

# Cine y pintura en la obra de Francis Bacon

Painting and cinema in the work of Francis Bacon

Kęska, Monika\*

Fecha de terminación del trabajo: febrero de 2004.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 75 Bacon, Francis: 791.43

BIBLID [0210-962-X(2005); 36; 329-337]

## RESUMEN

Francis Bacon fue uno de los artistas clave para el estudio de las correlaciones entre el cine y la pintura en la 2ª mitad del siglo XX. Por un lado, en su pintura se encuentran numerosas influencias del lenguaje filmico, sobre todo del cine mudo, y por otro, su obra sirvió de inspiración para directores de cine, desde los más vanguardistas hasta las producciones comerciales estadounidenses.

**Palabras clave:** Cine y pintura; Pintura figurativa; Arte británico; Cine y arte contemporáneo.

**Identificadores:** Bacon, Francis; Eisenstein, Sergei.

**Topónimos:** Gran Bretaña.

**Período:** Siglo 20.

## ABSTRACT

Francis Bacon is one of the key artists for an understanding of the relationship between the cinema and painting in the 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. On the one hand his painting is strongly influenced by film-making techniques, above all from the silent cinema, and on the other film directors – from the most avant-garde to the most commercial, working in the United States – were inspired by his work.

**Key words:** Cinema and painting; Figurative painting; British art; Cinema and contemporary art.

**Identifiers:** Bacon, Francis; Eisenstein, Sergei.

**Place names:** Great Britain.

**Period:** 20<sup>th</sup> century.

La relación entre cine y arte contemporáneo en la 2.<sup>a</sup> mitad del siglo XX debe abarcarse en sus diversos aspectos, teniendo en cuenta las mutuas influencias que ambos han experimentado. Se pueden establecer ciertos paralelismos con las vanguardias históricas, como los modelos de vinculación entre el cine y las corrientes artísticas. Pueden ser vinculaciones formales, como es el caso del vídeo-art, influenciado por el lenguaje cinematográfico (a la vez, el vídeo dejó su huella en la obra de directores vanguardistas como P. Greenaway,

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

D. Jarman o D. Lynch), o las relaciones entre el cine estructuralista británico y el arte conceptual, el cine *underground* americano con el pop-art y el *happening*, las películas de Sally Potter y Derek Jarman con el arte de identidad de los años 80, etc. Igual que Man Ray, Hans Richter, Fernand Léger o los futuristas italianos en el período de entreguerras, algunos artistas contemporáneos (Schnabel, Warhol) se dedicaron a la dirección de cine, también el grupo Fluxus tuvo su peculiar experiencia cinematográfica. Por otro lado, muchos cineastas, entre ellos, Greenaway, Pasolini, Lynch, se habían formado en las escuelas de bellas artes, eran pintores antes que cineastas y el componente pictórico se mantuvo presente en su obra cinematográfica.

Un apartado importante dentro del análisis de las relaciones entre cine y arte contemporáneo, además quizás sea el más llamativo, son los motivos iconográficos de origen filmico presentes en la pintura de Equipo Crónica, en las fotografías de los años 80 de Cindy Sherman o en los collages de Mimmo Rotella y —con especial incidencia— en la pintura pop, tanto en la vertiente británica (Peter Philips, Richard Hamilton), como en la estadounidense (Andy Warhol). El arte pop había inspirado a su vez la puesta en escena de películas como *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick o *Boyfriend* de Ken Russell. En el cine la presencia del arte contemporáneo, más allá de ser un mero elemento escenográfico, se debe sobre todo al género biográfico. En los últimos años se pudieron ver bastantes películas sobre artistas contemporáneos, desde las más convencionales, que no sobresalen de los límites del *biopic*, como *Pollock* de Ed Harris o *Surviving Picasso* de James Ivory, hasta obras que aprovechan plenamente las posibilidades expresivas que ofrece la combinación de cine y pintura —*Frida* de Julie Taymor, *Basquiat* de Julian Schnabel, *Love is the devil* de John Maybury—.

