

Francis Bacon

Picasso-tik Velázquez-era

GUGGENHEIM BILBAO

NADA! FRANCIS BACON ETA ESPAINIAR ARTEA	3
---	---

NADA! FRANCIS BACON ETA ESPAINIAR ARTEA

MANUELA B. MENA MARQUÉS

John Deakin (1912–1972) artista ingelesaren argazki batek, egin zituen argazkiengatik eta Soho inguruan eratu zen Londres-ko abangoardia artistikoaren zirkuluko argazkiengatik ezagunagoa dugu hura, Francis Bacon-en burua eta sorbaldak erakusten ditu eta, eskuinean, emakume baten aurpegi enigmatikoa¹. Irudia Kathryn Wetherell artista apenas ezagunak erabili zuen, 2008an itxi zuten arte, Dean Street-eko (Soho) Colony Room klub mitikoan zintzilikatu zuen mihise gaineko serigrafia baterako². Paretaren goreneko aldean zegoen, barra atzean, txoko batean, Londresko artearen bohemiaren leku enblematiko eta Baconen bizitzako eta harreman pertsonaletako gune erabakigarri horretako paretak apaindu zituzten argazki, koadro, grabatu eta bestelako objektu ugarien artean. Horrelako estanzazio motaren teknika lauso eta zehaztasunik gabeak eta denborak, honek tabako-kearen eta alkohol-lurrunen patina axaleko bat erantsi baitzion, misterioa areagotzen dute. Baconek, aurrez aurre, beherantz begiratzen du, bere lanean zeharo murgilduta; emakumeak, Muriel Belcher da, klubaren jabea, artistak zenbait aldiz erretratatu eta Edipo-ri buruzko konposizioetan modelo gisa erabilia³, irribarre arina egiten du, bere baitan bildua dela, lagunaren sorkari horretan islatuta ikusi nahi duen desira bat belarrira xuxurlatu beharko balio bezala. Muriel Belcherren aurpegiera anbiguoak esfingarako aukeratu izanak agerian jartzen du Baconek gizonen eta emakumeen fisonomia zein espresio aukerak bere dimentsio arketipiko osoaz harrapatzeko unean iritsi zuen maisutasuna, hain zuzen ere zeharo miretsi zituen iraganeko artistek bere konposizio eta erretratu konplexuetako modeloetan egiten jakin zuten moduan.

Deakinen argazkian badirudi ezen Murielen buruak, femeninoa eta maskulinoa aldi berean, kokapen goratu horren bitartez gorpuztu egiten duela artearentzat beti funtsezko kontzeptu izan den inspirazioa, artistaren gainetik dagoen izakitzat ulerturik betiere hura, batzuetan emakume batez irudikatua, edo Apolo-ren musa batez edo gazte batez, belarrira hitz egiten baitiote, edo plano garai batetik argi egiten, batez ere poetari, baina baita musikari eta artistari ere.

INSPIRAZIOA

Artista baten, kasu honetan Francis Baconen inspirazioaren gaineko ideia zaildu egiten da XX. mende eszeptikoan, mende horrek dagoeneko ez baitu platonismoaren kontzeptu idealetan sinesten, ezta Diderot-en *Encyclopédie*-ko definizioan edo Voltaire-ren idazkietan artean ageri zen goi bulkada horretan ere; are gehiago, kontzeptu edo definizio horiek mantentzen segituz gero halako kutsu poetiko bat lortuko lukeen arren, ez du horretan babesik bilatzen. Horrela, zehatz-mehatz, artearen historiako agenteek Baconen inspirazioa aztertu dute, eta haren obretako bakoitzaren iturri ugari eta sakabanatuak bilatu eta puzzle batean bezala bildu dituzte, artista handi guztiei gertatu zaien moduan ia-ia mugagabeak baitira. Lagunek, kritikariek, historialariek eta, hala egokitu denean, filosofo eta idazleek bilatu egin dute Baconen bizitzako haria, haren bizi-interesena eta maitasun eta adiskidetasunezko harremanena, egiten zituen konposizio eta irudien eta obretan baliatzen zituen efektu eta bitarteko piktorkoien

abiapuntua aurkitzeko. Alde guztietatik jarraitu dituzte arrastoak, harik eta haren ideien, are haren pentsamendurik hutsalenen sorburua aurkitu duten arte, pentsamendu horiek pintura bihurtu baitziren, XX. mendearen erdialdean gauzak errotik aldarazi zituen pintura harrigarria izan baitziren. Horregatik, Eadweard Muybridge-ren argazkiak atara ziren argitara, Baconen artean erabakigarriak izan baitziren zenbait elkarrizketatan onartu zuen moduan, edo medikuntza-liburuetan jasotako gaixotasunen irudiak, efektu paranormal bitxiei buruzkoak, Afrikan zeharreko bidaietakoak eta animalia basatienak, boterearen jaun eta jabe zien nazienak, mota guztietako egunkari eta aldizkarietakoak, eta horiekin batera baita aurretik izan zituen artisten obrak ere, iraganekoenak zein garaikide zituenerenak, tartean zirela zinema eta poesia, klasikoa zein modernoa.

Sarritan Baconek berak eman zituen bere ideien gakoak; beste batzuetan giltzapean gorde zituen, ezkutuan betiko bere oroitzapenetan, are argiagoak izatearren hark berak egin azken konfidentzietan. Hautzaroa gogoratzeko uneko gogortasun estalgarririk gabea⁴, ezaguna bera lehenago egindako aitorenengatik, afektu eta pasioen gordintasunagatik zaigu interesgarri, eta bizitzan sentitzen zuen indarkeriaren pisu hura gabe Bacon zer izango ote zen pentsarazten digu. Oroitzapen erabat argitzen ezinak dira arrotzentzat, baita miatzaile espiritua eta jakin-min aseezina duten artearen historialarientzat ere; atalak dira, pertsona baten historia eta “hautsez bete heriotzaranzko bidean”⁵ haren denboraren joana osatzen duten bizitza batenak. Baconek Shakespeare-ren *Macbeth* obrari zeritzon literaturan den bortitzen eta ankerrena, eta gizakia amoraltasun sakonean murgilduta aurkezten duen tragedia horretan idazleak erabiltzen dituen hitz etsi horiekin ulertzen zuen bizitza: “Beste ezeren gainetik *Macbeth* gustatzen zait. Ez da *Macbeth* baino gauza ikaragarriagorik, izugarriagorik. Gaitzaren kontzentratua da”⁶. Indarkeria, ankerasuna, amoraltasuna, gaitzaren kontzentrazioa, horixe izan da sarritan Baconen obren zentzua, horien azpian, beste artista moderno eta antzinako batzuen kasuan baino askoz nabarmenago, lazgarriegi ageri baitzaigu gizakion ahultasuna. Baconen eszeptizismoak, bestetik, pinturari narrazio zentzua emateko eta “bere bizitza osoa, erreportaje baten antzera, jaiotzetik beretik” kontatzeko ideia baztertzeraren eraman zuen; dena den ideia hori, amaierarik gabeko fresko suerte bat sortzea eragin ez zuen arren, azpimarratu izan dena baino gehiago ageri da haren obran. Maubertekin 1984an, azken urteetan jada, egin elkarrizketetan, pintoreak aitortpena egiten zuen: “Baliteke ezen, azken batean, egiten dudana nire neure buruaren gaineko analisi iraunkorra izatea [...] Bai, baliteke hori izatea praktikara eramaten dudana. Nire neure buruari buruz egiten dut lan”⁷. Alabaina, artista guztiek egiten duten zerbait da, eta egiten dituzten obrak ez ditugu autorretratuengatik ezagutzen, Baconen kasuan ugariak izan baziren horiek ere, baizik eta emaitzen izaera argi eta garbi indibidual eta paregabeagatik.

Baconek Londresko Reece Mews-en (South Kensington) zeukan estudioko argazkiek, beste guztiarekin nahasian artista espainiarren liburuak eta obrak ikusten dira, Velázquez-enak esaterako, haren inspirazioaren substratuaren aberastasuna erakusten dute, edo, hobeto esanda, haren irudimen sortzailearena: “Anabasa honetatik niretzako oso irudi erabilgarriak sortzen dira. Gainera, bizi naizen lekuak nire autobiografiako paisaiak dira. Horien arrastoak nire oroimenaren parte dira eta ez ditut ukitzen”; edo, beste elkarrizketa batean esan moduan: “Hemengo, gure inguruko nahaspila honek nire adimenaren antz handia du; nire baitan gertatzen denaren irudi ona izan liteke, hau bezalakoa da, nire bizitza horrelakoa da.” Baconek ez zuen inspirazioan sinesten bere sortze prozesuari buruz hitz egiten zuenean: “Esan daiteke nik ez dudala inspiraziorik, nik, besterik gabe, pintatu beharra dut”⁸. Alabaina, sortze ekintza definitzeko, Antzinasunetik baliatu den, are gehiago, XVIII. mendeko frantses filosofo arrazionalistek berek ere baliatzen zuten deskribapena baliatzen zuen, hark baitzioen ezen “sortze prozesua sen, talentu, kultura eta *sukar sortzaile handi-handi* batek osatu koktela dela [...] dena oso bizkor gertatzen da, kontzientzia eta egoera inkontziente, beldur eta plazerezko baten nahasketa da”⁹.

