprescindible hacer referencia a la filosofía de Spinoza. Así la interpretación “diferencial” de la fuerza (la idea relacional de la fuerza y del cuerpo) significa ulteriormente “el poder de ser afectado”, “el poder determinado de la fuerza de ser afectada en sí misma”.

A tal efecto resulta instructivo prestar atención a los cursos llevados a cabo por Deleuze en 1978 sobre Spinoza y a la interpretación que, según el filósofo, surge por primera vez en la historia de la filosofía de la forma esencial como “potencia del cuerpo”. La pregunta que nos guía, manteniendo el enfoque en las pinturas de Bacon, es “¿qué es lo que puede un cuerpo?”, lo cual corresponde a las preguntas sobre el poder de las esencias individuales, según, de nuevo, la especifica concentración de fuerza de cada uno.

#### 4. Cuerpo y afección: ¿de qué es capaz un cuerpo?

EN SU INTERPRETACIÓN de la filosofía de Spinoza (nos referimos aquí en particular al curso que Deleuze dictó en Vincennes en 1978), Deleuze define los seres de la realidad, los hombres, las cosas, los animales... según la potencia efectiva que ellos contienen, subrayando el impacto que Spinoza supone para la historia de la filosofía al querer identificar su esencia con la potencia. De hecho, como es sabido, si la tradición filosófica hasta la modernidad había identificado básicamente la esencia con la forma en cuanto algo suprasensible y “fijo”, comprensible en términos de confín o límite, aquí arraiga una concepción del ente ligada, por el contrario, a su

---

<sup>21</sup> Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2016, p. 60, p. 75.

energía, es decir, a su cuerpo. Identificar la esencia del ente con la potencia significa, más específicamente, definirlo por “la variación continua de su fuerza de existir”, lo que Spinoza llama el *afecto*. El afecto, que en Spinoza es un modo de pensamiento no representativo (porque sí tiene una intencionalidad, una referencia objetual, pero designa más bien su movimiento, el simple hecho del querer o de la voluntad que aspira a ese objeto), configura en cierta medida una pasión, que disminuye o aumenta la potencia de la actuación, constituida según Spinoza por los polos de la alegría, que indica un aumento de la fuerza, y de la tristeza, que indica una disminución de la misma.

La afección es ante todo “el estado de un cuerpo en tanto que sufre la acción de otro cuerpo”, lo que en Spinoza implica, debido al desarrollo de su física (por las cuales no concebía la idea de una acción a distancia), un contacto o una mezcla de cuerpos. Se trata de un efecto, e indica, en particular, la naturaleza del cuerpo modificado, “querido o afectado”. El punto que Deleuze subraya a este respecto es, de nuevo, la potencia del cuerpo, es decir su “capacidad”:

“Lo que cuenta es: ¿de qué es capaz un cuerpo? Y lanza, ahí, una de las cuestiones más fundamentales de toda su filosofía (antes de él había sido Hobbes y otros) diciendo que la única cuestión es que todavía no sabemos de qué es capaz un cuerpo, parloteamos sobre el alma y sobre el espíritu y no sabemos lo que puede un cuerpo. Ahora bien, un cuerpo debe ser definido por el conjunto de las relaciones que lo componen, o, lo que viene a ser exactamente lo mismo, por su poder de ser afectado. Mientras ustedes no sepan cuál es el poder de ser afectado de un cuerpo, mientras lo aprehendan al azar de los encuentros, no tendrán una vida prudente, no tendrán la sabiduría. Saber de qué eres capaz.”<sup>22</sup>

Así, tal y como el filósofo subraya en su libro sobre Spinoza, aquí no definimos un cuerpo por su *forma* (siempre entendiendo esta tradicionalmente en términos de “delimitación”) ni por sus órganos o funciones, y tampoco como una substancia o un sujeto, sino más bien por los afectos de los que es capaz, por su poder de afectar y ser afectado<sup>23</sup>, es decir por su potencia.

Volvemos entonces aquí al problema de la potencia. En cierta medida la acción es una virtud en sí, porque es expresión de algo que el cuerpo puede. Sin embargo, la acción acontece entre al menos dos términos, y por eso puede generar lo que Deleuze llama “mala relación” o “buena relación”, lo que aumenta o disminuye la potencia. Para explicar esto, el filósofo recurre a la metáfora del amor/sexo: dos individuos uniéndose amorosamente forman un individuo que tiene a los dos como

<sup>22</sup> Deleuze, G., *Curso sobre Spinoza*, Vincennes, 1978 (recurso online), p. 9.

