

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

FRANCIS BACON

1978

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

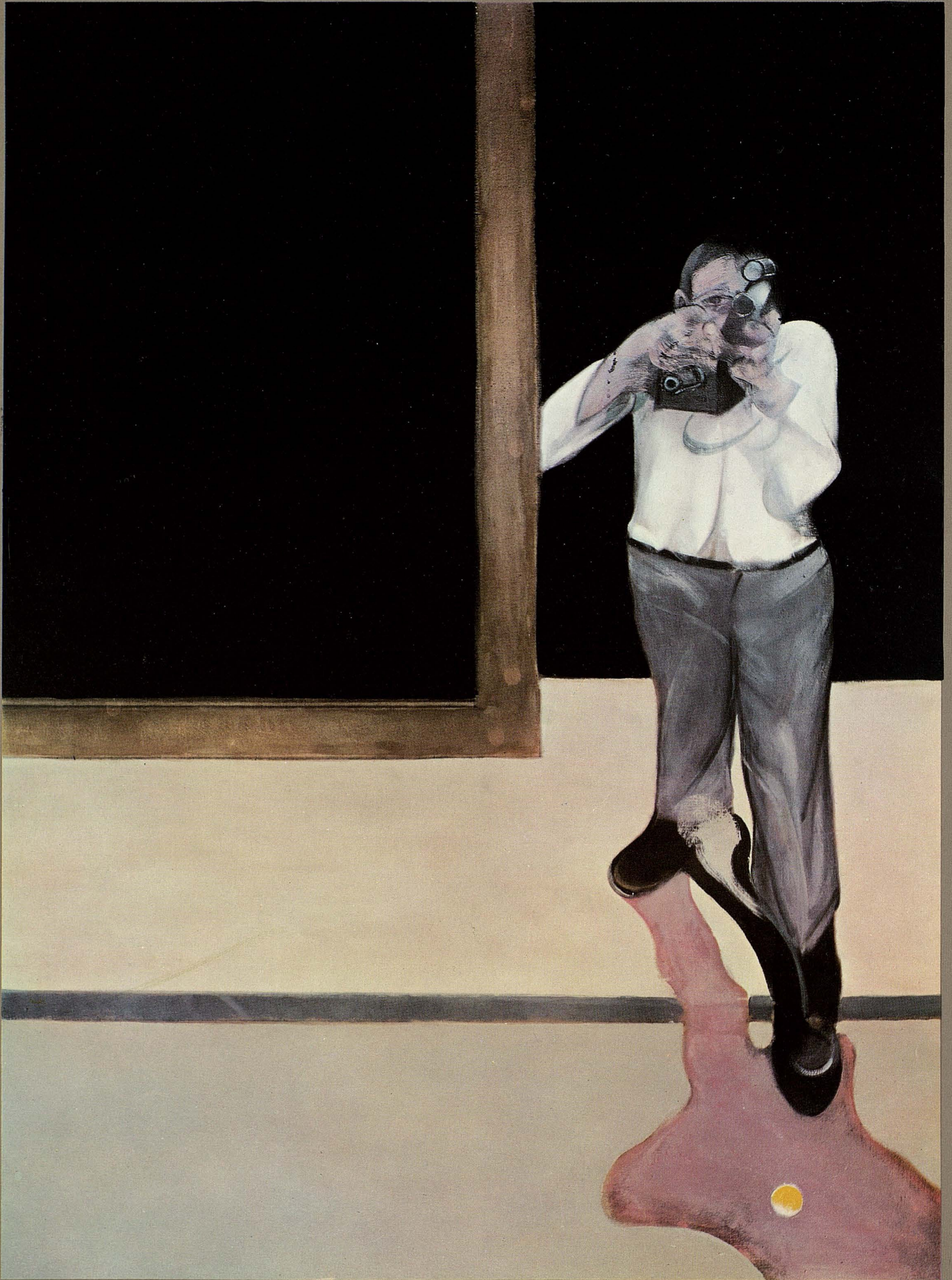
Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es







Francis Bacon

FRANCIS BACON - FUNDACION JUAN MARCH

Cubierta: TRIPTICO, MARZO 1974; número 7 del catálogo.

© **Fundación Juan March**, 1978
Fotomecánica: Alonso Sevilla
Fotocomposición e impresión: Julio Soto
Ctra. Madrid-Barcelona, Km. 22,600-Torrejón de Ardoz (Madrid)
I. S. B. N.: 84-7075-079-8
Depósito Legal: M-10253-1978
Maqueta: Diego Lara

Francis Bacon

ABRIL-MAYO 1978

FUNDACION JUAN MARCH. CASTELLO, 77. MADRID-6

La Fundación Juan March quiere expresar su reconocimiento a Francis Bacon y a la Galería Marlborough de Londres, que han hecho posible esta exposición, así como a los coleccionistas que han colaborado en ella.



9 ESTUDIO DE UN ENANO, 1975

Introducción

«La vida, desde el nacimiento hasta la muerte, es una larga destrucción».
FRANCIS BACON.

Un poeta español, probablemente nunca leído por Bacon, titulaba uno de sus libros La destrucción o el amor. No en vano se puede aquí parafrasear a Vicente Aleixandre, el cual, en tan temprana fecha exaltaba con nuevos acentos el cuerpo y sus impulsiones, en un momento en el que todavía dominaba el concepto estético de la deshumanización del arte, y ofrecía una dramática visión del hombre, anticipándose a hechos tan tremendos como la guerra civil española, la guerra mundial, la guerra fría y tantas otras como la de Corea y Vietnam. En el poeta surgido del surrealismo la patética lucha de los contrarios se manifestaba palmariamente. En sus versos la amenaza se cernía como «una mano del tamaño del odio / un continente donde circulaban venas, / donde aún quedaron huellas de unos dientes, / golpea un corazón como mar encerrado, / golpea unas encinas que devoraron luces, / que tragan un mundo que nunca hubo nacido, / donde el amor era el chocar de los rayos crujiente / de los cuerpos humanos derribados por tierra». Solitario, al igual que Bacon, el poeta español reconocía la irrevocable realidad de la existencia, su identidad con la muerte, su constante trasmutación y transgresión al arte, como si este último fuese la única salvación, el clavo ardiente al que asirse para no caer en el abismo, en el no ser, en la nada. El pintor inglés, nacido al arte en el medio post-cubista, en un primer momento dedicado a la decoración de interiores, con formas puristas, muebles de tubo de acero y diseños entre los del Bauhaus y Le Corbusier, pronto se identificó con corrientes surgidas del surrealismo, paralelas a las de Aleixandre. Ya en 1933, Bacon pintaba su primera Crucifixión, todavía de formas espectrales, aunque ya impregnada de una trágica angustia que más tarde tomó una viscosa corporeidad, que en monstruoso retorcimiento de miembros se concretiza en los tres estudios de figuras para la parte baja de la Crucifixión de 1944, hasta acabar en las convulsivas formas del tríptico de 1962 en el que el panel de la derecha con medio buey desollado, colgado al revés, se inspira de la famosísima Crucifixión de Cimabue, tan dañada en las últimas inundaciones de Florencia.

Todos los críticos que han estudiado a Bacon han mencionado sus relaciones con la literatura contemporánea. Los nombres de Joyce, Kafka, Elliot, Artaud, Camus, Sartre, Boris Vian o Beckett han sido citados repetidamente a su propósito. El paralelo es indudable. Ahora bien, se trata sólo de un paralelismo sincrónico, de una afinidad de época, pues su obra no funciona con los mismos mecanismos, es decir que no acude a los medios descriptivos y narrativos, rehuyendo incluso los símbolos que puedan conducir a una escritura de carácter referencial a ideas o conceptos de uso intelectual. Su discurso no es literario, de alusiones y elipses, con contenidos anecdóticos o nociones abstractas. Bacon es un pintor que visualiza el mundo que le obsesiona y rodea. De ahí que la afirmación de Argan, de que Bacon, como todos los pintores ingleses, desde Hogarth en adelante, puede vincularse a lo literario, deba matizarse ya que resulta abusivo sólo considerar su obra como un producto «moral de convulsa literatura pictórica». Aunque sí es bien cierto que su pintura representa una ira sorda contra la «hipocresía victoriana» y la sociedad en general, en términos generales ligada a la visión de los escritores contemporáneos antes citados, no es menos cierto que Bacon se expresa siempre por medios puramente pictóricos. Precisamente su gran valor es el haber sido el primer pintor de su época que, en un momento en el que dominaba totalmente la abstracción, se enfrentó con el lenguaje tradicional, asumiendo su continuidad, reviviéndolo para llevar a cabo paradójicamente la labor destructora de unos valores hasta entonces considerados inviolables y sagrados, bajo cuyos oropeles se ocultaba la realidad más fea e inconfesable. Bacon en vez de utilizar el «Gran Arte» como medio de escamotear lo empleó para desenmascarar esa realidad, antes manipulada por los filisteos o simplemente desechada por no considerarse bella. Pero lo verdaderamente importante de su obra no es la de intentar desengañar a los incautos acerca de la condición humana o denunciar las falacias que acechan al esteticismo historicista. Bacon es más lúcido. Su sentido del orden interno que rige toda obra de arte le lleva a reinventar la técnica, a ser consciente que es a través de la lucha con lo formal que se puede superar el caos, conferir a la pintura la fuerza de lo ficticio, la potencia suprema de lo que artificiosamente está situado más allá de lo natural.

Un hecho esencial en la pintura de Bacon es el haber guardado la pintura al óleo, cuando el arte de vanguardia experimentaba otros medios y materiales pictóricos. También es importante para su comprensión el haber aceptado, desde un principio, la figuración y el espacio tal como se venía usando desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX. Ello ha producido más de una confusión en torno a su obra. Ahora bien, estos postulados juzgados pretéritos no implican una adhesión a criterios académicos anticuados, aunque su pintura al óleo, por su brillantez y fluidez haya sido pocas veces igualada en el pasado, lo que le confiere una autoridad casi histórica. En segundo lugar, su obra no resulta comprensible, ni con ella se puede sentar doctrina en tanto que factora de la llamada Nueva Figuración, que igual en Europa como en España pretendió desde un primer momento apoyarse en su ejemplo. Frente a la fragmentación analítica, de abstractos elementos inconexos con los que se pretendía reconstituir el cuerpo humano, antes adrede desarticulado, para luego jugar con una estilización más o menos reconocible, Bacon opuso siempre una obra en la que la realidad está captada unitariamente, sin ambages ni recursos indirectos.

Su obra tiene la abrupta corporeidad de lo rotundo. Sus figuras de miembros enlazados, densas y apretadas, son estructuras coherentes, recortadas en un espacio, cuyo ámbito es real en su virtualidad. Bacon, al cual horroriza todo lo ilustrativo, no es un creador de figurines o fanchos más o menos agraciados o graciosos, tampoco de seres tremendos caricaturales o esperpénticos. Su obra no es expresionista, en el sentido vulgar de la palabra. Al rehusar la descripción, se queda con los únicos elementos esenciales para registrar o documentar la realidad. Se diría que es un notario que levanta un acta. De ahí que al final su obra no sea más que un tomar la pintura como acto. En ello se aproxima a los pintores del informalismo. Al igual que sus coetáneos de la Action Painting su obra es una ofensa, una agresión a la Academia, al buen gusto y la belleza, tal como se había entendido con anterioridad. Su manera de pintar, su lucha nerviosa con la tela es contraria a la elaboración meticulosa, por fragmentos de los artistas cuya mente opera con recetas. A propósito de su manera de pintar, Bacon siempre ha dicho que su impulsión ante el lienzo virgen es tan total y decisiva que si no logra el cuadro, en su inmediato intento, lo abandona. También en su realización siempre deja actuar el irracional dictado de su mano, dejándose sorprender por los grafismos aberrantes que surgen accidentalmente al tropezar el pincel, el cepillo o el trapo que le sirve para extender o frotar la materia pictórica. Su pasión por el cuerpo y su irresistible necesidad de trasladarlo al cuadro han sido en todo momento determinantes. Bacon es un pintor de formas y situaciones vividas intensamente. Su pintura es un acto nervioso, un hecho fisiológico ineluctable, una acción a la que su propio autor no puede oponer resistencia.

