Gestos, olores y abismos corporales: un encuentro con Francis Bacon en São Paulo

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Edilberto Hernández González
Universidad de San Buenaventura, Medellín, Colombia
edilbertohernandez09@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6274-4078

Recibido: 12 de mayo de 2025
Aceptado: 24 de junio de 2025

Cómo citar: Hernández González, Edilberto. (2025). Gestos, olores y abismos corporales: un encuentro con Francis Bacon en São Paulo. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 19(40), pp. 79-92.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.23264

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
Este artículo explora una relación profunda con la obra de Francis Bacon, a propósito de la exposición *Francis Bacon: La Belleza de la Carne*, abierta al público del 22 de marzo al 28 de julio de 2024. La indagación propone un desplazamiento desde la historiografía convencional hacia una experiencia del cuerpo en movimiento. Mediante un método de atención lenta, se analizan las metamorfosis y desplazamientos que activa la obra en la actualidad. El texto despliega una relación con las imágenes basada en actos de presencia corporal que generan gestos envolventes entre la obra, los espectadores y sus contextos socioculturales. Se concluye que Bacon extrema la deformación, desdibujando los cuerpos en una expresión orgánica de la carne que resiste a las maquinarias estéticas de la belleza y el bienestar contemporáneo.

Palabras clave
Carne; cuerpos; Francis Bacon; imágenes; metamorfosis

Gestures, smells and bodily abysses: an encounter with Francis Bacon in São Paulo

Abstract

This article explores a deep relationship with the work of Francis Bacon, regarding the exhibition *Francis Bacon: The Beauty of the Flesh*, open to the public from March 22 to July 28, 2024. The inquiry proposes a shift from conventional historiography to an experience of the body in movement. Using a slow attention method, the metamorphoses and displacements that the work currently activates are analyzed. The text displays a relationship with the images based on acts of bodily presence that generate enveloping gestures between the work, the spectators and their sociocultural contexts. It is concluded that Bacon takes deformation to the extreme, blurring bodies into an organic expression of flesh that resists the aesthetic machinery of contemporary beauty and well-being.

Key Words

Meat; bodies; Francis Bacon; images; metamorphosis

Gestes, odeurs et abîmes corporels : une rencontre avec Francis Bacon à São Paulo

Résumé

Cet article explore une relation profonde avec l'œuvre de Francis Bacon, concernant l'exposition *Francis Bacon : La Beauté de la Chair*, ouverte au public du 22 mars au 28 juillet 2024. L'enquête propose un passage de l'historiographie conventionnelle à une expérience du corps en mouvement. En utilisant une méthode d'attention lente, les métamorphoses et déplacements que l'œuvre active actuellement sont analysés. Le texte présente une relation avec les images basée sur des actes de présence corporelle qui engendrent des gestes enveloppants entre l'œuvre, les spectateurs et leurs contextes socioculturels. On conclut que Bacon pousse la déformation à l'extrême, brouillant les corps en une expression organique de la chair qui résiste à la machinerie esthétique de la beauté et du bien-être contemporains.

Mots clés

Viande ; corps ; Francis Bacon ; images ; métamorphose

Gacetos, cheiros e abismos corporais: um encontro com Francis Bacon em São Paulo

Resumo

Este artigo explora uma relação profunda com o trabalho de Francis Bacon, em relação à exposição *Francis Bacon: The Beauty of the Flesh*, aberta ao público de 22 de março a 28 de julho de 2024. A investigação propõe uma mudança da historiografia convencional para uma experiência do corpo em movimento. Usando um método de atenção lenta, as metamorfoses e deslocamentos que a obra atualmente ativa são analisados. O texto exibe uma relação com as imagens baseada em atos de presença corporal que geram gestos envolventes entre a obra, os espectadores e seus contextos socioculturais. Conclui-se que Bacon leva a deformação ao extremo, borrando corpos em uma expressão orgânica da carne que resiste à maquinaria estética da beleza e bem-estar contemporâneos.

Palavras-chave

Carne; corpos; Francis Bacon; imagens; metamorfose

Agradecimientos: Texto vinculado a la investigación: Experimentaciones corpo-sonoras en prácticas artísticas participativas, desarrollada en cooperación interinstitucional con el Tecnológico de Artes Débora Arango -Institución Redefinida- del municipio de Envigado, Antioquia. Investigación que fue seleccionada y financiada por la convocatoria 2022-202 de la Universidad de San Buenaventura, Medellín.

