

Imágenes del lugar creativo: El taller de Francis Bacon

Images of the Creative Place: Francis Bacon's Study

Andrés Felipe Gómez Mora

DOI 10.15517/es.v82i1.52004



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Imágenes del lugar creativo: El taller de Francis Bacon

Images of the Creative Place: Francis Bacon's Study

Andrés Felipe Gómez Mora¹
 Universidad de San Buenaventura
 Medellín, Colombia

Recibido: 06 de diciembre de 2021

Aprobado: 15 abril de 2022

Ni casa ni taller (el palimpsesto y el accidente como lugar y punto de partida)

“Cuando entré en la casa del placer, no fui al cuarto de la forma aceptada del amor, al estilo burgués. Fui a las habitaciones secretas y me recliné en sus camas. Entré en cuartos que consideran vergonzoso incluso nombrar. Para mí la vergüenza no existe, sino, ¿qué tipo de poeta, de artista sería yo?” (Maybury, 1998, min. 21:59-22:30)

El ser humano vive en el espacio, por tanto, en la arquitectura. En estos lleva a cabo una vasta variedad de actividades, desde las más habituales, simples y cotidianas, hasta las más extraordinarias o trascendentales; desde simplemente estar, comer, dormir o descansar, hasta trabajar, pensar, amar, inventar o crear. Es evidente que el espacio (arquitectónico o no) es una parte fundamental de la existencia humana, pero, ¿de qué manera se relaciona con la creatividad, con la capacidad de imaginar, crear y fabricar ideas o cosas?

Esta relación del ser creativo con su espacio de creación es una relación fascinante que ha sido representada a través del arte, pensada e, incluso, proyectada y diseñada desde la arquitectura. También, ha sido practicada de una o de otra manera por aquellas personas que, desde su profesión o actividad particular, crean, puesto que lo hacen en el espacio, en algún espacio, pensado o no, adecuado o no, para cada situación particular.

¹ Profesor en la Facultad de Artes Integradas de la Universidad de San Buenaventura Medellín (extensión Armenia). Especialista en estética. ORCID: 0000-0002-4589-8972. Correo electrónico: andres.gomez@usbmed.edu.co

El ser humano, entonces, crea espacios, crea en los espacios y se re-crea también en los espacios. Estas tres cosas las lleva a cabo al menos dos veces o de dos maneras distintas: una física, con materiales, geometrías, muebles, colores, texturas; y otra simbólica (o metafísica), con emociones, signos, significados, funciones. Estas relaciones del ser con los espacios (que habita) se complejizan aún más si se considera que la percepción que se tiene de estos es subjetiva y circunstancial y hacen que cada individuo re-cree cada vez el espacio (y a él mismo junto con este), como lo describe bellamente Michel Serres:

El tejedor no sumerge sus manos en la misma variedad que el pianista, el luchador o el carnicero, el claustrofobo no evoluciona dentro de la misma tónica, dentro del mismo “espacio” que el mimo, y así sucesivamente... estamos sumidos en variedades topológicas descriptibles con precisión y altamente diferenciadas... el individuo se distingue, sin duda, y se determina, quizás, en y por una intersección original de las referidas variedades... (Serres citado en Pardo, 1992, p. 12)

La hoja en blanco o el palimpsesto sobre el papel escrito, el espacio clínico y aséptico o el lugar congestionado y sucio, la oficina ordenada y metódica o el taller caótico y anárquico; todas estas podrían ser imágenes arquetípicas e, incluso, clichés de un lugar destinado (o simplemente empleado) para la creación. Para darle un cuerpo concreto a estas imágenes del orden y el caos como lugares de y para la creación, se cuenta con archivos e innumerables imágenes y fotografías de los espacios de trabajo de artistas, escritores, políticos, científicos, chefs y demás. Algunos de estos espacios manifiestan la idea del orden y otros la del caos. Algunas personas trabajan y crean en espacios limpios y ordenados, otras lo hacen en lugares sucios y desordenados. En gran cantidad de casos, las características del lugar de trabajo están determinadas por condicionantes ajenos a los deseos de las personas que los usan y los habitan; no obstante, también están quienes, llevados por múltiples razones que los inclinan hacia uno o u otro lado, pero siempre en busca de un lugar ideal que posibilite el acto de creación, prefieren escoger entre el orden y el caos como espacio de producción. Esto es lo que ocurre con los artistas, como los pintores, entre los cuales Francis Bacon corresponde una de las figuras fundamentales para el arte moderno y contemporáneo.

