

FRANCIS BACON

A BELEZA DA CARNE

**textos da exposição
em fonte ampliada
PORTUGUÊS**

Realização



**Lei de
Incentivo
à Cultura**
Lei Rouanet

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND

FRANCIS BACON: A BELEZA DA CARNE

O pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992) foi um dos artistas mais extraordinários do século 20, e esta é a primeira exposição individual no Brasil dedicada a sua obra. Ao criar um conjunto de pinturas tão radical quanto arrebatador, o artista revolucionou o modo de pintar a figura humana. Durante seis décadas, Bacon retratou amigos da boemia e da vida cultural londrina, figuras anônimas que encontrava em bares e seus próprios amantes, com destaque para Peter Lacy e George Dyer, com quem manteve relacionamentos intensos e muitas vezes turbulentos. Ainda que sua obra não possa ser considerada estritamente autobiográfica, ela é carregada de traços de suas experiências pessoais, seus desejos e seus relacionamentos. A produção de Bacon acompanhou mudanças

significativas no contexto social britânico, no qual atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram ilegais até 1967. Sua obra também foi marcada por uma certa ambiguidade entre a excitação e a violência. Em especial na sua produção a partir dos anos 1950, a presença do erótico e de relações homoafetivas foi pouco a pouco se tornando mais evidente. Seu interesse e seu desejo pelo corpo masculino distinguem-se em um modo próprio de trazer vigor à carnalidade. *Francis Bacon: a beleza da carne* apresenta de modo pioneiro um foco queer sobre a obra do artista, com 23 pinturas produzidas entre 1947 e 1988. Ainda que esse enquadramento seja notado pela literatura especializada e seja de fato incontornável em qualquer projeto dedicado a Bacon, é a primeira vez em que ele é tomado como referência primordial em uma mostra do artista. O subtítulo da exposição provém de uma fala

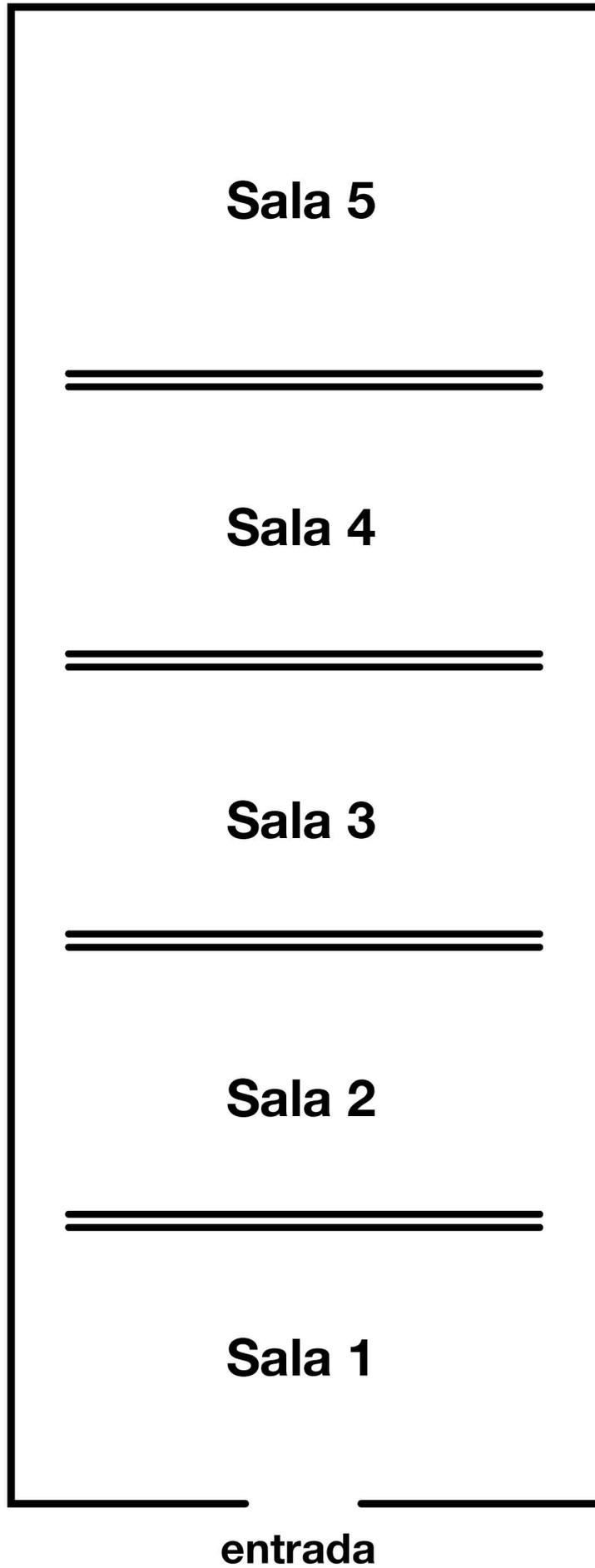
do artista (reproduzida na parede da primeira sala) em uma entrevista ao crítico de arte David Sylvester, realizada em 1966, na qual Bacon expressa sua admiração pela beleza impactante das peças de carne penduradas em um açougue. As palavras de Bacon apontam para certas dualidades que emergem de maneira potente em sua obra: a beleza e o horror, a vida e a morte, a sedução e a destruição, a pintura e o corpo em carne e osso.

Francis Bacon: a beleza da carne é curada por Adriano Pedrosa, diretor artístico, MASP, e Laura Cosendey, curadora assistente, MASP, com a assistência de Isabela Ferreira Loures, assistente curatorial, MASP.

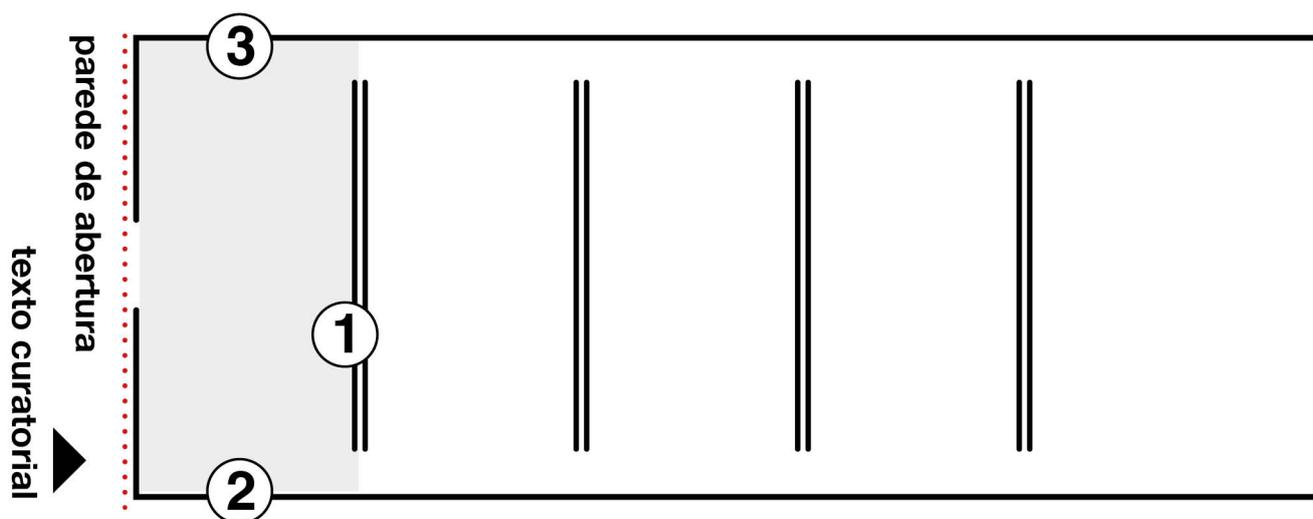
A mostra integra o ano de programação do MASP dedicado às *Histórias da diversidade LGBTQIA+*, que inclui exposições de Mário de

Andrade (1893-1945), Catherine Opie, Lia D Castro, Leonilson (1957-1993), dos coletivos Gran Fury e Serigrafistas Queer, da Coleção MASP Renner, além da grande coletiva *Histórias da diversidade LGBTQIA+*.