El tema de las interrelaciones entre cine y arte contemporáneo no está suficientemente tratado por los teóricos del cine; según Philip Dodd esta situación se debe a que la historiografía y la teoría del cine están escritas, en su gran parte, por gente con formación en literatura y lo analizan desde este punto de vista<sup>1</sup>. Un paso adelante en el estudio de cine y pintura son las exposiciones dedicadas a dicho tema, entre las cuales destacan *Peinture-Cinéma-Peinture* (Marsella 1993) y, en el ámbito británico, *Alfred Hitchcock and the contemporary art* (Museum of Modern Art, Oxford, 1995) y *Spellbound. Art and film* (Londres, Hayward Gallery, 1996). En el catálogo de esta última exposición Philip Dodd hablaba de la especial importancia de las vinculaciones entre cine y arte presentes en la cultura británica en la 2ª mitad del siglo XX<sup>2</sup>, y destacaba el trabajo del grupo de pintores tradicionalmente clasificados por la historiografía como la *Escuela de Londres*. Fue un grupo de artistas británicos, entre ellos Francis Bacon, Lucian Freud, R.B. Kitaj, Michael Andrews, que trabajaron en Londres en la 2ª mitad del siglo XX. En realidad no se puede hablar de una escuela, sino de un círculo de amigos, en cuya obra se pueden apreciar cierta proximidad estética —son pintores figurativos, en una época en que predominaba la abstracción, centrados en la representación del cuerpo humano—. Una de las características comunes sería también su interés por el cine, como fuente de motivos iconográficos o modelo formal de representación, sobre todo en la composición espacial, lo que convierte su obra en una referencia clave para el estudio de las relaciones entre cine y arte contemporáneo.

Entre los artistas que constituyen la *Escuela de Londres*, el que tuvo mayor trascendencia fue, indiscutiblemente, Francis Bacon, también en el campo de las relaciones entre cine y pintura. En su obra se pueden percibir elementos de origen cinematográfico, sobre todo del cine mudo —las películas de Eisenstein, Buñuel—. Bacon admitía que esos dos directores tuvieron una importancia crucial para el desarrollo de su obra: «*De joven me dejé influir mucho por ellos, ambos llegaron a modificar mi percepción pictórica de las cosas*»<sup>3</sup>.

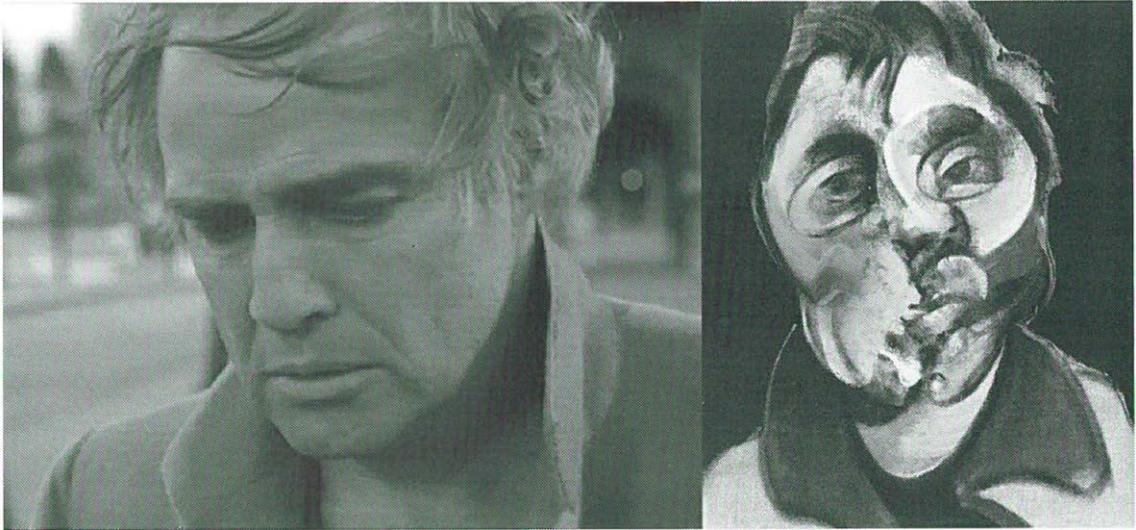


1. *Acorazado Potiemkin*, Sergei Eisenstein.

