

Pintar per extingir

Josep Maria Lloró

És assagista i professor d'història

«L'ànima i el cos són una única i mateixa cosa que es concep,
ja sota l'atribut del pensament, ja sota el de l'extensió.»
SPINOZA, *Ètica*, proposició II, escoli.

«He volgut pintar més el crit que l'horror»

FRANCIS BACON

EXTENSIÓ, VESSAMENT, CONTENCIÓ. També sota aquests atributs l'ull s'enfronta a la desvertebració. L'artefacte esdevé llavors un exoesquelet. Com —artefacte dins d'artefacte— la gàbia dins de la qual es tortura tot un papa. Allà hi és, *contingut*. Per a ser consumit. Per la *hybris*, pel pecat, pel poder. És Calígula més que August. Ell, també, s'escola, xuclat per l'infern que el convoca. Allunyant-se, però, de la dignitat última de Don Giovanni (que, recordem-ho, concentrat en el refús de sol·licitar cap perdó, no s'adona fins al final de la dimensió exacta de l'abisme on s'ha precipitat). Innocenci X comença molt abans a *afluixar-se*. El seu «com si» cínic no li ha estalviat el coneixement. En això consisteix el cinisme: en aquest coneixement que es decideix conscientment a embrutar, instrumentalitzar-lo, etzi-bar-lo cap a l'altre. Decididament. Deicidament. ¿No pintarà Guido Reiniel el futur papa Innocenci, precisament, com Satan vençut per l'arcàngel Miquel?

Francis Bacon és, doncs, al final d'aquesta tradició. Però ja és fora. A qui pinta, però? A la persona? A la institució? O millor dit, què és el que ja no pot pintar?

La desvertebració, Bacon la inicia nou anys abans del seu *Estudi a partir del retrat de Velázquez del papa Innocenci X*. El 1945 presenta la primera gran obra: *Tres estudis de figures al costat d'una crucifixió*. La crucifixió hi és absent del tot. Per a aquesta representació Bacon s'ha basat en les Fúries que persegueixen Orestes en la tragèdia d'Èsquil. Un crític ha suggerit que aquestes tres figures al peu de la creu —que, seguint la iconografia de les «crucifixions», s'haurien de plànyer, un cop Jesús és mort— han estat substituïdes per Fúries que a la vegada substitueixen els crucificats: el fill de l'Home i els dos lladres. Aquestes Fúries són totes elles extensió tensada, carn en extensió, figures desproveïdes de pensament. D'esperit. No és només que damunt d'elles no hi hagi res, no hi hagi sacrifici ritual. No hi trobem cap creu. És que dintre d'elles, a dins del seu color compacte, dens, impermeable —d'una impermeabilitat que rarament presenta el color en Bacon—, no hi ha res. Vull dir, res més que l'energia que es materialitza en el seu udol temible. Quan hom es posa davant seu, a la Tate Britain, percep agudament l'absència de tota elevació. Hi som exposats frontalment. *Il n'y a plus rien* (també som exposats frontalment al temible «Fragment d'una Crucifixió» de 1950, un quadre que Bacon no estimava gaire perquè el trobava massa proper a la pintura narrativa, que detestava). Tot això —vull dir, les *figures* i l'*estudi*— passava entre 1944 i 1953.

El 1962, Bacon torna sobre el tema de les figures de la crucifixió. És un retorn a una certa «antropomorfització»? Ho pot semblar. El tríptic aquesta vegada representa alguna escena que podem intentar escatir: en el primer panell observem dos homes sorpresos quan semblen sortir d'una habitació. Miren distretament dues formes amb forma d'au que són en un primer pla, entre nosaltres i ells. El segon panell ens situa a l'habitació mateixa. Al mig, però, aquesta vegada hi ha una figura nua ajaguda en un llit que recorda l'Olympia de Manet. Llevat que la figura està deformada, com si li haguessin tret els ossos. Hi ha taques de sang pertot. Aturem-nos en els peus d'aquesta figura. Són l'anvers de les dues formes que s'interposaven entre els dos homes que travessen dis-