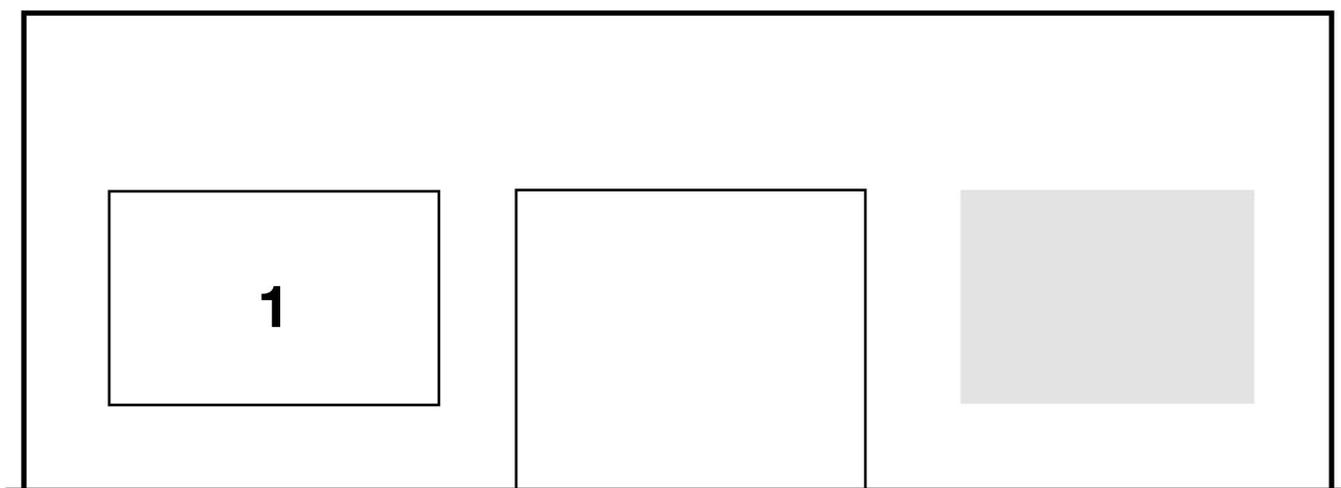
Mapa do espaço expositivo



Sala 1



Parede de abertura



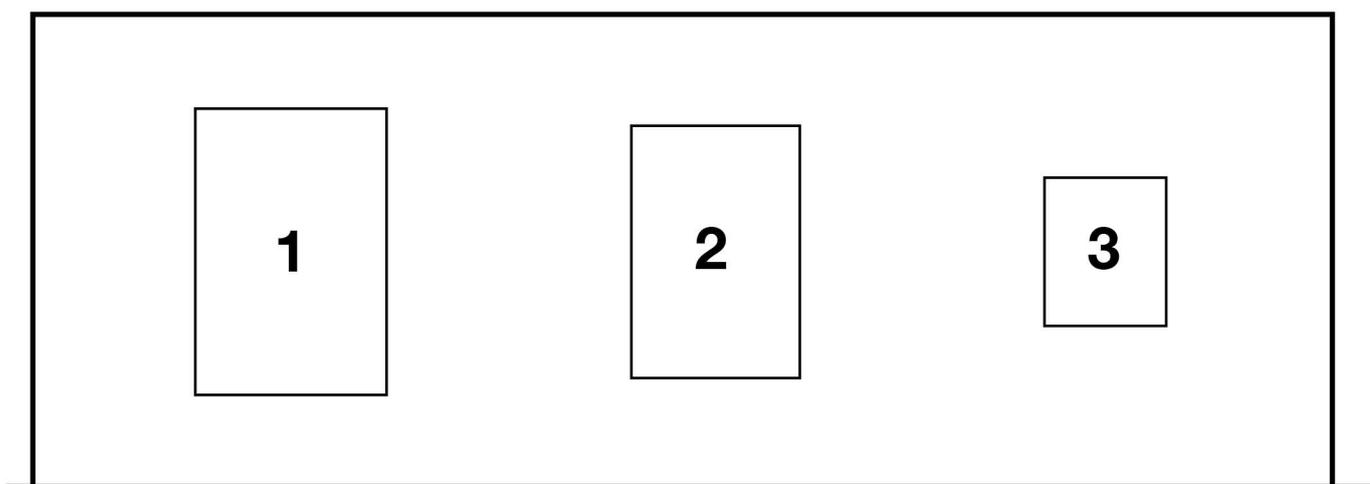
1. Helmar Lerski

Estrasburgo, França, 1871–1956, Zurique, Suíça

Francis Bacon, 1929-30

© Estate Helmar Lerski e Museum Folkwang,
Essen, Alemanha

Parede 1



1. *Figure Crouching* [Figura agachada],
circa 1949

Óleo e areia sobre tela

Coleção particular, Paris, França

Figure Crouching é uma pintura precursora do protagonismo dos nus masculinos na obra de Francis Bacon. A figura despida está de cócoras, com os braços esticados à frente dos joelhos, como se escondesse seu órgão genital. O artista a situa em um espaço indefinido, sugerindo a profundidade de um quarto no entrelaçamento de linhas e estruturas demarcadas em branco. Arranjos geométricos como esse se tornariam característicos da obra de Bacon ao longo de cinco décadas de produção, inserindo sua inovadora abordagem da pintura figurativa em contextos quase abstratos. No terço superior da tela, as pinceladas verticais pendem na cena como cortinas ou persianas. O aspecto acinzentado da pele da figura lembra estudos de luz e sombra preparatórios para pinturas, ao mesmo tempo em que cria uma sensação de estranhamento, como se este corpo não pertencesse ao espaço que habita.

3. *Man at a Washbasin*

[Homem em um lavatório], *circa* 1954

Óleo sobre tela

Coleção Mugarbi, Estados Unidos

Man at a Washbasin traz elementos característicos da produção de Bacon neste período. A figura masculina destaca-se do fundo escuro, demarcado por uma estrutura geometrizada que sugere a construção de um espaço. Ainda que seu rosto não seja completamente visível, tudo indica que o artista atribuiu à figura traços de Peter Lacy (1916-1962), com quem Bacon manteve um relacionamento durante boa parte dos anos 1950. Notamos uma especial atenção dada à postura arqueada da figura, que sugere uma sutil contração da musculatura das costas, pernas e

nádegas para o movimento. A vista das costas lembra desenhos de Edgar Degas (1834-1917) em que mulheres se inclinam para secar as pernas. Ainda que o relacionamento entre Bacon e Lacy tenha sido marcado por uma dinâmica turbulenta e episódios de violência, *Man at a Washbasin transmite* um momento de intimidade em uma ação corriqueira.

3. *Study of a Nude* [Estudo de um nu], 1952-53

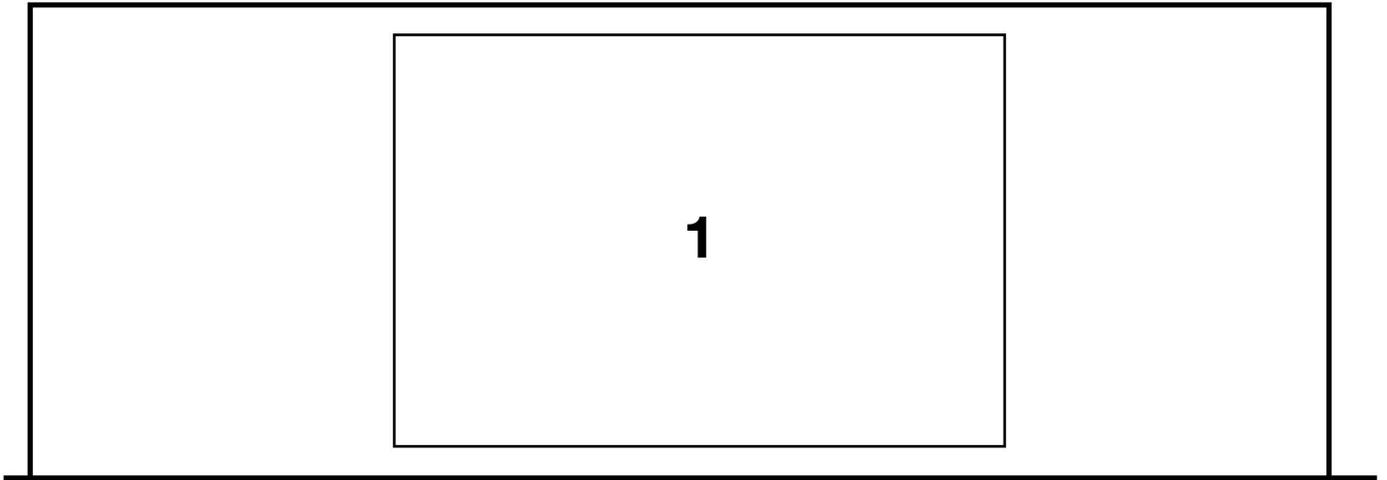
Óleo sobre tela

Sainsbury Centre, University of East Anglia,
Norwich, Inglaterra

O interesse pela figura humana desponta nas inúmeras referências que Bacon fez aos estudos de movimento realizados pelo britânico Eadweard

Muybridge (1830-1904). As imagens sequenciadas de Muybridge tinham como objetivo explorar o comportamento e as posturas do corpo em movimento. Em *Study of a Nude*, ao apropriar-se de um frame da sequência *Atleta*, salto em altura, Bacon demonstra que seu interesse recai mais sobre a exploração do corpo humano, sua carnalidade e posição, do que sobre o movimento. O elogio ao corpo atlético muitas vezes foi explorado na cultura visual como uma estratégia para mascarar o desejo homoafetivo, ao colocar figuras masculinas em situações esportivas. Aqui, a figura é inserida em um ambiente árido, marcado pela estrutura geométrica recorrente nas obras do artista, assim como pelas pinceladas verticais que simulam cortinas e persianas.