Daniel Farson, amigo y biógrafo de Bacon, hablaba de su interés obsesivo por el cine; entre sus películas favoritas se encontraban *Freaks* de Tod Browning, *Las amistades peligrosas* de Roger Vadim, *El perro andaluz* y *Acorazado Potiemkin* —un film que tuvo una especial influencia en la pintura de Bacon—. Varias de esas películas fueron proyectadas en el ciclo *Francis Bacon and Cinema*, organizado en febrero del 2003 por el Irish Film Institute y la galería dlinesa Hugh Lane. En la programación del ciclo fueron incluidas también películas inspiradas en la obra de Bacon, *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci y *Love is the devil* de John Maybury, entre otras.

En el cine contemporáneo podemos encontrar numerosas alusiones a la obra de Bacon, tanto en el cine de autor (Jarman, Lynch, Greenaway, Cronenberg), como en producciones comerciales. Sin duda, el caso más conocido es *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci. En 1971 en París, al tiempo que se rodaba la película, en el Grand Palais fue organizada una gran exposición de las obras de Bacon. Bertolucci fue a visitarla acompañado de Marlon Brando y Vittorio Storaro. Consideró que en la pintura de Bacon existía la misma tensión dramática que él quería transmitir en su película:

Por aquella época, hubo una gran exposición de Francis Bacon en el Grand Palais, y la luz en sus cuadros se convirtió en otra de las claves principales para los monogramas estilísticos que estábamos buscando. Llevé a Marlon a ver la exposición porque quería que se sensibilizara con los personajes de Bacon y actuara como ellos. Me parecía que su rostro y su cuerpo tenían una maleabilidad interna similar. Yo quería que Paul fuera como Lucian Freud y los restantes personajes que aparecían obsesivamente en los cuadros de Bacon: rostros devorados por algo que sale de dentro<sup>4</sup>.



2. *El último tango en París*, Bernardo Bertolucci / *Autorretrato* (1969), Francis Bacon.

La obra de Bertolucci está llena de referencias a la pintura de Bacon, los retratos de Isabel Rawsthorne y Lucian Freud figuran como fondo de los títulos de crédito, ofreciendo una clave para la comprensión de la película. Además, el director optó por una estilización de la imagen cinematográfica, en la que la composición espacial, el colorido, los ángulos, diseño cromático y lumínico, la representación de los personajes, las deformaciones y desenfoces de la imagen están inspirados claramente en los cuadros de Bacon.

Derek Jarman y Peter Greenaway hacen en sus películas alusiones a la pintura de Bacon, considerándolo uno de los representantes más importantes del legado pictórico inglés. David Lynch y David Cronenberg también confiesan haberse inspirado en numerosas ocasiones por la obra de Bacon, reproducen en sus películas los rasgos característicos de su pintura —espacios claustrofóbicos y deformaciones de la figura humana—.

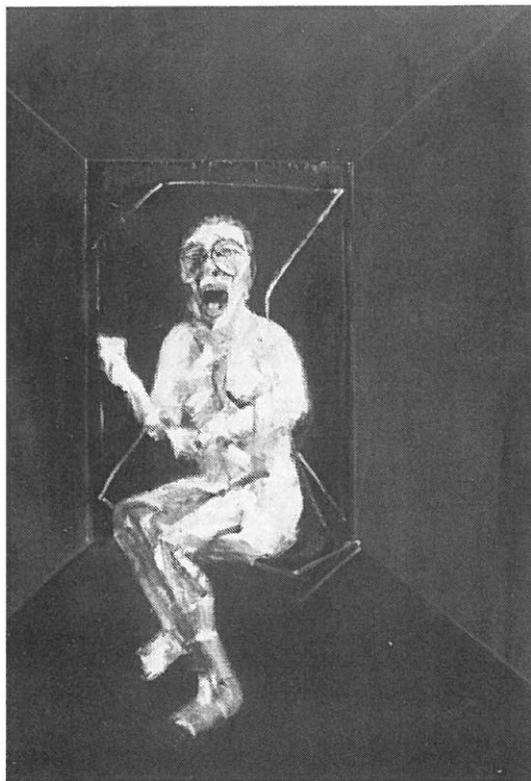
En los años 80 Francis Bacon era considerado el pintor vivo más importante del momento, también uno de los más controvertidos, su obra tuvo bastante difusión mediática. La pintura de Bacon no tardó en aparecer en películas comerciales. Ya en 1978, la figura del panel central de su famoso tríptico del 1944 había inspirado al monstruo del *Alien* de Ridley Scott. Hubo críticos que vieron influencia de sus cuadros en *The thing* de John Carpenter. Terry Gilliam hizo una divertida referencia a *Figura y carne* (1954) en *Batman*, otra alusión, más macabra, podemos encontrar en *El silencio de los corderos* de Jonathan Demme.