Muy importante, es, pues, señalar su dependencia con una técnica pictórica que le permite pinceladas amplias y grandes, emborronar o acariciar la tela, arañar y rascar el color, y, en supremo gesto de depredación, borrarlo sin nunca poder llegar a eliminar su huella. Bacon, que maneja el color suntuosamente, con toques opulentos de matices sutiles y ásperas disonancias, con tonos brillantes u opacos, con su cromatismo exaltado alcanza un frenesí óptico sólo comparable con una altura a la de los grandes pintores de la historia del Arte. El color en sus manos se convierte, como en Van Gogh, en sonoro. En la pintura contemporánea son muy pocos los que llegan a una pigmentación tan subida y personal. Pero Bacon sabe que su obra es moderna y que, igual usando tintas planas como el color esparcido o chorreante, tiene que obligarse a crear nuevas relaciones pictóricas. Así no es extraño que su deseo sea el de «pintar como Velázquez, pero con una materia pictórica que fuese semejante a una piel de hipopótamo». Artista también que sigue las reglas de la perspectiva, observada sensiblemente, continúa al mismo tiempo el arte en el que las poses de la figura humana, las actitudes y los gestos constituyen un código formal, o son reinventadas, clasificadas y ordenadas como en los antiguos tratados de anatomía, fisonomía y las académicas cartillas con modelos del rostro para la expresión de las pasiones del alma. Su pasión por las fotografías y, sobre todo, su utilización de los famosos libros de Edward James Muggerridge (Muybridge) The Human Figure in Motion y Animals in Motion, son reveladoras de su curiosidad por conocer a fondo al hombre en su cuerpo y acción. Su obsesión por la boca abierta, con la baba en los labios, la lengua y los dientes le dominará hasta tal punto que llegó a comprar un libro sobre las enfermedades bucales. Su transposición en la pintura de

la boca abierta de la nurse de la película El acorazado Potemkin de Eisenstein, acaba por convertirse en una especie de emblema doloroso, en una O silenciosa y trágica. Pero sin duda lo más original de su obra respecto al pasado reside en sus composiciones con personajes en difíciles posiciones, distorsionados con un estado de equilibrio dudoso. Sus cuerpos anudados, de anatomía apretada y deformada, por su postura, fuera de eje, se presentan aisladas, en choque con la banalidad de la decoración que les rodea, solitarias en medio de un espacio de cerrados horizontes, entre los muros y el suelo, siempre vista la totalidad en una perspectiva curvilínea.

La pintura de Bacon rehúye lo pintoresco. Por eso son muy pocos los elementos que necesita para un cuadro. Salvo en determinadas épocas, como en 1952 o 1956-1957, en las que pinta paisajes, o éstos figuran como fondos de sus cuadros, sus pinturas son de figuras, ya retratos o composiciones con uno o varios personajes, encerrados en espacios interiores, cámaras circulares o habitaciones de cuatro paredes, dentro de las cuales a veces existen cabinas transparentes de cristal como la de antibalas en que se metió a Eichmann durante su proceso. Por regla general están sentadas en un sofá, acostadas en una cama o tiradas en el suelo. La mayor parte están en torsión, tensas como acróbatas, encerradas en la soledad y el mutismo como si estuvieran clavadas o arrojadas a su propia prisión personal. Aun las que luchan cuerpo a cuerpo en el amor carnal están como solas en su acción, como incapaces de penetrar en el otro ser. En las que independientes aparecen aisladas, hay siempre la violencia o la postración dentro del espacio impersonal y hostil de la sala o pieza en que se encuentran, que tiene un aire de habitación de hotel, compartimento de tren, quirófano, cabina de speaker, sala de espera o lugar público. Sus habitaciones se repiten a la saciedad con sus muebles de acero, sus divanes, la bombilla sin pantalla, la pera suspendida en el aire y el espejo o ventana que no se sabe si refleja o da a otra estancia en la que se encuentra un intruso, el mirón de turno. Al igual que en los cuadros del Velázquez de la primera época, Bacon nos deja en el equívoco de esos espacios ambiguos del cuadro en el cuadro, de la ventana o del espejo que refleja la otra cara de la realidad o una realidad contigua o distinta.

A propósito de Bacon se ha mencionado siempre el distanciamiento brechtiano. Es indudable que para comprender esta actitud, hay que buscar la clave en la educación que recibió de niño, con origen social alto. También en sus primeras reacciones cuando adolescente en la Europa de antes de la última guerra mundial. Pero también había que ahondar en sus obsesiones permanentes, sus viajes e inclinaciones. Así veríamos cómo siempre se ha interesado por los animales salvajes o ha recortado o guardado fotografías en las que aparecen hombres o bestias sorprendidas en actitudes insospechadas que la cámara recoge inexorablemente. De esta pasión se deriva gran parte de su obra como el retrato del papa Inocencio X de Velázquez, el Van Gogh en Arles y la mascarilla de Blake, todas ellas trabajadas a partir de fotografías. Otro tanto sucede con sus animales, como el perro sacado de Muybridge o el hombre y el mono de 1949. Bacon, que rehúsa todo lo abstracto, siempre ha confesado que pinta sin modelo delante, de memoria. De esta manera sus retratos son más totales. Para ello necesita conocer mucho a su modelo lo que no es difícil



1 AUTORRETRATO, 1969

*si vive. En el caso del pasado, su obra ahonda en la memoria colectiva. De ahí que sus personajes históricos sean excepcionales, vestidos de aparato, cargados del peso de la púrpura. También que cuando se trata de seres en acción su pintura explore territorios aún no hallados, inéditos o desdeñados, algunos prohibidos, condenados y malditos, fuera del arte y la moral habituales. Es un arte «otro». Así sus desnudos celebran la belleza abrupta de lo viril, su violencia instintiva y destructora. Al igual que los *Ignudi* de Miguel Ángel sus figuras masculinas se afirman por su propia corporeidad. No es extraño que Bacon, a fines de los 60, se preocupase por las posibilidades de la escultura, que nunca llegó a realizar y con la que hubiese querido dar una forma más diáfana a las figuras que en la pintura encontraba demasiado desvanecidas o elusivas, de formas demasiado ambiguas y poco concretas. Su pasión por el movimiento, lo mismo que a Degas, le llevó a configurar cuerpos cuyo parecido con las obras de Boccioni, se debe a que en ellas se funden dos o más posiciones. Las trayectorias de los cuerpos en el espacio, que en el escultor y pintor futurista se limitaban a vectores abstractos, en Bacon se convierten en cuerpos con gestos y rasgos realistas.*

La temática de Bacon es reducida, pero no por ello inocua o carente de interés. Como señala Russell hay tres preocupaciones que están detrás de toda su obra: la guerra, la carne y el dictador. A ella habría que añadir la del hombre atrofiado, arrojado a la existencia, desarmado e inerme. Las crucifixiones de su primera época, sus personajes sentados, en especial el papa Inocencio X, en su sofá o a veces en la «sedes gestatoria», sus retratos del inquisidor, del hombre de negocios de flagelantes o de animales solitarios, como el perro de Muybridge o la esfinge en un escenario que reproduce la explanada del Zeppelinfeld construido por Speer para las grandes concentraciones nazis, son hitos de una obra en la que los únicos emblemas visibles que figuran en ella pueden ser los muebles de acero cromado, el sofá giratorio, el bidé, el diván, la maquinilla de afeitarse, un abrigo, un paraguas o una jeringuilla hipodérmica. Pero quizás tan importante o más que ello son, a partir de un momento, la inclusión de la vida misma en los trípticos, en los cuales las situaciones extremas y límites de los personajes, allí enclaustrados, están vistos por un tercer personaje, otro ser que, furtiva o clandestinamente, se introduce en el espacio ajeno. Es el mirón, el «voyeur», con todo lo que ello implica, que sustituye con malas intenciones al antiguo donante de los retablos flamencos o el curioso que desde una balastrada fisgonea en las pinturas venecianas. Las figuras espatarradas sobre divanes o poltronas, que colocadas en medio de la habitación no se sabe si son mesas de operaciones o camillas, perdidas en medio de una estancia con ceniceros llenos de colillas frías, están desdoblados por estos siniestros personajes, cuya inactividad es patente, pues sólo están allí silenciosos e inmóviles para inquirir, observar o interrogar si se tercia o llega el caso. A su presencia hay que añadir a veces otros emblemas. El chimpancé o el gran trozo de carne de buey desollado colgado sobre un personaje no son sólo símbolos adicionales, sino una realidad temática, que al igual que las corridas de toros interesaron a Bacon por lo que en sí mismo encierra de dramático, de pujanza o difícil «suerte». Igual sucede con las referencias constantes a los grandes formatos, espectaculares y enormes, en los que el espacio se contrae y reduce, sin embargo, como en las arenas de los ruedos, y el ring. Su valor

es el del escenario donde todo se juega inexorable, instantánea y paroxísticamente. Si el arte del retrato ha declinado como género no cabe duda que ello se debe, como ha afirmado Francastel, a que el hombre de nuestro siglo «dotado de nuevos medios de acción sobre su entorno no se sitúa todavía de manera estable como persona en relación con el universo». Precisamente por ello Bacon es, de todas todas, el casi único retratista válido de nuestra época. Como Giacometti en sus dibujos, su penetración en lo humano se lleva a cabo tras una destrucción amorosa, una negación misma de los antes considerados valores permanentes de la persona humana, no sólo como iconografía, sino en la forma misma de situarla en el espacio. Bacon que siempre ha tenido una aguda conciencia de aquello en lo que no debía incurrir sabe, como inglés, que tradicionalmente el retratista definía la función social, el status, la profesión y jerarquía del personaje, por regla general elevada, a través de todos sus atributos de poder y decoro, aunque el individuo no se adecuase a ello. Lo mismo pasaba con la edad, con sus rasgos físicos, sus sentimientos y el carácter que hacían que el pintor obligado por su comitente estaba obligado de embellecer. Pero aunque sepa bien esto, como lo demostró en su «contrarretrato» del papa Inocencio X, su concepto es otro. Bacon no podía quedar satisfecho con efigies retrospectivas y alusivas. Aunque su fascinación ante Inocencio podía ser igual que si hubiese tomado un modelo vivo, no podía sólo quedarse con un personaje con el que únicamente tenía comercio a través de la fotografía, en color, clavada en un muro de su estudio. Su afán por la vida es mayor y sus retratos obligatoriamente tienen que fijarse en personajes contemporáneos, en personas que conoce a fondo, en sus amigos, en seres que ama. Y aquí volvemos de nuevo a la destrucción o al amor. Bacon ha dicho que creía que sólo a sus amigos podía «ponerlos en piezas». En España, con nuestro concepto del honor tal agresión resultaría intolerable, sería una violación, un «poner verde» «en solfa» a los demás que nadie consentiría. Bacon a este propósito habla de cómo es consciente de que con ello inflige una herida al que retrata. ¿Pero no es a veces esa realidad esencial, esa posibilidad de herir lo que es un verdadero amor? Sus retratos en los que no sólo se deforma, sino que se contrae en una sola imagen el movimiento físico, los indicios lábiles, furtivos y casuales de los gestos, captados por un tercer ojo, son como el rostro en el aire de una persona, una superposición de estados, que fuera de toda anécdota se nos entregan, librándonos su fuerza, su energía, o su cansancio, su terrible y perpetuo caminar entre la vida y la muerte, en su constante lucha por afirmarse, por mantener enhiesta su existencia. Salvo Giacometti, al que Bacon siempre admiró, pocos artistas contemporáneos han podido dar tal visión de lo más irreductible del hombre.