Bacon pinta l'esfondrament del sagrat en la societat occidental contemporània. Algunes de les seves obres es poden veure com les runes resultants d'aquesta estructura que, en gran part, ha organitzat l'autocomprensió del que anomenem Occident.

tretament l'habitació i nosaltres. Són els peus de la figura ajaguda que en un zoom atrevit emmarquen la seva visió longitudinal d'aquells homes. El tercer panell és més colpidor encara. Una figura humana esventrada —pel que sembla inspirada en una crucifixió feta pel pintor italià Cimabue al segle XIII (vegeu M. Rebull, *Bacon 1909-1992*. Barcelona, Polígrafa, 1994)—, de qui només es veu clarament la columna vertebral i les costelles, sembla que és aixecada, com un bou escorxat, pels ganxos de l'escorxador. O potser és davallada. La direcció del moviment és volgudament ambigua. En tot cas, si és un davallament, és d'un altre lloc que no pas la creu (el lector interessat pot trobar les imatges d'aquestes obres en aquesta pàgina enllaç: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/francisbacon/roomguide/4.shtm>).

El calvari fos amb l'escorxador

Aquesta figura recorda un altre dels motius iconogràfics més preuats per Bacon: les escenes barroques dels animals escorxats en les carnisseries holandeses de l'època. En Bacon, no hi ha gaire lloc ni per a la pietat ni per a la compassió. Gilles Deleuze ho raonava així.

Pietat per a la carn! [en el sentit de carn d'escorxador] No hi ha dubte, la carn és l'objecte més alt de la pietat de Bacon, el seu únic objecte de pietat, la seva pietat d'anglo-irlandès. La carn no és pas carn morta, ha guardat tots els sofriments i ha pres sobre seu tots els colors de la carn viva. Tant de dolor convulsiu i de vulnerabilitat, però també d'invenció encantadora, de color i d'acrobàcia. Bacon no diu «pietat per a les bèsties», sinó sobretot diu que tot home que pateix és carn. La carn és la zona comuna entre l'home i la bèstia, la seva zona d'indiscernibili-

tat, és aquest «fet», aquest mateix on el pintor s'identifica amb els objectes del seu horror o de la seva compassió... És només a les carnisseries que Bacon és un pintor religiós (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Seuil, 2002, ps. 29-30).

El Calvari s'ha fos amb l'escorxadador de qualsevol ciutat holandesa del XVII. El que hi neix és, doncs, alguna cosa nova, que no vol dir-nos res, sinó representar-se ella mateixa. Per a Michel Leiris, «l'art de Francis Bacon, totalment amoral, no està carregat de cap missatge i no pretén ni comentar les desgràcies del temps, ni reflectir la naturalesa íntima de les coses: la imatge sortida del seu cap i de les seves mans afirma enèrgicament la seva presència, punt i a part.» Aquesta presència ocupa des del meu punt de vista el lloc de *l'absència*. L'encaix, però, no és perfecte. Sembla com si l'espai deixat per l'absència mantingués un camp de forces encara viu que sotmet a la presència —de l'artista a través de les seves obres, però també de les obres mateixes— que hi figura a un dolorós rompiment. En aquestes crucifixions de Bacon desapareix el sacrifici, però s'hi manté la tortura.

Em sembla possible identificar aquesta absència com l'absència de Déu, com la desaparició de tota transcendència dins del món que Bacon necessita fer que s'expressi. De nou Leiris: «El quadre: lloc on s'opera l'encontre d'aquestes dues realitats, l'artista i la cosa que desitjaria representar o, sobretot, presentar peremptòriament, sense doble fons de símbol i sobre un mode exempt de tota religiositat.» (Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil*. Paris, Albin Michel, 2004). Precisament aquesta absència de tota religiositat esdevé cridanera quan els temes representats són, repetidament, crucifixions i papes.