<sup>23</sup> Deleuze, G., *Spinoza: Filosofía práctica*, Venezuela, Tusquets Editores, 2006, p. 151.

partes, y eso implica un aumento de la capacidad; por el contrario, en el amor bajamente sensual, el uno destruye al otro y viceversa, produciéndose entonces un proceso de descomposición de las relaciones.

Ahora bien, si las relaciones que caracterizan un ente o una persona corresponden a un grado de potencia (la cual como hemos visto puede aumentar o disminuir), estas son “umbrales de intensidad”, es decir, cantidades intensivas por las cuales cada uno es definido; forman un complejo de relaciones, de tal manera que cada individuo resulta compuesto, transversalmente, por las relaciones que interactúan en él en diferentes grados de intensidad. Llegados a este punto, es entonces posible afirmar que: 1) Si todo individuo es un conjunto de relaciones, hay una composición de los individuos entre sí, y “la individuación no es separable de ese movimiento de composición”. 2) La composición que supone el cruzarse de las relaciones remite a la *potencia*.

Dicho esto, podemos observar que Bacon, de forma análoga a la concepción spinoziana aquí expuesta, afirmaba aspirar en sus pinturas a “abreviar en la intensidad”<sup>24</sup>, lo que significa poder captar la realidad del sujeto-materia. Bacon, como afirma Sinclair, no buscaba cuerpos orgánicos, sino más bien cuerpos “intensos y sin órganos”<sup>25</sup>, carentes de una organización cerrada individualmente, cuerpos “intensivos”<sup>26</sup>. Un procedimiento parecido, al que apunta Honorato Crespo, era el utilizado por Willem de Kooning, que en su serie de mujeres “extrae la presencia orgánica y sexual de los cuerpos mediante la desrealización figurativa del *action painting*”<sup>27</sup>. Esta intensidad congelada en la Figura expresa precisamente una “desorganización” del orden orgánico y fisiológico (orden en que cada órgano se remitiría a su sentido correspondiente), en que los distintos dominios del cuerpo se encuentran afectados a la vez precisamente porque “no existen unas cuantas sensaciones de diferentes órdenes, sino diferentes órdenes de una única y misma sensación”<sup>28</sup>. Así, en los cuadros de Bacon, los cuerpos de las figuras se encuentran transversalmente afectados y traspasados por una única sensación, y son expresión de una única potencia y realidad, representando, en ese sentido, lo que expresan las “cantidades intensivas” de Spinoza, como en breve comentaremos.

Es ahora necesario retomar el problema de la forma/esencia-límite y forma/esencia-potencia, para luego poderlo relacionar con la propia obra baconiana.

<sup>24</sup> Hammer, M., “Contradiction and Continuity in the Art of Francis Bacon”, in *Francis Bacon. Critical and Theoretical Perspectives*, Edited by Rina Arya, Bern, Peter Lang, 2012, p. 163.

<sup>25</sup> Sinclair, A., *Francis Bacon*, Barcelona, ed. Circe, 1995, p. 262.

<sup>26</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 51.

<sup>27</sup> Honorato Crespo, P., “Sensación y Pintura en Deleuze”, op. cit., p. 274.

<sup>28</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 44.

## 5. Cuerpo y forma

SIN LLEGAR A HACER UN DISCURSO PROFUNDO sobre la historia del arte figurativo, es útil, no obstante, recoger la idea ya expuesta por el historiador del arte Erwin Panofsky, según la cual en el arte antiguo los cuerpos y sus masas, es decir, sus confines, determinaban el espacio representativo conforme a lo que más tarde Deleuze llamará “espacio táctil-óptico”. Como ya en 1927 subrayaba Panofsky en su libro *La perspectiva como forma simbólica*, el arte clásico, arte puro de cuerpos, reconocía como realidad artística no sólo lo que era visible, sino también tangible, y por ello no conectaba pictóricamente en una unidad espacial los elementos individuales, sino que los fusionaba en un conjunto de grupos diferentes. En este sentido, el espacio era comprendido como algo que “queda” entre los cuerpos.

Ya la filosofía griega había expresado esta concepción: la noción platónica de *péras* (contorno) reflejaba la idea del límite-contorno, confirmando así en cierta medida su propio método de la abstracción. Desde la filosofía griega hasta la modernidad, el individuo resulta entonces concebido como una forma indisolublemente unida a su contorno, lo que en la pintura se manifiesta, según Deleuze, precisamente, en la concepción del mundo táctil-óptico.