Pintatzeko behar hori, dirudenez, ez zen sortu 1927an Picasso-ren obrekin topo egin arte, eta handik aurrera sustraiak errotu zituen helmenean zuen guztian, antropofagia ukitu batez osatu grina irenslak bultzatuta. Eta Picassok bezala, eta berak artista espainiarrarengan ikusten zuen moduan, Baconek onartzen zituen bere pintatzeko eraren “kaos sakonki ordenatu” horretarako zeuzkan iturriak, baita horiez egiten zuen erabilera ere. Bere kultur bagajea osatzen zuten material heterogeneoen multzotik ateratzen zituen iturriak, eta, maila praktikoan, kultur bagaje hori estudio horretako metaketa desordenatua zen, Diogenesen sindrome berezi, ia metafisiko, batek jotako baten metaketa desordenatuaren gisakoa: “Badira, halaber, liburu ilustratu pilak, aldizkariak, argazkiak. Nik, horri guztiari, nire irudimeneko material deitzen diot. Beste forma edo motibo batzuetara naramaten gauzak bistaratu behar ditut, xehetasunak, nire nerbio-sistemari eragiten dioten eta oinarrizko ideia eraldatzen duten irudiak. Gauza bera da bai liburuekin bai ikusten ditudan filmekin. Iruditzen zait hori sarritan gertatzen dela artistekin. Picasso belakia zen, hark edozein gauza erabili zuen. Ni, berriz, albatros baten antzekoa naiz: milaka irudi irensten ditut, arrainak balira bezala, gero mihisearen gainean okaztatzen ditut”¹⁰.

Artistak artean eta bizitzan bertan aurkitzen duen inspirazio *sui generis* hori ongi ordezkutzen du figura arrunt batek, Muriel Belcherrek, Deakinen argazkian; izan ere hura musa bat da azken batean, ez baina musa apolineoa, baizik eta bakante dionisiakoa, klub baten jabea, kluba orgiaren lekua dela, alkoholarena, Londresko gaueko munduko lagunarte heterogeneoarena, horixe zen eta Baconen mundua. Baconen bideak bihurtu asko izan zituen, iturri asko haren artearentzat, eta bide horretako etapa guztietan galdetu behar da harentzat zergatik izan zen hain erabakigarria arte espainiarraren, edo hobeto esanda artista espainiar batzuen eragina. Badirudi harengan halako gogaidetasun berezi bat zegoela errealitatea irudikatze modu jakin batekiko, kolorea erabiltzeko era jakin batekiko, XVI. mendeaz geroztik Urbinoko Rafael miresten zuten europar eskoletako ortodoxiatik nahi gabe urruntzearekiko.

GURUTZILTZAKETA

Baconek, izan ere, sarritan hitz egin zuen Picassori buruz, esatearren hura izan zela hogeitau urte inguru zituenean pintatzen hasteko hartu zuen erabakirako pizgarria. Posible ote Bacon, Parisen Picassoren obrekin topo egin ez balu, bere lehen urteetan izan zen bigarren mailako dekoradore besterik ez izana? Berak ziurtatzen baitzuen pintore izatea kasualitateagatik eta Picassorengatik gertatu zela. Ez zuen harrokeria ezkututzen, are gehiago, artistaren funtsezko ezaugarritzat zeukan, eta agian horrexek bultzatuta azpimarratuko zuen, bere hastapenetan, harekin zuen zorra. Joan zen mendean, 1930eko hamarkadan, zor aitorten hori abangoardismoaren eta zera akademikoarekiko hausturaren balio erantsia zen eta, hala, Baconen *Gurutztzaketa* (*Crucifixion*) lan goiztiarra, 1933an Londresen erakutsia, Picassoren koadro baten ondoan argitaratu zuten *Art Now*-en, arte modernoaren kritikari ospetsu Herbert Read anarkista eta libertarioaren liburuan; horrek, bat-batean, arte-eszenan kokatu zuen Bacon. Geroago ez zuen jada hain beharrezko izango Picassorekiko alderaketa, baina jeinuaren pare jartzen segitzen zuen; edonola ere, Picassorekin batera Parisen —artearen munduko hiriburua izaten jarraitzen zuen— eta Grand Palais-en erakusketa egindako artista bizi bakarra izango zen, espainiarra izan baitzen 1967an, eta Bacon bera 1971n. Zail da ulertzen Baconek, edo antolatzaileek, erakusketa erabakigarri horretarako zergatik aukeratu zuten bereziki espainiarra zen koadro bat, *Zezenketarako estudioa 1 zkkoa* (*Study for Bullfight No. 1*), 1969koa. Picassorekiko aldeak nabarmenarazteko agian? Ordurako, egiten zituen proposamenak zirela-eta Picasso baino ere erradikaltasun sendoagokotzat jotzen zuten, hain zuzen Baconek harengan gehien miresten zuen kontuan, zera baitzen, “errealitatea irudikatze arauak” alderantzeko modua. 1953rako, orduan izan zen Baconen lehen

erakusketa New Yorken (Durlacher Brothers Gallery), edo hamar urte geroago, 1963an, Solomon R. Guggenheim Museum-en egin zuen erakusketarekin, eta Grand Palais-eko 1971ko aipatuarekin, XX. mendeko artearen figura eztabaida ezinetakoa bihurtua zen jada, bere mentorea bezalaxe. Beti aitortu zuen, ordea, Picasso zer izan zen beretzat; bueno, hobeto esanda, gehienetan, bera Picassorentzat zer izan zen. Bizitzako azken hilabeteetan, Giacobettik 2003an argitaratu zituen elkarrizketetan, Baconek honakoa zioen: “Picassok sistema berri horien guztien atea ireki zuen. Ni, berriz, saiatu naiz oinaz ate ireki hori tratatzen, atea itxi ez zedin”¹¹.

Baconek, zenbait mende lehenago Michelangelo-k bere marrazkiekin egin bezala, suntsitu egin zituen berak pintatutako obretako asko, eta kultuko eta iraganeko handiekin lotutako artistaren obsesioarekin segitu zuen obrak suntsitzen, bere bizitzako azken hilabeteetara arte, estudioan laguntzen zion bizilagun bati eskatu baitzion bilatu eta erretzeko bere koadroak ulertzeko funtsezkoak ziren marrazkiak zeuden karpeta bat¹². Bere artea “editatzeko” jarrera bizkor horrek, hasieran garatu zuen bereziki, Picassorengandik zerk liluratu zuen argitu ahal izateko oso ale gutxi laga ditu, egin zituen lehen obrei dagokienez. Jada heriotza atean zuela, memoria galdu samarturik aipatzen zituen, 1928an edo 1929an ikusi zituen jakiteke, *Musua (Le Bisou)* eta *Bainu-hartzailea pilotarekin hondartzan (Baigneuse du ballon sur la plage)*. Egiaz Bacon gaztea, berak esan bezala osabari lagunduz agian, Paul Rosenberg-en galeriara joana zen 1927ko ekainean¹³, baina ematen du bazekiela zertara zihoan hara. Parisen zegoen aurreko udaz geroztik. Han, erakusketa baten inaugurazioan, Rosenbergekin urte horretan bertan egina izango zen agian¹⁴, Yvonne Bocquentin piano jotzaile eta arte zalea ezagutu zuen eta honek, Chantillyko bere etxera gonbidatzeaz eta frantsesezko lehen eskolak emateaz gain, hiriburuko abangoardia artistikoaren lekuetarantz bideratuko zuen. Montmartreko hotel batean biziko zen 1929ko urtearen amaiera aldera arte, kulturako korrante kontrajarriek astindutako Paris hartan. Maurice Sachs idazleak hain justu urte horietan Galerie Rosenberg hari buruz egin deskripzio azkar batek inongo argazkik baino hobeto birsortzen du 1911z geroztik abangoardiako artisten obrak erakusten zituen ingurua, zeinek kontraste egiten baitzuen, itxura, han erakusten zenaren haustura lotsagabearekin: “Rosenbergen galerian tenplu batean bezala sartzen zinen: larruzko aulki erosoak, zeta gorritz tapizatutako paretak, bazirudien museo fin dotore batean zeundela [...] Berak (Paul Rosenberg) bazekien argi zoragarria egiten hegalean babesten zituen artisten gainean. Kide zituenak baino sakonago ezagutzen zuen pintura, eta bere gustuarekiko segurtasun handia zuen”¹⁵.