Novetat, doncs. Però també tradició. Que Bacon se situa volguement al final i a l'exterior d'una tradició iconogràfica, em sembla evident. En aquest sentit, és possible proposar que *La Crucifixió de 1962* es relaciona amb *La flagel·lació de Crist* de Piero della Francesca. El lector recordarà el quadre del pintor italià: organitzat aparentment en una estructura dípica, veiem en el que seria el primer cos del dípica dos homes que contemplen com els botxins torturen el Crist; al segon cos, que sembla juxtaposat al primer, tres homes semblen man-



Hem de veure els tres tríptics com la convicció radical de Bacon de la inexistència de cap espai en aquell seu món on poguéssim niar de nou l'experiència del sagrat.

tenir una discussió filosòfica. Si descomponem la iconografia del quadre en les seves parts narratives, podem veure que Piero della Francesca pinta no dos grups temàtics, sinó tres: el primer i el segon hi estan relacionats, s'hi representen els poders que exigeixen el martiri de Jesús en un, i en l'altre els botxins i la víctima; el tercer seria la reflexió sobre el que significa la Crucifixió. Malgrat la clara juxtaposició del tercer grup del quadre sentim que els personatges, impertorbables, estan estranyament implicats amb l'altra part del quadre.

Bacon devia conèixer aquesta obra de Piero della Francesca perquè en la seva *Crucifixió de 1962* en certa manera el desconstrueix (haig de reconèixer que es tracta d'una inferència. No he trobat en la bibliografia amb què treballa cap indicació que confirmi aquest coneixement de l'obra de Piero della Francesca. En canvi, és explícita la seva referència en altres quadres a escenes religioses de la pintura holandesa i flamenca del segle XVII.) Allà on Piero pinta en total vuit figures, Bacon les redueix a sis. Allà on Piero situa al centre la tortura, Bacon la desplaça a un lateral per col·locar al centre una figura que sembla torturada. Allà on Piero integra en una mateixa configuració iconogràfica —en situar-los físicament en el mateix espai— les autoritats, els botxins i la víctima, Bacon decideix separar els observadors d'allò que s'està observant: efectivament els dos homes que miren la dona que els mira són representats en un panell diferent del de la dona. Finalment, on el pintor italià ens insinua la implicació filosòfica de les tres figures aparentment juxtaposades, el nostre autor ens representa la indiferència del «testimoni passavolant»: algú que passa prop d'un fet, el mira i se'n va. [Sobre l'ordre en els tríptics i els testimonis que hi figuren vegeu Gilles Deleuze, *op. cit.*, ps. 73-81. L'historiador jueu nord-americà Raul Hilberg ha utilitzat l'expressió *bystander* per a referir-se als «testimonis passius» de la destrucció de les

comunitats jueves europees per part dels nazis. D'ell prenc la noció, que tradueixo per als meus propòsits com a «testimoni passavolant» (vegeu Raul Hilberg, *Perpetrators victims bystanders*, Harper Collins, 1992). Per a Gilles Deleuze, aquests «testimonis» de Bacon tenen, en canvi, una funció diferent, gairebé una notació, una marca, que situa l'obra entre les seves diverses variants.]

Allò que ha desaparegut des de Piero della Francesca a Bacon és precisament el compromís, el que anomeno la implicació. Els filòsofs de Piero semblen reflexionar en el present de l'artista sobre el que significà la mort del Fill de l'home. La distància temporal que és implícita en el quadre no aboleix sinó que reforça el caràcter antropològic del sacrifici de la creu. La mort *en aquell altre temps* —un temps indeterminat, sagrat— d'aquell Home, ha permès la salvació a la humanitat d'avui. En canvi, l'aparent simultaneïtat de les tres parts del tríptic de 1962 mostren la indiferència dels dos personatges que des preocupadament miren la dona retorçada i sanguinolenta del panell central. Allò, en canvi, que queda definitivament fora de tota observació —implicada o indiferent— és el cos esventrat que és aixecat/davallat al tercer. La desaparició de la implicació es referma pel desplaçament posicional del tema del martiri, que passa com he dit del lloc central de la composició de Piero al lloc lateral de Bacon.