Finalmente cabe citar *Love is the devil (A study for a portrait of Francis Bacon)*, la película biográfica dirigida por John Maybury, uno de los casos más interesantes de la fusión entre el arte contemporáneo y el cine. Maybury muestra el proceso creativo, pero

no cuadros concretos. Debido a la negativa de los herederos del artista, las pinturas presentadas en la exposición en el Grand Palais, la misma que en su tiempo había inspirado a Bertolucci, se enseñan desde lejos y desenfocadas. El director recurre también a la estilización de la imagen, imitando los lienzos de Bacon mediante deformaciones, desenfocos, la iluminación y ángulos de filmación. En ocasiones reproduce fielmente cuadros de Bacon, autorretratos y retratos de los amigos del artista, o algunas obras emblemáticas de Bacon como *Dos figuras* (1953), consiguiendo el efecto de un *tableau vivant*.

Las razón de la popularidad de la pintura de Bacon entre los cineastas tiene su origen tanto en el factor formal de su obra, como en su temática. En aspectos formales es crucial el hecho de que sea pintura figurativa centrada en el cuerpo humano, son también muy significativos los elementos de origen filmico presentes en su obra —el movimiento, el componente narrativo de sus trípticos y un modelo particular de composición espacial, tomado del cine y de la fotografía—.

Pero quizás lo que atrae más a los directores de cine son los motivos presentes en sus cuadros —violencia, sexo, muerte, deformación del cuerpo humano—. Los cineastas que suelen inspirarse en su pintura —Greenaway, Lynch o Cronenberg—, muchas veces optan por una estética violenta o un atrevido erotismo. El escándalo y, en ocasiones, la censura de su obra, que acompañaba a Bacon durante toda su vida (e incluso después de su muerte, basta recordar el ridículo episodio que tuvo lugar en Texas en 1999, cuando se prohibieron las visitas de escolares a la exposición de sus cuadros), fueron también experimentados por los cineastas que se inspiran en su pintura. Sus películas, igual que anteriormente los cuadros de Bacon, han provocado numerosas controversias y debates sobre los límites de lo que se puede enseñar en el cine y la libertad de expresión. El caso más conocido fue sin duda *El último tango en París*, cuyo estreno en los años 70 se prohibió en algunos países, incluida España. En los últimos años las pinturas de Bacon fueron relacionadas por la crítica con algunas de las películas que escandalizaron al público de los festivales de cine: *Crash* de Cronenberg, *Intimidad* de Patrice Chereau o *Irreversible* y *Seul contre tous* de Gaspar Noé. Cronenberg en *Crash* se había inspirado en la estética baconiana, también en caso de *Intimidad* el director tomó como referencia



3. Estudio de la niñera del Acorazado Potemkin (1957), Francis Bacon.



4. *Cabeza VI* (1949), Francis Bacon.