1920ko hamarkadaren amaierako surrealismo biomorfiko picassoarrak, gorago aipatutako obretakoak —horiek Picassok 1928 eta 1929an Dinan-en igarotako uda gogorazten zuten—, izugarri hunkitu zuen Bacon, halako mailan ezen, aurretiko guztia azpikoz gora jarri zuen forma handios eta enigmatikoz osatu kode berri horrek, “gorputz boteretsuko emakume batzuek bainuko etxolak irekitzen eta ixten dituzten hondartzako eszena horiek”, zerbait piztu zuten harengan, bizitzan zehar artean inoiz topo egin gabeko zerbait —horixe adierazi zuen, behintzat, makina bat bider—, eta “galeriatik irtetea pintatzeko gogoia nuen benetan”¹⁶. Picassoren obra batzuek, esaterako *Bainu-hartzailea pilotarekin hondartzan*, *Hiru dantzariak (Les trois danseuses)*, orduan *Trois filles devant une fenêtre* gisa ezaguna), *Musua* eta, geroxeago, *Gurutztzaketa* lanak, bere prestatze marrazkiekin batera, argi eta garbi adierazten zuten errealitatea, beste era batez ordea: bazirudien Picassok lengoia zifratu eta pribatua erabiltzen zuela, eta horren bidez gai zela guztiei bere bizitza aurkezteko, baina funtsezkoa, Marie-Therese Walter-enganako maitasun ezkutua alegia, argitzeke; eta bazirudien, halaber, ordenaz, kolorez eta formen adierazkortasun kontrolatuaz sentimendu gainezkari eta bizia produzitu zezakeela. Alaitasuna eta malenkonioa, maitasuna eta horrek berekin dakartzan galbideak, arriskuak eta indarkeria, hantxe ageri ziren, espainiarrak arteari aplikatutako geometria libre berezi horretako angelu, kurba eta bolumen sinpleen pean. Ikasgai bikaina izan zen Baconentzat, honek ere berak asmatu kode sekretua behar baitzuen bere pentsamendua, edo bere bizitza, pinturaz adierazteko, Picassok egin bezala alegia. Are gehiago bere kasuan ezen, hogei urte eskas zituela, familiako indarkeriak bizitza markatu

zion, egoera hautsi batez markatu ere, eta familia oneko eta manera sozial fin-fineko gazte hark, zuen sexu joerari lotsagarri iritzita aitak eskrupulurik gabe etxetik bidali hark, horretatik irten beharra zuen. Rosenberg galerian 1927an ikusitako Picassoren marrazki eta koadroak ez ziren Baconen gidari bakarrak izan. Galeria hartan bitan aurkeztuak zituzten lehendik Picassoren obrak: 1925ean, *Hiru dantzariak* lana lehen aldiz erakutsi zutenean, eta 1926an, 1918 eta 1924 bitarteko haren berrogeita hemezortzi obra erakutsi zituztenean, baina horien zabalkunderako funtsezkoak izan ziren argitalpen batzuk ere izan ziren, bat etorri gainera surrealismoaren hedapenarekin. 1924 eta 1929 bitartean, Parisen, *La Révolution surréaliste* aldizkaria argitaratu zuten, Andre Breton buru zuen eta kideen artean Picasso zegoen talde oso haren manifestuengatik, artikuluengatik eta albisteengatik eragin handiko gertatu ziren hamabi zenbakirekin; eta, 1929ko apirilean Carl Einsteinek pintoreari buruzko entsegu bat idatzi zuen pisu pixka bat bazuen abangoardiako *Documents* aldizkarian: “Pablo Picasso: Quelques tableaux de 1928”. Irakinaldi unea zen; Henri Mahaut poeta gazteak, 1930ean, artistaren obren bilduma bat argitaratu zuen, eta horretako hitzaurrean haren arteari buruzko adierazpen sendoa egin zuen: “Maila intelektual, estetiko eta plastikoaz ari garela, Picassoren aurretiko mundua eta Picassoren ondorengo mundua daude”. Baconen kasuan ere John Russell kritikari ingelesak baieztapen biribil horren antzeko bat egin zuen urte batzuk geroago, 1971n artistari buruz egin monografian, akuilagarri gertatuko zen *Gurutztzaketa baten oinako giza irudietarako hiru estudio* (*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*) obrari buruz ari zela: “Ingalaterrako pintura *Hiru estudioen* aurretikoaren eta ondorengoaren artean banatzen da, eta inork [...] ezin ditu jada biak nahastu”¹⁷. 1930 inguruan, Baconek mundu picassiar osoa du begien aurrean zabalik, eta eskura zeuzkan, osterantzean, arte modernoaren kritikari berrien argitalpen ugari, Picassoren obrak irakurri, begiratu eta atzera begiratzeko, esaterako Christian Zervos-en 1932koa, artistari buruz egin zuen katalogo monumentalaren lehen liburukia. “Picassoren ondotik ezin dugu hura gogoan hartu gabe pintatu”, zioen Baconek, eta pentsamendu horretatik bere lehen koadroak sortu ziren, hala nola ‘Gouache’, 1929koa, eta batez ere duen nortasun agerikoagatik, *Gurutztzaketa*, 1933koa. Horietan Baconek, bere sentsibilitatetik abiatuta, berreraiki egin nahi du 1937an *Guernica* lanarekin bere adierazpen maila goren eta monumentalera iritsiko zen forma errealista eta akademikoen subertsioaren kontzeptu picassoarra. Baconek berak, bere pinturan, laster lortu zituen Picassok bilatu zituen sentsazio berberak, bere erara ordea, nortasun propio batez, horietan indarkeria eta urraketa agerikoak zirela, itzulbiderik gabe, zeharo bestelakoak eta ipartarrak jada, lekuri gabeak alegia lehenaren konposizioetako efektu mediterraneo argitsuaren azpian. Inpaktua, garuneko intelektualizaziotik igarotzeke zentzumenetan sortu sentsazio zuzena —Baconek bere bizitza osoan zehar neke gabe errepikatu zuen—, horixe zen artearen teoriariek artelanaren xedetzat proposatzen zutena, esate baterako Gilles Deleuze-k ia-ia hogeita hamar urte geroago halako jakintsukeria ukitu batez birlandu zuen Herbert Read britainiarrek¹⁸. Eta Baconek berak, elkarrizketetan, sarritan aipatu zuen sorkuntza-lanekin eragin nahi zuen berehalako efektu hori.

“TRANSITION GALLERY”

Baconen 1930eko *Pintura* (Painting) obran, Picassoren hondartzako emakume eszenak, bere urdin, zuri eta hori argiekin, leku babesgabe, ospel, suntsitu eta figura gabeak bilakatzen dira, non hondoko zuhaitz ihar eta okerrak, Europa iparraldeko Erdi Aroko kondairetako sorginen zuhaitzak, bridatu egiten duen etxola jada desegin batzuetako oholen arkitektura hauskorra. Bi dira etxolak, zuria bata eta grisaxka edo gaztainakara bestea, oholak bata bestearen kontra oinarritzen dira zuhaitzaren gainean ezinezko babes baten bila, eta amaigabeko ate birakari baten sentsazio larrigarria eragiten dute, irtenbide bakarra itsasoa dela. Dagoeneko ez ditugu horietako alfonsuren forma geometrikoak, kolorez harmoniatsuak, ordena efektu batez, oreka-arazo matematiko baten antzera ia-ia; oso

bestela, giza bizitza jokoan sartu da, dena hausten duen denboraren iragateaz egiten duen erreferentziaz. Ez dago babesik, ez ate ez sarrailarik, ez sarrera ez irteerarik, Picassok horrelakoak eskaintzen bazituen ere. Baconen lehen konposizioetako bat da, noski, etorkizunean gertatuko denaren lehen saio bat nolabait, 1971ko *George Dyerren omenezko triptikoa* (*Triptych Tribute to George Dyer*) lanaren iragarpen gisakoa. Hurrengo pausoa *Gurutztzaketa*, 1933koa, horretan Baconek jakingo baitu konplexutasun handiagoko irudiak edo, hobeto esanda, irudi iradokizunak sartzeko, urte bereko *Picassoren arabera, 'Dantza'* (*After Picasso, 'La Danse'*) lanean bezala. Indarkeria ez da oraindik heldu, bai ordea sufrimendua edo bestea azpiratzea, Picassok bezala eszena horretako ikonografia erlijiosoa eta gizakiek elkarri eragiten dioten mina baliatuta. Irudiak, figurak, gorputz atal luze mehez daude deskribatuta, Picassoren kasuan legez, baina urduri eta ezegonkor, eta artistak utzi egiten du kristau ikonografia zaharrekiko aipuak amaieraren, heriotzaren, minaren ideia pitz dezan ikuslearengan, nahiz kolore zuri garden eta fantasmagorikoak haragoko mundu bat iradokitzen duen, beste dimentsio batean, ametsezko legez; mundu horretan, seguruenik, egilea Irlandan jaioa dela ikusi beharko dugu, bera bezala irlandarra den Yeats-en poesia transzendente eta mistizismo karga handi batez hornituarekiko debozioarekin batera.