L'esfondrament del sagrat

Voldria suggerir que Bacon pinta l'esfondrament del sagrat en la societat occidental contemporània. Algunes de les seves obres es poden veure com les runes resultants d'aquesta estructura que, en gran part, ha organitzat l'autocomprensió d'això que anomenem Occident. Aquestes runes, que s'han escampat pertot en un trencadís horitzontal, permeten encara entrellucar, en la seva forma i disposició, la verticalitat transcendent a què remetia aquest sagrat.

El 1965 Bacon retorna al tema de la crucifixió, i de nou ho fa en format de tríptic. Aquesta vegada la disposició de les figures i la construcció de l'espai obeeixen aparentment a una disposició més



Bacon se situa volgudament al final i a l'exterior d'una tradició iconogràfica: es pot relacionar *La Crucifixió de 1962* amb *La flagel·lació de Crist* de Piero della Francesca.

recognoscible, més clàssica, si es pot dir així. Comencem pel panell situat a l'esquerra de l'espectador: hi trobem una dona dreta despullada que mira sense gaire emoció una altra figura, que bé podria ser la dona ajaguda en un llit de la crucifixió de 1962, que ha estat massacrada. A sobre seu, tot de braços i una caputxa com les que porten els membres dels Ku Klux Klan. El panell central aquesta vegada l'ocupa la figura esventrada, tractada de manera més figurativa, fet que facilita el reconeixement de les diferents parts del cos. La seva torsió en gairebé un angle recte és possible perquè recolza en un tron de color vermell, símbol del poder. La figura, tan aquesta com aquella de 1962, recorda els quadres d'animals esventrats del Barroc que hem esmentat abans. El que ara ens interessa més ho trobem al panell de la dreta de l'espectador. Bacon hi ha pintat, en dos plans, tres figures. En el segon pla, a tocar de la part del llenç que s'ajunta amb el panell central hi trobem dues figures masculines recolzades en un objecte que recorda un reclinador. Hi són representats a la manera en què eren pintats els donants en les pintures del gòtic internacional o del primer renaixement. Van vestits de blau i porten un barret de palla: són espectadors de la carnisseria que s'ha dut a terme en el panell anterior. En primer pla hi ha un home corpulent, capturat pel pintor en una contorsió ferotge i totalment deformadora, com un ogre, que esquinça una escarapella tricolor francesa. L'home porta un braçalet nazi. Respecte del braçalet, Bacon va dir que necessitava una taca de color allà, perquè funcionés la figura, sense cap altra intenció (vegeu Andrew Sinclair, *Francis Bacon*, Barcelona, Circe, 1995. Gilles Deleuze, en el seu assaig sobre Bacon, insisteix en la voluntat de Bacon d'evitar en la seva pintura tot caràcter il·lustratiu, figuratiu o narratiu). Per a nosaltres, en canvi, la interpel·lació que ens provoca l'aparició sobtada de l'emblema

nazi ens remet necessàriament a una altra cosa. Tot el tríptic traspuja un aire de terrible profanació.

Aquesta versió de la Crucifixió fa molt més problemàtica qualsevol interpretació del tractament del tema per part de Bacon. Per a Leiris, comparteix un objectiu central amb els altres dos tríptics anteriors —especialment el de 1962. Per a l'escriptor francès, «els tríptics d'aquest gènere semblen resultar d'una laïcització i d'una actualització dels quadres religiosos antics, representant especialment l'home-déu amb el cos sobrealçat —en exerg per la crucifixió. D'aquesta imatgeria, es manté l'ordenació majestuosa (...): motiu del centre, que abonen els motius annexos, quan no són «assistents» que recorden, per la posició que ocupen, els sants o les santes representants de banda a banda de la creu i les tradicionals efigies dels donants... És la tradició iconogràfica cristiana qui defineix, aquí, l'arquitectura sense cap altra significació que la seva estructura mateixa» (vegeu Michel Leiris, *op. cit.*).