Introducción

En este artículo presentamos los trazos de una experiencia en la que nos propusimos intensificar una relación largamente construida con la obra de Francis Bacon, a propósito de su exposición en el Museo de Artes de São Paulo (MASP), Brasil. La exposición que tenía por título: *Francis Bacon: La Belleza de la Carne*, la cual estuvo abierta al público del 22 de marzo al 28 de julio de 2024. Intensificar esta *relación* nos exigió, de entrada, movernos del lugar convencional de la historia de las artes, de sus pretendidas búsquedas de explicación y de sus sistemas representacionales e interpretativos. Si hubiésemos optado por continuar ese camino, tendríamos que lidiar con la pregunta —pertinente por demás—: ¿qué podríamos decir de Francis Bacon y de su obra que no se haya dicho aún?

Dejada, pues, la amplia autopista de la historiografía de las artes, en cuyos carriles circula con holgura la corriente iconológica propuesta por Panofsky (2001) y continuada por Gombrich (2001)[1], nos descubrimos en caminos veredales y calles empedradas que obligaron a ir despacio, prestando atención a la aparición de aquellos paisajes y problemas que vienen con un modo de andar que nos empujó a poner el cuerpo en movimiento. Esta perspectiva fue desarrollada por Gilles Deleuze en su seminario de la Université de Vincennes à Saint-Denis en 1981[2], año en el que también se publicó *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. (Deleuze, 1981). Sin dejar de lado la importancia de la noción de presencia propuesta por Deleuze, nuestro trabajo se apoyó principalmente en las ideas de Aby Warburg, pensador que también influyó en la manera como Deleuze entiende las imágenes. Así las cosas, en este texto nos preguntaremos: ¿Qué movimientos corporales activa la obra de Francis Bacon? ¿Qué movimientos provoca la obra de Francis Bacon en este momento de nuestras vidas?

Francis Bacon —importante artista moderno nacido en Dublín, Irlanda, el 28 de octubre de 1909 y fallecido en Madrid el 28 de abril de 1992— nos propuso un encuentro en la convulsa Avenida Paulista para recorrer, con sus fantasmas y los nuestros, la sala de exposiciones temporales del Museo de Arte de São Paulo (MASP), Brasil. Allí encontramos una selección de 23 pinturas producidas entre 1947 y 1988. Esta exhibición, según el equipo curatorial, estaba pensada explícitamente desde un enfoque queer (MASP, 2024). Por nuestra parte, dar lugar a las fuerzas fantasmales y desplegar un modo de relación con las imágenes, como lo propone Aby Warburg, pasa por entender que lo que ocurre en nuestras investigaciones está siendo agenciado no solo por nuestras sensibilidades académicas, sino también por el desenvolvimiento mismo de otras fuerzas vitales. Warburg, en la última versión de la introducción para su proyecto de exhibición titulado *Atlas Mnemosyne*, afirmaba que "entre el 'captar' con la fantasía y el contemplar a través del concepto está el palpar y manipular el objeto con el consecuente reflejo escultórico o pictórico que se llama acto artístico" (2010, p. 9).

Palpar, tocar con todo el cuerpo, es lo que Warburg nos sugiere para esta nueva etapa de conexión con la obra de Bacon; etapa atravesada por una particular sensibilidad gestual, constituida por los movimientos —contorsiones— corporales

1 Conviene decir que tanto Erwin Panofsky (1892-1968), como Ernst Gombrich (1909-2001), nutrieron sus propuestas conceptuales principalmente del trabajo de Aby Warburg (1866-1929), sin embargo, optaron por un enfoque más de corte estructural. Gombrich, (1992), escribe la primera biografía de Aby Warburg.

2 A propósito de este seminario ofrecido entre el 31 de marzo y el 2 de junio de 1981. La Editorial Minuit publicó "Sur la peinture. Cours, mai-juin 1981", edición preparada por David Lapoujade, (2023). De este seminario existe una versión en castellano publicada en el 2007 con el título: *Pintura: el concepto de diagrama*, de la Editorial Cactus.

que transcurren en las piezas, por los abismos que crean los olores de la carne y por las políticas que envuelven la presencia de su trabajo, por primera vez en Brasil, con una exhibición exclusiva. Anteriormente, una selección de 12 pinturas suyas formó parte de la 5ª Bienal de Arte de São Paulo, en 1959. Con motivo de esa exposición, en el catálogo se describe al artista como un "*homem de talento e influência satânica, Bacon descobriu na arte de pintar a felicidade e a segurança em presença da morte*" (Museu de Arte Moderna de S. Paulo, 1959, p. 213); la presentación de Bacon en dicho catálogo fue realizada por el crítico de arte Roberto Melville.