Bacon ez zen Picassorengan geratu. Egiaz, ez zen haren imitatzailerik ugarietako bat izan. Oso bestela, bilakaera bizkorra izan zuen artean abiatu orduko. Picasso —edo Picassoren lengoia une zehatz batean, 1920ko hamarkadaren amaiera aldean— maila bat besterik ez zen izan Baconek bere demonioen espresiorantz egin zuen goranzko bidean; horien artean indarkeria, sexua, bakardadea eta heriotza zeuden, baina ez ziren ezinbestean, edo ez behintzat denak, espainiarraren demonio berberak izan. Horretarako, Baconek harengandik harago joan behar zuen, eta bere pentsamenduaren dimentsio tragikoa islatzeko modua emango zioten beste forma batzuetan oinarritu. Esate baterako, 1926an Berlinen ikusia zuen Sergei Eisensteinen *Potemkin korazatua* filma, eta bere nortasunaren ezaugarrietakoa izango zuen aurrerantzean, inspirazio motibo nagusi izan baitzuen 1940ko eta 1950eko hamarkadetakoa zenbait obratan. Emakume zaurituaren aurpegia lehen planoan, garrasika, Odesako eskaileretan, Chantillyko Museoko Poussinen *Errugabeen sarraskia* koadroko ama etsituaren antzeko burua, edo ahoko gaixotasunei edo gorputz adar igeltsatuei buruz medikuntzako liburuetan dauden argazkiak, elementu horiek guztiak partekatuta egiten dute Baconek zenbait aldiz aipatu zuen film bateko eszena baten adierazgarritasun harrigarria, Picasso bezala espainiarrak ziren Luis Buñuel-en eta Salvador Dali-ren *Un chien andalou* filmean, 1929ko udan Parisen estreinatuan, neskaren begia moztzen ari den labanaren fotogramarena. Baconek 1940 inguruko bere obretan bildu elementuak izango ziren guztiak, eta goia joko zuten berak bere benetako *opera prima*-tzat zuen 1944ko *Gurutztzaketa baten oineko giza irudietarako hiru estudio* (*Three Figures at the Base of a Crucifixion*) triptikoa, hurrengo urtean Londresen erakutsian. Aurreko lanetik apenas geratu den ezer, 1933an Mayor Galleryn erakutsitako *Gurutztzaketa* ez besterik, eta 1934an lagun baten etxeko sotoan egin zuen eta bere ibilbide artistikoari biziki lotu mezu batez *Transition Gallery* izena eman zion erakusketatik ezer ez. Hain izan zuen harrera txarra, ezen Baconek suntsitu egin zuen erakutsia. Herbert Radek, 1933an *Gurutztzaketa* ilustratu zuenak, ez zuen sartu 1936an Londresen antolatu zuen *Surrealist Exhibition*-en, nahiz mugimendu hori oso erakargarria izan, agerikoa baitzen, artista gaztearentzat. Horiek horrela, 1937an Baconek, olioaren teknika zaila menderatzen lagundu zion Roy de Maistre pintore eta adiskidearekin batera, beste erakusketa bat antolatu zuen, *Young British Painters* izenekoa, bere garaiko artista gazteak bilduta, bera ere barnean. 1938an, Baconek pintore gisa heldutasunerako prozesua hasia zuen unean, Londresko Whitechapel Galleryn *Guernica* koadroa erakutsi zuten, arrakasta handia lortuz gainera publikoaren aldetik, eta Baconek koadro hori aipatzen ez zuen arren Picassori buruz egin adierazpen ugarietan, garbi dago ikusi zuela eta orduan jada pintatzen ari zenerako erabili zuela.

VELÁZQUEZ

Baliteke Espainian harrotasun handiz sentitzea, Europako beste herrialde batzuetan baino handiagoz inolaz ere, bere arteak beste toki batzuetan jaiotako artista garrantzitsuengan izandako eragina. Horretan, gehiagotasunezko zein, era berean, gutxiagotasunezko konplexuetatik hurbileko sentimendua dago. Izan ere, bazirudien eragin horrek, hots, Frantzia, Ingalaterra edo Estatu Batuetako artearen gaineko eragin horrek —aipatuak baitziren XX. mende erabakigarriaren aurrerapena eta modernitatea ordezkatzeko zuten herrialdeak— herrialde horien parean jartzen zuela Espainia. Artea, bigarren mailakoa inolaz ere indar ekonomikoaren, komertzialaren edo politikoaren aurrean, ezagutzarik gorenaren bermatzen duen indartzat ikusi izan da, denok duintzen gaituen indartzat, espainiar kulturatik zeharo urruneko eman zezakeen Francis Bacon bezalako artista baten eskutik etorri arren. Bacon, 1940ko hamarkadaren bigarren erdialdean, Velázquezen *Inozentzio X.ena aita santuaren erretratu* obraren erabilera harrigarri eta drastikoa zen abiatua, parerik gabeko kontua inolaz ere ordu arte; erretratu hori hain zen obra espainiarra ezen, bere garaiko Italian, ez zuen harrera onik izan, are gehiago, diotenez aita santuak berak “*tropo vero*” gisa kalifikatu zuen. Velázquezen obraz egin erabileraren eraginez, ia-ia era mekanikoan aipatzen da Bacon zera espainiarra azpimarratzeko, eta seguruenik hark Velázquezen aita santuaz egin erabilerak baino harridura handiagoa sortuko zuen Parisko erakusketako kartel handia zezenketa eszena bati eskaini izanak. Baconek, egia esateko, ez zuen *Inozentzio X.ena aita santuaren erretratu* lanarekiko interesik erakutsi Velázquezekiko halako joera goiztiar bat izateagatik, oro har, artista espainiar gisa, baizik eta, berak zioen moduan, irudi horren zuri-beltzezko bertsioarekin topo egin izanaren kasualitateagatik; eta obsesiboki erosi zuen, eta ia-ia hogeitun urtean zehar erabiliko zuen obra horietarako eta beste askotarako. 1940ko hamarkadan Velázquezen erretratu aurkitzea artista gaztearen judizio bikain eta oso intelektual bati esker gertatu zen, eta beste irudi batzuekin, ez beti espainiarrekin, nahastuta erabili zuen. Egiten zituen proposamenek aukera ematen zioten, *Gurutziaketa baten oineko giza irudietarako hiru estudio* lanarekin gorenera iritsiko ziren zenbait obraren bitartez, 1944 baino lehentxeago abiatutako gizatiarraren alderdirik basatien, ankerrenaren eta bihozgabeenaren analisis sakontzeko; eta horrek, azkenean, artearen munduaren onespina ekarriko zion. 1940ko hamarkadaren amaieratik 1960koaren hasierara bitartean, Velázquezen koadroa erdigunea izan zen Baconen berrogeita bost pinturatan, eta horiek eta era batera edo bestera aita santua irudien sorreran egon zen beste askorekin, artistak argi ezarri zuen hartuko zuen bidea. Bestetik, baliteke kritikari eta historialari ingeles, estatubatuar eta frantsesen esparru zail eta kultuarekin konektatu ahal izateko erabilitzea Baconek Velázquez, asaldura eragiteko eta artearen urak nahasteko; izan ere, sen berezia zuen ekibokoaren, eskandaluaren, elkarrizketen eta kazetaritzako dokumentalaren erabilera bikain batez bere pintura sustatzeko. Eta hori baldin bazuen asmoa, lortu ere egin zuen horregatik! Velázquez sentsibiltate anglosaxoiarretik hurbil zegoen egiaz. Irakurri besterik ez David Wilkie (1785–1841) pintore eskoziarrak 1827ko urrian Madrilen idatzi eta Thomas Lawrence-ri (1769–1830) zuzendu gutuna: “Gure gustu ingelesentzat ez dago Velázquezen estiloa zertan aldeztu. Ez dakit ideia hau berria den, baina badirudi harekin identifikatzen garela, eta Museoko galeria bietan nagoenean, haren obrez erdi beteta baitaude, pintura ingelesaren artean nagoela irudika dezaket. Sir Joshua [Reynolds], eta Reaburn, bai imitazioagatik bai senagatik izan, badirudi haren estiloaren eragin handia ari direla jasotzen, eta gure geure garaikoetako batzuek ere, paisaia pintoreak tartean, antz hori berori dutela ematen du”¹⁹.