En el caso de Francis Bacon, al menos en Londres en las décadas de los años setenta y ochenta, vive y trabaja en el mismo espacio, en el mismo edificio, uno que no fue concebido originalmente ni como vivienda, ni como taller del artista (o de algún artista). Según lo describe Maubert (2012) en sus entrevistas con Bacon, “Se accedía a aquel anti-

guo pajar y vivienda del cochero, situados encima de la caballeriza transformada en garaje, por una escalera estrecha y empinada que era mejor trepar en ayunas” (pp. 11-12). Al expandir un poco más estas palabras, o lo que estas están narrando de manera sucinta e implícita, se pueden leer varios elementos que hablan sobre la historia e identidad de este espacio y, como ya se verá, también de su ocupante, de su manera de trabajar y de su obra.

En primer lugar, puede interpretarse de estas cortas palabras que el lugar en el que vivía y trabajaba Bacon no fue siempre un espacio destinado para tales funciones. También, se entre-lee que no debía ser un lugar demasiado grande, puesto que era solo una pequeña parte de lo que antes habría sido una construcción mayor, una casa con espacios para sus dueños, para sus sirvientes y para sus cosas. De hecho, el fragmento ocupado por Bacon, nos dice Maubert (2012), fue antes un pajar y la vivienda del cochero que, de seguro, no eran los espacios más grandes, ni más bellos, ni más importantes del antiguo edificio. Tal vez por esto, casi nunca se lo describe ni se lo muestra por fuera, solo por dentro, y tal vez también sea por esto que, en la película *Love is the Devil* (Maybury, 1998), se lo retrata como un espacio oscuro y claustrofóbico, y Maubert, en su libro, describe la escalera de acceso como estrecha y empinada, lo que da la sensación de que era un lugar al que había que entrar preparado y con cuidado. De hecho, el lugar (de creación) de un artista es un espacio al que (siempre) debe entrarse con cuidado, pues es un territorio salvaje instalado en el corazón de lo doméstico, es un laberinto (hiper)-poblado por minotauros, en el que:

... la entrada ... es inmediatamente uno de sus centros, o mejor dicho, ya no sabemos si es un centro, ni lo que es un centro. Por todos lados desfilan las galerías oscuras, se enredan con otras que no se sabe de dónde vienen, y acaso no van a ninguna parte. No había que dar este paso, había que permanecer afuera (Castoridis, 2008, p. 55).

Sin embargo, se entra, se da el paso de manera irresistible, casi irremediable, se sucumbe ante el llamado de los minotauros.

El lugar, adaptado y modificado, habría servido, posiblemente, para múltiples usos a través del tiempo, con diferentes ocupantes y necesidades, hasta convertirse, ¿finalmente?, en la casa y taller del artista inglés, quien, “del precario alojamiento inicial... había conservado los cordajes a guisa de rampa y el suelo de listones de madera” (Maubert, 2012, p. 12). Es decir, según estas palabras, Bacon habría mantenido la atmósfera austera y tosca,

acto que puede verse reflejado también en la manera particular en la que usaba los lienzos, pues pintaba sobre la cara sin prepararlos. El artista vivía y trabajaba en un espacio tan crudo e improvisado como las telas sobre las que soportaba sus pinturas. Tan crudo como la carne en estas y como las pinturas mismas, pero también tan azaroso y caótico como el descubrimiento, por accidente, de trabajar por el reverso de la tela, que se dio por falta de lienzos en blanco para pintar, según le gustaba contar al mismo Bacon. De esta manera, resaltaba, siempre que tenía la oportunidad, la estrecha relación que mantenía con el azar y el caos, tanto en su vida, como en su pintura.