Posterior a la 5ª Bienal, 39 años después, la obra de Francis Bacon estuvo presente en la 24ª Bienal de São Paulo, en la sección «*Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*». A propósito de este evento artístico, en la introducción de la publicación que contextualiza esta sección, Paulo Herkenhoff (1998), curador general de la Bienal, escribe:

> Francis Bacon é pintor da condição humana. É daqueles pintores que, como diria Valéry, "trazem seu corpo" à pintura. A figura humana emerge como conversão da materialidade da pintura em fenomenologia da carnalidade e hipótese extrema do figurai, conforme analisa Deleuze. Seríamos também pintura. (p. 30).

En esa misma publicación, la historiadora y curadora de la sección mencionada, Dawn Adès (1998), escribe el ensayo "*Francis Bacon: As fronteiras do corpo*"; en él, la autora sostiene que en este artista existe el deseo de intensificar y casi consumir la presencia viva del cuerpo. Además, haciendo hincapié en la temática curatorial de la exposición, afirma que Bacon, en su modo de trabajar como nadie, canibalizaba dramáticamente las fotografías.

Ahora bien, nuestro texto sigue trayectorias vitales en las que acentuamos la pluralidad constitutiva de una existencia compartida en el mundo. Esta pluralidad cobra fuerza en la diversidad de pensamientos que recorren el texto a través de la escritura académica, la voz poética y la performatividad visual —"la magia y la técnica se encuentran en el mismo punto"—, nos ha dicho Warburg (2022, p. 29).

A propósito de esta performatividad, las imágenes han sido cuidadosamente intervenidas en aras de la composición de un pensamiento visual en el que realizamos acercamientos para dejar expuestas ciertas presencias e incorporamos decorados para forzar cierta horizontalidad entre las imágenes, en un claro deseo por "ver-a-ojo-desnudo, el milagro" (Cixous, 2001, p. 27) o, quizás, en un tono *deleuziano*, inventar una nueva función para el ojo, producto de una tensión mano-ojo, donde la primera hace surgir "un verdadero tercer ojo" (Deleuze, 2007, p. 125). En la construcción de este pensamiento visual, hemos evitado cualquier alteración de las imágenes capturadas por los dispositivos, tanto de las obras de arte como de las piezas de carne exhibidas en el Mercado Público de São Paulo.

Activando un modo de relación.
[Trazos metodológicos]

Así, pues, nos hemos propuesto un encuentro cuerpo a cuerpo con la obra de Francis Bacon, distante, como ya lo hemos mencionado, de pretensiones críticas e interpretativas. Nos interesaba ir construyendo y desplegando un modo de relación en el que lo central fuera la activación de microgestos que nos exigieron prestar atención a las secuencias de movimientos que iban apareciendo en las obras, en sus alrededores y en nuestras propias vidas. Se trató de amplificar una disposición sensible a esas torsiones en las que se iría aunando un Francis Bacon fantasmal —fragmentado entre libros, notas de revistas y un mar infinito de enlaces digitales— y, por supuesto, la compañía de un grupo de amigas y amigos de Colombia y Brasil que habíamos acordado reunirnos en São Paulo.

A propósito de la disposición a hacer experiencia con Bacon y su obra, el periodista Franck Maubert (2012) escribió: "Fue en la galería Claude Bernard, espacio bajo y sombrío donde experimenté la curiosa sensación de entrar en los cuadros mismos y fundirme con ellos" (p. 10). Posterior a esta vivencia, Maubert realizó entrevistas a Francis Bacon en diversos momentos; aquellas conversaciones fueron reunidas en una publicación titulada *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux* [El olor a sangre humana

no se me quita de los ojos], frase que, según Maubert, fue pronunciada en francés de manera reiterativa por el propio Bacon, aludiendo con ella a un verso de *Las euménides* de Esquilo[3].

Nuestros vínculos con Francis Bacon fueron trazando nuevas corrientes de fuerza entre zonas de intensidad localizadas en Colombia y Brasil; intensidades que a veces eran lugares, personas, referencias textuales, imágenes o recuerdos que nos ponían en movimiento y continúan moviéndose ahora en las tramas de este texto, en el que resuenan aquellas palabras de Bacon recogidas en una entrevista con Marguerite Duras (1976): "No se puede comprender el accidente. Si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar" (p. 44)[4]. Esta apertura a lo imprevisible Bacon la nombra imaginación técnica, idea que se constituye en el fundamento de su trabajo artístico y que ahora, en nuestras investigaciones, nombramos experimentación-creación.