Velázquezen *Venus ispilukoa*, britainiarrek erreberentziatutako koadroa, iraultza feministak erabilitako ikonoa — 1914an labainkatu baitzuen— eta herri harpidetzaz National Galleryrako erositako lehen artelana izana 1906an, artista haren koadroetatik Baconek erabili beste bat izan zen. Koadroaren erabilera ez zen oharkabea igaro, ez noski, eta egiaz Bacon ere ez zen haren edertasuna miretsi zuen lehena izan. XVIII. mendeko pintore eskoziar ilun batek, Richard Cooper Gazteak (1740–1822), 1774 inguruan Velázquezen *Venus ispilukoa* lana kopiatu zuen

Madriren, Albako dukeen bildumakoa zenean; seguruenik Anton Raphael Mengs bera izango zen bilduma horretarako sarrera ahalbidetu ziona. Ez dirudi kasualitatea denik Cooperrek Velázquezekiko zuen interesa, zeren eta urte horietan Italiara egin zuen bidaiari kopiatu egin zuen Doria Pamphilj jauregian, Erroman, ikusgai zegoen *Inozentzio X.a aita santuaren erretratu* ere, obra miretsia baitzen ordurako. Cooperren marrazki biek, seguruenik grabatzera iritsi ez zen estanpetarako prestakuntza-marrazkiak izango ziren²⁰, erakutsi egiten dute XVIII. mendearen azken herenean Ingalaterran zegoen Velázquezekiko interesa, ordurako ospe eta izena irabazita zeuzkan sir Joshua Reynolds pintoreak ere erakutsia; diotenez, Reynoldsek Erromako onentzat zuen aita santuaren erretratu. Eta hori egia biribila ez bada ere, horrelaxe jaso zuten hiri hari buruzko gida ingeles batzuek XIX. mendean, eta horrelaxe deskribatu zuen, bai, “erretratu guztien maisulantzat”, Hippolyte Taine historialari eta kritikari frantses itzal handikoak. Velázquezen aita santuarekiko erakutsi interes hori agerikoa da, era berean, Henry Jamesen 1878ko *Daisy Miller* eleberri laburrean; izan ere horretan pontifizearen irudi ahaltsua atzeman zuen idazleak, pontifizearen presentzia harrigarria, itxirik, ez baina soilik mihisean, baizik eta jauregian zintzilikatuta dagoen gela txikian, gutxi lehenago prestatu baitzuten lekua horretarako: “Adiskideak, une batez, Velázquezek egin Inozentzio X.aren erretratu berebizikoari buruz hitz egin zuen, jauregiko harrera-geletako batean baitago zintzilik [...] Estatubatuar neska gazte ederra [Daisy Miller], inoiz baino ederrago, lagun batekin zegoen eserita aita santuaren erretratu handiari eskainitako txoko bakartuan”²¹. Velázquezen koadroa kultuko obra zen mundu anglosaxoniarran, eta Baconek maisuki erabili zuen bere interesetarako. Reynoldsek, bere herrialdean erreberentziatua, bere dizipuluei erretratuetan antza lortzeko jarraibiderik onenak emana, eta Velázquezen lanetan ordura arte aita santuaren erretratu, Erromakoa, besterik ikusi gabea seguruenik, honakoa esan zuen: “Koadro batean espresio zehatz eta egokia eta benetako izaera aurkitzea kontu bitxia zen, maisu handi baten lana inolaz ere”, eta zuzenean Velázquez pintore espainiar txalotuari buruz, oso iritzi ona baitzuen hari zegokionez, zera esan zuen: “Denok ahalegin handiz egiten saiatzen gara, berak istant batean lortzen du”²². Baconek maisulantzat onartzen zuen Velázquezen koadroa, baina lan horri buruz esan hitz berankorrez argitu egin nahi zuen bere irudiaren indar akuilagarria: “O, aita santuak! Niretzat munduko koadrorik ederrena denarentzako omenaldia da. Eta seguruenik mamu homosexual bat pintatzeko modu bat izango zen: munduko gizon boteretsuenetako bat gau-jantzia soinean, printzesa baten antzera”²³.

Aita santuaren erretratu baina lehen, Baconek erabilia zuen halaber *Venus ispilukoa*, eta ez bakarrik konposizioagatik. Henry Geldzahler-ek, artistak 1975ean New Yorkeko Metropolitan Museum-en egin erakusketaren antolatzaileak, ohar egin zuen Baconek hurrena ziola esana: “Norbaitek ez badu *Venus ispilukoa* ulertzen, nire pintura ere ez du ulertuko”²⁴. Baieztapen harrigarria ematen du, sevillarraren *Venus*-a aita santuaren erretratuaren oso desberdina delako eta, azken irudi honek Baconengan eragin zuenaz zeharo bestela, ezinezkoa dirudielako hark bidea ematea gizakiaren alderdirik lohi eta lizunenen barne azterketan murgiltzeko. Esate baterako, 1944an Londresen erakutsitako *Gurutziltzaketa baten oineko giza irudietarako hiru estudio* triptikoko erdiko irudiaren akasgabatasuna lortzeko erabili zuen Velázquezen koadroa —irudi horrek, atzealdetik ikusita, Velázquezen *Venus*-aren gorputzak eragiten duen efektu bera eragiten du—. Horren pintura akuilagarriak, baina, teknika piktoriko esentzial eta dardartiaren edertasunagatik eta hondo laranja hiru irudien kolore zorigaitzoko eta errauskararekin egiten duen kontrasteagatik erakartzen du. Horixe da, egiaz, Baconek bere obretarako eskuratzen duen alderdirik velazqueztarrena, nahiz beti errazagoa izan irudi eta xehetasun jakin batzuek egin erabilera literala ikustea. Egin zioten azken elkarriketetako batean zehatz esaten du, artistari buruz idatzi denean oso gutxitan ikusitako argitasunez, zer den beretzat Velázquez: “... oreka akasgabea lortu zuen bere pinturari eskatzen zitzaion ilustrazio idealaren eta ikuslearengan sorrarazten duen emozio eutsiezinen artean. Espainiar gortearren argazkilaria izan zen, baina horretaz gain baita espainiar gorte horren giza espirituaren psikoanalista ere. Haren erretratuak bakoitzean pertsonaien bizitza eta heriotza daude”²⁵. Horixe dugu Bacon bere bizitzaren azkenean,

sentsazioaren emozioa, pinturak ilustraziotik duenaren gainetik, baina 1964ko dokumental batean entzun behar diogu, oraindik gazte zela eta bere artearen arrakastaren une gorenean zegoela, bertan adierazten baitigu oso goiz hasirik Velázquezek zertarako balio izan zion: “Velázquez zehatzagoa zen [Goya-ren pinturarekiko alderaketaz ari zen] nolabait, eta irudia askoz modu interesgarriago batean eratzen zen niretzat! Haren irudiak zeharo zuzenak dira, atmosferako airean txertatuta daude, halako moduan ezen aire horrek forma ematen baitie, eta kolorea bikaina da, Monet-en lanean baino hobea, zehatzagoa, sakonagoa... irudiaren sakontasuna koloreari lotuz lortzeko modua aurkitu du, eta hori gauza egundokoa dugu jada!”²⁶. Horrela sortu zituen Baconek 1944ko bere *Triptikoko* irudi mirengarriak, irudi berriak artean, eta adierazkortasun eta teknika piktorikoari dagokionez maila berria iritsi zuen, ordura arte eginak zituenez. Triptiko osoa Velázquezen *Venus*-ari eskaini omenaldia da, artista handiek egiten duten antzera eginga gainera, hau da, literalki kopiatzeko, baizik eta espresio giltza berberak erabiliz bere sorkari berrian. Horrelaxe jabetu zen Bacon *Venus* hartaz triptiko jeinuzko horretan, pintura betiko aldaraziz, hogeita hamar urte lehenago Picassok *Avignongo andereñoak* lanarekin aldarazi zuen bezalaxe. Bitarteko piktoriko sorta osoa zabaltzen zitzaion begien parean, lehenago Picassorekin gertatu zitzaion moduan orain Velázquezekin, eta horiek giltza sekretutzat erabiliko zituen erdiko irudiko gorputzaren metamorfosian, ezen prozesu horretan, bizkarrez ikusten dugula, Baconen autorretratu bilakatzen da irudi hori, ez autorretratu fisikoa, bai ordea bizitzkoa, ederra eta leuna, bere gorputz torturatu, alaraugilea eskaintzen duela, triptikoko eskuinaldeko irudiak egiten duen erasoaren indarkeriaren zein ezkerreko emakumezko irudiari darion pasibotasun hotzaren biktima gisa²⁷.