Lo más definitorio de la obra de Bacon es su propia capacidad de agotarse en sí misma, su independencia respecto a las normas establecidas de lo pictórico. También que ante ella nos sentimos intrusos, como si fuésemos esos personajes que figuran al margen del cuadro, pero que, al fin de cuentas se encuentran dentro. Su terrible atracción la pagamos cara, como a los que se les coge en flagrante delito. Ante ellos nos convertimos en «voyeurs» y, como el fotógrafo que figura en muchos de sus trípticos, quisiéramos atrapar para retener definitivamente la imagen de lo que allí vemos acontecer. El pintor es el autor del delito a la vez que nuestro cómplice. Su pasión por lo vivo, por el acto de pintar a través de su

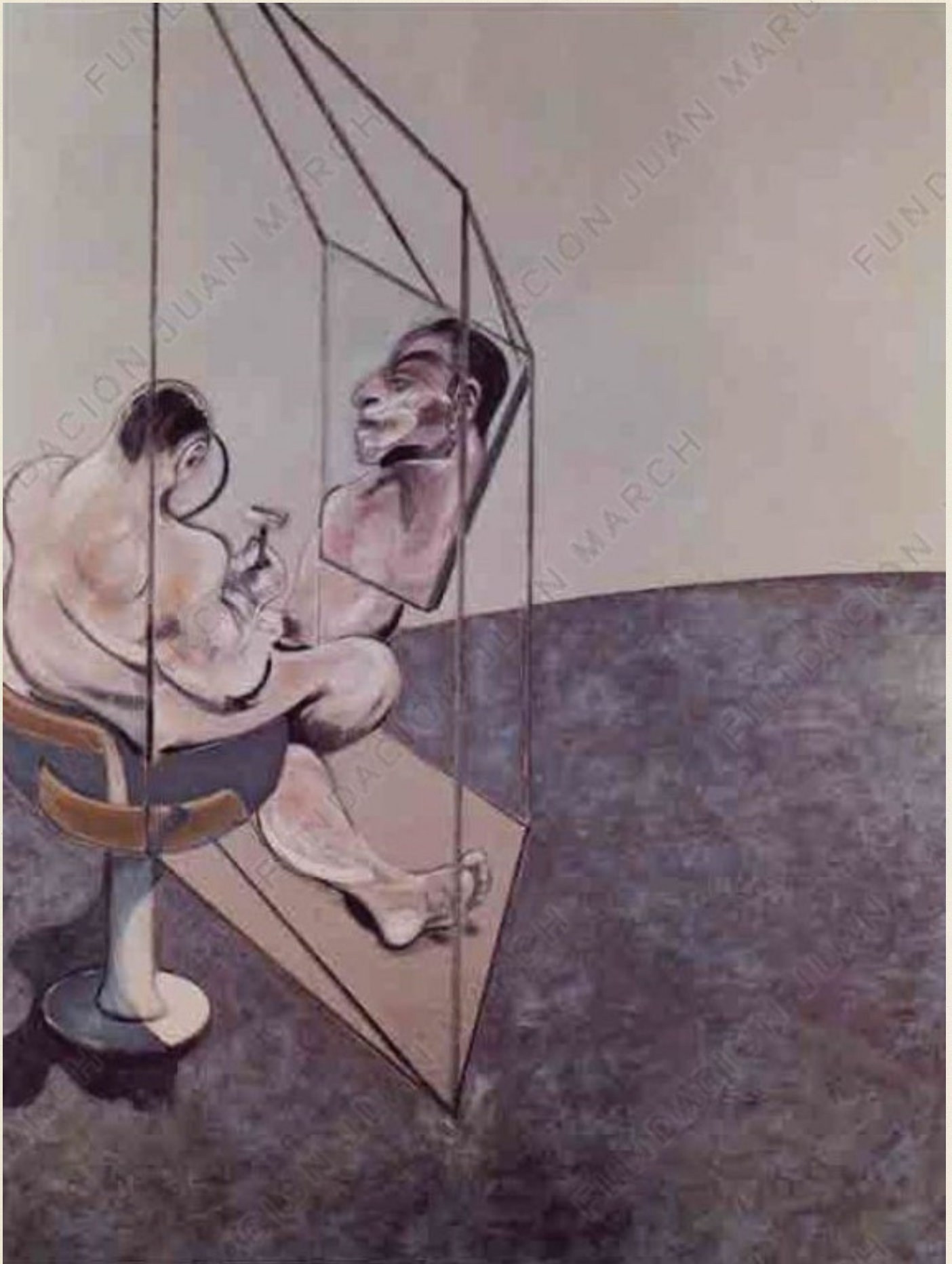
sistema nervioso, es un acto casi furioso que le lleva a ofrecernos una realidad en la que las imágenes son de una veracidad superior a los que, aplicándose a los detalles, nos presentan cadáveres exquisitos, distantes e irreales. Su pintura no sólo nos da la figura en su condensación del movimiento, sino la faz más brutal del hombre. Bacon, con su cruento verismo, a veces llega a empacharnos, a hacernos repugnar nuestra propia realidad de seres corpóreos. Pero pese a todo su seducción es innegable. Quizás por ello difícilmente podemos abandonar y olvidar su obra. Sin duda, todo procede de su idea de que pintar viene después de vivir y de que lo único que puede hacer el hombre es amar intensamente hasta la desesperación, hasta llegar al borde de la locura, o de la nada. Por ello no hay que incurrir en falsas interpretaciones de su obra: Bacon es un materialista total. Para él lo importante no son las abstracciones. De ahí que protestase con fuerza, cuando el crítico francés Jean Clair le hacía preguntas que podían parecer una interpretación mística, «a la alemana», de su obra. También que ante su pintura fallen todos los criterios al uso de expresionismo, nueva figuración o veladas intenciones simbólicas o exotéricas. Bacon es ante todo humano, demasiado humano. De ahí que a causa de ello no rehúya el pintar a un hombre desnudo sentado en la taza de un retrete, fundiendo la belleza de la porcelana a la de la piel de las caderas y los muslos. También que en aristócrata, solitario y pesimista, enemigo de la vulgaridad, rechace toda contaminación con lo decorativo, con lo falsamente hermoso y a cambio nos deje el testimonio desolador de un mundo, en el que perdida la fe en lo colectivo y desconectado de toda acción positiva al hombre, machacado y triturado por la ciega y cruel fuerza de los poderosos, cerrado el horizonte y sin tabla de salvación posible, como única opción sólo le quede la destrucción o el amor.