Parede 2



1. John Deakin

Bebington, Reino Unido, 1912–1972,
Brighton, Reino Unido

Francis Bacon vestindo uma capa de chuva,
circa 1967

Coleção The Estate of Francis Bacon

Parede 3

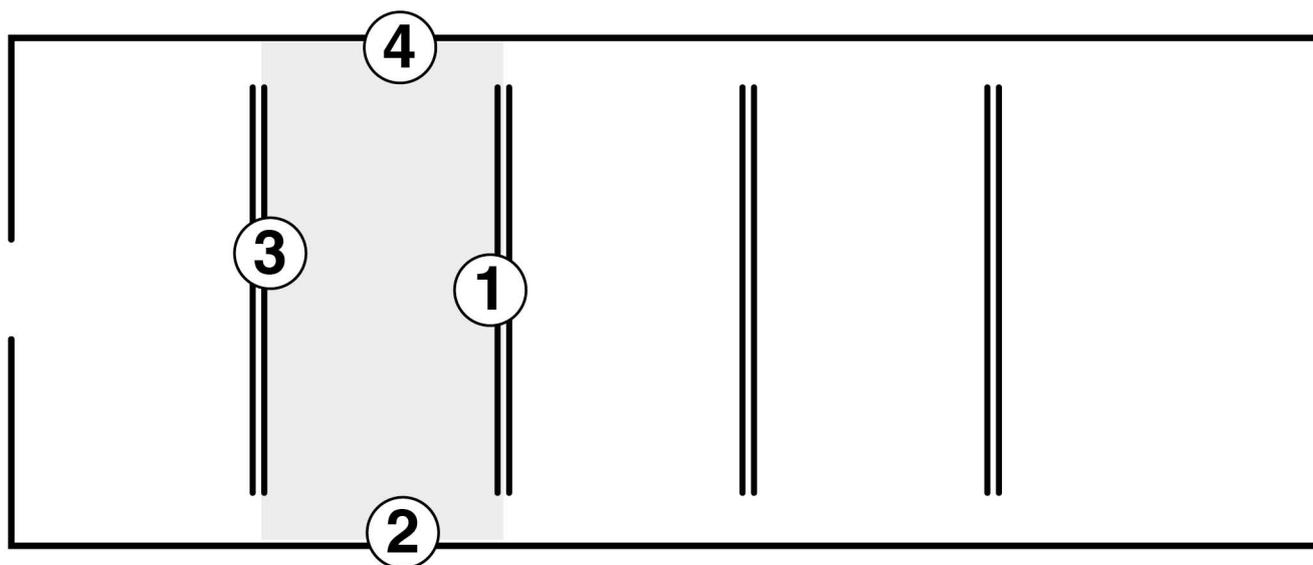
QUANDO VOCÊ ENTRA EM UM AÇOUGUE
VOCÊ VÊ A BELEZA DA CARNE
COMO A CARNE PODE SER BONITA
MAS QUANDO VOCÊ PENSA NISSO,
TAMBÉM PENSA EM TODO O HORROR DA VIDA,
DE UM SER VIVO VIVENDO DE OUTRO,
O PADRÃO NATURAL DA VIDA

Francis Bacon, 1966

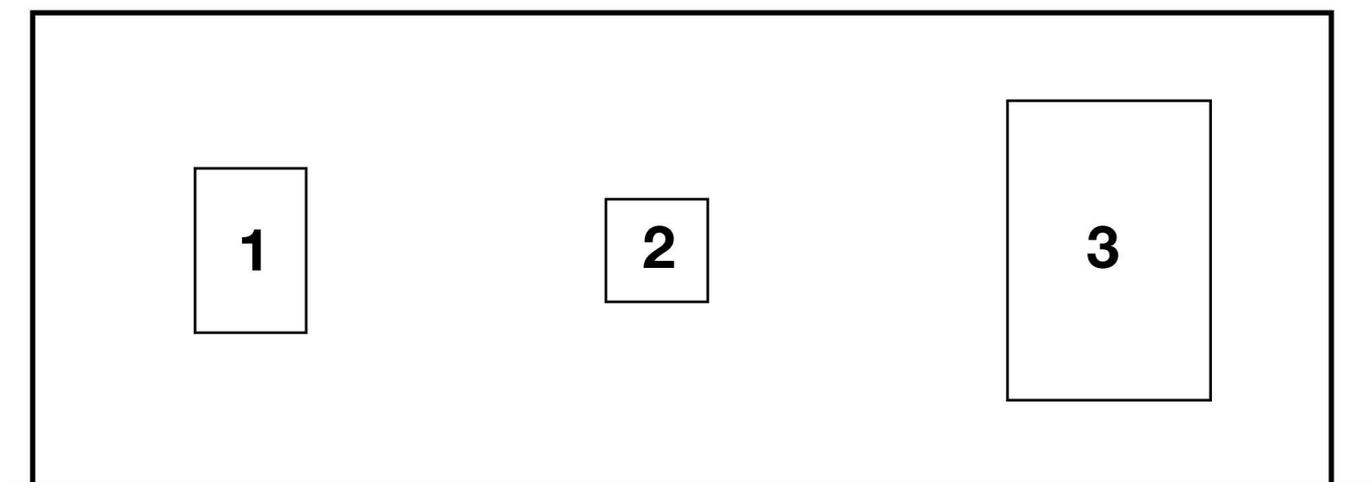
**1. Quando você entra em um açougue
você vê a beleza da carne como a carne
pode ser bonita mas quando você pensa
nisso, também pensa em todo o horror da
vida, de um ser vivo vivendo de outro, o
padrão natural da vida**

Francis Bacon, 1966

Sala 2



Parede 1



1. *Head I* [Cabeça I], 1947-48

Óleo e têmpera sobre painel

The Metropolitan Museum of Art, legado de Richard S. Zeisler, 2007, Nova York, Estados Unidos

No fim dos anos 1940, Bacon se dedicou às pinturas da série *Heads* [Cabeças]. As estranhas figuras pintadas em telas em formato de retrato se camuflam entre as pinceladas em tons escuros de cinza. Dependendo da obra, são mais ou menos reconhecíveis como cabeças — algumas mais próximas a figuras humanas, enquanto outras são tão deformadas que mais se assemelham a monstros disformes, identificando-se nelas apenas partes de uma fisionomia. Em *Head I*, quase não reconhecemos a cabeça exceto pela clara forma de uma orelha

bem delineada e pela boca entreaberta, com dentes que mais parecem pertencer a um animal do que a uma cabeça humana. Nessas pinturas, a densa camada de tinta cria uma textura que pode ser associada à pele grossa e áspera de animais como a de um rinoceronte.

2. *Study of a Head* [Estudo de uma cabeça], 1952

Óleo sobre tela

Yale Center for British Art, doação Beekman C. e Margaret H. Cannon, New Haven, Estados Unidos

Como um homem queer, Bacon enfrentou as duras normas e os valores conservadores típicos do ambiente católico estrito em que foi criado na Irlanda pré-guerra. Em suas pinturas, o artista frequentemente subvertia ícones religiosos —

como a crucificação e a figura do papa, o líder da Igreja Católica. A profanação desses símbolos pode ser lida como respostas pictóricas de Bacon à repressão do desejo carnal homossexual postulado pela Igreja. Uma relação entre o papa e a figura patriarcal foi proposta pelo crítico de arte David Sylvester (1924-2001), que sugeriu uma relação entre as palavras *papa* e *papai*. Em entrevista, mesmo negando a intencionalidade dessa associação, Bacon respondeu: “É difícil saber o que faz surgir uma obsessão. O fato é que nunca me dei bem com meu pai nem com minha mãe”.

3. Study for the Nurse in the Film “Battleship Potemkin” [Estudo para a enfermeira do filme *O encouraçado Potemkin*], 1957

Óleo sobre tela

Städel Museum, Frankfurt am Main, Alemanha

A representação de um grito excruciante é marcante nos trabalhos de Francis Bacon deste período. O efeito visceral da boca aberta evoca referências visuais que instigaram o fascínio do artista por essa parte do corpo: uma ilustração de um livro de medicina sobre patologias bucais, a pintura *O massacre dos inocentes* (1625-32), de Nicolas Poussin (1594-1665), além de uma cena retirada do filme *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein (1898-1948), em que uma mulher grita durante o massacre na escadaria de Odessa. Bacon mantinha em seu ateliê impressões dessa imagem que foram usadas como referência para *Study for the Nurse in the Film "Battleship Potemkin"*. A figura humana - que, apesar do título que sugere uma figura feminina, parece ser de fato andrógina - aparece nua e de corpo inteiro, mas com as pernas encolhidas, como se flutuasse neste espaço verde incógnito.

Parede 2

VIEMOS AO MUNDO COM UM GRITO
E MUITAS VEZES TAMBÉM MORREMOS COM UM GRITO.
TALVEZ O GRITO SEJA O SÍMBOLO MAIS DIRETO
DA CONDIÇÃO HUMANA

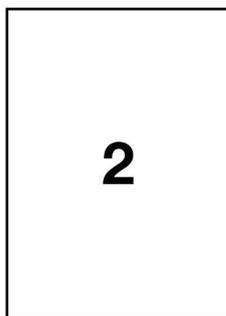
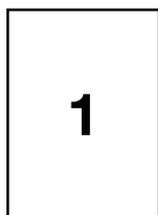
Francis Bacon, 1992

1. Viemos ao mundo com um grito e muitas vezes também morremos com um grito.

Talvez o grito seja o símbolo mais direto da condição humana

Francis Bacon, 1992

Parede 3



1. **Figure Sitting** [Figura sentada], 1955

Óleo sobre tela

S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele
Kunst, Gante, Bélgica

Durante os anos 1950, Bacon produziu uma série tomando como referência o *Retrato do papa Inocência X* (circa 1650), do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660). As obras de Bacon revisitam essa emblemática imagem do líder da Igreja Católica, questionando a autoridade clerical e os valores conservadores defendidos pela instituição religiosa, especialmente a repressão à homossexualidade. Evidencia-se um sentimento interior de desespero e angústia, sobretudo nas pinturas em que o papa está de boca aberta, gritando. Esta obra pode ser vista no contexto das figuras gritantes de Bacon,

que também se prestam a leituras queer, especialmente no que diz respeito ao destaque dado à boca aberta. A boca é um orifício corporal impregnado de simbolismos sexuais e, portanto, tem conotações altamente eróticas.