Baconek Velázquezen *Venus*-a bereganatze goiztiar horrek Londresko National Galleryn irudikarazten digu pintorea, koadroaren aurrean, begiak sartzen dizkiola Velázquezek hura pintatu zuen modua, erabili zituen bitartekoak, argitzearren, hain zuzen ere berak ere horietan erabiltzeko; eta hori guztia Bacon Pradoko Museoan lehen aldiz sartu baino askoz ere lehenago. 1956ko ekainean sartuko zen aurreneko aldiz museoan, Peter Lacy-rekin batera Gibraltar eta Tangerrerantz egin zuen bidaian; horren oroitzapenik ere bada gordea, adiskideak artistari Pradoko sarreran eserita egindako zenbait argazkitan. *Venus ispilukoa* lanaren gauza asko zegoen Baconen pinturan, berak John Russell-i esana zion moduan: irudi biluzien larruazalaren kalitatea, bolumena eta espazioaren sakontasuna, kolorearen kontraste egokitua, zuriak eta purpura moreak urdin ilunarekin eginga, eta tonu zail horien aldaerak eta Baconek berak aukeratutako beste batzuekiko talkak. Garbi dago, halaber, artista liluratuta geratu zela *Venus*-aren aurpegiak ispiluan egin islaren ideiarekin, Harrisonek adierazi moduan²⁸. Eta ideia hori ez zen soilik baliabide estetikoak izan berarentzat; oso bestela, pertsonaren islaren eta horren hausturaren izaera filosofikoak, *George Dyerren erretratu ispilu batean* (*Portrait of George Dyer in a Mirror*, 1968) (Thyssen-Bornemisza Museoan, Madril) lanean bezala, are interesgarriago egin zuen. 1956an, Pradon jada, Baconek gozatu egingo zuen Velázquezen obren aberastasuna aretoetan ikusteak baitan piztuko zion festarekin, hantxe zituen eta, besteak beste, *Marte*-ren biluz bikaina, *Vulcanoko ziklopeak*, *Mozkorrak* laneko Baco edota *Merkurio eta Argos*. Gizonezko biluziak ardatz nagusi izan zituen 1950eko hamarkadaren azken urteetako eta 1960ko hamarkadako konposizioetan, elkarrizketetan esan zuen moduan: “Bai, plazer handia izan da gizon biluziak pintatzea. Ni sarritan erabat bakarrik egoten nintzen, eta maitaleak ere urri ziren. Pintatzea larrua jotzea bezala da”²⁹. Zalantzarik gabe, heriotza edota horrek bizitzan duen presentzia —obsesio baitzuen hori ere— irudikatzeko ere balio izan zion Velázquezek. 1972 eta 1973 inguruan, maitale zuen George Dyerren heriotzaren ondotik egin zenbait obratan, esate baterako jada hila zen gazteari buruz 1972ko abuztuan egin *Triptiko* (*Triptych*) lanean, edota bere heriotzaren pausoei buruz 1973ko ekainean eginean, irudiek itzal bat proiektatzen dute lurrean, itsatsirik daramaten itzal bat, arrosa batzuetan, beltza beste batzuetan, gorputzak lurrean disolbatuko balira bezala. Baconek horren aipamena egiten du, esaten duenean beretzat lurreko itzalek heriotza, pertsonaren amaiera, irudikatzen dutela. Itzal horiek, antzinako pinturan ageri dira, bereziki adierazgarriak dira Velázquezen obretan, esaterako *Pablo Valladolidekoaren erretratu* lanean; hori Manetek miretsi eta berrinterpretatu zituen pintoretako bat izan zen, eta Baconengan ere eragina izango zuen,

zalantzarik gabe. Eta elementu interesgarria dugun itzala, indar berezi ia-ia itsaskor horrekin, ez da soilik aipatu triptikoetara mugatzen, erretratu velazquetar horren aipu ia-ia zuzentzat ageri baitzen jada Baconen obra indartsuenetako batean, hots, 1967ko *Isabel Rawsthorneren erretratua Sohoko kale batean* (*Portrait of Isabel Rawsthorne in a Street in Soho*) deituan. Beltzeko irudi harrigarria John Deakinen 1965eko argazki batean oinarritzen da (The Estate of Francis Bacon); argazkian beltzez ageri da emakumea, baina artistak pinturan, eta Velázquezen eredutik hartuta, eman dion indar berezi eta monumentaltasun hori gabe.

Kontaezinak dira Baconen pinturan ezkutatu samarturik diren Velázquezen aipuak, horietako asko oraindik aitortu gabeak baina zeharo agerikoak. Adibidez, ezin da ezkutatu Baconen obren agertokiek artista espainiarraren espazioarekin duten zorra, baina ez soilik aita santuaren obrakoarekikoa, baizik eta baita *Meninetako* espazioarekikoa ere, 1956an koadroarekin izan zuen aurrez aurrekoaren ondotik agertu baitzen. Baconen obrek ordena espazialaren zentzu zorrotza dute, eta ordena hori substraturik onena bihurtzen da, bortizkeria erabiltzeko sortutako tortura-gela hotza. Horrela, 1962ko *Gurutziaketa baterako hiru estudio* (*Three Studies for a Crucifixion*) triptiko hunkigarri eta enigmatikoan lortuko zuen, lehen aldiz seguruenik, espazio akasgabea, murruren eta lurraren arteko intersekzioko kolore aldaketa sotilaren bitartez; triptikoko geometria, aldiz, hondoko errektangulu beltzek nabarmenarazia, Velázquezen koadro handiaren oihartzun alderantzua da. *Meninetako* espazioa espresio bitarteko bihurtzen da, Baconek beste zenbaitetan ere erabilia, batez ere 1970eko hamarkadako obra monumentaletan, esate baterako 1971ko *George Dyerren oroimenezko triptikoa* lanean (Beyeler Fundazioa, Basilea), eskailerarekin eta hondoan erdi zabalik dagoen atearrekin. Baina geroagoko beste batzuetan ere erabiliko zuen, hala 1981eko *Eskiloren Orestiadak inspiratutako triptikoa* lanean (Astrup Fernley Foundation, Oslo) nola artistaren azken obretakoa dugun 1991ko *Triptikoa* (*Triptych*) lanean; horretan maila gorenera iristen dira, bai kolorearen eta espresioaren sotiltasuna, bai irudiak errektangulu beltzetan, hondoko ezerezerantz, sartu behar duten amaierako agertokiko ordena.

Baconek egin bidea Picassotik Buñuelerakoa izan zen, eta horietatik Velázquez, Greco eta Zurbaranera, ez baina Goyara ezen, berak esana da, miretsi bazuen ere ez zitzaion interesatzen. Zergatik ote? Akaso hark aurreratu egin zuelako, lehenago gutxik egin moduan, Baconen artearen, aldaketen, gizakiaren barren-barrenean sartze horren parte handi bat? Oso gutxitan izan zuen Goya hizpide, esaterako *Pintura beltzei* eta *Filipinetako Batzarrari* (Musée Goya, Castres) buruz hitz egiteko. Alabaina, Louvrek Goyaren natura hil indartsuenetako bat dauka, *Arkume-buru eta -saiheskiak*; horretan Goyak heldu egin zion atzera XVII. mendeko espainiar natura hilen tradizio odoltsuen eta naturalistenari, halako urruntze “kliniko” batez izan arren, Baconek bere pintura izatea nahi zuen moduan alegia, ankertasuna saihestuta baina inolako leungarririk erabiltzeke heriotzaren eta gorputz zatikatuaren gordintasunaren aurrean. Goyaren natura hila inspirazioa izan zen, bai, Picassorentzat, 1938an arkume-buru larrutuei buruz egin mihise sailerako. Baliteke Goyaren pintura Louvren ikusi izana Picassok, baina baliteke, halaber, Paul Rosenbergen galeria horretan ikusi izana ere, horrexek saldu baitzion Goyaren obra museo frantsesari; izan ere, Picassok galeria horretan bertan erakutsiak zituen bere koadroak, Baconek Paris lehen aldiz bisitatu zuenean. Seguruenik kasualitatea izango da Bacon animalia zatikatuak eta saiheski odoltsuak sartzen hasi izana ezen, berak esan moduan, betidanik erakarri zuten edo Paris eta Londresko hiltegi eta merkatuetan ikusita zeuzkan; eta kasualitatea izango da, halaber, haren inspirazioaren iturria Rembrandtengan, edo Soutinerengan, bilatu izana, baliteke-eta berriro ere Goya, edo Picasso, atzean egotea, 1946an, Bigarren Mundu Gerraren ondotik, *Pintura* (*Painting*) (The Museum of Modern Art, New York) lanarekin hasten diren obretan paroxismora eramane izan eta 1962ko *Gurutziaketa baterako hiru estudio* triptikoarekin goia harrapatu zuen efektu piktorikoaren hasieran.