El modo en el que hemos venido haciendo experiencia con la obra artística de Bacon, en consonancia con esas zonas de intensidad, nos supuso prestar atención y corresponder al gesto que aparece de forma imprevisible en la obra, en nosotros y en el espacio intensivo que envuelve los cuerpos y las obras. Así, al recorrer los desdoblamientos corporales que acontecen en las piezas, activamos los gestos baconianos, haciendo carne-viva el cuerpo-obra. Estas activaciones crearon un espacio sensible donde confluyeron ritmos orgánicos entre los cuerpos y las obras; sin embargo, en ciertos momentos la carne expuesta en las obras nos empujó, sin compasión, a la penumbra, lejos de ella. Sobre esta búsqueda, Aby Warburg (2022), en la descripción de la danza de los antílopes en San Ildefonso —durante su viaje por los territorios de la cultura pueblo en los estados de Nuevo México y Arizona, Estados Unidos—, nos ofrece importantes pistas:

> El ponerse la máscara durante la danza significa apropiarse espiritualmente del animal y anticipar miméticamente su captura. Esta ceremonia no tiene nada de lúdica: para el hombre primitivo, la danza de las máscaras significa, en el proceso de unión con lo extrapersonal, el mayor grado de sometimiento a una entidad extraña. Cuando, por ejemplo, el indio imita los movimientos y las expresiones del animal, no se introduce en el cuerpo de la presa para divertirse, sino para poder apropiarse mágicamente de un elemento de la naturaleza a través de una metamorfosis de su personalidad, algo que no podría obtener sin ampliar y modificar su condición humana. (p. 30)

Este proceder con las obras de arte, que se ha nutrido del pensamiento de Warburg, estuvo conectado no solo con *experimentaciones* performativas que veníamos trabajando en los últimos años (Hernández y Álvarez, 2023; Zapata y Hernández, 2019), sino también con una larga tradición en la que se interactúa con las corrientes de fuerzas que circulan entre las materialidades. A propósito de esto, Horst Bredekamp (2017) documenta en diversos contextos históricos experiencias con "imágenes vivas" (p. 77), como él las llama. En esta misma vía, William J. Thomas Mitchell (2017), con un tono escritural más cálido que el de Bredekamp, construye una delicada conceptualización en torno a las imágenes y su deseo; en su icónico ensayo *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* plantea que:

> Lo que las imágenes quieren, entonces, no es ser interpretadas, decodificadas, adoradas, reventadas, expuestas o desmitificadas por sus observadores; ni siquiera quieren cautivarlos. Puede que no quieran ni que los comentadores bienintencionados que piensan que la humanidad es el mayor cumplido que le podrían dedicar a las imágenes asuman su subjetividad o personalidad. Los deseos de las imágenes pueden ser inhumanos o no humanos, pueden estar mejor representados por las figuras de los animales, las máquinas o los cíborgs, o por imágenes incluso más básicas –lo que Erasmus Darwin llamó "los amores de las plantas" –. Lo que las imágenes quieren en último

3 Una frase cercana a la evocación que hace Bacon en la traducción francesa de Leconte de Lisle sería: "*¡L'odeur du sang humain me sourit!*", (Eschyle, 1872, p. 287). En la traducción al castellano de Las Euménides de Fernando Segundo Brieva Salvatierra, la frase aparece en este contexto: "Mas ahora no hay duda; él se oculta en alguna parte no lejos de aquí, porque el olor a sangre humana me sonríe." (Esquilo, 2021. p. 252).

4 La conversación entre Marguerite Duras y Francis Bacon y fue publicada originalmente en *La Quinzaine littéraire*, Paris, 16 - 30 noviembre 1971, pp. 16-17. La versión en castellano publicada en julio de 1976 por la revista *Arte en Colombia*, fue retomada de la revista española Guadalimar, No. 11 (marzo, 1976), pp. 36-41.

> término, entonces, es simplemente que se les pregunte qué quieren, comprendiendo que la respuesta bien podría ser nada de nada. (pp. 74-75).

Era claro, entonces, que las imágenes, lo mismo que nosotros y nosotras, habitamos tramas de relaciones de poder, de saber y, especialmente, de deseo, que no solo nos sujetan, sino que nos atraviesan, y no precisamente en un sentido metafórico. Prestar atención a un gesto, seguirlo cuidadosamente mientras se va desplazando en el espacio, más que una acción reducida por años al plano cognoscitivo, viene a ser un modo de activación corporal que nos abre a otras formas de encuentro. Vale decir que esto nos pone en un lugar distinto de la linealidad de *la cadena significante* y de las pretensiones de verdad derivadas de sus ordenamientos simbólicos. Lo que buscábamos era hacer presencia —una presencia histérica, como lo sugiere Deleuze— porque "el histérico a su vez es aquel que impone su presencia, pero también aquel para quien las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes y que da a toda cosa y comunica a todo ser ese exceso de presencia" (2016, p. 57). Sobre este modo de hacer presencia, de hacernos presentes en la obra de Bacon, Deleuze (2007) insiste en que la palabra *presencia* sirve para decirnos "que no es representación" (p. 52).