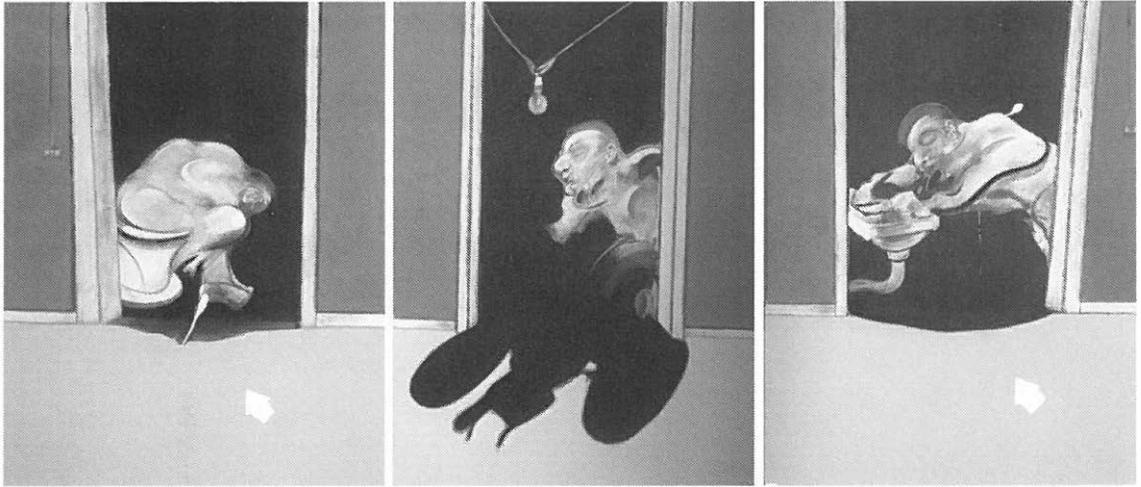
de fotografías en su estudio en Reece Mews, entre ellas la famosa imagen de la niñera herida del *Acorazado Potiemkin*. Este fotograma de la película de Eisenstein tuvo una gran importancia para el desarrollo de la obra de Bacon. La imagen del grito de la mujer fue uno de los modelos, junto con *La matanza de los inocentes* de Poussin y fotografías médicas, utilizados para la serie de cuadros realizados en los años 50, el motivo del grito se convirtió en uno de los rasgos distintivos de la obra de Bacon. Uno de los cuadros —*Estudio de la niñera del Acorazado Potiemkin* (1957)—, hace referencia directa a la película de Eisenstein. La mayoría de sus pinturas de los años 50 se caracteriza por el predominio del blanco y negro, que quizás fuese resultado de su fascinación por el cine mudo. Una de las películas que tuvo gran influencia sobre su obra fue *La Huelga* de Eisenstein, según David Sylvester algunos fotogramas podrían relacionarse con la serie de *Cabezas* realizadas en 1949.

Los dos primeros cuadros representan cabezas humanas en una posición forzada y con la boca abierta; en *La Huelga* hay una imagen parecida de un obrero muerto aplastado por una puerta en una manifestación. También el hombre de la *Cabeza IV*, con un mono sobre el hombro, está inspirado en un fotograma de la película. El último cuadro de la serie guarda un parecido con la imagen de la cara de un hombre con la boca abierta, emergiendo de la sombra. En los años 50 Bacon volvió a interesarse por *La Huelga*.

la pintura de Bacon y de Lucian Freud para representar las escenas eróticas. En el caso de las dos películas de Gaspar Noé podemos hablar únicamente de una proximidad estética en la deformación de la imagen, en parte también de una temática similar —visión extremadamente pesimista de la condición humana, interés por la parte oscura de la psíquica—, pero no creo que exista en este caso una inspiración directa en la pintura de Bacon, sería más apropiado relacionar las películas de Noé con el *nuevo brutalismo* de los autores teatrales como Sarah Kane o Mark Ravenhill.

#### ELEMENTOS FÍLMICOS EN LA PINTURA DE FRANCIS BACON

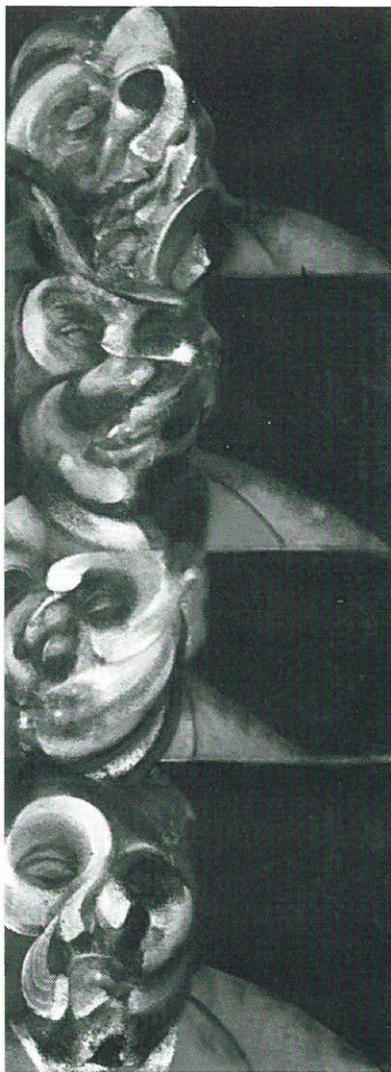
Francis Bacon, en vez de trabajar con modelos, prefería utilizar fotos, recortes de prensa o imágenes de películas. Tras su muerte se encontró un gran número