2. *Study for Figure II* [Estudo para figura II], 1953

Óleo sobre tela

Coleção particular, Nova York, Estados Unidos

Study for Figure II é parte de um conjunto de obras que representam “vidas em quartos de hotel”, um motivo frequente na obra de Bacon na metade dos anos 1950 que pode refletir seu estilo de vida itinerante naquela época. Podemos recordar a recorrência em sua obra da boca aberta, como em um grito, o que pode ser visto como signo da animalidade e da expressão pré-linguística. A boca evidencia um contraste entre

seu papel ligado primordialmente aos instintos e à manifestação do apetite — inclusive sexual —, e seu uso intelectual na formulação do discurso racional. O grito da figura e a intensa expressividade de suas feições contrastam ainda com a imobilidade do corpo, que exceto por seus joelhos esboçados que poderiam denotar algum movimento, parece plasmada ao local no qual está sentada pelas pinceladas largas e rápidas.

3. *Portrait of Lucian Freud* [Retrato de Lucian Freud], 1951

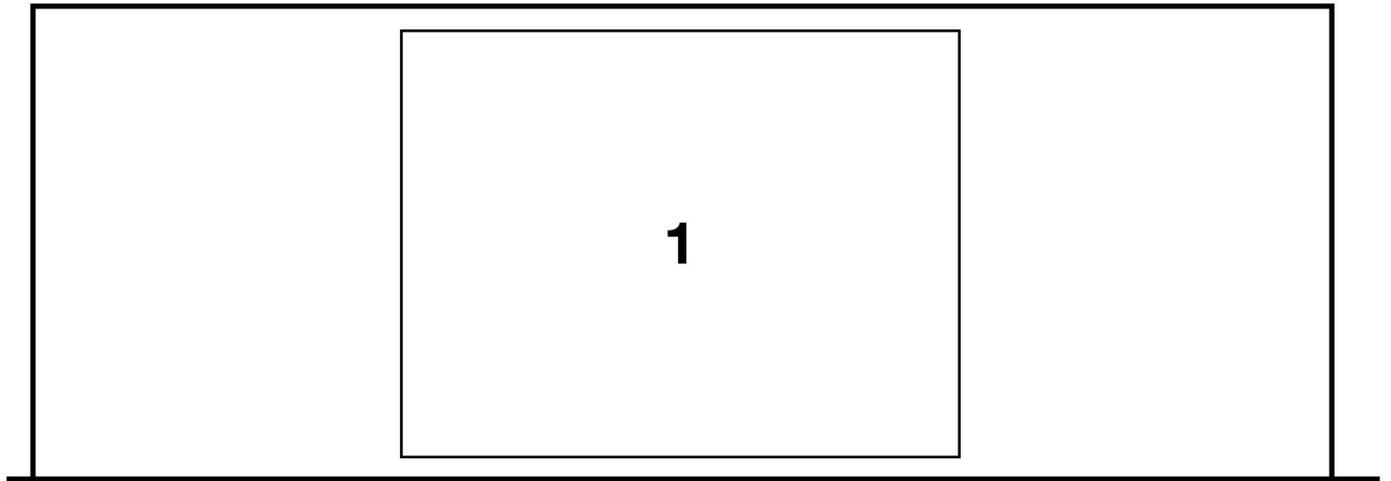
Óleo e areia sobre tela

The Whitworth, University of Manchester,
Inglaterra

Assim como Francis Bacon, o pintor inglês Lucian Freud (1922-2011), seu contemporâneo, dedicou-se à exploração da figura humana.

Com frequência, as obras de Freud são caracterizadas como intensas e dramáticas, e se atêm minuciosamente à representação detalhada do corpo humano. Por esse motivo, sua produção é muitas vezes considerada antagônica à crueza e às deformações das pinturas de Bacon. Esta foi a primeira de várias pinturas em que Bacon retratou o amigo. Apesar de Freud ter posado como modelo-vivo, ele relata que mesmo antes de chegar ao estúdio, Bacon já havia modelado consideravelmente a figura a partir de uma fotografia de Franz Kafka (1883-1924). Esse é mais um exemplo do complexo universo visual ao qual Bacon recorria em suas pinturas. De fato, Bacon preferia não realizar suas obras com o retratado presente no estúdio, recorrendo ao uso de fotografias.

Parede 4



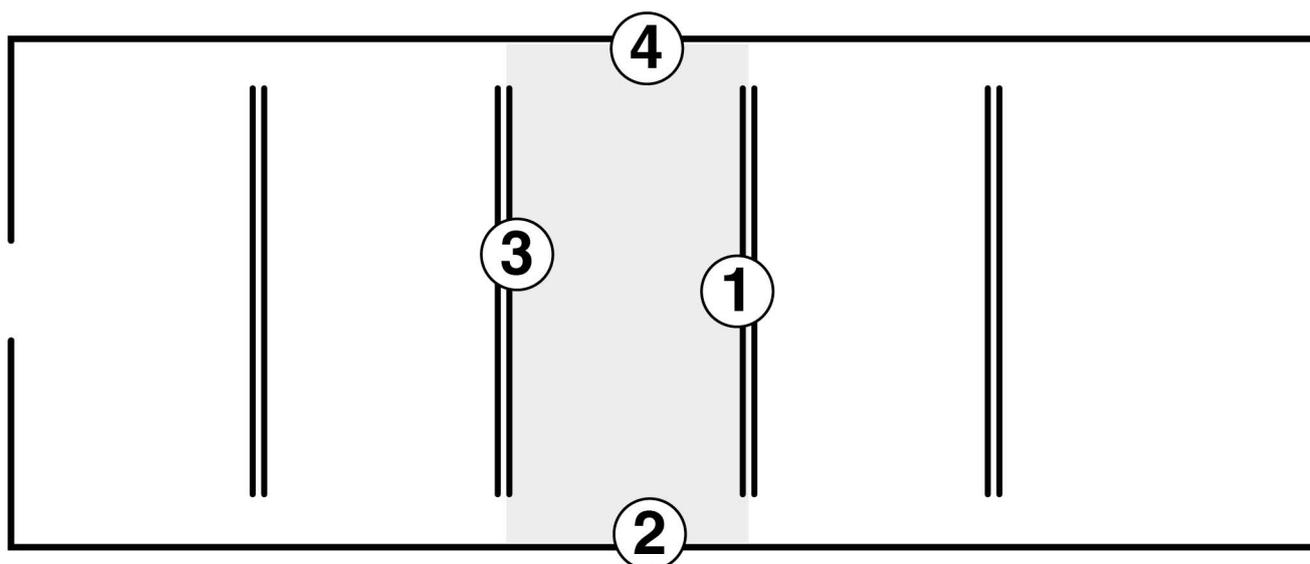
1. John Deakin

Bebington, Reino Unido, 1912–1972,
Brighton, Reino Unido

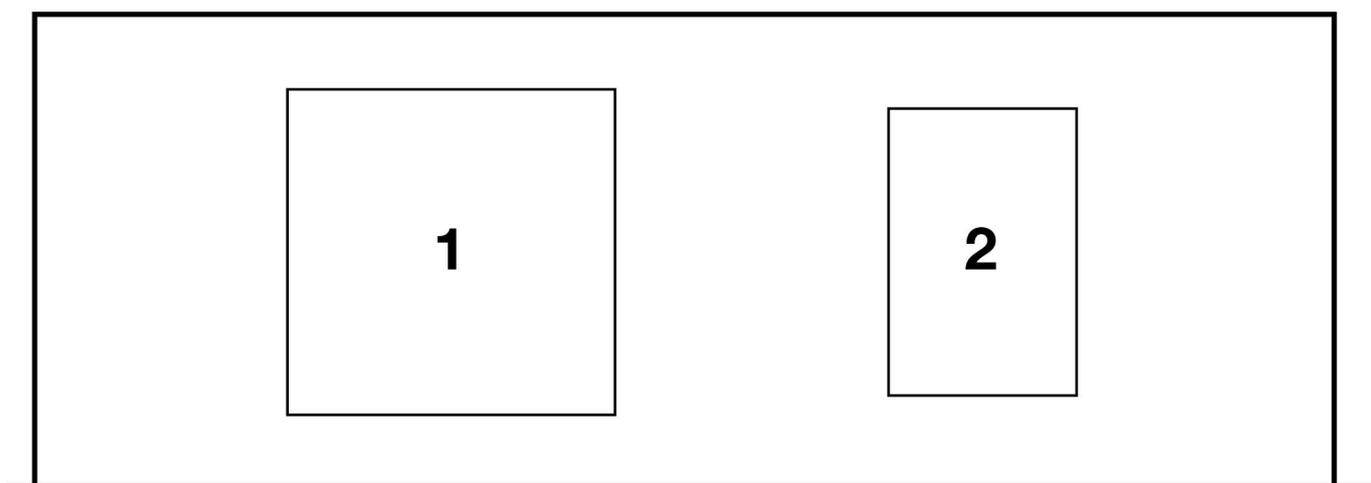
**Francis Bacon em fotografia feita para a
revista *Vogue*, 1952**

The Condé Nast Publications Ltd.

Sala 3



Parede 1



1. *Seated Figure* [Figura sentada], 1961

Óleo sobre tela

Tate Gallery, doação J. Sainsbury Ltd., 1961,
Londres, Inglaterra

A delimitação geométrica que cerca a figura no centro desta composição, quase como uma jaula, é recorrente na produção de Bacon e traz uma sensação de enclausuramento físico e psicológico. As linhas da estrutura se sobrepõem aos móveis em um espaço que remete a uma sala de estar, com poltronas e um tapete ornamentado. Ao fundo, as recorrentes pinceladas verticais fazem as vezes de cortinas ou persianas. Com o rosto distorcido, a figura em *Seated Figure* veste uma camisa com o colarinho desabotoado, terno e sapatos lustrosos, e está sentada com uma das pernas dobrada sobre o joelho. Embora nem sempre se possa apontar a identidade dos retratos de Bacon, especialmente pelas distorções de sua fisionomia, é provável que a figura nesta obra seja Peter Lacy, o primeiro grande amor que Bacon retratou em suas pinturas.