Nos ubicamos, pues, en un espacio corporal por el que confluye una multiplicidad de fuerzas expresivas; esto es, materia en movimiento que se hace experiencia, gestos sucesivos que invitan al cuerpo a ponerse en acción. En este hacer presencia e intensificar la relación con la obra de Bacon —como hemos venido diciendo—, el pensamiento de Aby Warburg —para quien las imágenes comprendían un "fenómeno antropológico total", como nos recuerda Didi-Huberman (2018, p. 43)— resulta fundamental. Didi-Huberman, a propósito de la manera como Warburg trabaja con las imágenes, concluye que:

> [...] las imágenes no solo solicitan la visión. Solicitan primeramente la mirada, pero también el saber, la memoria, el deseo y la capacidad, siempre disponible, de *intensificación*. Lo que equivale ya a decir que implica a la totalidad del sujeto, sensorial, psíquico y social. (p. 143)

Nuestro encuentro con Bacon y su obra se fue desplegando en un tono de misterio; cada vez era más claro que nos animaban fuerzas que estaban más allá de una serie de visitas al MASP. Aquella era una experiencia que tenía que ver con ponernos en marcha y exponernos a los enigmas que depara el encuentro. También aquellas 23 pinturas de Bacon habían realizado sus propios itinerarios para estar allí, en una sala de museo, a la espera de ser visitadas.

Muchas de las obras de Bacon fueron denominadas *estudio*; esto no es casual, sino la declaración de un modo de proceder que conlleva una sensibilidad particular en el modo de hacer lo que hace. El estudio baconiano, no es un tema, es un modo de orientar el trabajo, entendiendo que sin experimentación no es posible la creación de gestos corporales, sean estos, imágenes, acciones performativas, pensamientos; en fin, experimentar, implica apartarse de la idealización de lo acabado y lo aséptico como proceder artístico.

Es esta obra experimental e inacabada la que nos envuelve en sus movimientos para posibilitar esa relación de *buena vecindad* que nos propone Aby Warburg, donde la demarcación de límites solo aparece levemente insinuada, de forma que la vida orgánica pueda seguir fluyendo: las aves, los animales, el viento, la tempestad, las raíces, las aguas subterráneas; todo va y viene, a pesar de los muros fronterizos instituidos para controlar el paso de los migrantes

Los abismos de la carne. [Discusión]

La carne posee su propia expresión; es decir, una expresividad sensible que escapa a las *cadenas del significante*. Ella es mucho más que un signo; tal vez, solo es deseo en estado de germinación. La carne es expresión en toda la amplitud que podamos imaginar: una materialidad realizando sus propias metamorfosis. En medio de todo, lejos de todo, la carne suele moverse por espacios liminares. La pintura de los cuerpos decapitados de los hermanos de Witt, del retratista holandés Jan de Baen (1672), configura una crónica desgarradora de la crueldad, mientras las piezas de carne colgadas en el Mercado Municipal de São Paulo solo están ahí, inmóviles, protegidas por las condiciones





Figura 1: Piezas de carne I. Mercado Municipal de São Paulo. Fotografía, E. H., 2024.

Figura 2: Francis Bacon. Study of a Nude [Estudo de um nu], 1952-53. Óleo sobre tela. Sainsbury Centre, University of East Anglia, Norwich, Inglaterra England. Fotografía, E. H., 2024.

climáticas dentro de vitrinas que las exhiben en lo alto, a unos dos metros del piso. El día de nuestra llegada a São Paulo, en medio de las tareas inmediatas para improvisar una vida cotidiana en aquella ciudad, la vendedora de una tienda nos indicó que a dos cuadras estaba el mercado municipal y que, además de ser un lugar importante por conocer, allí podríamos almorzar.

Luego, habiendo almorzado y descansado un poco, nos dispusimos a recorrer el mercado. Nos deteníamos a conversar con las personas que atendían sus locales y que, amablemente, nos habían invitado a probar frutas de la región amazónica y de otros lugares de Brasil. La tarde transcurría apacible, pero de repente Bacon salía a nuestro encuentro para recordarnos el motivo de nuestro viaje a São Paulo. Y es que, habiendo dejado el sector de las frutas y verduras, ahora estábamos atrapados en medio de una multitud de vitrinas que exhibían *la belleza de la carne*. En aquel momento, las palabras de Bacon se mezclaban con las voces de la gente, los olores ocres y el eco de esas mismas voces que iban y venían por todo el mercado: "Cuando entras en una carnicería y ves lo hermosa que puede ser la carne y luego piensas en ello, puedes pensar en todo el horror de la vida... de que una cosa viva a costa de otra" (Sylvester, 2009, pp. 42-43).