La pequeña escala del lugar se deduce también cuando se descubre que estaba conformado por tan solo tres habitaciones, porque “en Bacon, solo hay trípticos” (Deleuze, 2016, p. 88). Esto se puede ver en ciertas escenas de la película de Maybury, así como en las palabras de Maubert (2012): “Las tres habitaciones se dividían así: dormitorio-rincón del despacho, cocina-aseo y, por supuesto, el taller...” (pp. 12-13). Estas eran: una habitación con una cama que es lugar para el descanso, el sexo, las visitas y las entrevistas; otra habitación que es cocina-baño, en la que se preparan alimentos, se limpian ropas, utensilios y se asean personas mientras hablan; un taller en el que nacen pinturas, se pintan sensaciones y crecen montañas de restos. Es decir, no solo eran tres habitaciones, como sus pinturas, que muchas veces se conciben, se producen y se agrupan en trípticos; “incluso los cuadros aislados están, más o menos visiblemente, compuestos por trípticos” (Deleuze, 2016, p. 88). Más bien, de alguna o de muchas maneras, eran espacios de la promiscuidad y de la mezcla de lo abierto y accidentado, de lo crudo y absolutamente real. Asimismo, eran espacios de lo cerrado y pre-meditado, del orden y el caos, el azar controlado, como (en) sus pinturas, en las que:

a fuerza de ser amasado y removido, lo que se encontraba reunido por azar ha acabado por armonizarse, venciendo todas sus oposiciones internas para hacer de su caos original lo que con una simple ojeada basta se reconoce como *conjunto*” (Rosset, 2009, p. 59).

Es casi popular esta costumbre y preferencia del artista por trabajar en lugares extremadamente desordenados, lo que ha quedado documentado en entrevistas y programas de televisión, películas y libros sobre el pintor y fotografías, tomadas por visitantes de los diferentes talleres que tuvo Bacon durante su vida y su carrera. Entre ellos, se encuentran autores como el francés Franck Maubert, quien lo evidencia y confirma a través de su libro *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*

(2012). En este, se consigna algunas de las conversaciones que sostuvo con el artista, así como de las fotografías del estudio del pintor, tomadas en algunas de las visitas que le realizó en su casa y taller de la ciudad de Londres, en la década de los años ochenta. Este libro, con las impresiones de su autor sobre el espacio de habitación y el trabajo de Bacon, los libros *Francis Bacon* (Hunter, 2009) y *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Deleuze, 2016), la película *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (Maybury, 1998) y los vídeos encontrados sobre algunas de las entrevistas concedidas por el pintor para cadenas de televisión, especialmente el programa de 1988 *The South Bank Show: Francis Bacon* (Hinton, 1988), son el sustento y sustrato fundamental de las reflexiones aquí presentes sobre el lugar de creación del artista inglés. A través de estas, se pretende explorar algunas de las relaciones entre el artista, su taller y su obra, con especial atención en cómo el espacio es reflejo y condición de los otros dos.

El caos como nombre del lugar

“Me gusta esa palabra, caos. Mi vida... Mi vida no es más que una serie de avatares. Como la de cualquier individuo, ¿no?” (Francis Bacon en Maubert, 2012, p. 71)

“Nos podemos preguntar: los fenómenos caóticos que observamos, ¿son de naturaleza fractal o más bien de la naturaleza de los juegos de azar?” (Prigogine, 2005, p. 90)

Sin que los retratos de Bacon - presentes en el libro de Maubert o en la película de Maybury - enfoquen su atención en el lugar que este ocupaba y empleaba para trabajar, es innegable que el espacio desempeña un papel central y fundamental para entender, explicar y retratar al artista y a su obra. No en vano Maubert prologa su libro con un apartado dedicado a nombrar y describir la casa-taller de Bacon y las sensaciones que en él generaron al estar en sus habitaciones. La forma en la que describe el espacio de habitación y trabajo de Bacon permite entrever y adivinar cómo será su interior, aun desde antes de entrar en él, pues lo retrata desde el título del breve texto con el que antecede y prologa sus entrevistas con el artista. A este (y a la vez a la casa-taller) lo nombra *Residencia del caos* (Maubert, 2012), un nombre controversial y fuerte que da mucho de qué pensar y el cual puede interpretarse de muchas maneras (casi todas negativas). Sin embargo, es también un nombre muy apropiado y justo, incluso bello, para designar un lugar como ese.