“NADA!”

Baconek sarritan adierazi zuen, David Sylvester arte-kritikariarekin egin lehen elkarrizketetatik beretatik, hitzak, poesian bereziki, irudiak adina pizten ziola sormena irudimenean. Koadro askok erakusten dute hori, Eskilori buruz egin zituen konposizioekin hasirik, *Orestiadaren* eta *Eumenideen* motiboak tartean, erreferentzia ezkutuago eta pribatuago batzuekin jarraituz, tartean Proust —argitzeko oraindik— edo García Lorca, azken honengan ere bidea aurkitu baitzuen tragediarako, gaztelaniaz irakurri zuen *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* olerkiaren bitartez. Maubertek, Baconi egin zizkion elkarrizketen 1984ko edizioaren hitzaurrean, era bitxi batean zehaztu zuen pintoreak hizkuntzarekiko agertu interesa: “Hitz egiteak dibertitzen zuen, kitzikatzen zuen, harentzat hitz egitea ere artea zen. Zalantzarik ez zuen egiten gai batera behin eta berriro itzultzeko, ideia bat xehatzeko, hitz batekin tematzeko hori hobeto biluztearren, zenbait hiztegi eskuan, hala behar izanez gero..., bere erara predikatuz halaber oroitzapenik ñimiñoenetaraino zuhurtasunez hausnartutako diskurtsoa, beste behin agerian laga nahiko balitu bezala bere familia-deabruak”³⁰. Lehenetakoa izateagatik garrantzitsua izan zen telebistako errodaje batean, 1964an³¹, Bacon bere estudioan ageri da, lagunez inguratuta, erretzen, une batez ere uzten ez eta etengabe betetzen duen edalontzia eskuan; hitz egiten du, eta barre, eta gauza desegokiak botatzen ditu, bata bestearen atzetik, pinturari eta bere arteari buruzko aipamen bikainekin batera. Frantsesez ari da, hitzak kontu handiz luzatuz eta bere atzerritar doinua nabarmenaraziz, eta ironiaz erantzuten die, beti, kazetariaren galderei: “*Avant de la peinture, vous qu’est ce que vous faisait?*” [...] “nada!”, erantzuten du Baconek gaztelaniaz. “*Votre vie, qu’est ce qu’il y a été quand vous l’avez déformée?*” [...] “A! nada!!”. “*Est-ce que la vieillesse est pire que la mort?*” [...] “*Oui, parce que la mort c’est nada!*”. “*Qu’est ce que vous avez apporté avec la peinture?*” [...] “*J’ai apporté nada!*”. “*Qu’est que vous fait continuer.*” [...] “nada, nada me fait exister!”. “*Pourquoi vous dites nada?*”. Eta berak, barrez, erantzun: “*Parce que ce tout!*”.

“Nada” horrek, “ezer ez”, indar berezia du gaztelaniaz, aldaera semantiko paregabea, Europako beste hizkuntza batzuetan ez bezala; eta badirudi Baconek ederki hauteman duela hori. “Nada” hitzak, egoera jakin batzuetan, ez du itxaropenerako aukerarik ematen, erabateko amaiera erakusten du, eta absentsia eta hutsa biltzen ditu, berak bakarrik. Baliteke ordurako Baconek ikusia izana Goyaren akuaforte bat, *Gerrako hondamendiak* saileko bat, hain justu *Ezer ez. Berak esango du (Nada. Ello dirá)* titulua duena; lan horri buruzko zenbait azalpen eman dira eta, horietako baten arabera, hil jantzian bilduta eta erdi lurperatuta dagoen hezurduraren irudi beldurgarriak, eskuan “nada” hitza idatzia daukan papera erakusten duela, adierazten du ezer ez dagoela heriotzatik harago, hain zuzen Baconek, barrez, elkarrizketa aipatuan eta beste guztietan zioen moduan. Heriotzarekiko obsesioak Lorcaren poema ere ulertzeraz eraman zuen, zezenak toreatzailea harrapatzea eta heriotza biltzen dituen bertso errepikatuarekin: “Arratsaldeko bostetan/Arratsaldeko bostak doi ziren”. Espainiako zezenketen hasierako ordu horrek baitan darama, “nada” hitzak bezalaxe, heriotzaren aipu lausoa.

APOLO

Baconen konposizio ordena, egiten dituen irudien edertasun kontrolatua, kolorearen maisutasunezko nahasketa eta egikeraren kalitate piktorikoa, horiexek dira artistaren alderdi apolineoa, zein baita arteen jainkoa —eguzkia dakarren eta berekin artea daraman jainkoa— agertokian azaltzetik eratorria. Apolo poesiaren jainkoa da, hitz poetikoarena, eta Baconek horixe izan zuen, beti, beste iturri batzuk baino gehiago, irudimena pizteko ardagaia: Eskilo eta García Lorca, Shakespeare, T. S. Eliot, Ezra Pound eta Yeats-ekin batera. Baina,aldi berean,

Baconengan kontrapartida dago, berak dioen moduan “irudimen teknikotik” sortzen den pintura. Izan ere, pigmentuak materia sentsuala direnean, hau da, Baconek berak, bortizki batzuetan, pigmentuak platerean nahasten dituenean, pintura hori sortzen da; zentzumenak eta entelegua mendean hartzen dizkion materia horrek mugiturik eta subkontzientean zeharo murgilduta pigmentu horiek mihihera eramaten dituenean, pintura hori sortzen da. Ametseko edo hordialdi eta orgiako zera dionisiakoa da, munduko kaosa eta giza bizitzaren labirintoa irudikatzen dituen, Baconen arteari dimentsio espezifikoa eta berdingabea ematen diona. Velázquez bera ere ez zen gai izan *Bako eta mozkorrak* lanean biak lotzeko, ezta Rubens ere bere ninfa eta satiroetan bakar-bakarrik dionisiakoa izateko. Anbibalentzia zail hori ezohiko eran, aparteko eran, zegoen Baconen izaeran berean. Hura, “zoriaren fruitu” jotzen zuen bere pinturarekin, gai zen bizia eta heriotza, bakardadea, erakusteko, ikara pizteko eta grinak deskribatzeko, indarkeria azaltzeko edo gizakiaren alderdirik ilunenerako jauzian arriskatzeko, hori guztia eguneroko agertoki batez, ia-ia huts batez, inguruko xehetasunetan atsegin hartzeke, aberastasunik gabe, baina baita erosotasun zipitzik ere batere gabe, bere etxe soilaren islatzat, etxe hori, egiaz, bere adimenaren agertoki baitzuen: goitik zintzilik den bonbilla bakarra, nikelzko hodiz egin ohea, lastaira marradun arrunta, zurezko eserlekua eta, hondoan, konketa bat, komun baten iradokizuna, ebakuntza-mahai bat, odolez zikindutako espaloia; eta horretatik bere azken obretarako ezerezera, eta bere heriotzaren ospitale espainiar garbi eta “klinikoko”, hain zuzen ere berak bere pintura definitua zuen gisa bereko, gelara. Velázquezekin, lerro bilbe itogarrian itxitako aita santuaren eszenetatik huts absolutuko azken konposizioetara igaro zen Bacon, azken hauetan irudiak libreak direla jada, baina giza bizitzaren tragediak eta ezerezak oihartzun egiten duela, artistak gehien miresten zuen *Tragediaren jaiotza* saiakeran Nietzsche-k adierazten zuen moduan. Saiakera horretako orriak Baconek bizitarako eta arterako gidatzen izan zuen mapa dira. Horregatik, XVII. mendeko espainiar pinturatik zeharo hurbil, barren-barrenetik hurbil sentituko zen halaber pintorea, Velázquezengandik hurbil horrenbestez, eta ez soilik David Wilkie-k zioen moduan ingelesek beretzat hartzen zuten teknikarengatik, baizik eta irudien aurkezpen bereziagatik. Izan ere irudiak agertokian daude beti, Baconen kasuan bezala, eta, hala, ematen du honek ere Shakespeareren obrak ez, baizik eta Calderón-enak ikusi dituela, eta ez soilik Velázquezekin aktore *Bizargorria*, *Pablo Valladolidkoa*, *On Joan Austriakoa*, baizik eta Zurbaran-en santuak: denak agertokian, ikusleak ikus ditzan prest, agerian, zutik eta bakarrik espazio hutsetan, mahai soil baten ondoan, erregeak ere berdin, gurutzefika paretan zintzilik batzuetan, edo zeramika zuri beiraztatuzko pitxarra bestela, Herioaren zain baleude bezala, bizitzari heltzeko motiborik gabe. Bakar-bakarrik Ribera lagatzen zion lekua bere pinturan tragediarik gordinenari, liburuei eszeptiko eta irribarretsu, ideiei pisurik emango ez baliete bezala, eusten dieten bere filosofoetan, edota bere *Apolo eta Marsias* lanean odola eta garrasia erabili zituen bezala Potemkin korazatuko umezainaren indar berarekin; Baconek sekula ez zuen obra horren aipamenik egin, baina berak egin pinturaren metaforatzat har zitekeen: satiro bortitz eta dibertigarria, azkenean arteen jainko asaldagaitzak garaitua.