2. *Man in Blue I* [Homem em azul I], 1954

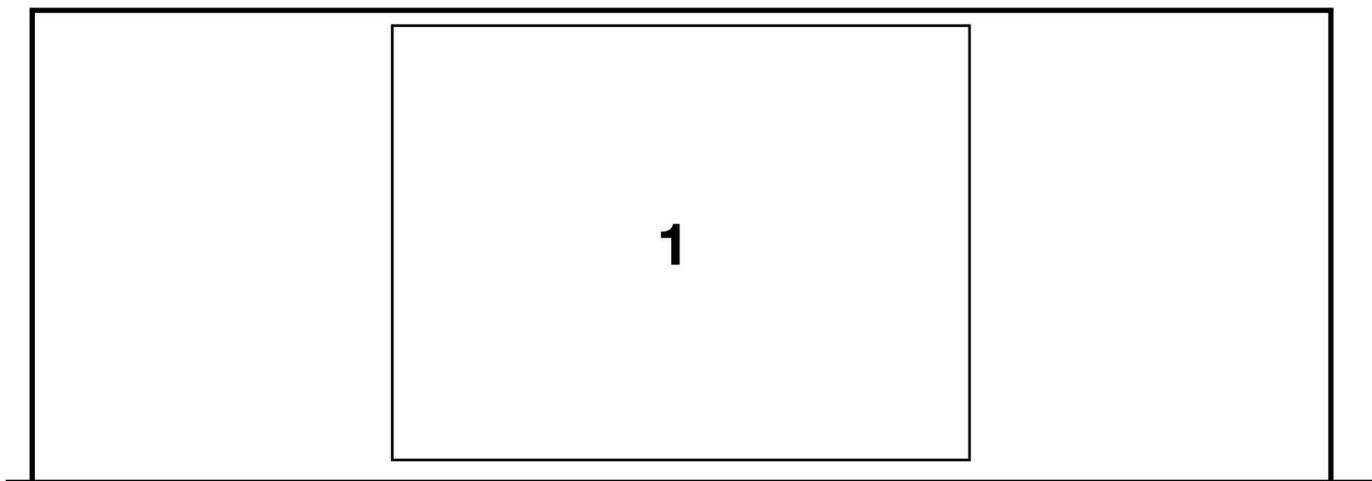
Óleo sobre tela

Museum Boijmans Van Beuningen, Roterdã,
Países Baixos

Em 1954, Bacon passou um período hospedado no Imperial Hotel em Henley-on-Thames, próximo de onde Peter Lacy vivia. Lá, mais precisamente no bar do hotel, Bacon teve contato com homens que estavam apenas de passagem pela cidade, envolvidos em casos extraconjugais ou em relações sexuais anônimas. Em meio a esses encontros, o artista pintou os sete quadros da série *Man in Blue*, retratando homens de terno, incógnitos e introspectivos. Nesta pintura, o homem se apoia no que parece ser um balcão de bar. A tonalidade escura e azulada do terno se replica no plano de fundo, criando uma atmosfera

solitária e taciturna em que a figura se diferencia pouco do ambiente que habita, exceto por seu rosto bem iluminado. O efeito desfocado de sua feição intensifica a sensação de anonimidade.

Parede 2



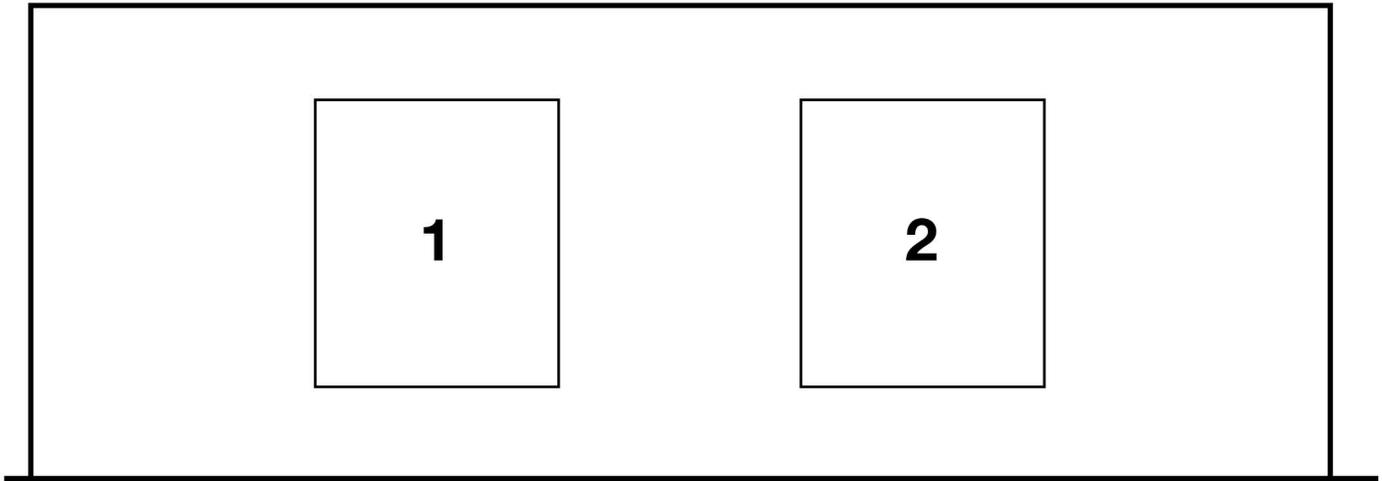
1. John Deakin

Bebington, Reino Unido, 1912–1972,
Brighton, Reino Unido

**Folha de contato com fotografias de Peter
Lacy, 1959**

Coleção © Hugh Lane Gallery, Dublin, Irlanda

Parede 3



1. *Walking Figure* [Figura andando], 1959-60

Óleo sobre tela

Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, doação Mr. e Mrs. J.O.

Lambert, Jr. e Mr. e Mrs. David Garrison, Estados Unidos

A figura humana de *Walking Figure* parece habitar um lugar distinto em relação às demais obras de Bacon. Não há uma indicação de tridimensionalidade espacial

pelos mesmos artifícios de composição usados pelo artista em outras obras, como os polígonos que englobam suas figuras ou as estruturas tubulares que as circundam. Neste caso, a construção de diferentes planos na pintura se dá pela faixa vertical no lado direito da composição. A cor verde vibrante e chapada e a ausência de sombras criam uma sensação planar no ambiente. Assim, a figura humana parece sair de uma fissura na parede ou da superfície da própria tela. Esse verde vivo, que com frequência aparece no fundo das obras de Bacon, contrasta com os tons rosados e alaranjados da figura, ressaltando sua matéria carnal.

2. *Seated Figure on a Couch* [Figura sentada no sofá], *circa* 1959

Óleo sobre tela

Coleção particular

Cortesia Skarstedt New York, Estados Unidos

Nus masculinos frontais apareciam esparsamente na obra de Bacon até o fim dos anos 1950. *Seated Figure on a Couch* aponta para uma transição, quando tais nus se tornam um dos temas marcantes de sua produção. Os contornos desta figura são mais definidos se comparados com outros nus do mesmo período. Ela parece posicionada de forma desconexa na cena: sentada no sofá com uma perna estendida, que parece apoiada no chão. A figura ganha uma corporeidade mais viva, como se a paleta de tons rosados nos transmitisse o calor de sua pele — e

não os acinzentados e azuis que predominavam em obras anteriores do artista, notoriamente mais soturnas. Diferencia-se também pelo detalhamento dado aos genitais, já não mais sugerido pela gestualidade das pinceladas, e sim por contornos explícitos, incluindo o sombreado dos pelos pubianos.

Parede 4

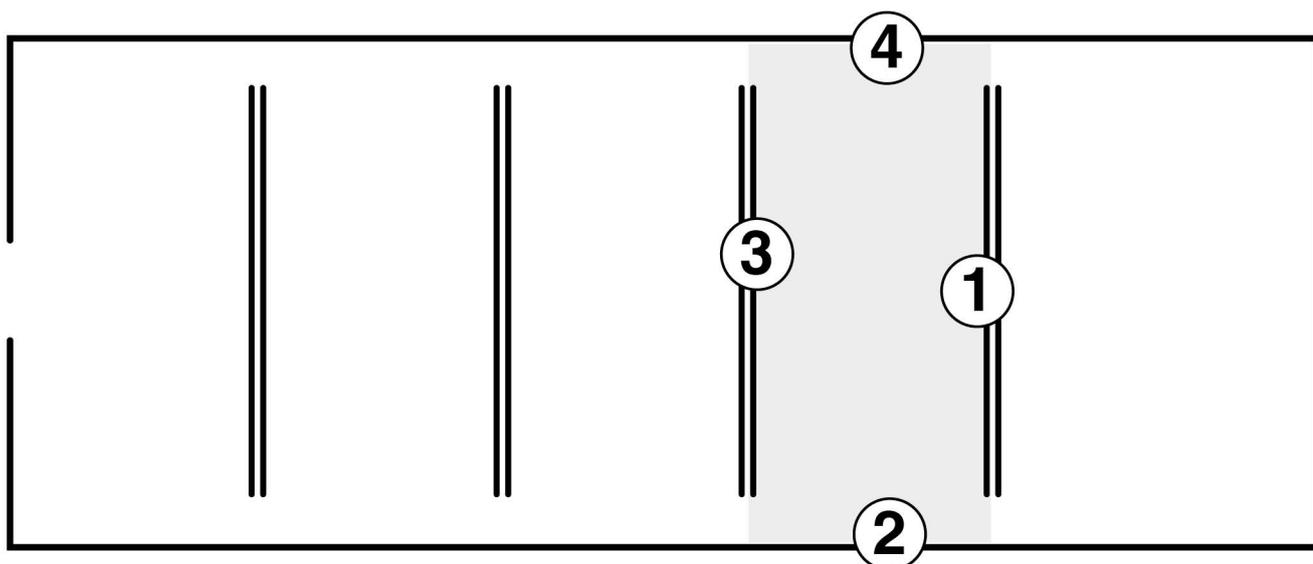
EU GOSTO DOS HOMENS
GOSTO DE SEUS CORPOS,
GOSTO DE SEUS CÉREBROS,
GOSTO DA QUALIDADE DE SUA CARNE.