Hoy en día se asocia, comúnmente, la palabra caos a la idea del desorden. Es probable que a esto quiera hacer alusión Maubert con el título de su texto sobre la residencia del artista. No en vano alude al desorden, la acumulación e, incluso, la suciedad de los espacios de Bacon, en particular en el taller, no solo en el mencionado prólogo, sino a lo largo del libro con las entrevistas. Maubert (2012) ve imágenes del caos como desorden, acumulación, descuido o suciedad por todas partes en la residencia Bacon, como lo demuestra al (d)-escribir sus sensaciones e impresiones sobre el dormitorio-rincón:

En cuanto llego me empuja hacia el rincón del despacho... Tengo el tiempo justo de fijarme en el cubrecama bordado, recuerdo de una de sus estancias en Tánger, una desvencijada cómoda Luis XIV de Boule y un canapé de terciopelo descolorido y de estilo improbable sobre el que se amontonan camisas guardadas en sus fundas de plástico de la lavandería. Y, por todas partes, libros y más libros. Escritos de Giacometti, Georges Bataille, Picasso, obras de arte egipcio... Sobre la repisa de la chimenea están las obras completas de Proust en una edición francesa y, en un marco dorado, una fotografía de George Dyer, su compañero, que se suicidó en París en 1971. A la escasa, casi íntima luz del cuarto, el artista lee, duerme y recibe visitas (p. 13).

O cuando interroga a Bacon a propósito de las condiciones de su taller:

Franck Maubert: ¿Cómo se las arregla en la leonera que es este taller? Toda esta «suciedad» está en oposición a su idea de la pintura «clínica», ¿no cree?

Francis Bacon: Es verdad, todo está un poco asqueroso, pero eso no es lo esencial. A veces hasta me ayuda... Lo esencial está en otra parte (pp. 26-27).

En ambos casos resulta evidente que, para Maubert, este caos es sinónimo de desorden, de confusión y de suciedad, y es esto lo que le sorprende y le llama la atención de manera un poco morbosa y obscena. Se siente violentado (ya no solo confrontado) al ser arrastrado, o en sus palabras, empujado al interior del espacio por el artista; su mirada siente vértigo y agobio ante la abrumadora cantidad de objetos amontonados y descuidados. La suciedad y el desorden son, para Maubert, los rasgos identitarios de este espacio.

Sin embargo, para Bacon no es igual. Para él, ese desorden y esa acumulación, ese azar y esos accidentes, son vitales y fundamentales en su concepto de creación, incluso, en su vida misma y en su amor/adicción a los juegos de azar, en particular al de la ruleta:

“Para Bacon, se trata de la ruleta; y suele jugar en muchas mesas a la vez, por ejemplo tres mesas, exactamente como se encuentra frente a los tres paneles de un tríptico” (Deleuze, 2016, p. 96).

El caos, en Bacon, no es solo consecuencia del acto de creación: pinturas regadas o esparcidas por las paredes, fotografías, recortes de revista, residuos de carbón o de pastel y polvo, sino también, y principalmente, germen², sustrato y condición de la creación misma; es el universo en el que (pre)-habita el cuadro antes de que el pintor comience a pintar-(lo), lo anteceden como una necesidad, pero también como una inconveniencia y una dificultad:

Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca. La convicción figurativa se deriva de este error: en efecto, si el pintor estuviera ante una superficie blanca, podría reproducir en ella un objeto exterior que funcionara como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en la cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales. De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, desescombrar, limpiar. No pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que están ya ahí, para producir un lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia. En pocas palabras, es preciso definir todos esos «datos» que están en el lienzo antes de que comience el trabajo del pintor. Y entre esos datos, definir los que son un obstáculo, los que son una ayuda, o incluso los efectos de un trabajo preparatorio (Deleuze, 2016, p. 89).