En los días siguientes de nuestra estancia en São Paulo, observamos con frecuencia la muchedumbre que se aglomeraba a la entrada del MASP. Los días de entrada libre, la muchedumbre necesitaba ser organizada por vallas que se sumaban al caos de los andenes del edificio[5]. Una multitud de funcionarios supervisaba y regulaba el acceso. En el interior del museo, junto al personal de seguridad, estaban los sistemas electrónicos y los cristales que protegían a Bacon del ritmo frenético de la Avenida Paulista. Los cristales superpuestos a las obras hacían un trabajo sutil e imprevisto que escapaba al control del equipo curatorial; y es que, pese a la promesa de antirreflejo sostenida por los fabricantes de estos materiales, quienes estuvimos frente a los cuadros éramos atrapados por ellos, lo que producía nuevas ficciones visuales de las piezas. Aquí, de nuevo, Bacon desplegaba su *inteligencia técnica* para experimentar, ahora, la

5 Actualmente el MASP se encuentra ampliando sus instalaciones.



Figura 3: The Corpses of the de Witt Brothers. [Pintura] Jan de Baen, 1672. Fuente: Catalogue of Paintings in the Rijksmuseum Amsterdam. https://bit.ly/4foTnRz

Figura 4: Piezas de carne II. Mercado Municipal de São Paulo. [Fotografía]. E. H, 2024.



Figura 5: Study for Three Heads (Estudo para três cabeças), 1962. [Detalle, Fotografía]. Andrés Felipe Álvarez, 2024.

Figura 6: Estudio de un niño. Francis Bacon, 1960. [Fotografía]. E. H, 2024.

Casca, cuia, cripta, cova
Se arrasta pra dentro
da carapaça oca

A verve do verme
extravasando a fibra da pintura
se refugia na casca da cabeça

Fulcro, concha, canto
Descascada da casa
agarrada à cauda do casulo
nos cascos inquietos
de nervos quebrados

A cara crua da carne
isca
pro debandar da manada
esse hospedeiro da potência

Aventura é permanecer vivo

Senhora!

Está usando sua expressão de espanto

Cynthia Farina, 2024

Cáscara, calabaza, cripta, cueva
Se arrastra hacia dentro
desde el caparazón hueco

La vivacidad del verme
desbordando la fibra de la pintura
se refugia en la cáscara de la cabeza

Fulcro, concha, rincón
descascarada de la casa
agarrada a la cola del capullo
en los cascos inquietas
de nervios rotos

La cara cruda de la carne
carnada
para el desbandar de la manada
ese hospedero de la potencia

Aventura es permanecer vivo

¡Señora!
Usa usted su expresión de espanto

Cynthia Farina, 2024, [Traducción]

distorsión con las y los visitantes de la exposición (Figura 5).

Esta misma experiencia quedaría registrada tres meses después, en la visita que hicimos al *Estudio de un niño* (Bacon, 1960), obra que forma parte de la colección de arte del Banco de la República de Colombia, exhibida actualmente en el Museo Botero de Bogotá. Aquel encuentro con ese niño dramático fue capturado cuando posaba su mano sobre el hombro de un amigo con el que visitamos la obra (Figura 6)[6].

Las piezas de carne en el Mercado Público y las obras de Bacon exhibidas en las salas del MASP hacen alarde de la distorsión, forzando los límites estéticos que sostienen la deformidad. En el *Estudio para tres cabezas* de 1962, al igual que en otras de sus obras, el movimiento de las formas produce presencias inestables, orgánicas; materia en estado de descomposición o, si preferimos una terminología más aséptica, un cuerpo que escenifica el drama de su propia metamorfosis. Para Bacon es el cuerpo —un cuerpo que deviene animal, cosa o humano—[7]; una misma obsesión metamórfica los atraviesa. El encuentro con Bacon en el MASP adquiere una singular calidez en la voz de la artista e investigadora Cynthia Farina, quien, además, en buena medida había movilizado esta experiencia en São Paulo:

Acercarnos a los cuerpos en estado de metamorfosis nos exigió la activación de una sensibilidad microperceptiva que hizo posible una focalización donde la deformación quedaba desdibujada para dejar al descubierto la expresión orgánica de la carne. A propósito, Cynthia Farina (2024)[1] sostuvo que se trata de un modo

6 El recuadro que enmarca esta fotografía no corresponde al marco original de la obra exhibida en el Museo del Banco de la República.