Però Bacon mateix havia dit en aquella època que el seu objectiu era «pintar la història dels darrers trenta anys en els seus propis termes» (vegeu Andrew Sinclair, *op. cit.*). Paral·lelament, John Rothenstein —director de la Tate Gallery a la dècada dels 1960 i promotor de la primera retrospectiva de Bacon en el seu museu—, havia dit en el catàleg de l'exposició de 1962:

Els contemporanis de Bacon pertanyen a generacions que han vist ciutats destruïdes per les bombes, èxodes de multituds impulsades pel temor, camps de concentració, camps d'extermini (...) [La capacitat de Bacon] per a convertir l'angoixa humana en una cosa dramàticament significativa per a la nostra generació és deguda en part a la dignitat i la sobrietat amb què tracta tots els seus temes, per espantosos que puguin ser.

Si bé és possible entendre la interpretació de Leiris com una estratègia desmitificadora elaborada per Bacon en aquestes dues obres (les de 1962 i 1965), i malgrat la tendència del mateix artista de buidar de significats polítics els emblemes utilitzats, la Crucifixió de 1965 permet replantejar el significat complet de tota la sèrie, i pensar-la



Hi ha una impossibilitat de l'artista, però en general de l'art occidental, de declinar l'experiència humana en termes de transcendència després d'Auschwitz.

com una exploració, com una temptativa de representar alguna cosa encara no representada. És per això que cal demanar-nos per què, entre totes les taques de color, Bacon va triar —i va mantenir després la tria— precisament aquesta: el braçalel nazi. I no sembla possible evitar d'entendre que l'ogre nazi està destruint l'escarapel·la revolucionària. I, per tant, podem veure —i ho hem de fer— aquests tres tríptics com un treball de reflexió sobre la violència política de la història contemporània a la generació de Bacon, però a la vegada com la convicció radical de Bacon de la inexistència de cap espai en aquell seu món on poguéssim començar de nou l'experiència del sagrat.

Pintar per extingir la possibilitat del sagrat

Crec que Deleuze té raó quan afirma la voluntat de Bacon de defugir radicalment la figuració i el narratiu en la seva pintura. Les seves obres, com ja hem dit, fan emergir una presència que s'afirma —sovint com un crit. Però, a aquesta presència que emergeix, Bacon li obre la porta de la seva pintura perquè amb ella l'artista va pintar per extingir tota possibilitat que, *en el seu món*, el sagrat hi poguéssim créixer. Tal vegada així podríem explicar la violència que empra en les seves obres. Una violència vital, no transcendental— és a dir, desproveïda de tot significat sacrificial.

Per a poder desenvolupar aquesta argumentació hem de fer uns quants passos enrere i tornar al 1946. D'aquell any és un altre dels quadres fonamentals de l'autor: *Pintura 1946*. La complexitat de l'obra en fa molt difícil la descripció. Resumim-la en els seus aspectes fonamentals: en una «butaca de carn» —com la va denominar el mateix Bacon—, el respall de la qual és un animal esquarterat, seu un home sota un paraigua negre. Aquest home, que la crítica ha inter-

pretat com un dictador, vesteix de manera sòbria, com si portés una sotana, i lluu al pit esquerre un objecte que recorda les estrelles de David que estaven obligats a portar els jueus sota el règim nazi. La persistència d'aquests emblemes en les obres de l'artista per una vintena d'anys suggereixen un procés, inconscient o no, de rastrejar-ne el significat i de desactivar-lo, en un procés de dol, mitjançant la pintura. Es tractaria de produir de nou l'emblema en l'acte de pintar-lo i, d'aquesta manera, en *presentar-lo*, és a dir, en fer-lo present de nou, inscriure'l en la realitat que és el quadre, i així fixar-lo. Amb totes les cauteles que cal activar per a parlar de la manera que ho faig d'obres d'art, i amb l'esforç conscient —a tu, lector, et correspon de dir si reeixit— d'evitar «narrativitzar» les obres i de convertir-les en pretext d'una altra cosa externa a elles i al seu autor, penso que el conjunt de pintures que he comentat en aquestes pàgines duu a terme una investigació artística que cerca inscriure en la pintura la dimensió —més intuïda que exacta— de les massacres de la Segona Guerra Mundial, i en concret d'aquelles perpetrades pel nazisme.