5. *Triptico mayo-junio* (1973), Francis Bacon.

*Hombre en azul IV* (1954) representa un hombre sentado detrás de un escritorio, que recuerda al director de la fábrica de la película de Eisenstein. Podemos observar también una cierta relación entre las escenas finales de las carnicerías, las imágenes de la carne podrida del *Acorazado Potiemkin* y el motivo de los bueyes desollados de las pinturas de Bacon. Hay que tener en cuenta que Bacon estaba interesado únicamente en los valores visuales de estas películas, no por su contenido político e ideológico. El motivo del grito fue interpretado como un símbolo erótico, o como expresión de sufrimiento experimentado por el artista, sus experiencias durante la segunda guerra mundial o la actitud de la sociedad respecto a su orientación sexual. Bacon se negaba a comentar el contenido de sus lienzos, asegurando que no representaban nada. La relación entre cine y la pintura de Bacon no se limita simplemente al uso de motivos iconográficos, hay que considerar también la influencia del lenguaje fílmico, apreciable en la composición de sus cuadros y en el componente narrativo en sus trípticos. En una conversación con David Sylvester Bacon relacionaba sus trípticos con el arte cinematográfico: «*Triptychs are the things I like doing most, and I think this may be related to the thoughts I've sometimes had of making a film. I like the juxtaposition of the images separated on three different canvases*»<sup>5</sup>.

Bacon nunca llegó a rodar una película, pero en parte realizó este deseo a través de sus trípticos. Cada uno de esos cuadros cumple una función parecida a la de una secuencia fílmica, los tres lienzos colocados juntos se componen en una especie de relato. No es, evidentemente, el tipo de narración lineal del cine clásico, su modelo tiene sus raíces en las películas de los surrealistas admirados por Bacon —Buñuel y Cocteau—, la influencia de la narración surrealista se hace especialmente patente en los trípticos de 1974 y en las crucifixiones de la 1ª mitad de los años 60 (entendidas como un acto de violencia, no en el sentido religioso). Las figuras de los tres paneles casi siempre tienen un fondo idéntico, parece una sucesión de escenas en el mismo decorado minimalista.



6. 4 Estudios para un autorretrato (1967), Francis Bacon.

Elementos de la narración están presentes de manera más evidente en los trípticos realizados en los años 60 y 70. Algunos de ellos estaban inspirados por obras literarias, sobre todo la poesía de Eliot (*Triptico Sweeney Agonistes*, 1967), pero la base de su composición tiene su origen en el lenguaje cinematográfico. En este sentido resultan especialmente interesantes las series de pinturas realizadas en los años 70 y dedicadas a George Dyer, un amante del artista, fallecido en 1971. En el *Triptico mayo-junio* (1973) Bacon utiliza los tres paneles a modo de tres escenas de una secuencia para representar el suicidio de Dyer.

El componente narrativo de este tríptico fue aprovechado por John Maybury en su película, para filmar la escena del suicidio de Dyer, que no es otra cosa que los tres cuadros puestos en movimiento.

La forma de un tríptico, tres imágenes colocadas juntas, recuerdan fotogramas de una película. También es el caso de *4 Estudios para un autorretrato* (1967), en esta composición tan inusual en la obra de Bacon, la imagen está dividida en cuatro paneles colocados verticalmente uno encima del otro, de modo que recuerdan la forma de la película cinematográfica.