Francis Bacon, 1993

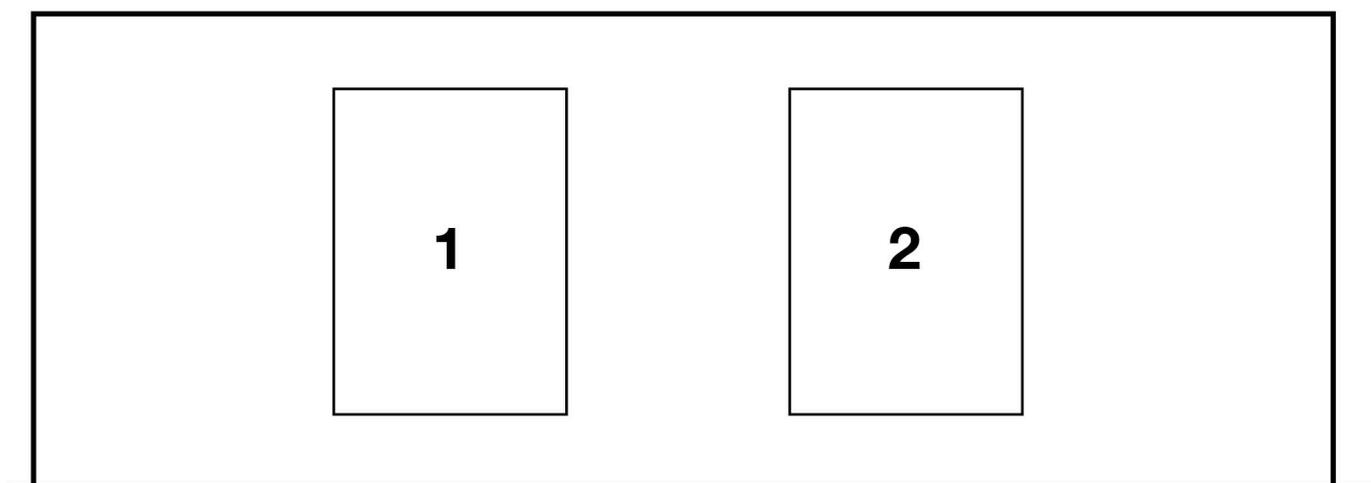
1. Eu gosto dos homens gosto de seus corpos, gosto de seus cérebros, gosto da qualidade de sua carne.

Francis Bacon, 1993

Sala 4



Parede 1



1. *Lying Figure* [Figura deitada], 1969

Óleo sobre tela

Fondation Beyeler, Riehen/Basileia, Suíça

Sobretudo na década de 1960, Bacon pintou muitos de seus amigos que frequentavam o Soho, bairro londrino conhecido pela vida boêmia. Como preferia não pintar a partir de modelos vivos que posassem em seu ateliê, frequentemente o artista usava como referência fotografias encomendadas a John Deakin (1912-1972). Em *Lying Figure*, Bacon partiu de fotografias que Deakin tirou de sua amiga Henrietta Moraes (1931-1999) deitada com a cabeça próxima ao pé da cama. No entanto, o pintor adiciona um elemento que não estava presente nas fotografias originais: uma seringa hipodérmica espetada no braço da figura. De acordo com Bacon, a presença da seringa respondia à necessidade de “fixar a imagem mais fortemente na aparência da realidade [...] pregando a carne na cama”.

2. From Muybridge's "The Human Figure in Motion: Woman Emptying a Bowl of Water and Paralytic Child Walking on All Fours

[Baseado em Muybridge – Mulher esvaziando uma bacia com água e criança parálitica de quatro], 1965

Óleo sobre tela

Stedelijk Museum, Amsterdã, Países Baixos

A combinação de elementos desconcertantes, retirados de contextos distintos, é recorrente nos trabalhos de Bacon. Aqui, a figura amorfa de uma mulher em meio ao movimento de entornar o líquido de uma bacia é combinada a de uma criança parálitica — ambas provenientes dos sequenciamentos fotográficos produzidos por Eadweard Muybridge (1830-1904). As duas figuras se equilibram enquanto andam

pela estrutura circular que se eleva do chão, evidenciando suas maneiras particulares de mobilidade, justamente aquilo que interessava Muybridge em seus estudos. Bacon intensifica a carnalidade de seus corpos com uma profusão de cores em pinceladas densas, que reforçam as tonalidades empregadas na construção espacial da cena. As figuras ganham vivacidade com a tinta a óleo, diferenciando-se assim da impessoalidade objetiva dos estudos esquemáticos de Muybridge.

Parede 2

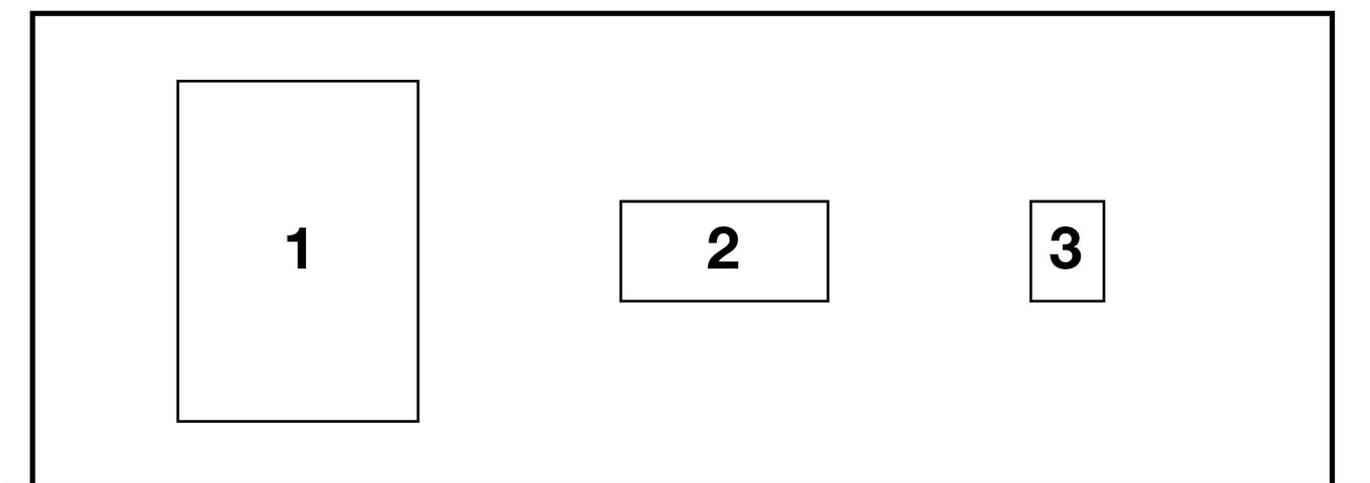
EU NÃO DEFORMO CORPOS
PELO PRAZER DE DEFORMÁ-LOS,
MAS PARA TRANSMITIR A REALIDADE DA IMAGEM
EM SUA FASE MAIS AGUDA.

Francis Bacon, 1971

1. Eu não deformato corpos pelo prazer de deformá-los, mas para transmitir a realidade da imagem em sua fase mais aguda.

Francis Bacon, 1971

Parede 3



1. *Portrait* [Retrato], 1962

Óleo sobre tela

Museum für Gegenwartskunst Siegen, The
Lambrecht-Schadeberg Collection, Alemanha

Apesar de não identificar a pessoa retratada, *Portrait* traz traços marcantes da fisionomia de Peter Lacy, especialmente no desenho das sobrancelhas e da linha frontal do cabelo. A figura parece estar à vontade, por sua postura com os braços arqueados no sofá. Uma massa em tons de roxo no abdômen parece trazer seus órgãos internos para fora do corpo, ou aludir a um volumoso órgão sexual. Neste período, o interesse de Bacon pela figura humana parece se deslocar da compreensão anatômica em direção à carnalidade. Sua matéria carnal passa a preencher os contornos dos corpos de maneira menos rígida, com pinceladas densas. Realizada no ano da morte de Lacy, a obra *Portrait* também coincide com o momento em que Bacon conheceu George Dyer (1934-1971), o companheiro com quem se relacionaria durante a década de 1960 até seu falecimento.