La forma óptica está relacionada a un contorno táctil. Entonces puede ser el dedo del espíritu puro, el contorno tiene forzosamente una especie de referencia táctil, y si se habla del círculo o del cubo como una idea pura, en la medida en que se la define por su contorno y se relaciona la forma inteligible a su contorno, hay una referencia -por indirecta que sea-, a una determinación táctil<sup>29</sup>.

No es incorrecto definir el mundo griego como un mundo de la visión, un mundo óptico, del *eidos*, término que se refiere a lo visible, y, especialmente, a la visión del espíritu. Pero esa misma visión no es puramente “óptica”, sino, como se ha dicho, táctil-óptica, porque la forma visible está relacionada, aunque sea indirectamente, con el contorno táctil<sup>30</sup>. En este sentido se podría decir, utilizando las palabras de Panofsky, que antes de la modernidad en las artes figurativas faltaba la idea de un sistema homogéneo y continuo en el cual los cuerpos se resolvieran, porque ellos representaban, más bien, contenidos contiguos de recipientes limitados<sup>31</sup>. Desde entonces, arraiga una concepción del espacio (la que más adelante será racionalizada en el cartesianismo y formalizada en la teoría kantiana) según la cual el mundo constituye un *continuum*, un infinito en acto, de forma que espacio y cuerpos no están más separados y superpuestos.

<sup>29</sup> Deleuze, G., *Curso sobre Spinoza*, op. cit., p. 52.

<sup>30</sup> Maldiney, H., *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Age d'homme, 1994, p. 198.

<sup>31</sup> Panofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Fabula Tusquets Editores, 2003, p. 28.

Es importante destacar cómo en Plotino ya se realiza el descubrimiento de una luz pura, o sea “de la suficiencia de la luz para constituir un mundo”, lo que implica una *espacialización*, noción a que nos referimos hablando de los “hechos” pintados por Bacon y su carácter de evento. Aquí, el espacio es captado como el producto de una expansión; es decir, el espacio es secundario respecto de la expansión. “En otros términos no hay contorno de la figura, hay una expansión de la luz-color. La figura irá hasta donde actúa por luz y por color”<sup>32</sup>. Con Plotino primero y con los bizantinos en el arte más tarde, se descubre que el color y la luz son espacializantes porque la figura en cierto modo será capaz de ir hasta donde actúa por luz y color; con lo cual se afirma una misma concepción del límite. “Hay un límite-contorno y hay un límite-tensión. Hay un límite-espacio y hay un límite espacialización...”. Qué significa esto filosóficamente, es algo que se puede observar siguiendo el análisis que Deleuze desarrolla en sus cursos sobre Spinoza. El problema del límite-contorno concierne a la discusión esbozada en torno a la filosofía aristotélica, de manera que el resultado es el problema de la invariabilidad de la forma *versus* la variabilidad de los existentes en los cuales se efectuaría la forma. En la modernidad, primero con Duns Scoto y después, aunque de otra manera, con Spinoza, arraiga la idea de que la forma tiene también una especie de latitud, lo que se expresaría con el concepto de “modo intrínseco”. Deleuze utiliza la palabra “latitud” para expresar lo que él denomina “cantidades intensivas”: eso tiene que ver con el principio de univocidad del ser, por lo cual los entes expresan diferentes grados de potencia de una misma realidad. Así Spinoza ya no hablará de esencias singulares, sino de *esencias íntimas*, o sea, de nuevo, diferentes niveles de intensidad que caracterizan, por así decir, las diversas figuras de una misma realidad. Por eso, en la modernidad, tanto en la filosofía como en el arte, se establece la concepción de un espacio continuo que, de hecho, expresa en cada una de sus partes una tensión entre finito e infinito.

Volviendo a Francis Bacon y a nuestras observaciones iniciales, podemos ahora intentar aplicar lo dicho sobre el cambio en la concepción de la forma al ámbito artístico/filosófico en la obra de Bacon; en primer lugar, refiriéndonos al término empleado por el mismo Bacon y retomado por Deleuze de “sensación”. Bacon afirma que la forma referida a la sensación (figura) es lo contrario de la forma referida a un objeto que se supone representar (figuración); por otro lado, la sensación sería lo que pasa de un orden a otro, de un nivel a otro, de un dominio a otro, siendo por esa razón maestra de las deformaciones del cuerpo. La forma se libera, en el sentido que un objeto, que solía ser representado como atrapado en una organización óptica que hace de él la manifestación de una esencia precisa, se vuelve en

---

<sup>32</sup> Deleuze, G., *Curso sobre Spinoza*, op. cit., 55.