Otro procedimiento de origen fílmico fue una especie de ampliación o primer plano, utilizada por Bacon para resaltar algún elemento relevante del cuadro. Generalmente, es un fragmento circular del cuerpo humano, superpuesto al resto de la composición (*Figura en movimiento*, 1976), interrumpiendo la totalidad de la composición. Podría ser influencia del montaje de Eisenstein, quien utilizaba un procedimiento parecido: insertaba un primer plano, a veces circular, interrumpiendo el flujo narrativo de la película.

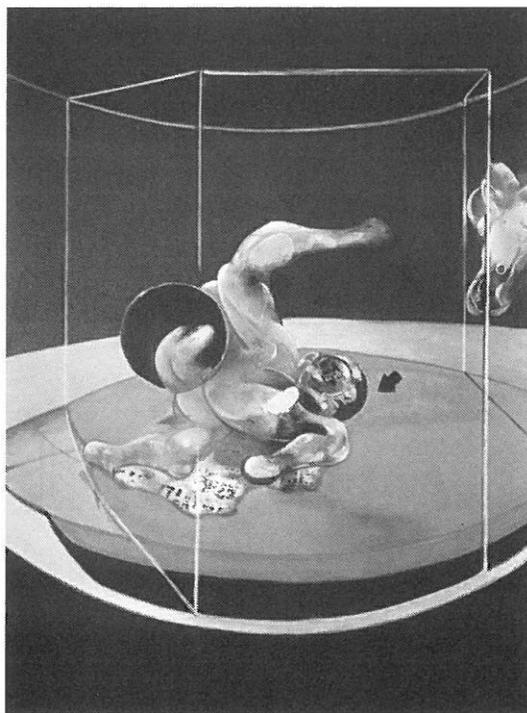
Según José Luis Borau los primeros planos, ángulos insólitos, efectos de desenfoco, destellos de luz o imitación de iluminación artificial, movimiento, son fruto

de la influencia del cine en la pintura contemporánea. El desenfoco y la consiguiente deformación de la imagen es uno de los rasgos característicos de la pintura de Bacon, apreciable sobre todo en sus retratos de los años 60. Los reflejos en espejos forman parte de la composición de varios cuadros de Bacon, especialmente en los estudios de figura en movimiento o los retratos de Dyer (*George Dyer en el espejo*, 1968, de la colección Thyssen-Bornemisza). También la imitación de la luz eléctrica está presente en la pintura

de Bacon, sobre todo a partir de los años 60. La bombilla colgada del techo, que ilumina los espacios claustrofóbicos con una luz amarilla se convierte en uno de los elementos protagonistas de sus cuadros (*Sangre sobre el suelo*, 1986, *Hombre encendiendo la luz*, 1973).

Uno de los elementos más importantes en la obra de Bacon es el motivo de la figura en movimiento. Una de sus principales fuentes de inspiración fueron los experimentos de Eadward Muybridge, considerado uno de los precursores de la cinematografía. Estaba especialmente interesado en la serie de fotografías de luchadores, en los cuadros de Bacon los cuerpos entrelazados de los atletas adquieren un significado erótico, tal como se puede observar en *Dos figuras* (1953). El movimiento fue protagonista de numerosos estudios de figuras humanas (los estudios de figura en movimiento de los años 70 y 80, la serie de corridas de toros del 1969) o cuadros casi abstractos, como *Chorro de agua* (1989).

En algunas de sus obras, las figuras parecen estar en un movimiento giratorio (*George Dyer en el espejo*, 1968, *Estudio para un retrato de Lucian Freud*, 1972). Chorros de pintura y pinceladas que dinamizan la imagen, flechas que indican el sentido del desplazamiento de las figuras, hacen que los lienzos de Bacon parezcan imágenes en movimiento, que a la vez es el elemento básico del lenguaje fílmico.



7. *Figura en movimiento* (1978), Francis Bacon.

## NOTAS

1. DODD, Philip. «Modern stories». En: AA.VV., *Spellbound. Art and film*. London: British Film Institute y Hayward Gallery, 1996, p. 34.
2. *Ibidem*, p. 32.
3. BORAU, José Luis. *El cine en la pintura. La pintura en el cine*. Madrid: Ocho y Medio, 2003, p. 102.
4. PEPIAT, Michael. *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*. Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 292-293.
5. SYLVESTER, David. *Looking back at Francis Bacon*. London: Thames and Hudson, 2000, p. 100.