ANTONIO BONET CORREA, 1976

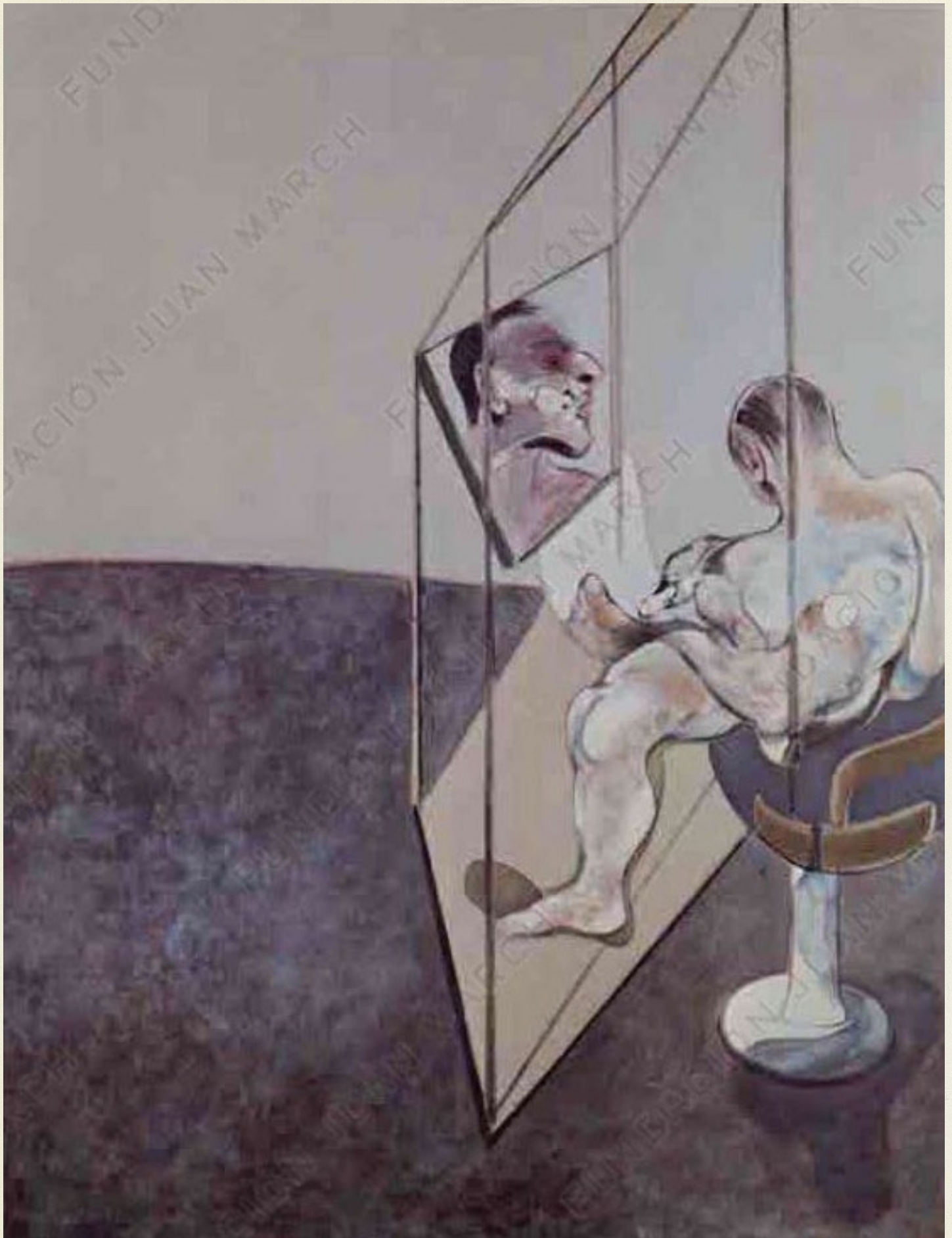


BACON EN SU ESTUDIO. *Londres, 1974*

Michel Holtz

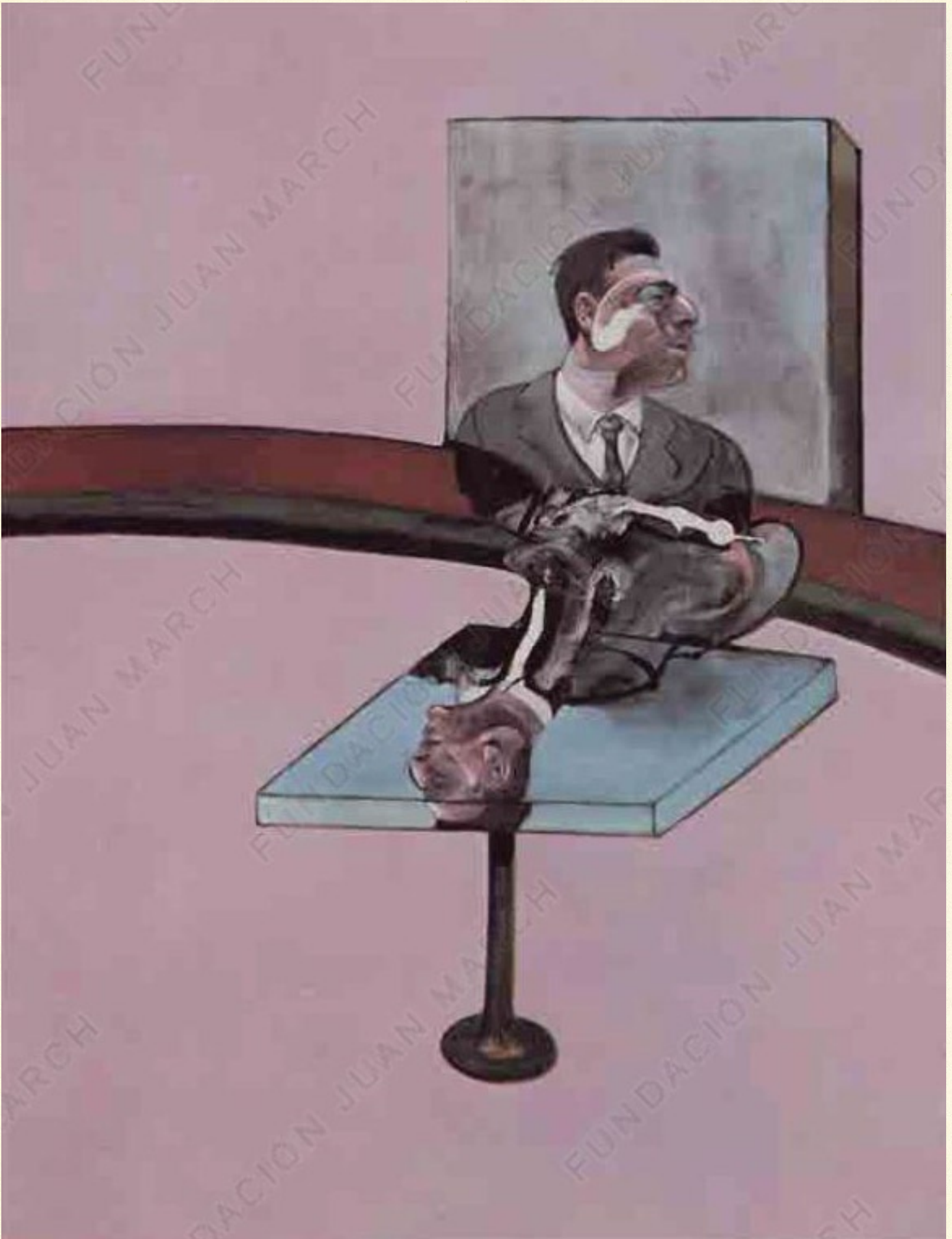


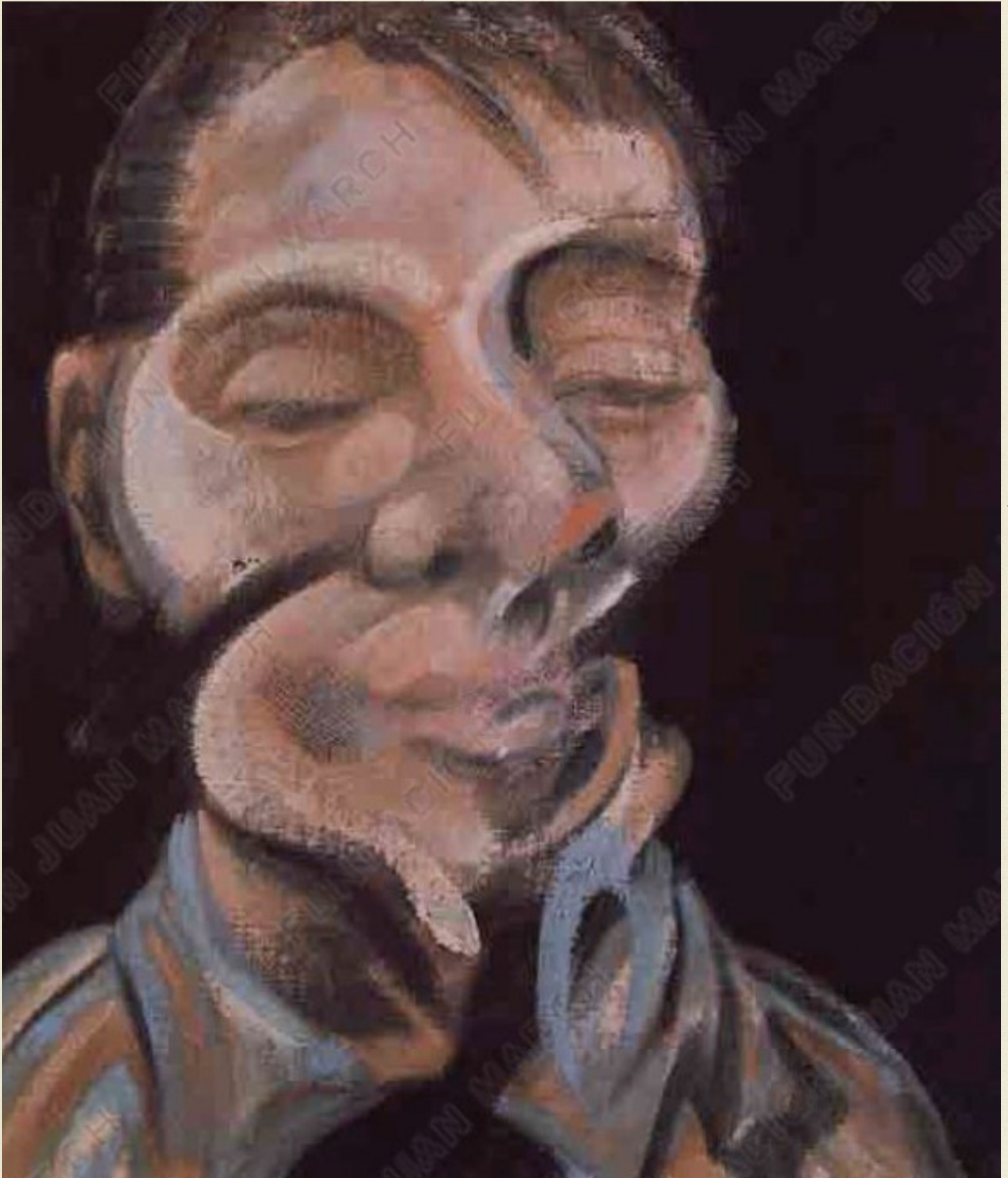








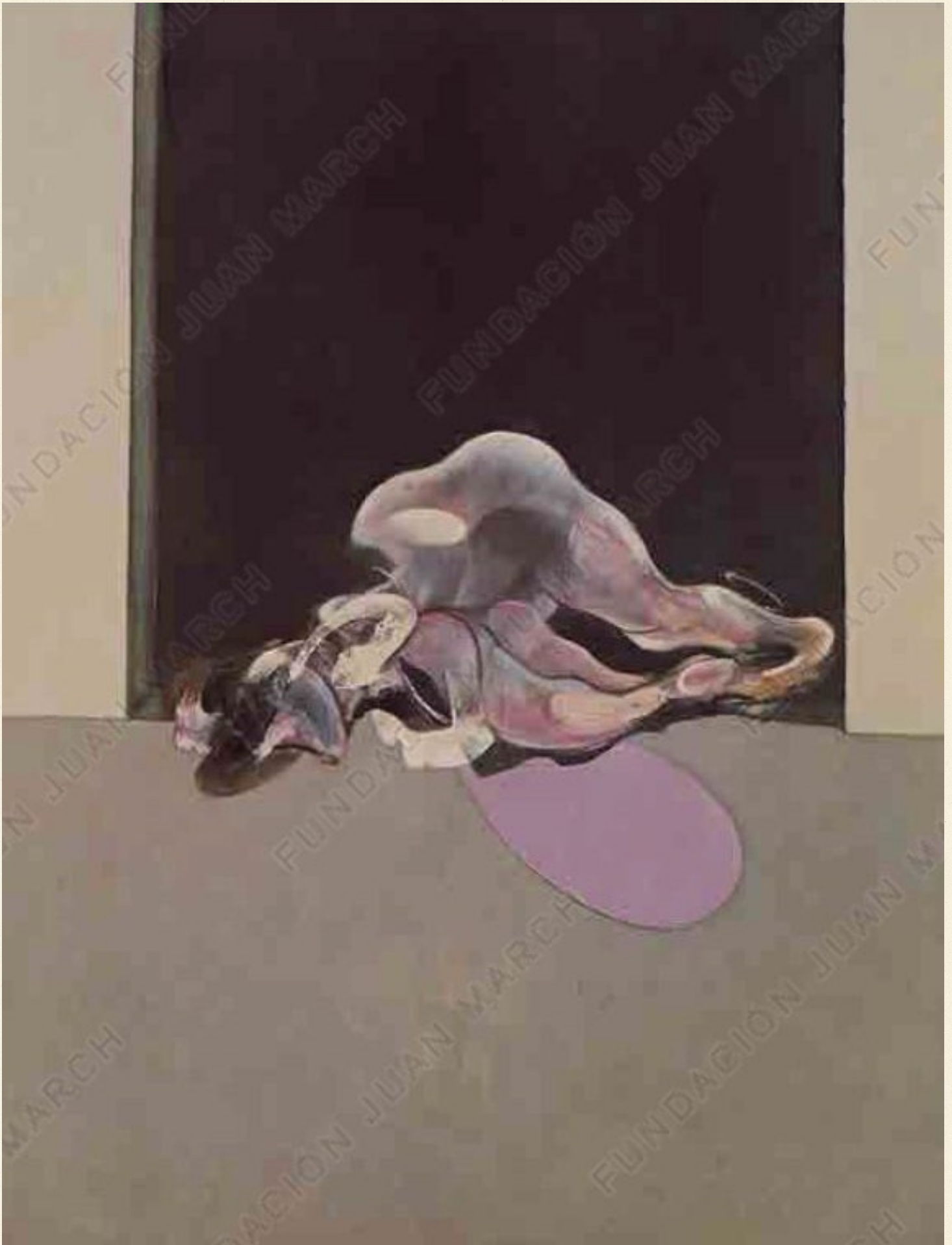


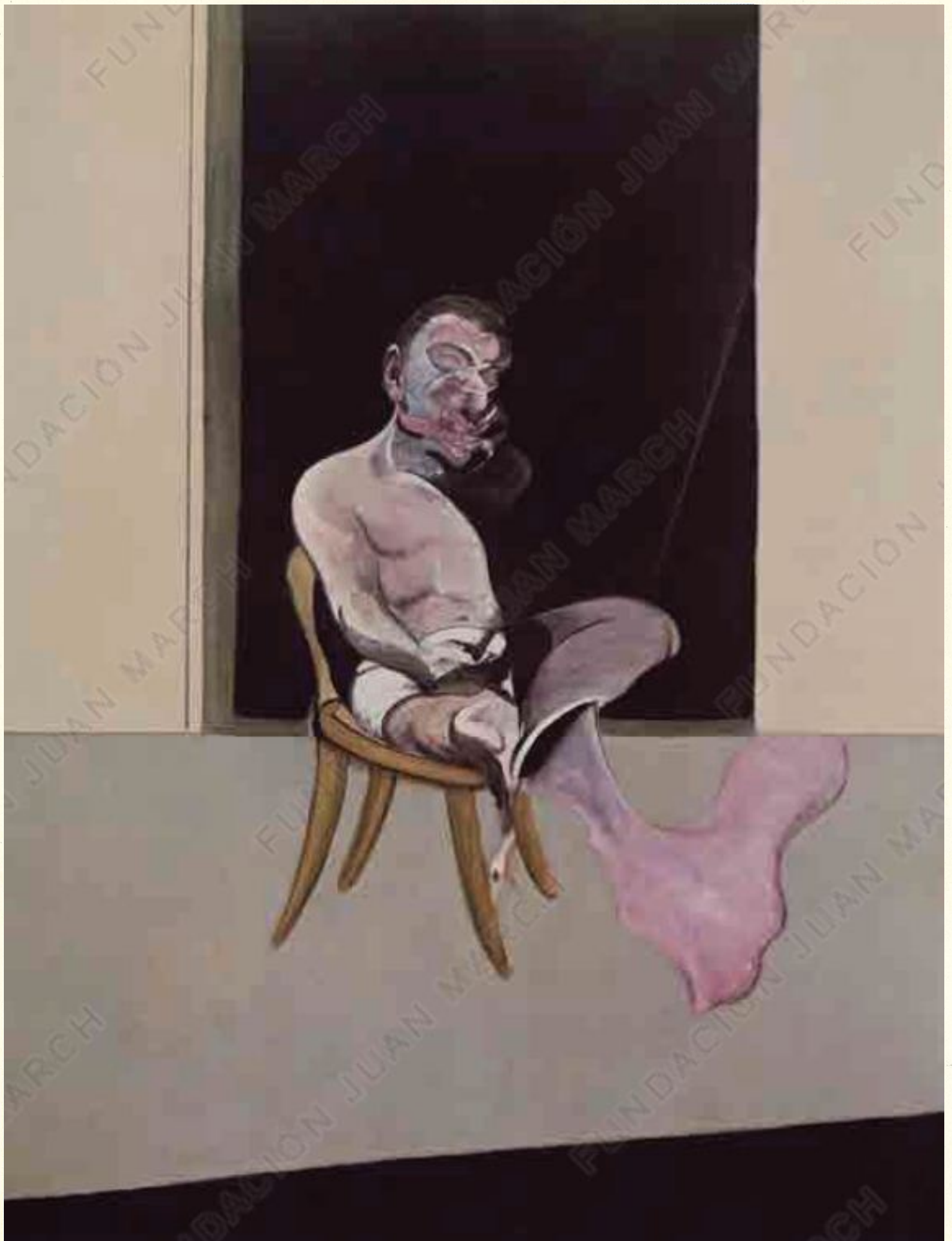




4 DOS ESTUDIOS PARA UN AUTORRETRATO, 1972



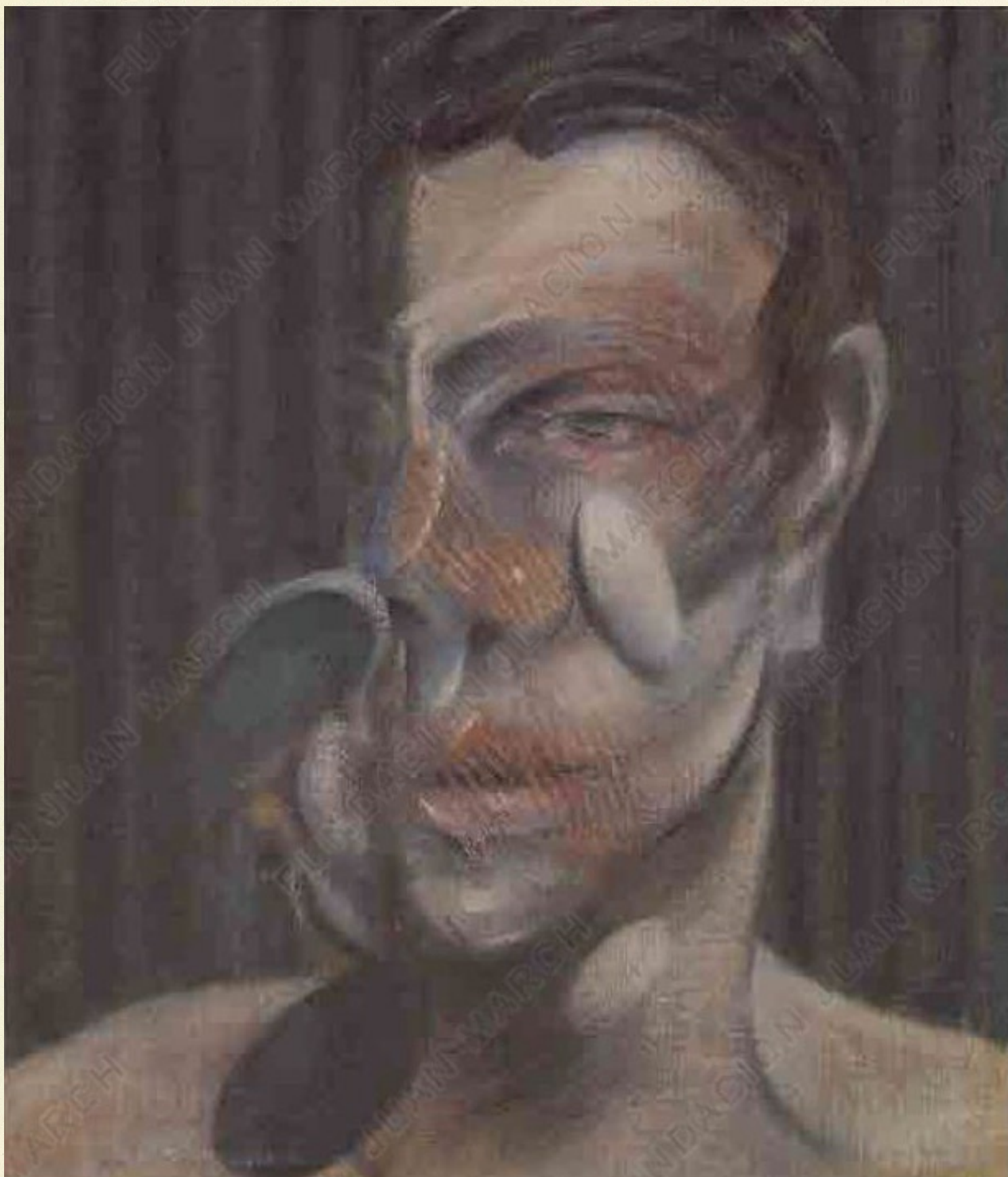




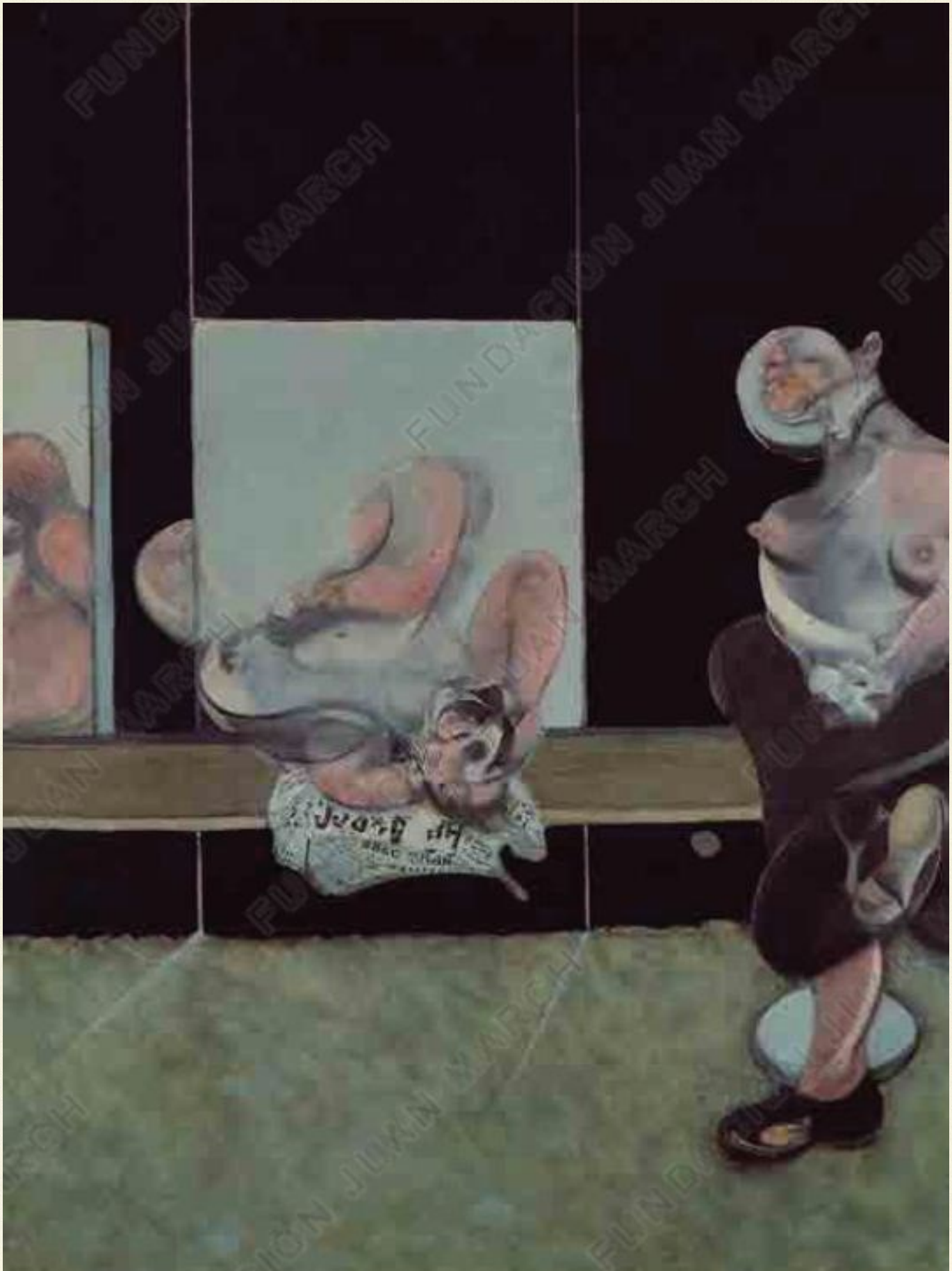




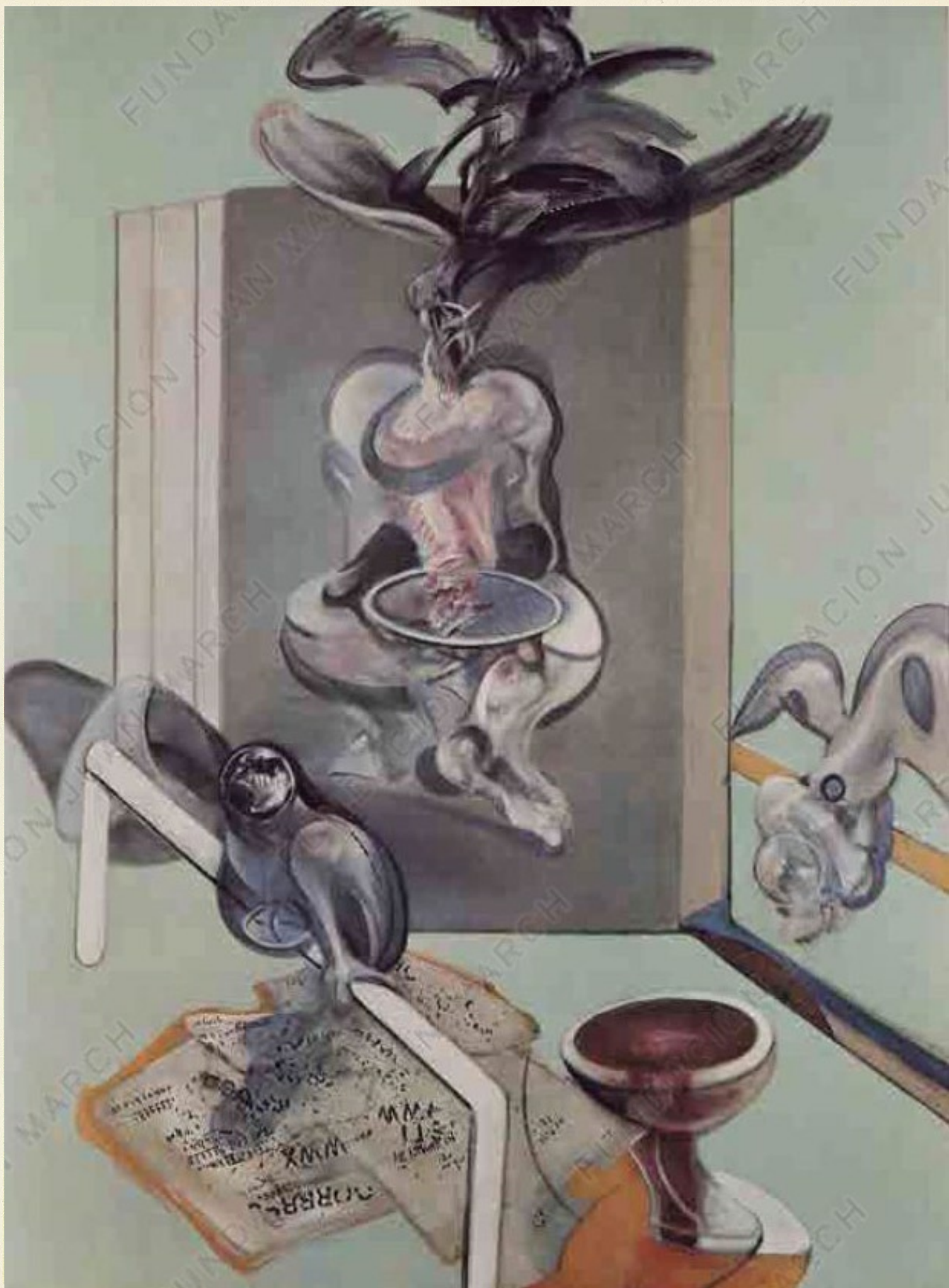




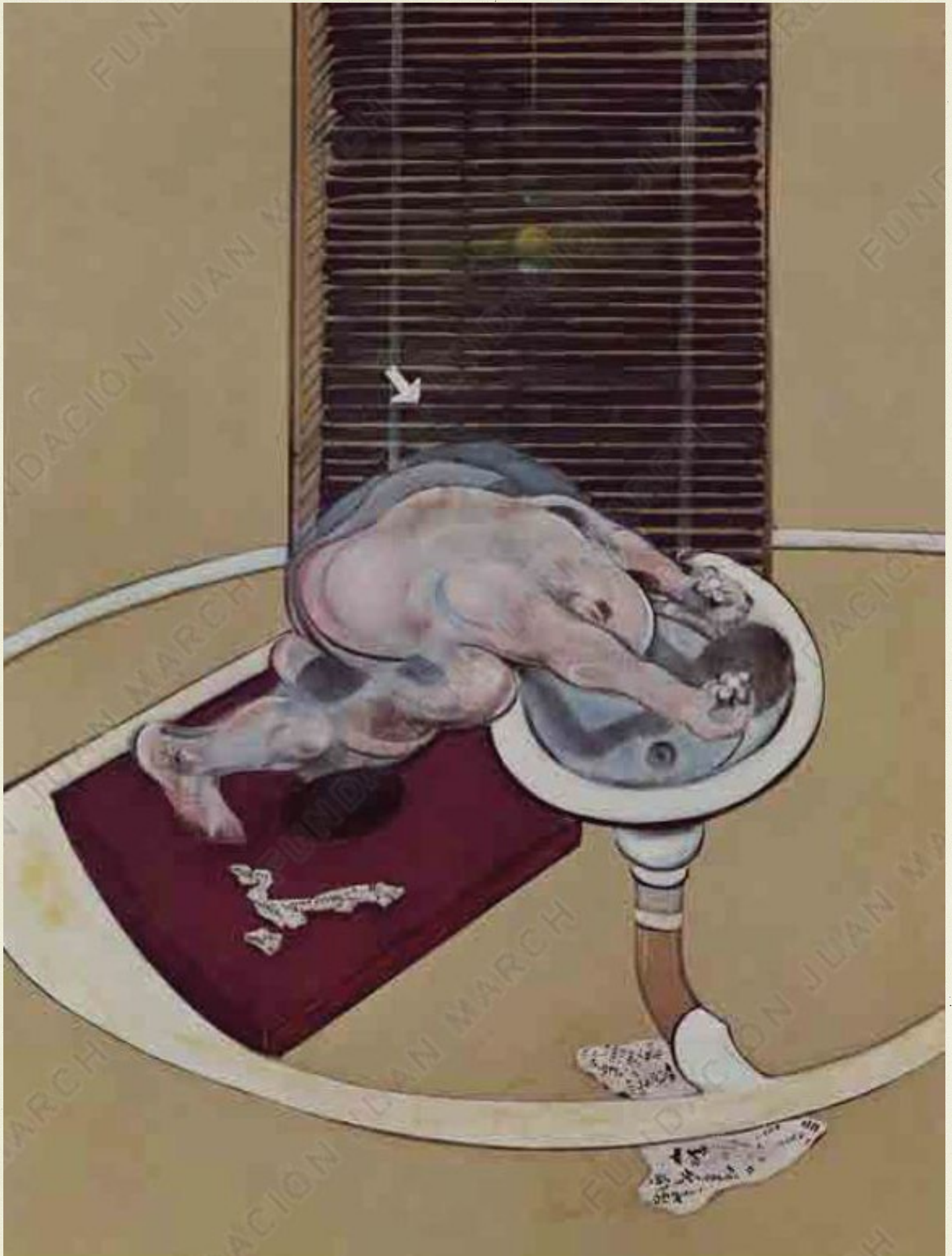
8 ESTUDIO PARA UN RETRATO, 1975











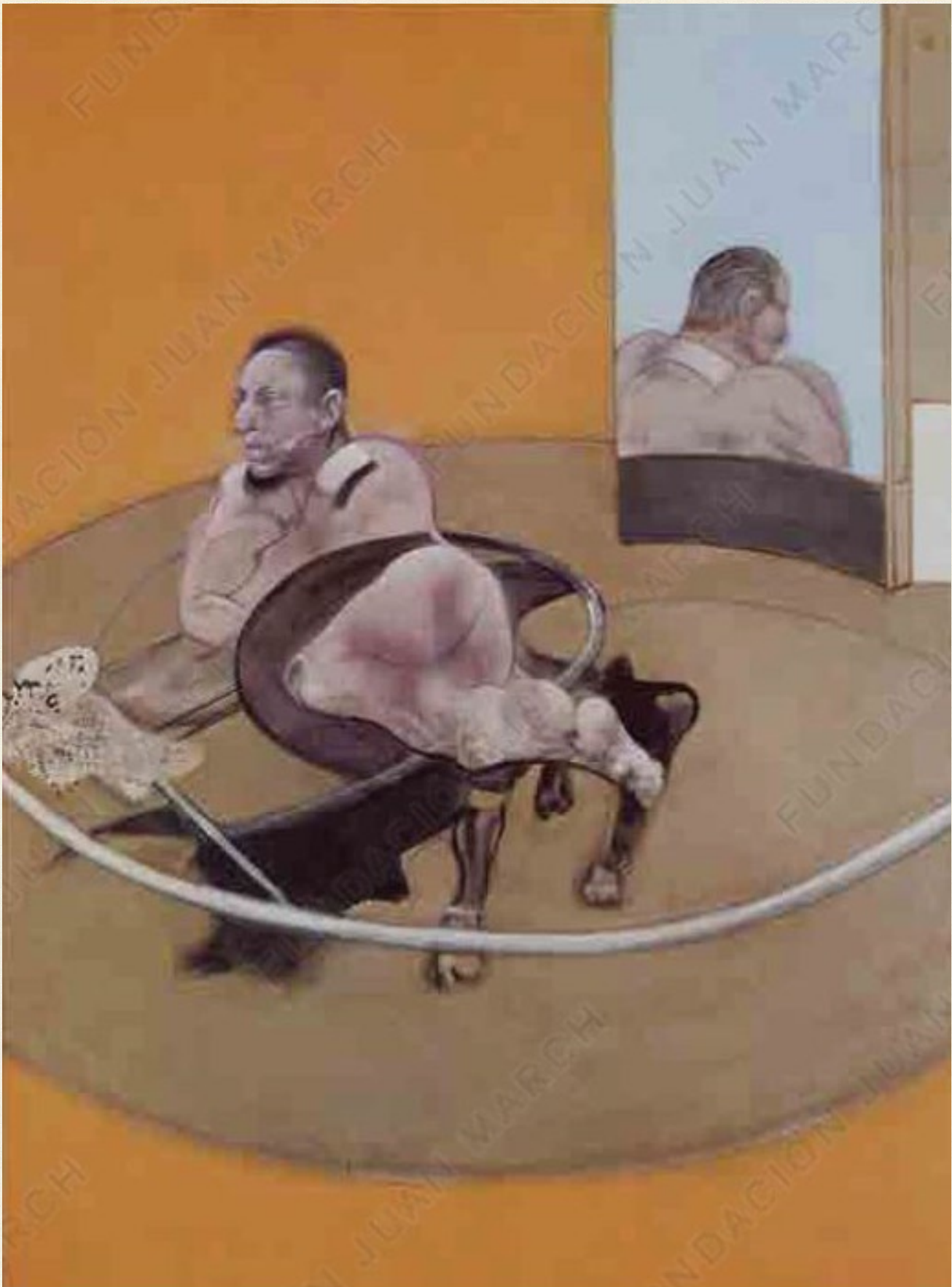
12 FIGURA DE PIE JUNTO A UN LAVABO, 1976

Fundación Juan March

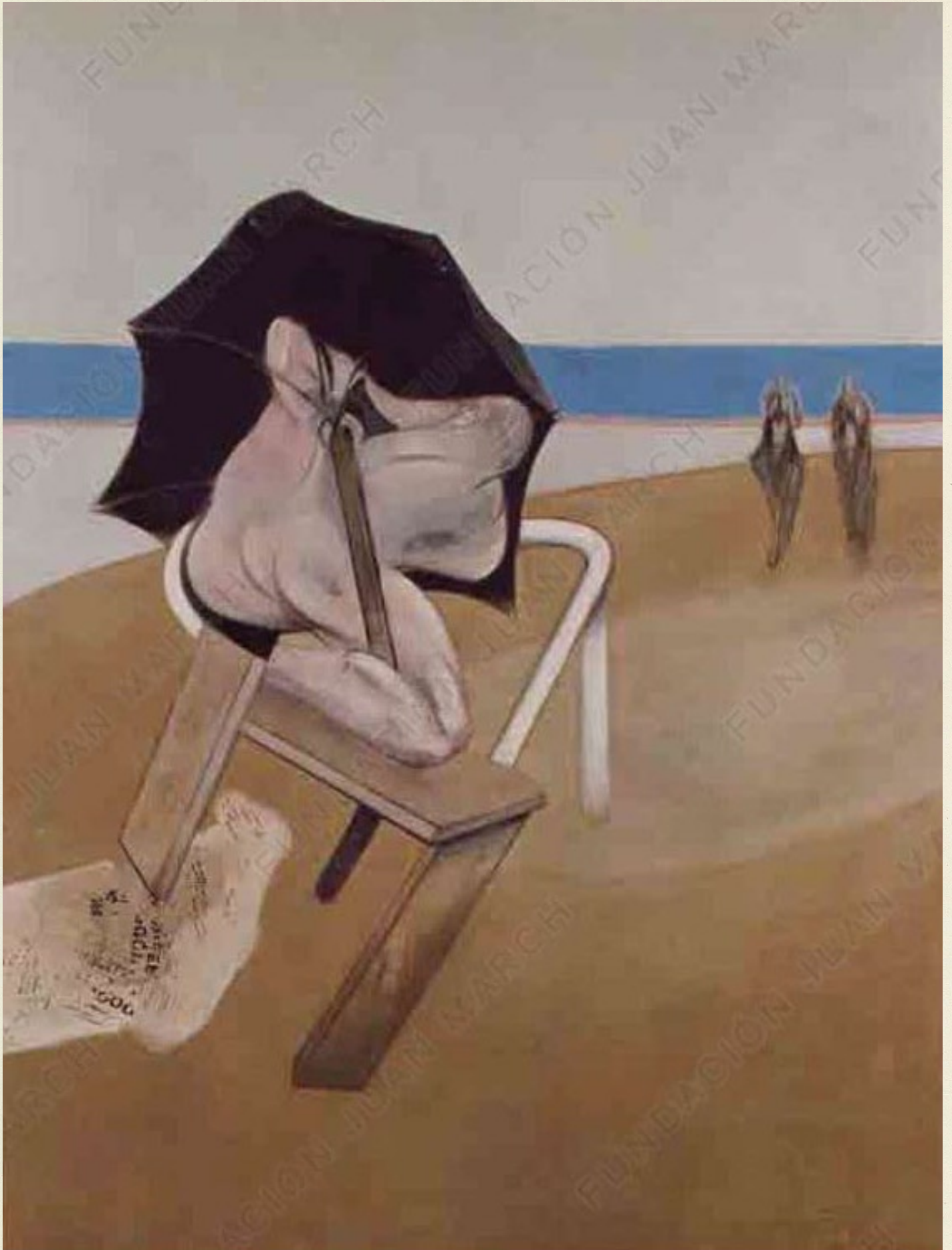


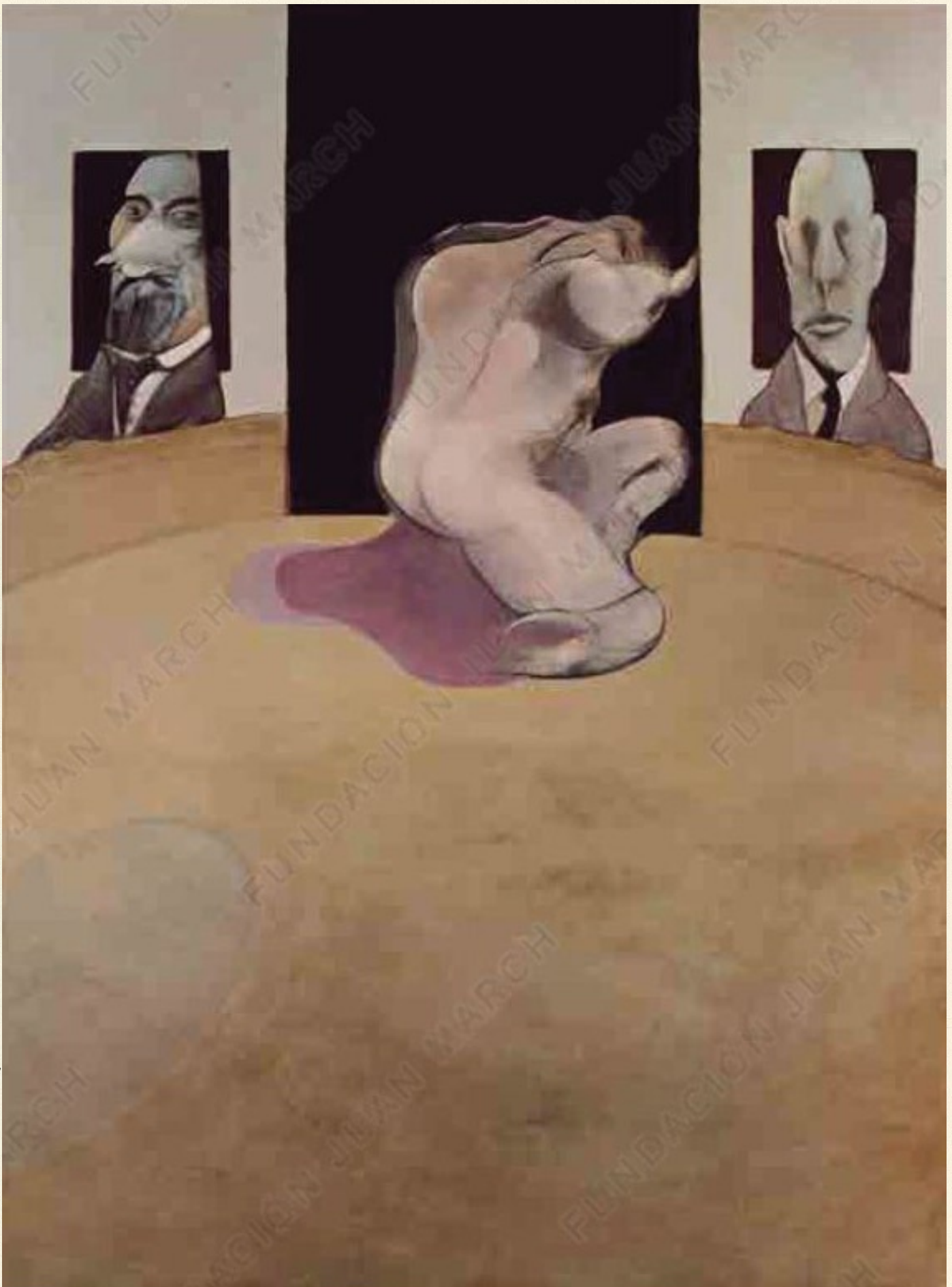


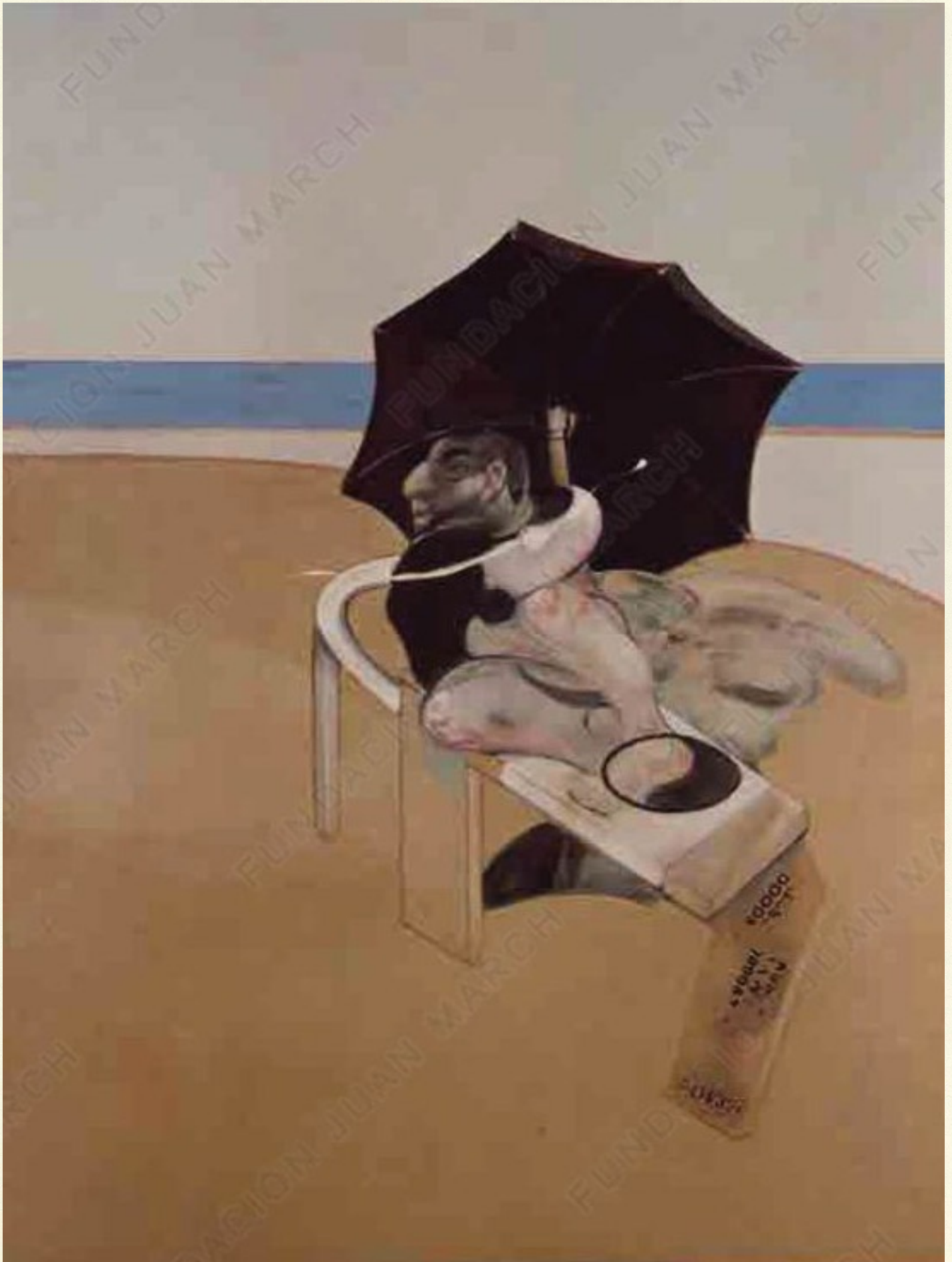
15 FIGURA SENTADA, 1977



16 FIGURA TUMBADA, 1977







Biografía



- 1909 *Nace en Dublín, el 28 de octubre, de padres ingleses.*
- 1925 *Va a Londres donde trabaja en una oficina durante unos meses.*