El caos (del espacio) es, en Bacon, la matriz del orden y el lugar de la creación. Resulta, entonces, esclarecedor e interesante, en este contexto, profundizar un poco sobre lo que el caos es o puede ser. Así, podría iniciarse por la etimología de esta palabra que significa cosas muy diferentes, pero relevantes para comprender su presencia en la obra y en el espacio de creación de Bacon: “**caos** ‘desorden, confusión’: latín *chaos* ‘caos’, del griego *kháos* ‘caos, abertura, abismo, lugar vacío’, del indoeuropeo *ghau-*, variante

² “No hay pintor que no haga esta experiencia del caos-germen, donde ya no ve nada y corre el riesgo de abismarse: derrumbe de las coordenadas visuales... El pintor afronta aquí los peligros más grandes, para su obra y para sí mismo” (Deleuze, 2016, p. 104).

de *ghêu*- ‘bostezar, abrirse’” (Gómez, 1998, p. 139). Visto desde este punto, ¿qué mejor nombre para un espacio, para nombrar el taller de un artista, y de este artista en particular, que “caos”? Puesto que, así como el caos es abertura, también lo son el espacio y la obra de arte; son lo abierto, o mejor, lo que se abre, lo que da lugar a los entes, a los cuerpos, a la obra y a la creación, a las lecturas y las interpretaciones, a las sensaciones y a las pasiones, son “la potencia de dar forma, de hacer surgir formas... y estas formas, todas juntas, en todo momento, forman una super forma, que es cosmos” (Castoriadis, 2008, p. 128). De manera especial, un lugar destinado para la creación debe ser un espacio que permanezca abierto para permitir la entrada de lo nuevo (incluso de lo original) y, en el caso de Bacon (aunque no solo de él), también del accidente y el azar. “Y es que el artista no es un inventor de cosas nuevas, sino una especie de recuperador del azar, un buen usuario de lo fortuito” (Rosset, 2009, p. 62).

No obstante, también es vacío y es (el) abismo: “lo que ahí está presente – ni simbolizado ni alegorizado, sino presentado «en persona» – es el Caos, el Abismo, el Sin fondo. De este Caos, de este Abismo, surge inexplicablemente, pero con *evidencia* total, una forma perfecta” (Castoriadis, 2008, pp. 45-46). Bacon habita, juega, ama y apuesta en ese abismo; tal vez él mismo es ese abismo porque, como dice (una vez más) Castoriadis (2008): “vivimos sobre el Caos, sobre el Abismo... nosotros mismos somos Caos y Abismo” (p. 57). Además, le viene bien a un lugar así el ser abismo, espacio inacabable, incluso inabarcable e imposible de conocer a fondo y por completo, el ser laberinto barroco y sedimentario porque ¿qué artista no quisiera tener (espacio para) una imaginación creadora infinita? Pero también porque puede ser (y de hecho lo es) oscuro y peligroso, inmemorial e incierto, fractal y aleatorio. Le viene a este espacio, aún mejor, el ir más lejos, el entrar más profundo, en la garganta o en la gruta, en las profundidades (insondables) de la tierra que se abre como un bostezo (*ghêu*) o como un grito, igual que se abren las bocas en las pinturas de Bacon, en las que

Todo el cuerpo se escapa por la boca que grita. Por la boca redonda del Papa o de la nodriza el cuerpo se escapa como por una arteria...

Bacon hace la pintura del grito, porque pone la visibilidad del grito, la boca abierta como abismo de sombra, en relación con fuerzas invisibles que no son otras que las del porvenir (Deleuze, 2016, pp. 35, 67).

Pintor (¿por azar?) del caos y del abismo, pintor que juega a la ruleta y para el que la más bella de las pinturas jamás será otra cosa que un desorden organizado: un desorden que vive y se mantiene en virtud de una rara fortuna que transforma, de manera ocasional y excepcional, el azar en ley, el sinsentido en sentido (Rosset, 2009, p. 61).

El antro (a modo de conclusión)

“Sobre el entarimado de Bacon hay residuos de todo tipo que forman una especie de compost de sedimentos, una costra rugosa: lo opuesto a la limpieza «clínica» de sus cuadros, que sin embargo nacen aquí...”
(Maubert, 2012, p. 14)

“Bacon también pinta con abandono, utilizando libremente trapos y las manos, además del pincel. Él no va más allá de combinar la pintura con mezclas al azar de polvo y lápices de pastel triturados que se han ido acumulando en el suelo sucio y rara vez barrido de su estudio, por el que raramente pasa una escoba”.
(Hunter, 2009, p. 67)