Horrelaxe ikusi nuen behin Bacon Pradon, Apolo jainkotiarra bezala, hauskor, dotore eta bere buruan uste osoko; hegoaldeko atetik sarrarazi nuen, eguerdian, eguzkia atzean zuela, Velázquezekin Apoloaren antzera Vulkanoren sutegian sartzean. Ez zen asko falta haren heriotzarako, baina hori ez zitzaion antzematen, eta ez zirudien axola zitzaionik ere; hilezkorra zen —artistek, berak esan moduan, pribilegio batzuk dauzkate—, eta eguzki-argia iragazten zitzaion horaila izana zen eta artean horaila zuen ilean zehar, jainkoaren begi urdinek dizdiz egiten ziotela zain zeukan artearen ideiarekin, Velázquezekin artearen ideiarekin, zein hurrengo belaunaldientzat atzera biziartzten duen jainkoaren presentzian berpizten baita soilik: “Hori da artistaren pribilegioa, denboraz gaindikoa izatea. Pasioak gazte mantentzen zaitu, eta pasioa zein askatasuna ez al dira liluragarriak alajaina! Pintatzen dudanean, ez dut adinik. Pintatzeko plazera edo zailtasuna sentitzen dut bakarrik”³².

[Itzulpena: Luis M. Larrañaga]

Oharrak

1. Francis Bacon eta Muriel Belcher, ca. 1964. Egilea: John Deakin. In Francis Bacon MB Art Foundation: www.mbartfoundation.com/biography/Soho [itzuli]
2. Kathryn Weatherell jotzen du egile Londresko Colony Room-Club-eko objektuak saltzeko 2008ko katalogoak. [itzuli]
3. Francis Bacon, *Sphinx-Portrait of Muriel Belcher*, 1979. The National Museum of Modern Art, Tokio. [itzuli]
4. Francis Giacobetti, "Francis Bacon: the last interview", *The Independent*, 2003ko ekainak 14, eta Francis Giacobetti, "Francis Bacon: I painted to be loved", *The Art Newspaper*, 137 zk., 2003ko ekaina, 28.-29. or. (Francis Giacobetti argazkilari frantsesak Baconen bizitzako azken hilabeteetan zehar, 1991ko udazkenetik 1992ko lehen hilabeteetara bitartean, egin elkarrizketa eta argazki sortari buruz). [itzuli]
5. Shakespeareren *Macbeth*-en aipua titulutzat erabili nuen Pradoko Museoa egin artistaren erakusketako katalogoan Bacon eta arte espainiarrari buruz idatzi nuen saiakeran, 2009an. Artistak sarritan errepikatzen zuen moduan, Shakespearerenganako eta hark bizitza ulertzeko zuen moduarekiko mirespena gauza hutsal eta zentzugabetzat definitzen zuen. [itzuli]
6. Franz Maubert, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux. Conversations avec Francis Bacon*, Paris, 2009 (esp. ed.: Bartzelona, 2012). [itzuli]
7. Ibid. [itzuli]
8. Johan Gruen, *The Artist Observed: 28 interviews with contemporary artists*, Londres, 1991; Francis Baconen aipuak. [itzuli]
9. Giacobetti, *The Art Newspaper*, op. cit., 28. or. [itzuli]
10. Giacobetti, *The Independent*, op. cit. [itzuli]
11. Giacobetti, *The Art Newspaper*, op. cit., 28. or. [itzuli]
12. Baconek bizilagun zuen Barry Jouleri egin omen zion dohaintzako marrazkiak eta beste zenbait material jasotzen zituen karpeta bat Tate Galleryk erosi zituen 2004an. [itzuli]
13. Galerie Paul Rosenberg, Paris: *Cent dessins de Picasso chez Paul Rosenberg*, 1927ko ekaina-uztaila. [itzuli]
14. Galerie Paul Rosenberg, Paris: *Éxposition d'oeuvres récents de Picasso*, 1926ko ekaina-uztaila (katalogoa). [itzuli]
15. Maurice Sachsek Galerie Rosenbergi buruz egin deskripzioa, in Ann Sinclair, *My Grandfather's Gallery: A Family Memoir of Art and War*, New York, 2014, 23.-24. or. [itzuli]
16. Maubert, op. cit. [itzuli]
17. John Russell, *Francis Bacon*, Londres, Paris eta Berlin, 1971; 2. ed.: Londres eta New York, 1979; 3. ed.: 1993, 9.-11., 23.-24. or., errepr. 8.-9. or., 2. lam. [itzuli]
18. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, 1981. [itzuli]
19. "To our English tastes it is unnecessary to advocate the style of Velasquez. I know not if the remark be new, but we appear as if identified with him; and while I am in the two galleries at the Museum, half-filled with his works, I can almost fancy myself among English pictures. Sir Joshua, Romney, and Raeburn, whether from imitation or instinct, seem powerfully imbued with his style, and some of our own time, even to our landscape-painters, seem to possess the same affinity". Edward Pinnington-ek jasoa, Sir Henry Raeburn RA, *The Makers of British Art*, 1904, 197.-98. or., Nicholas Beer-ek aipatua in "The sight-size portrait tradition", 2009. [itzuli]

20. Cooperren marrazki biak Eskoziako National Galleryn daude, Edinburgon, baina duela gutxi arte ez dira ezagutu; *Venus ispilukoa*-ren marrazkia ilustratua in Duncan Bull eta Enriqueta Harris, "The Companion of Velázquez's Rokeby Venus and a Source for Goya's Naked Maja", *The Burlington Magazine*, 128, 1002. zk., 1986ko iraila, 643.–54. or. [itzuli]
21. "His friend talked for a moment about the superb portrait of Innocent X by Velasquez which hangs in one of the cabinets of the palace [...] the pretty American girl— prettier than ever—was seated with a companion in the secluded nook in which the great papal portrait was enshrined". Henry James, *Daisy Miller*, Londres, 1878. [itzuli]
22. James Northcote, *Memoirs of Sir Joshua Reynolds*, Filadelfia, 1817, 195. or.: "A just expression and true character to the picture was rare to be seen, and proved the great master: and of Velasquez the celebrated Spanish painter, of whose great powers he thought so favourably, he said: What we are all attempting to do with great labour, he does at once". [itzuli]
23. "Oh les papes, c'est un hommage à ce qui est pour moi le plus beau tableau du monde. Et c'était sûrement un moyen de peindre un fantasme homosexuel : un des hommes les plus puissants du monde habillé en robe du soir comme une princesse." In Jean-Baptiste Roques, "Francis Bacon et son amitié "pasionelle" avec F. Giacobetti", *Vanity Fair*, 2015eko otsailak 17. [itzuli]
24. Martin Harrison, "Bacon's painting", in *Francis Bacon*, erak. kat., Pradoko Museoa, Madril, 2009, 43. or. eta 4. oharra. [itzuli]
25. Giacobetti, *The Art Newspaper*, op. cit., 28. or. [itzuli]
26. *Francis Bacon dans son atelier*, 1964ko uztailak 2; errealizadorea Pierre Koralnik, Continents sans visa-rentzat. [itzuli]
27. Triptiko honen izaera autobiografikoari buruzko hipotesi baterako, ikusi Manuela Mena Marqués, "Bacon y la pintura española. The way to dusty death", in *Francis Bacon*, op. cit., 53.–54. or. [itzuli]
28. Harrison, op. cit., 43. or. [itzuli]
29. Roques, op. cit., *Vanity Fair*, 2015eko otsailak 17: "Si, tu sais, j'ai pris beaucoup de plaisir à peindre des hommes nus. J'étais souvent tout seul et les amants étaient rares. Peindre, c'est comme faire l'amour". [itzuli]
30. Maubert, op. cit., hitzaurrea: "La habitación del caos". [itzuli]
31. *Francis Bacon dans son atelier*, 1964ko uztailak 2; errealizazioa Pierre Koralnik, Continents sans visa-rentzat. [itzuli]
32. "This is the artista privilege, to be ageless. Passion keeps you young, and passion and liberty are so seductive! When I paint, I am ageless. I have just the pleasure or the difficulty of painting!", in Giacobetti, *The Art Newspaper*, op. cit., 29. or. [itzuli]