- 1926/7 *Viaja a Berlín y París, donde realiza trabajos eventuales de decoración. Visita una exposición de Picasso. Empieza a dedicarse a dibujos y acuarelas sin acudir a ninguna escuela de arte.*
- 1928/9 *Regresa a Londres. Realiza en su estudio una exposición de muebles y alfombras diseñados por él, limitándose a cubrir gastos. A finales de 1929, empieza a pintar óleos.*
- 1930 *Exposición conjunta en su estudio con Roy de Maistre, de muebles y de algunos óleos y gouaches. «Studio» publica dos páginas sobre su estudio, tituladas «Perspectiva sobre la decoración británica en 1930».*
- 1931 *Se traslada a la calle Fulham. Dedicada cada vez más tiempo a la pintura; hace ya muy poca decoración. Se gana la vida realizando diversos trabajos, ninguno de ellos relacionado con el arte.*
- 1933 *Participa en dos exposiciones colectivas en la Mayor Gallery. Pinta tres Crucifixiones; una de ellas se reproduce en el «Art Now» de Herbert Read, por otra se interesa el conocido coleccionista inglés Sir Michael Sadler.*
- 1934 *Febrero: Exposición individual en la Transition Gallery. El mismo Bacon instaló la galería en los sótanos de la Sunderland House. Desalentado por su falta de éxito, pinta cada vez menos.*
- 1936 *La participación de Bacon en la exposición surrealista internacional está considerada como «insuficientemente surrealista».*



- 1937 *Enero: Exposición colectiva «Jóvenes pintores británicos» en Agnew's. Entre los artistas que exponen está Roy de Maistre, Graham Sutherland, Ivon Hitchens, John Piper, Ceri Richards, Victor Pasmore. La exposición está organizada por Eric Hall. Bacon expone tres obras, entre las cuales figura «Siluetas en el jardín».*
- 1941 *Vive una temporada en el campo, en donde pinta.*
- 1942 *Regresa a Londres. Es declarado inútil para el ejército por padecer asma, y trabaja en la defensa civil (unidad de rescate ARP). Casi todas sus obras anteriores son destruidas. Sólo quedan unos diez lienzos del período 1929-1944.*
- 1944 *Empieza de nuevo seriamente a pintar. Tríptico: «Tres estudios para personajes al pie de una Crucifixión».*
- 1945 *Abril: Expone el tríptico de 1944 y «Personaje en un paisaje» en la Lefèvre Gallery. Exponen con él Frances Hodgkins, Matthew Smith, Henry Moore, Graham Sutherland.*
- 1946 *«Estudio de personaje I», «Estudio de personaje II». Participa en varias exposiciones colectivas en la Lefèvre Gallery, Redfern Gallery, Anglo-French Art Centre, así como en una exposición de arte moderno internacional organizada por la UNESCO en París. Entre 1946 y 1950 vive principalmente en Montecarlo. Traba amistad con Graham Sutherland.*
- 1948 *«Pintura» (1946) comprada por Alfred H. Barr para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.*
- 1949 *Noviembre-diciembre: Exposición individual en la Hannover Gallery (que fue su marchante durante los diez años siguientes). Pinta la serie «Cabezas» y el primero de los retratos del Papa.*