La manera com s'ha produït aquesta inscripció —pel que fa tant a la tria dels temes, com de la iconografia on ha estat efectuada—, responen, a parer meu, a una impossibilitat de l'artista, però en general de l'art occidental, de declinar l'experiència humana en termes de transcendència després d'Auschwitz. Bacon fugia explícitament de tota metafísica, lluitava en les seves pintures per no deixar-hi cap escletxa per on es pogués produir la fuga. La carn en la seva sangonosa materialitat, els cossos representats en les seves actituds més físiques, els rostres tumefactes o deformats fins a esborrar-ne tota traça d'esperit, la fúria i la violència amb què Bacon fa tot això, responen a una lluita titànica per extingir tota sacralitat del seu art. Perquè només la vitalitat, la lluita entre la vida i la mort, la violència de la vida, que és el lapse que transcorre en paraules seves «entre el naixement i la mort», pot atorgar un sentit a aquest lapse, un sentit provisional i fugisser.

En triar el quadre d'Innocenci X com un dels motius centrals de la seva obra durant els anys de postguerra, Bacon investigava el tractament pictòric de la psicologia del retrat —en la qual excel·liria tant



Bacon dóna forma en aquests quadres a la posició passiva d'una gran part de la cultura europea respecte del que han estat les massacres perpetrades pels nazis i la responsabilitat que la cultura europea hi té.

en els anys següents—, a la vegada que construïa *en el seu món* una recusació formal del paper de les esglésies oficials durant els anys de la guerra. Si creuem el que són les seves grans obres d'«argument» religiós —les *Crucifixions*, la *Pintura 1946*, i els *retrats del papa Innocenci*— se'ns revela un nucli temàtic que, en la línia d'una gran part del pensament existencialista dominant, refusa tot compromís amb una Església que ha abandonat els homes en favor del compromís amb el poder. Es tracta d'un conjunt d'obres que traspuen una voluntat d'apostasia.

Aquesta voluntat es manifesta en l'art i la literatura d'aquells anys amb una gran coherència. Però, paral·lelament, indica un estat de desemparament i abandó per part d'una cultura traumatitzada per la violència inoïda que ha experimentat i que culmina en una veritable automutilació d'Occident —per fer servir paraules de Hannah Arendt— amb l'extermini de les comunitats jueves d'Europa. Artistes tan diversos —i fins i tot allunyats pel que fa als interessos i les posicions estètiques i ètiques— com Bacon, Camus i Celan, o més tard Pasolini, furguen en aquest terrible monyó indicant l'absència irrecuperable, i assenyalant acusadorament les instàncies culturals i ètiques que han permès el terrible esdeveniment.

Abandonament i trauma que s'exacerben a l'Europa occidental per l'enrunament de tota una concepció del sagrat i la transcendència que havia articulat —des del segle XVIII cada cop de manera més discreta i fins i tot perifèrica— la construcció d'una sortida utòpica a les angoixes dels temps històrics. Les grans esperances que una part de la societat europea occidental va posar en aquells anys en el marxisme i en les seves derivacions són segurament la darrera manifestació d'aquest enderrocament del sagrat.