2. *Study for Three Heads* [Estudo para três cabeças], 1962

Óleo sobre tela

The Museum of Modern Art, The William S. Paley Collection, Nova York, Estados Unidos

Em 1962, na véspera da abertura de sua retrospectiva na Tate Gallery, em Londres, Bacon recebeu a notícia da morte de seu antigo companheiro, Peter Lacy. Em sua homenagem, *Study for Three Heads* foi a primeira obra realizada após o acontecimento. Neste tríptico, seu autorretrato é ladeado por retratos de Lacy, eternizando o forte vínculo entre os dois — anos mais tarde, Bacon ainda dizia que Lacy foi o grande amor de sua vida. Espelhando a triste perda, quase uma década depois, na antevéspera de sua segunda retrospectiva,

no Grand Palais em Paris, George Dyer, então companheiro de Bacon, sofreu uma overdose intencional de medicamentos e bebida, falecendo no quarto do hotel onde estavam hospedados. Bacon também retratou Dyer em inúmeras obras posteriores, em parte como uma forma de lidar com o luto.

3. *Self-Portrait* [Autorretrato], 1976

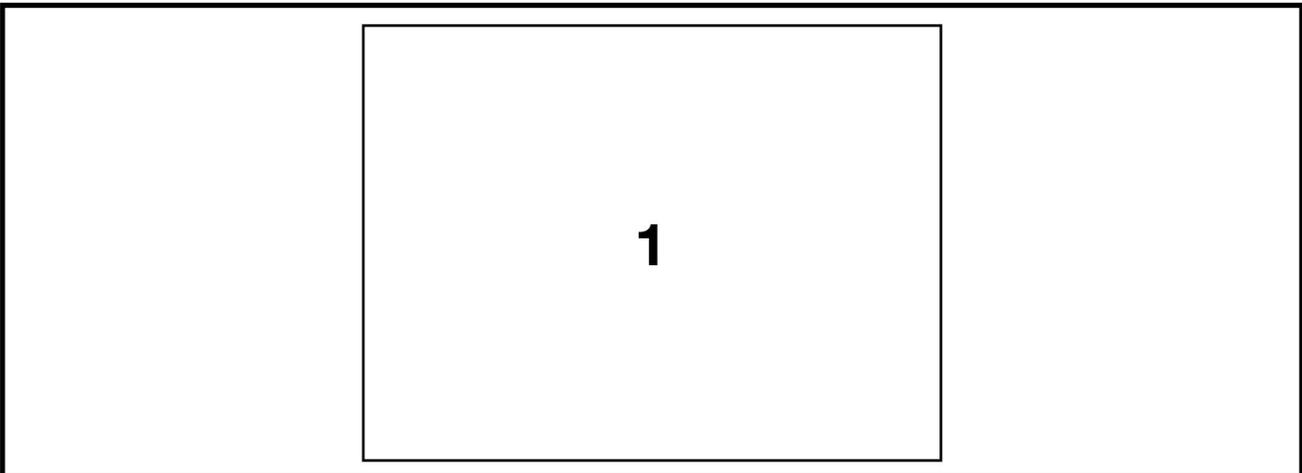
Óleo e pastel sobre tela

Musée Cantini, Marselha, França

Nos anos 1970, Bacon produziu inúmeros autorretratos, sobretudo após a morte de George Dyer, seu companheiro por oito anos. Entrevistado por David Sylvester (1924-2001) em 1975, Bacon lamentava importantes perdas: “as pessoas andaram morrendo à minha volta como moscas”.

Mesmo reforçando que detestava o próprio rosto, ele dizia que não tinha mais quem pintar além de si. Aqui, Bacon se retrata com traços parecidos aos do amigo e fotógrafo Peter Beard (1938-2020). Apesar de nunca terem sido amantes, Bacon era fascinado por sua beleza. A frontalidade audaciosa deste autorretrato, tal como seu olhar que encara diretamente o observador, remetem a fotos de documentos de identificação e passaportes. Por outro lado, há um sentimento melancólico em seu olhar, como se o artista estivesse sozinho diante de seu reflexo em um espelho.

Parede 4



1

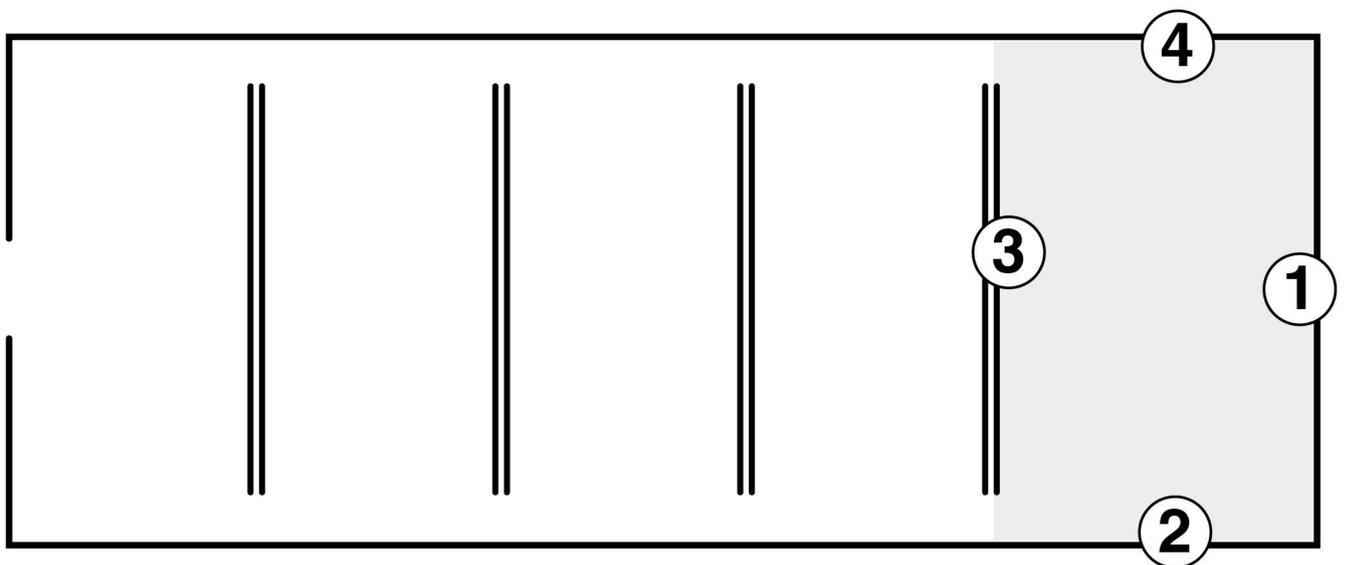
1. John Deakin

Bebington, Reino Unido, 1912–1972,
Brighton, Reino Unido

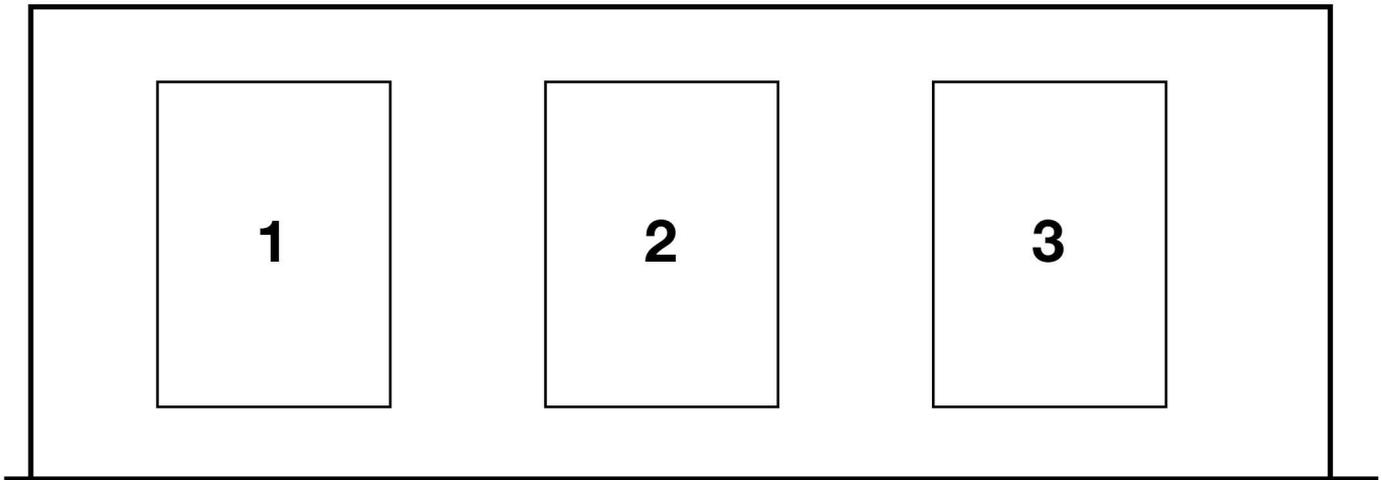
Francis Bacon e seu companheiro George Dyer no Expresso do Oriente, em viagem para Atenas

Coleção © Hugh Lane Gallery, Dublin, Irlanda

Sala 4



Parede 1



1. *Two Figures with a Monkey* [Duas figuras com um macaco], 1973

Óleo sobre tela

Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (Inbal), Secretaría de Cultura, Cidade do México

As figuras de Bacon conhecidas como *couplings* [acasalamentos], protagonistas em *Two Figures with a Monkey*, remontam ao início de sua produção. Esses corpos

que parecem se fundir durante uma relação sexual apareceram inicialmente em *Two Figures* (1953) e *Two Figures in the Grass* (1954), e atestam sua ousadia, especialmente tendo em conta que foram realizadas quando as relações homoafetivas ainda eram criminalizadas no Reino Unido. Foi somente após a descriminalização, em 1967, que Bacon retornou ao tema. Seus *couplings* tomam como referência as sequências fotográficas de Muybridge (1830-1904) de homens lutando, carregadas de certa ambiguidade entre a violência da luta e o contato corpo a corpo no sexo, o que também reflete os embates inerentes a seus relacionamentos. Antes reservado à intimidade, o ato sexual é mostrado sem pudor com a potência das pinceladas de Bacon.