- 1950 *Da clases durante unas semanas en el Royal College of Art, como sustituto de John Minton. Septiembre-octubre: exposición en la Hannover Gallery. Exposiciones colectivas en New Burlington Galleries y el Anglo-French Art Centre. Expone asimismo en Knoedler's, Nueva York y en la Exposición Internacional Carnegie, en Pittsburgh. Noviembre: viaja a Africa del Sur a visitar a su madre; permanece unos días en El Cairo.*
- 1951 *Cambia varias veces de estudio. Participa en exposiciones colectivas en Inglaterra y Estados Unidos. Diciembre-enero 1952: exposición en la Hannover Gallery. Primer retrato de Lucian Freud.*
- 1952 *Regresa en primavera a Africa del Sur. Diciembre-enero 1953: exposición en Hannover Gallery. Expone paisajes inspirados en Africa y en el Sur de Francia. Exposición colectiva en el Institute of Contemporary Arts (ICA).*
- 1953 *Se traslada de casa varias veces. Pinta treinta y tres cuadros incluyendo la serie de Papas, «Estudio para retrato», «Esfinge (I y II)». Octubre-noviembre: primera exposición individual fuera de Inglaterra, en Durlacher Brothers, Nueva York, así como en la Beaux-Arts Gallery.*
- 1954 *Serie «Hombre en Azul». Junio-julio: exposición en la Hannover Gallery. Verano: conjuntamente con Nicholson y Freud, representa a Inglaterra en la XXVII Bienal de Venecia. Aprovecha la oportunidad para visitar Italia, sin asistir a la Bienal. Permanece unos meses en Ostia y Roma.*
- 1955 *Enero-febrero: primera exposición retrospectiva, en el ICA. Junio-julio: exposición en la Hannover Gallery, con Scott y Sutherland; expone retratos de William Blake. Participa en exposiciones colectivas en Nueva York (Museo de Arte Moderno), Palm Beach, Alabama, La Habana.*
- 1956 *Verano: primer viaje a Tánger, para visitar a su amigo Peter Lacey. Vuelve allí con frecuencia a lo largo de los tres años siguientes. Adquiere renombre en Europa gracias a varias exposiciones colectivas en Copenhague y Oslo.*
- 1957 *Febrero-marzo: primera exposición en la Galerie Rive Droite de Paris. Expone veintiuna obras, entre ellas el primer retrato de la serie «Van Gogh». Octubre: participa en la exposición «La peinture britannique contemporaine», en la Galerie Raymondo Creuze. Marzo-abril: exposición en la Hannover Gallery. Expone la serie «Van Gogh».*
- 1958 *Enero-febrero: primera exposición individual en Italia, en la Galleria d'Arte Galatea, Turín; febrero-marzo, en la Galleria dell'Ariete, Milán; marzo: en l'Obelisco, Roma. 16 de octubre: firma un contrato con Marlborough Fine Art Ltd., Londres. Exposición itinerante de Bacon, Pasmore y Matthew Smith, «Three Masters of Modern British Painting», organizada por el Arts Council. Expone en el Carnegie Institute, Pittsburgh.*
- 1959 *Junio-julio: exposición en la Hannover Gallery. Julio-agosto: retrospectiva en la Richard Feigen Gallery, Chicago. Septiembre-diciembre: exposición en la V Bienal de São Paulo. Participa en la exposición «Antagonismes» en el Musée des Arts Décoratifs, Paris. Exposiciones colectivas en Nueva York (Museum of Modern Art), Kassel (Documenta II).*
- 1960 *Marzo-abril: exposición en Marlborough, Londres. Octubre-diciembre: exposición en la Universidad de California, Los Angeles, con Hyman Bloom. Exposiciones colectivas en Londres, Moscú, Leningrado, Paris (Salon de Mai).*
- 1961 *Febrero-marzo: exposición retrospectiva en la Universidad de Nottingham. Exposiciones colectivas en Paris (Salon de Mai, Galerie Mathias Fels), Amsterdam, Roma, Turín, Milán, Londres, Glasgow, Nueva York, Pittsburgh.*
- 1962 *Mayo-junio: exposición retrospectiva en la Tate Gallery, expuso noventa y una obras, la mitad, aproximadamente, de sus pinturas existentes. Esta exposición viajó a Kunsthalle, Mannheim (julio-agosto); a la Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín (septiembre-octubre); Kunsthau, Zurich (octubre-noviembre). Exposición en la Galleria d'Arte Galatea, Milán, donde expone diez obras.*
- 1963 *Enero-febrero: la exposición itinerante de la Tate Gallery se traslada al Stedelijk Museum, Amsterdam. Febrero: exposición con Sutherland en La Loggia, Bolonia. Marzo-abril: exposición con Sutherland en Galleria Il Centro, Nápoles, donde expone ocho obras. Julio-agosto: Marlborough, Londres, donde expone trece obras. Octubre-noviembre: Granville Gallery, Nueva York. Octubre-enero 1964: expone sesenta y cuatro obras en el Guggenheim Museum, Nueva York.*

- 1964 *Participa en exposiciones colectivas en Londres, Nueva York, Pittsburgh, Kassel (Documenta III). Enero-febrero: la exposición del Guggenheim Museum se traslada al Art Institute, Chicago. Septiembre-noviembre: expone quince obras en la Contemporary Arts Association.*
- 1965 *Enero-febrero: se expone la retrospectiva en el Hamburg-Kunstverein (sesenta y una obras). Febrero-abril: Moderna Museet, Estocolmo. Abril-mayo: Municipal Gallery of Modern Art, Dublín, donde expone cincuenta y siete obras. Julio-agosto: exposición de sus nueve obras recientes en Marlborough, Londres.*
- 1966 *Enero-febrero: Galleria Toninelli, Milán, donde expone once obras. Mayo-junio: exposición colectiva «Bacon-Balthus-Dubuffet-Giacometti-Morandi» en la Art Gallery de la Universidad de California en Irvine: cuatro obras. Junio-julio: exposición colectiva «Variationen», Kunsthalle, Recklinghause, con cinco obras. Noviembre-enero 1967: Galerie Maeght, París, con diecisiete obras.*
- 1967 *Enero: la exposición Maeght se traslada a la Galleria d'Arte Marlborough, en Roma. Febrero: a la Galleria Toninelli, Milán. Marzo-abril: se presenta en Marlborough, Londres, una versión ampliada de la exposición de París, con veinte obras. Mayo-julio: exposición «English Paintings, 1961-1967» en el Norwich Castle Museum, Norwich con tres obras. Junio-julio: exposición «Francis Bacon Rubenspreis», en Oberes Schloss, Siegen, con motivo de otorgarse el premio Rubens, con ocho obras. Octubre: se concede el Carnegie International Painting Prize a un tríptico de 1966 expuesto en Pittsburgh.*
- 1968 *Noviembre: Bacon viaja a Nueva York para asistir a la inauguración privada de su exposición de pinturas recientes en la Marlborough Gerson Gallery, con veinte obras entre las cuales figuran dos trípticos.*
- 1969 *Septiembre-octubre: un tríptico suyo de 1964 figura en la exposición de las adquisiciones del Centre National d'Art Contemporain, de París.*
- 1970 *Marzo-abril: exposición de nueve obras, entre las cuales un tríptico de 1969, en la Galleria d'Art Galatea, Turín.*
- 1971 *Octubre: muerte de George Dyer, íntimo amigo y modelo de Bacon.*
- 1971/2 *Octubre-enero: exposición retrospectiva en el Grand Palais, París, con ciento ocho obras de las cuales once son trípticos. Marzo-mayo: se traslada la exposición al Kunsthalle, Düsseldorf.*
- 1972 *Enero-marzo: exposición «British Painting, 1945-1970» patrocinada por el British Council, en Oslo, Trondheim, Bergen; mayo-julio: Varsovia, Poznan, Cracovia, con tres obras.*
- 1972/3 *Noviembre-enero: «Decade: Painting Sculpture and Drawing in Britain, 1940-1949» en la Whitechapel Art Gallery, Londres. Esta exposición se traslada a Southampton, Carlisle, Durham, Manchester, Bradford, Aberdeen, con tres obras.*
- 1973 *Exposición «Cuatro Maestros Contemporáneos - Giacometti, Dubuffet, De Kooning, Bacon», en el Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, con once obras, organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York. Septiembre-noviembre: exposición «Henry Moore to Gilbert and George: Modern British Art from the Tate Gallery», Europalia'73, Gran Bretaña, Palais des Beaux-Arts de Bruselas, con ocho obras, una de ellas un tríptico.*
- 1973/4 *Trabaja en la preparación de su exposición en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York. Pinta varios autorretratos.*
- 1975 *Marzo-junio: exposición «Recent paintings 1968-1974» en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York con treinta y seis obras, de las cuales ocho son grandes trípticos (cuatro figuran en la presente exposición). Junio-julio: exposición de diez obras en la Marlborough Gallery, Zurich.*
- 1976 *Exposición de obras recientes en el Museo Cantini, Marsella.*
- 1977 *Exposición en la Gallerie Claude Bernard, París. Exposición en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec, México.*
- 1978 *Exposición en el Museo de Arte Moderno de Caracas, Venezuela. Exposición en la Fundación Juan March, Madrid. Bacon divide actualmente su tiempo entre Londres y París, trabajando en ambas ciudades.*

Bibliografía

MONOGRAFÍAS

- 1964 *Rothenstein, Sir John, y Alley, Ronald. «Francis Bacon», Thames & Hudson, Londres, 292 pp. illus.*
- 1963/7 *Rothenstein, Sir John. «Francis Bacon», The Masters, Fratelli Fabbri, Milán 1963; Purnell and Sons, Ltd., Londres, n.º 71, 24 pp. illus.; Hachette, París, 1967, 12 pp. illus.*
- 1971 *Russell, John. «Francis Bacon», Thames & Hudson, Londres; Les Editions du Chêne, París; Propylaen Verlag, Berlín, 242 pp. illus.*
- 1975 *Sylvester, David. «Interviews with Francis Bacon», Pantheon Books, Inc, New York, y Thames & Hudson, Londres, La Polígrafa, Barcelona, 128 pp. illus.*
- 1975 *Trucchi, Lorenza. «Francis Bacon», Le grandi Monografie, Fratelli Fabbri, Milán, y Abrams, New York, 268 pp. illus.*

FILMS

- 1962/3 *«Francis Bacon: Paintings 1944-62», guión y dirección de David Thompson, música de Elizabeth Lutyens. Film hecho para Arts Council of Great Britain y Marlborough Fine Art Ltd. por Samaritan Films, Londres. Distribuída por Gala Films.*
- 1966 *«Sunday Night Francis Bacon». Entrevistas con David Sylvester. Dirigida por Michael Gill para BBC Television, Londres.*
- 1971 *«Francis Bacon». Entrevista con Maurice Chapuis. Dirigida por J. M. Berzosa para Télévision, París. Film hecho con ocasión de la Exposición retrospectiva de Bacon en el Grand Palais, París, 1971.*
- «Review - Francis Bacon», producida por Colin Nears, dirigida por Gavin Miller, para BBC Television, Londres. Film hecho con ocasión de la Exposición retrospectiva de Bacon en el Grand Palais, París, 1971.*
- 1974 *«Portrait Francis Bacon». Dirigida por Thomas Ayck para la NDR Television, Hamburgo, 1974.*
- 1975 *Entrevistas con Bacon por David Sylvester. Acquarius. Londres para Weekend Television, Londres, 1975.*

Catálogo

- 1 Autorretrato, 1969
Oleo sobre lienzo
35,5 × 30,5 cm
- 2 Tres estudios de hombre, de espaldas, 1970
Triptico. Oleo sobre lienzo
Cada panel: 198 × 147,5 cm
- 3 Triptico, 1971
Oleo sobre lienzo
Cada panel: 198 × 147,5 cm
- 4 Dos estudios para un autorretrato, 1972
Díptico. Oleo sobre lienzo
Cada panel: 35,5 × 30,5 cm
- 5 Triptico, Agosto 1972
Oleo sobre lienzo
Cada panel: 198 × 147,5 cm
- 6 Triptico, Mayo-Junio 1973
Oleo sobre lienzo
Cada panel: 198 × 147,5 cm
- 7 Triptico, Marzo 1974
Oleo y pastel sobre lienzo
Cada panel: 198 × 147,5 cm
- 8 Estudio para un retrato, 1975
Oleo sobre lienzo
35,5 × 30,5 cm
- 9 Estudio de un enano, 1975
Oleo sobre lienzo
158,5 × 58,5 cm
- 10 Estudios sobre el cuerpo humano, 1975
Oleo sobre lienzo
198 × 147,5 cm
- 11 Triptico, 1976
Oleo y pastel sobre lienzo
Cada panel: 198 × 147,5 cm
- 12 Figura de pie junto a un lavabo, 1976
Oleo sobre lienzo
198 × 147,5 cm
- 13 Dos estudios para un autorretrato, 1977
Díptico. Oleo sobre lienzo
Cada panel: 35,5 × 30,5 cm
- 14 Estudio para un retrato, 1977
Oleo sobre lienzo
198 × 147,5 cm
- 15 Figura sentada, 1977
Oleo sobre lienzo
198 × 147,5 cm
- 16 Figura tumbada, 1977
Oleo sobre lienzo
198 × 147,5 cm
- 17 Triptico, 1974-77
Oleo y pastel sobre lienzo
Cada panel: 198 × 147,5 cm
*Panel central repintado o reformado
en el verano de 1977*

Catálogos de Exposiciones de la
Fundación Juan March:

Arte Español Contemporáneo, 1974.

Oskar Kokoschka, con textos del
Dr. Heinz Spielmann, 1974.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de D. Antonio Gallego, 1975.

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975/76.**

Jean Dubuffet, con textos del propio
artista, 1976.

Alberto Giacometti, con textos
de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976.

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976/77.**

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March.

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977.

Arte de Nueva Guinea y Papúa,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977.

Marc Chagall, con textos de André Malraux
y Louis Aragon, 1977.

Pablo Picasso, con textos de Rafael Alberti,
Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego,
Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón,
Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors
y Guillermo de Torre, 1977.

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX, con
textos de Carl Zigrosser, 1977.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977/78.**

Arte Español Contemporáneo, 1978.



Francis Bacon: Fundación Juan March, 1973