7 Perro, 1953; Hombre con Perro, 1953; Chimpancé, 1955; Osamenta y ave de rapiña, 1980.

de moverse entre las cosas, con una voz, con cierta temperatura de la voz para levantar las imágenes, mirarlas desde distintos ángulos, entrar por ellas, pasarlas de una mano a la otra y hacer que de ahí surgiera otra cosa, otra percepción y otro movimiento. Al desplegar esta acción microperceptiva, ya sea sobre la carne o sobre la obra de Bacon, apenas pueden distinguirse las fibras musculares, las capas de tejido, los espacios cavernosos, los fluidos viscosos y esa misteriosa presencia de emanaciones volátiles en que la carne va al encuentro de otros cuerpos. Deleuze (2016) dice que "la pieza de carne es ese estado del cuerpo en que la carne y los huesos se confrontan localmente, en lugar de componerse estructuralmente" y, seguidamente, agrega que "en la pieza de carne se diría que la carne *desciende* de los huesos, mientras que los huesos se elevan desde la carne" (p. 31).

Esas emanaciones volátiles son el modo en que la materia en estado metamórfico entra en relación con sus alrededores. El olor de las flores crea complicidades con sus visitantes. También la carne afronta su propio devenir; en ella, pese a las técnicas de preservación, suele estar pasando algo: la descomposición es una presencia viajera. Los olores manifiestan los modos de expansión de la carne en el espacio, una ebullición extraordinaria donde los olores de la santidad, el miasma y el erotismo forman un nudo intenso. Es la persistencia de las imágenes de aquellas piezas de carne exhibidas a las orillas de las carreteras, compitiendo con el polvo que levantan los vehículos al pasar. Es el vapor que recorre los vagones del metro al caer de la tarde. Es, también, la experiencia de la artista mexicana Teresa Margolles en las morgues, queriendo exorcizar el goce con la muerte.

Entre tanto, contiguos a las salas de los museos, estaban los cuerpos habitando los andenes de las calles de Medellín y de São Paulo, testificando que la maquinaria del bienestar —ahora nombrada capitalismo salvaje, antes imperio-colonial— no cesa de producir desolación. Judith Butler (2017), retomando la teoría del afecto de Lauren Berlant (2020), sostiene que "la prescindibilidad o el carácter desechable de las personas se reparte de manera desigual en el seno de la sociedad" (p. 22). También las políticas de mercado accionadas por la maquinaria del bienestar operan con fina pulcritud al sacrificar a los animales, desmembrándolos y etiquetando cada pieza. Una lógica similar seguirá la metamorfosis de la carne: las partes de mayor calidad se descompondrán más lentamente, mientras que las vísceras irán más de prisa. Sabiduría egipcia: las partes blandas a los *vasos canopos*.

A través de las políticas públicas de higiene y de desodorización podemos entender las transformaciones de la vida social en Occidente; transformaciones asociadas a la constitución de regímenes de raza, de clase y de género. Con este saber-poder de la higiene y la desodorización se crea una cartografía racial, estratificaciones socioespaciales y una jerarquía de los olores de hombres y mujeres. Estos regímenes sociales también crean un mapa de olores corporales y espaciales. Pero quizá como pocos artistas, Francis Bacon ha cuestionado y trastocado a plena luz ese régimen ordenador de la existencia; la plasticidad gestual que plantea libera los cuerpos —y también a sí mismo— de un destino predeterminado. La distorsión de los cuerpos trae consigo el desdibujamiento de los regímenes de olores corporales, porque los orificios nunca estarán en un sitio fijo. Bacon juega y lleva a su máximo límite los cuerpos y las cosas; cuando las epistemes herederas de la moral de clase necesitan separar para higienizar, él apuesta por una vitalidad de lo orgánico que crea atmósferas de intensa bruma donde los cuerpos y las cosas tienden a desdibujarse e incluso a correr el riesgo de disolverse.

¿Alguien sabe lo que pueden las imágenes? [A modo de cierre]

La inquietud de Spinoza acerca de lo que puede un cuerpo se ha convertido en un fantasma *warburiano* que no cesa de insistir. Esta inquietud resuena de nuevo cuando nos preguntamos por lo que puede una imagen; cuando nos disponemos a conversar y experimentar modos de relación con ellas, lo que implica movernos de esa tradición centrada en el uso de las imágenes para ilustrar saberes previamente elaborados o, bien, hacer de ellas objetos maniobrables, sometidos a una aséptica racionalidad interpretativa. Las imágenes son cuerpos que reclaman

apertura a su potencia para agenciar procesos de creación, de composición de ideas y, sobre todo, una invitación a que nos aventuremos con ellas hacia otros modos de conocer y de conocernos recíprocamente.