una composición espacial, o sea una organización, pero “disgregada”. A ese respecto Castro Flórez nos habla de una “constante presencia de lo corporal” como una suerte de residualidad fracturada y recompuesta, sometida a tensiones que pueden ser calificadas como una “gozosa dislocación”<sup>33</sup>. Quizá podríamos afirmar que esta celebración de lo corporal –celebración que incluye el dolor de ser constituido por una materia que no es dominable o controlable- es últimamente una aceptación de que las cosas, los cuerpos, poseen una individualidad que, en el momento de ser representada, es difícil encapsular en una imagen ideal. En la obra de Bacon –y eso se puede observar desde la serie de *Cabezas*, hasta los *Estudios para una Crucifixión* y los *Trípticos* más tardíos- emerge con bastante claridad la noción de que la forma, que ha llegado a ser “esencial con el accidente”, experimenta por esa razón una especie de “realismo de la deformación”, contra el idealismo de la transformación (o transfiguración): el espacio (antes ópticamente organizado), se vuelve en un espacio manual, de trazos manuales activos. Como Deleuze observa, ya en Miguel Ángel se encuentra una potencia que deriva directamente de este espacio manual, que se expresa en la manera en como el cuerpo “desborda”. En Miguel Ángel hay un movimiento voraginoso y serpentina, que une los cuerpos en un solo y mismo “hecho”, independientemente de toda relación narrativa. En efecto, el mismo Bacon afirmaba la influencia directa de Miguel Ángel en su propia obra, así como la admiración que tenía por la “magnificencia de la forma” en las pinturas del artista italiano<sup>34</sup>. Así, podemos sostener con Arya que, en el proceso de pintar, Bacon describe la lucha entre el intento de mantener la forma abierta y la voluntad de captar el hecho, así como el momento del entrelazamiento entre pintura e idea – momento que, según ella, justo corresponde al realismo que Bacon deseaba alcanzar<sup>35</sup>.

Para terminar, quisiéramos retomar un pasaje de *Lógica de la sensación*, que pretende ser una provocación más que una conclusión. Lo que según Deleuze estaría en juego en todo lo anteriormente dicho, que encuentra una expresión particularmente feliz con Bacon, es, de hecho, toda la historia de la pintura occidental; y aquí es donde el filósofo declarará su punto de vista inesperadamente “teológico”.

Primero, hay que observar que definir el significado de “pintura occidental” obliga precisamente a tomar como punto de referencia el legado judeocristiano, cuyo

<sup>33</sup> Castro Flórez, F. “Los hechos, o lo que solía llamarse verdad”, op. cit., 32.

<sup>34</sup> “Michelangelo and Muybridge are mixed up in my mind together, and so perhaps could learn about positions from Muybridge and learn about the ampleness, the grandeur of form, from Michelangelo, and it would be very difficult for me to disentangle the influence of Muybridge and the influence of Michelangelo. But, of course, as most of my figures are taken from the male nude, I am sure that I have been influenced by the fact that Michelangelo made the most voluptuous male nudes in the plastic arts”. (Cf. Sylvester, D., “Francis Bacon and the nude”, *Francis Bacon. Studying form*, London, Faggionato Fine Art, 2005).

<sup>35</sup> Arya, R., “Remaking the Body: The Cultural Dimensions of Francis Bacon”, *Journal for Cultural Research*, 13, 2: 143-158, 2009., p. 145.

principio pictórico fundamental, creemos poder afirmar sin vacilaciones, era la idea de la *imago Dei*, es decir, la creencia que el hombre haya sido creado a imagen de Dios, siendo éste el fundamento del ser. Pinturas como el retrato de *Pablo III* de Tiziano, o el *Papa Inocencio X* de Velázquez, por el cual Bacon tenía una especie de obsesión, reflejan la importancia del ideal cristiano en su intención de conmemorar y eternizar al Papa, que, siendo vicario de Cristo en la tierra, es sacrosanto<sup>36</sup>. De aquí, el motivo religioso, es decir la forma mimética y “eternizante” de representar estas figuras, se extendió a todo tipo de sujetos, religiosos y profanos, siempre tendiendo a imitar y alcanzar la imagen perfecta.



<sup>36</sup> Arya, R., *Ibid.* p. 147.