Un dol que encara s'està elaborant

Un bloc important de la producció artística de la segona meitat del segle xx es pot llegir, bé com un lament, bé com un epitafi per aquesta pèrdua. Però també com una fenomenal implosió que marca els límits de l'absència traumàtica, la ressegueix i la representa. Podem veure en obres com les que comentem de Bacon una translació a l'experiència artística de la rugositat de la pell cauteritzada del monyó; de la seva superfície irregular; de la violència que ha precedit l'amputació i el dolor que l'amputació encara provoca. La matèria pictòrica dels seus quadres suposa sempre una tensió entre el que emergeix violentament i el que violentament es vol ofegar. Si els quadres d'aquesta època impacten tan durament en nosaltres és perquè la força d'allò que —traumàtic— s'estructura vertiginosament en la superfície del llenç prové d'una vitalitat adolorida que s'accelera, torbadora, a mesura que s'aproxima a la seva concreció final. La repetició temàtica en aquests quadres de Bacon obeeix no pas a un paroxíctic ritual el significat del qual es desconeix, sinó més aviat a una elaboració traumàtica d'un dol subjectiu que entra en ressonància amb l'inici del dol que elabora la cultura europea després d'Auschwitz —un dol que encara s'està elaborant (vegeu Dominick Lacapra, *History and memory after Auschwitz*, Ithaca, Cornell University Press, 1998. Especialment el capítol dedicat al comentari de l'obra d'Albert Camus. Sobre la repetició ritual, René Girard ho ha explicat diàfanament en parlar de la vinculació entre la violència i el sagrat. Vegeu *La violència y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983).

Precisament les obres d'aquesta època de Bacon permeten detectar en aquest procés de dol, especialment a les darreres *crucifixions*, l'existència d'una sortida en fals del dol, que s'encarnaria en la figura del «testimoni passiu». En aquest sentit, Bacon dóna forma en aquests quadres a la posició passiva d'una gran part de la cultura europea respecte del que han estat les massacres perpetrades pels nazis i la responsabilitat que la cultura europea hi té. Aquesta passivitat neix d'una voluntat de passar una pàgina que, inevitablement, no es pot passar definitivament i que anirà emergint de nou, repetidament, fins

que no s'afronti amb una radical sinceritat (seria interessant explorar aquest argument en el cas espanyol, però fer-ho aquí ens faria allunyar-nos totalment del tema d'aquest article).

Però Bacon decreta un final en aquest procés de dol. Podríem identificar aquest assoliment amb el moment que *troba* la taca de color que identifica l'ogre i ha estat capaç de representar-lo com la bèstia nazi en l'instant en què està destruint l'escarapella revolucionària. No es tracta d'un moment del passat —més aviat sembla suggerir que és un esdeveniment que no cessa d'esdevenir-se, Bacon ja no vol anar més enllà en aquest treball de dol. A partir de la dècada de 1960 desplaça el seu interès cap a un món cada cop més personal, més centrat en l'expressió del seu món interior, més cronològic que històric. Les seves obres de l'època que enceta llavors no són exemptes, més aviat al contrari, d'aquesta violència que li és característica, però es tracta d'una violència diferent, desproveïda del caràcter emblemàtic que té en els quadres que fins aquí hem comentat.

És un final sense assoliment. Els papés són morts o criden en el seu infern; el Gòlgota ha estat substituït per un escorxador; la reverència pietosa ha estat escarnida en posar al descobert la hipocresia dels comitents. Totes les figures d'aquestes obres habiten un món que és extensió, carn *deformada*: buida de l'esperit, de l'aspiració a l'esperit, del pensament de l'esperit. Activada per la força de la vitalitat brutal, sense cap altra mediació que el desig en totes les seves manifestacions. El 1971 pinta *Segona versió de pintura 1946*. Hi ha la mateixa força adolorida, incisiva. Tot i això, el traç sembla haver-se relaxat una mica, i el conjunt s'ha ordenat de manera evident. Tot hi és gairebé igual, però menys macabre. Bacon dóna per finalitzat el que havia començat vint-i-cinc anys abans ara que ho pot revisar. Allò que ha desaparegut de la *segona versió* és probablement el que ha estat pintant furiosament en els seus quadres de temàtica religiosa fins a extingir-ho del tot en el seu art. És un abandonament que finalitza. I també un dol prematurament acomiadat. Queda el cos, física materialitat. I res més.