Entender la potencia de las imágenes tiene que ver con la posibilidad de provocar experiencias donde ellas entren en contacto con otras maneras de vernos y que, a su vez, movilicen composiciones escriturales, visuales y performativas en las que facilitamos relaciones delicadas y horizontales, donde estemos atentos y atentas no solo a lo que deseamos, sino también a lo que ellas desean provocar. Este texto es el testimonio de un modo de relación con las imágenes; pero, más allá, es la manera de compartir una experiencia en la cual la obra de Francis Bacon irrumpe con una fuerza que activa una multiplicidad de zonas de intensidad, sugiere caminos hacia la intuición, provoca flujos de energía que se materializan en decisiones vitales y desplazamientos que nos sacan de los territorios recorridos habitualmente. La experimentación con imágenes ha sido la posibilidad de hacernos cuerpos-imágenes que nos extraen de ese universo onírico en que ocurren las cosas y de construir, a través del gesto, una memoria corporal más liviana, descargada de cierto peso del existir. Las imágenes imprimen en los cuerpos su propia liviandad; nos ayudan a rebajar ese peso borroso en el que nos vemos inmersos cada día.

Quisiéramos que la aventura hacia otros modos de relación con las imágenes fuera una invitación a detenernos frente a la automatización propia de nuestra era cibercultural; una era que no hace distinción entre las imágenes que emergen de una experiencia creativa y aquellas que solo se reproducen de forma incesante en aras de la capitalización de likes. Imaginamos tiempos de apertura y de disposición para que las imágenes puedan interrogar nuestros gestos cotidianos y nos permitan avanzar en la construcción de relaciones cada vez más horizontales con ellas.

Referencias

Adès, Dawn. (1998). As fronteiras do corpo. En Fundação Bienal de São Paulo, *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos* (pp. 408-415).

Berlant, Lauren. (2020). *El optimismo cruel*. Caja Negra.

Bredekamp, Horst. (2017). *Teoría del acto icónico*. Akal.

Butler, Judith. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* (Trad. María José Viejo). Paidós.

Cixous, Hélène y Derrida, Jacques. (2001). Sa(v)er. En *Velos* (pp. 22-32). Siglo XXI Editores.

Deleuze, Gilles. (1981). *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Éditions de la Différénce.

Deleuze, Gilles. (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Editorial Cactus.

Deleuze, Gilles. (2016). *Francis Bacon: lógica de la Sensación*. Editorial Arena Libros.

Deleuze, Gilles. (2023). *Sur la peinture. Cours, mai-juin 1981*. Editorial Minuit.

Didi-Huberman, Georges. (2018). La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg (Trad. Juan Calatrava Escobar). Abada Editores.

Duras, Marguerite. (1971). Marguerite Duras s'entretient avec Bacon. *La Quinzaine Littéraire, (16-30)*, 16-17.

Duras, Marguerite. (1976). Marguerita Duras conversa con Francis Bacon. *Revista Arte en Colombia, (1)*, 44-46.

Eschyle. (1872). Théâtre complet (Trad. Leconte de Lisle). Lemerre. https://bit.ly/3ZbN91a»https://bit.ly/3ZbN91a

Esquilo. (2021). Las Euménides. En *Tragedias de Esquilo* (Trad. Fernando Segundo Brieva Salvatierra). Universidad Nacional de México. «https://bit.ly/4eYSCyw»

Farina, Cynthia. (2024). Poema [Texto inédito].

Gombrich, Ernst. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Alianza.

Gombrich, Ernst. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudio sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Fondo de Cultura Económica.

Herkenhoff, Paulo. (1998). Introdução geral. En Fundação Bienal de São Paulo, *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos* (pp. 22-34).

Hernández, Edwin y Álvarez, Alejandro. (2023). Cuerpos, objetos y sus condiciones de obsolescencia. *Revista Interinstitucional Artes de Educar, 9*, 27-40. «https://doi.org/10.12957/riae.2023.80719»

Maubert, Franck. (2012). *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon* (Trad. F.G.F. Corugedo). Acantilado.

Mitchell, William J. T. (2017). ¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual (Trad. Isabel Mellén). Sans Soleil Ediciones.

Museo de Arte de São Paulo [MASP]. (2024). Francis Bacon: a beleza da carne [Exposición]. São Paulo, Brasil.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. (1959). V Bienal [Catálogo general].

Panofsky, Erwin. (2001). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial.

Sylvester, David. (2009). *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon* (Trad. José Manuel Álvarez Flórez). Ediciones Polígrafa.

Warburg, Aby. (2010). *Atlas Mnemosyne* (Trad. Joaquín Chamorro Mielke). Akal.

Warburg, Aby. (2022). *El ritual de la serpiente* (Trad. Joaquín Etorena). Sexto Piso.

Zapata, Mónica y Hernández, Edwin. (2019). De la porosidad y otras expansiones de los cuerpos. *Ciencias Sociales y Educación, 8*(16), 43-56. https://doi.org/10.22395/csye.v8n16a3