No es difícil afirmar que, como bien se desprende de su *Inocencio X*, Bacon, en eso perfectamente insertado en la tradición del arte del siglo XX, ya sucesiva a la “muerte de Dios”, ejerce una deconstrucción del ideal pictórico tradicional, presentándonos la experiencia del cuerpo como una experiencia de *encarnación*, que inevitablemente significa una experiencia de dolor, y quizá de muerte y resurrección. El cuerpo muere a la imagen, podemos decir, para resurgir en su realidad carnal, en una transfiguración que pasa por una necesaria deformación. “Siento deseos de crear formas -afirmaba el pintor- como cuando hice esas tres figuras al pie de la Cruz. Estaban influida por las obras de Picasso de finales de los años veinte. Creo que Picasso sugiere un inexplorado territorio de formas orgánicas que se relacionan con la imagen humana, aunque distorsionándola por completo...”<sup>37</sup>.

Volviendo a la preanunciada cita de Deleuze: sí, hablando de pintura occidental, nos referimos inevitablemente al cristianismo, ¿no fue precisamente el cristianismo el que hizo que la forma, o más bien la Figura, experimentara una deformación fundamental? Afirma el filósofo: “En la medida en que Dios se encarnaba, era crucificado, descendía, subía al cielo...etc., la forma o la Figura no estaban ya exactamente relacionadas con la esencia, sino con su contrario por principio, con el acontecimiento, e incluso con el cambio, con el accidente”<sup>38</sup>. Esto bien expresa todo el intento de Francis Bacon de hacer confluír la forma y el accidente, y quizá fue esta inquietud que llevó al pintor a tomar por sujeto simbólico de algunas de sus pinturas más impactantes la crucifixión, refiriéndonos, sobre todo, a la más emblemática representación de 1965.

Este controvertido pintor, según sus mismas palabras, buscaba mostrar el misterio de las imágenes, cuyo tema central es representado, sin duda, por el drama que se consuma en el cuerpo, drama con un significado quizá trascendente, que no era extraño a la Europa del siglo XX.

---

<sup>37</sup> Ashton, D., *Á rebours. Le rebelión informalista (1939-1968)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo de Gran Canaria, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ISBN: 84-8026-127-7, 1999, p. 114.

<sup>38</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., 125.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arya, Rina, "Remaking the Body: The Cultural Dimensions of Francis Bacon", *Journal for Cultural Research*, 13, 2, 2009, pp. 143-158.
- Ashton, Dore, *Á rebours. Le rebelión informalista (1939-1968)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo de Gran Canaria, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ISBN: 84-8026-127-7, 1999.
- Castro Flórez, Fernando, "Los hechos, o lo que solía llamarse verdad", en *Francis Bacon, La cuestión del dibujo*, Madrid, Catalogo Circulo de bellas Artes, 2017.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2005.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2016.
- Deleuze, Gilles, *Spinoza: Filosofía practica*, Venezuela, Tusquets Editores, 2006.
- Deleuze, Gilles, *Curso sobre Spinoza*, Vincennes, 1978.
- Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad: Nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del Renacimiento al Cubismo*, Madrid, Editorial Catedra, 1990.
- Hammer, Martin, "Contradiction and Continuity in the Art of Francis Bacon", in *Francis Bacon. Critical and Theoretical Perspectives*, Edited by Rina Arya, Bern, Peter Lang, 2012.
- Honorato Crespo, Paula, "Sensación y Pintura en Deleuze", *Aisthesis* No 47: 272-283 • ISSN 0568-3939, 2010.
- Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Age d'homme, 1994.
- Martínez i Martínez, Miquel Àngel, "La presencia del cuerpo en la obra de Francis Bacon. Un análisis de la mano de Gilles Deleuze y Milan Kundera", *Thémata. Revista de Filosofía* No 46, 2012, pp. 683-691.
- Muñoz, María Elena, "La lectura del modelo y su realización: la tarea de Cézanne", *Aisthesis* No 52: 237-260 • ISSN 0568- 3939, 2012.
- Panowsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Fabula Tusquets Editores, 2003.
- Russel, John, *Francis Bacon (World of art)*, Oxford, University Press, 1979.
- Silvester, Daniel, *Francis Bacon. The Human Body*, London, Hayward Gallery and the University of California Press, 1998.

Silvester, Daniel, *Interviews with David Sylvester*, London, Thames and Hudson, 1993.

Silvester, Daniel, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, New York, Thames and Hudson, 1999, Tr. Cast. D. Sylvester, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 2009.

Silvester, Daniel, “Francis Bacon and the nude”, *Francis Bacon. Studying form*, London, Faggionato Fine Art, 2005.

Sinclair, Andrew, *Francis Bacon*, Barcelona, ed. Circe, 1995.

---

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.30.021>

Bajo Palabra. II Época. N° 30. Pgs: 391-412