2. *Study for Portrait on Folding Bed* [Estudo para retrato em cama dobrável], 1963

Óleo sobre tela

Tate Gallery, compra, 1963, Londres, Inglaterra

Anos antes de realizar essa pintura, em 1959, Bacon havia listado em suas anotações sobre possíveis temas para suas obras “a cama de um crime no centro de um quarto circular”. A cama, como local da intimidade, torna-se o cenário de relações sexuais, da violência e também do ilícito. Nesta obra, uma mancha escura na região do abdômen e das pernas da figura pode indicar que seus órgãos internos rompem a pele e se projetam violentamente para fora do corpo. A estrutura geométrica, como os paralelepípedos que envolviam suas obras da década de 1950, também aparece nesta pintura. Além dela,

uma forma branca espiralada circunda a cama dobrável, conduzindo nosso olhar para o centro. O modo como Bacon articula a cabeça e o corpo, tal como a sinuosidade das pinceladas, nos transmite certa inquietação da figura retratada.

3. *Study from the Human Body and Portrait*

[Estudo do corpo humano e retrato], 1988

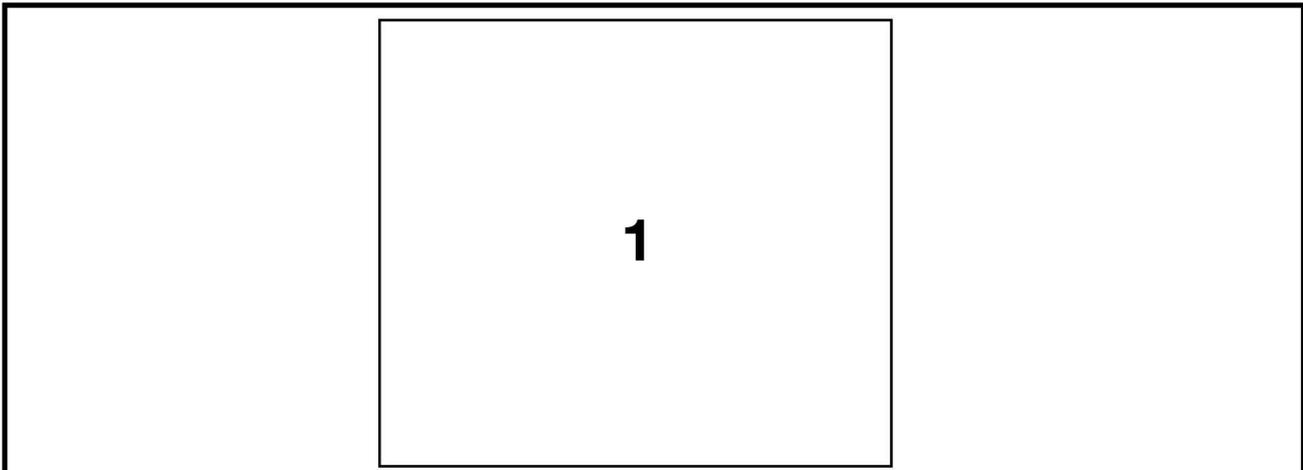
Óleo, pastel, tinta spray e transferência de letras a seco sobre tela

Museum für Gegenwartskunst Siegen, The Lambrecht-Schadeberg Collection, Alemanha

A última década da produção de Bacon é marcada por corpos em pedaços, caracterizados por sua musculatura voluptuosa. Para além das distorções, Bacon abrevia, sintetiza ou dá novos contornos à matéria carnal. Nesta obra, são representados

apenas o quadril, as pernas e os genitais de uma figura humana. Sua sombra parece uma continuidade da carne do corpo, como se sua matéria escorresse por seus pés. No lugar do torso, Bacon pinta uma fotografia sua dos anos 1970 como se estivesse afixada diretamente sobre a tela. A imagem em preto e branco enquadra as feições de Bacon sem mostrar muito do contorno do seu rosto, criando uma sensação de planaridade que contrasta com o volume carnal do restante da figura, com suas nuances de rosas e violetas ressaltadas pelo fundo laranja estridente.

Parede 2



1

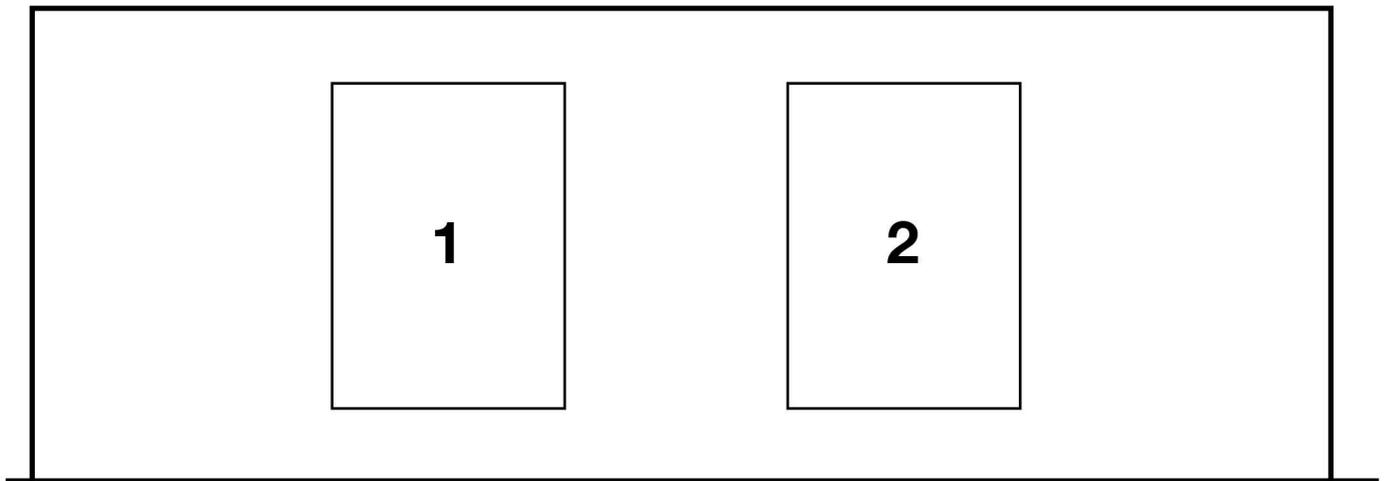
1. Jorge Lewinski

Lwow, atual Ucrânia, 1921–2008 Londres,
Inglaterra

**Francis Bacon no topo da escada em seu
ateliê no n. 7 da rua Reece Mews, em
Londres**

© Jorge Lewinski

Parede 3



1. *Study for Self-portrait* [Estudo para autorretrato], 1981

Óleo sobre tela

Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Alemanha

Study for Self-portrait foi realizado a partir de uma fotografia do artista em seu ateliê, feita por Michael Holtz em 1974. À diferença de seu estilo sóbrio de se vestir, nessa obra Bacon usa uma elegante camisa estampada, com o colorido em azul e rosa misturando-se em pinceladas. Bacon não pintava a partir de modelos vivos, mas de fotos de amigos e antigos amantes. Portanto, a escolha de pintar um autorretrato a partir de uma imagem posada provoca uma mistura de papéis entre artista e retratado. Representado isolado em seu ateliê, a figura de Bacon habita uma espécie de “não-espço”. A superfície preta

na qual está sentado poderia ser vista como uma tela de pintura apoiada na parede de seu ateliê, mas à medida que o corpo de Bacon afunda no espaço, sinaliza uma ideia de profundidade. Esses espaços não intuitivos e irreconhecíveis são recorrentes no trabalho do artista e conferem uma sensação de estranheza à cena.

2. *Jet of Water* [Jato d'água], 1988

Óleo sobre tela

Coleção particular, Nova York, Estados Unidos

A atípica ausência da figura humana chama atenção em *Jet of Water*, obra realizada em função da exposição de Bacon na União Soviética em 1988 (onde a homossexualidade ainda era criminalizada). O motivo da pintura, que pode ser considerada uma paisagem,

evidencia a intenção de Bacon de representar um acontecimento figurativamente sem transformá-lo em uma ilustração ou em uma narrativa, priorizando seus elementos-chave e a sensação transmitida mais do que seu reconhecimento imediato. Considerando as pinturas de paisagens inabitadas de Bacon, o filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) supõe que podem ter sido as figuras humanas que, ao desaparecerem, deixaram os rastros encontrados na pintura, como uma reminiscência de sua presença. Nesta obra, o jato de água que cruza energicamente a tela lhe confere uma conotação sexual, assemelhando-se a uma ejaculação.

Parede 4

A PINTURA JÁ É MUITO FÍSICA,
PINTAR CENAS DE HOMENS EM AÇÃO ME DÁ UM GRANDE PRAZER.
É UM DOS ASPECTOS DO COMPORTAMENTO HUMANO QUE MAIS ME INTERESSAM.
É INSTINTO, E É MEU INSTINTO PINTAR ISSO.

Francis Bacon, 1992

**1. A pintura já é muito física, pintar cenas de
homens em ação me dá um grande prazer.
É um dos aspectos do comportamento
humano que mais me interessam.
É instinto, e é meu instinto pintar isso.
Francis Bacon, 1992**