Al interior de la residencia del caos, el lugar más (des)-protegido y sagrado es el antro (Maubert, 2012), “el mundo artificial y cerrado de Bacon” (Deleuze, 2016, p. 49). Cuando Maubert, después de recorrer y describir varios de los espacios caóticos y algo descuidados de la casa de Bacon, retrata, finalmente, el lugar de creación de las pinturas del artista, su taller de esta manera: “Finalmente, la habitación importante, el taller. El antro. Un lugar protegido con celo. La realidad supera con creces lo que hasta entonces había entrevisto en catálogos y revistas” (Maubert, 2012, p. 14). Pocas palabras para lo que podría considerarse, virtualmente, un exceso de información. Para empezar, llama al taller, al lugar de trabajo de Bacon, el antro, nombre que podría perfectamente haber sido puesto por el mismo artista, famoso por su gusto por las fiestas y la vida nocturna, y no por quien entra allí por primera vez.

Qué manera, aparentemente despectiva, pero al mismo tiempo asertiva, de nombrar un lugar que está, supuestamente, dedicado al trabajo y a la creación, en este caso, de obras de arte. Un antro es una caverna, otra vez un abismo, algo salvaje y desconocido.

También, es una mazmorra o una celda, un lugar de reclusión y privación de las libertades. Es una alcantarilla o una cloaca, un lugar sucio y contaminado. Un antro es un lugar de juerga, de excesos y de apuestas, donde siempre es de noche y es visitado por marginales y delincuentes, un pozo que atrae e impulsa hacia su fondo insondable, un agujero negro que, con su gravedad infinita, no deja escapar nada de lo que en su oscuro interior cae. Es una nebulosa caótica y polvorienta, pero fértil, “caos-nube, masa desordenada, fluctuante, browniana, de disimilitudes y oposiciones” (Serres, 1994, p. 51); todos estos, finalmente, lugares oscuros y, sobre todo peligrosos, pero también repletos de historias y de posibilidades. En este lugar, en este antro, según Deleuze:

Estamos asediados por fotos que son ilustraciones, periódicos que son narraciones, imágenes-cine, imágenes-tele. Hay clichés psíquicos tanto como físicos, percepciones totalmente hechas, recuerdos, fantasmas. Hay aquí una experiencia muy importante para el pintor: toda una categoría de cosas que se pueden llamar clichés ya ocupa el lienzo, antes del comienzo (Deleuze, 2016, pp. 89-90).

No obstante, un antro también es un cubil o un escondrijo, un cambuche, un lugar de protección y de refugio, un hábitat. Es, en última instancia, un hogar, una casa que “amenaza ruina, pero nunca se cae” (Serres, 1994, p. 96); y el hogar de un artista suele ser (con frecuencia) su taller. No en vano, también escribe Maubert (2012), de este espacio, que es un “lugar protegido con celo” (p. 14), puesto que alberga y recibe todo lo máspreciado en la vida del artista (como artista), sus materiales, sus instrumentos, sus referentes y fuentes de inspiración, sus modelos y su producción (en el doble sentido de la palabra, como producto y como proceso), sus memorias y sus aprendizajes. “[L]os contrarios cohabitan juntos en la caja negra de las cosas” (Serres, 1994, p. 50), en la que se graban los vicios y las virtudes. Como el cabello de Sansón, este espacio contiene la fuerza y la esencia creadora de su morador. Sin este, sin todos los objetos que resguarda y que lo conforman, sin el desorden, la suciedad, el polvo, los recortes de papel, las manchas de pruebas de color sobre las paredes, las pinturas regadas por todas partes, las montañas de pinceles amontonados, las memorias y recuerdos (de Francis Bacon, sus amantes, sus visitantes, sus modelos), le sería imposible crear. Esto lo comprueba, de alguna manera, el mismo Bacon en la entrevista que concedió para el programa *The South Bank Show*, en el año de 1988:

Melvyn Bragg: ¿Cuánto tiempo hace que trabajas aquí?

Francis Bacon: He trabajado aquí durante años, unos 23 años o más. Probablemente nadie querría meterse en este agujero, pero a mí me sirve. Utilizo las paredes y los objetos para probar los colores.

Melvyn Bragg: ¿Te gusta tener todas esas cosas tiradas por ahí?

Francis Bacon: Sí, sencillamente las voy dejando por ahí. Alguna vez he intentado hacer limpieza, pero trabajo mucho mejor en medio del caos. Sería incapaz de trabajar en un estudio perfectamente ordenado, me resultaría totalmente imposible.

Melvyn Bragg: ¿A qué crees que se debe?

Francis Bacon: No tengo idea. El caos me sugiere imágenes (Hinton, 1988, min. 13:22-14:03).

El caos es fuente (inagotable) de imágenes e ideas, es un depósito de experiencias, de sensaciones y de memorias, es una matriz para la creación, la poesía y el arte. Es en los estratos de esa geografía afectiva y matérica, en ese “compost de sedimentos” (Maubert, 2012, p. 14), en esa superficie costrosa, donde Bacon busca y encuentra las posibilidades para el surgimiento de sus obras, las cuales son tan radicalmente opuestas en esto a sus representaciones del espacio como composición de planos abstractos y absolutamente limpios, así como lo puede ser la apariencia personal del artista en relación con los espacios que ocupaba.

Dicha idea se ve reforzada por algo que, un poco más adelante, escribe Maubert (2012): “El taller, iluminado por una claraboya en el techo y una bombilla desnuda, no es sino una paleta inmensa. Y una invitación a pintar. Ese desbarajuste es el centro mismo de la imaginación pictórica de Bacon” (p.15). En otras palabras, Bacon necesita de toda esta sobre-escritura previa para poder crear y pintar sus cuadros: “todo está ya en el lienzo, hasta el propio pintor, antes que la pintura comience” (Deleuze, 2016, p. 100), es incapaz de tolerar el vacío o la página en blanco, trasladados al espacio (de la creación). Necesita del caos para poder buscar y sacar de allí imágenes, historias, sensaciones, incluso, orden, para desprenderse de los clichés y del yugo de la representación; necesita del azar y del accidente (como él mismo lo afirmaba) para encontrar la ley y la técnica:

El lienzo está ya lleno de tal modo que el pintor debe pasar dentro de él. Así pasa dentro del cliché, dentro de la probabilidad. Pasa ahí, justamente porque *sabe lo que quiere hacer*. Pero lo que lo salva es que *no sabe cómo llegar allí*, no sabe cómo hacer lo que quiere hacer. No llegará allí más que saliendo del lienzo. El problema del pintor no es entrar en el lienzo, puesto que ya está en él (tarea prepictórica), sino salir de él, y por eso mismo salir del cliché, salir de la probabilidad (tarea pictórica). Son las marcas manuales al azar las que le darán una oportunidad. No una certeza, la cual sería un máximo de probabilidad; en efecto, las marcas manuales muy bien pueden no dar resultado, y estropear definitivamente el cuadro. Pero si hay una oportunidad, es porque funcionan arrancando al conjunto visual prepictórico de su estado figurativo, para constituir la Figura, por fin, pictórica (Deleuze, 2016, p. 98).

El caos es un lugar, su lugar, es su hogar y su alcoba, su taller y su paleta, su imaginación (creadora) y su ruleta. En este espacio “el futuro está abierto” (Prigogine, 2005, p. 28) y es imprevisible. El caos es cosmos y el cosmos es caos.

Referencias

- Castoriadis, C. (2008). *Ventana al caos*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- Deleuze, G. (2016). *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Madrid, España: Arena Libros S.L.
- Gómez, G. (1998). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Hinton, D. (1988). *The south bank show: Francis Bacon*. London, England: London Weekend Television.
- Hunter, S. (2009). *Francis Bacon*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa, S.A.
- Maubert, F. (2012). *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona, España: Quaderns Crema, S.A.U.
- Maybury, J. (1998). *Love Is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*. London, England: BBC Films and The British Film Institute.
- Pardo, J.L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia, España: Pre-textos.
- Prigogine, I. (2005). *El nacimiento del tiempo*. Barcelona, España: Tusquetes Editores, S.A.
- Rosset, C. (2009). *Materia de arte*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Serres, M. (1994). *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*. Valencia, España: Pre-Textos.