

Da: *Marlene Dumas, Francis Bacon*, a cura di M. Bloemheugel, J. Mot e I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 giugno - 1 ottobre 1995), Charta, Milano 1995, pp. 41-45.

Francis Bacon / Marlene Dumas

Richard Francis

La collocazione in Francis Bacon

"Si potrebbe sostenere che l'intento fondamentale di Bacon non sia tanto produrre un'opera quale oggetto che merita di essere guardato quanto servirsi della tela come teatro delle operazioni per l'affermazione di determinati valori."

(Michel Leiris, *Francis Bacon Full Pace and in Profile*, 1987)

Teatro delle operazioni...

In uno dei suoi primi articoli sul movimento neoromantico inglese Kenneth Clark (il futuro Lord Clark) commentava il *Painting (Dipinto)*, 1946, attualmente presso il Museum of Modern Art di New York, raffrontando Bacon al suo contemporaneo inglese Edward Burra: "Sono entrambi tecnici di straordinaria perizia e questo, unito alla sincerità del loro disgusto, conferisce valore a ciò che altrimenti sarebbe mero *grand guignol*."

Bacon odiava questa critica così come l'arroganza con cui Clark si era espresso dall'alto della sua privilegiata e compiaciuta posizione accademica in materia di storia dell'arte del Rinascimento (a quel bastardo non sono mai piaciuto) e non volle che venisse più ripubblicata. Ma come per tutte le cose che suscitano una reazione particolarmente violenta, in queste parole vi è un elemento di veridicità critica che l'artista non voleva affatto riconoscere. L'opera di Bacon fu straordinaria rispetto ai parametri dell'ambiente artistico inglese degli anni Quaranta, ma mantenne con questo evidenti legami, per quanto egli lo negasse. Fu, ritengo, più rappresentazione teatrale che "teatro delle operazioni" (la metafora militare non è molto calzante). Il significato di scena ed evento differisce da quello dell'Espressionismo astratto. Bacon odiava anche Pollock e spesso si riferì a lui come a un artista decorativo, definendolo, in relazione ai suoi *drippings* degli anni 1947-1950, una "merlettaia". Ciò che li accomunava era l'esigenza di agire l'opera, di fare del dipinto un evento e di trasporre il mondo fisicamente, attraverso i sensi, sulla tela. ("Davvero il mio ideale sarebbe semplicemente di prendere una manciata di colore e buttarla sulla tela, sperando che il ritratto appaia lì, fatto", dichiarò Bacon a Sylvester). Entrambi fecero ricorso alla mitologia e alla sua riedizione mediata dalla psiche. Pollock cercò le sue radici americane nella cultura dei nativi e nella psicanalisi junghiana, Bacon in ciò che è stato recentemente definito il grande canone della letteratura occidentale e negli scritti di Freud. L'arte di Pollock trovava fondamento nella natura e nella spiritualità dell'esperienza naturale, quella di Bacon nella figura umana, nel discorso umano e in ciò che egli concepì come l'esperienza quasi religiosa della memoria dell'uomo. L'insistenza di Bacon sulla figura presupponeva una gerarchia snobistica del soggetto. La figura era preminente nello spiegare il sé agli altri come era stato nell'arte più grande (non stupisce che il commento di Clark fosse così pungente). Non solo egli non amava vivere fuori dalla città (anche se trascorse qualche tempo in un villaggio di pescatori dell'Essex), ma i luoghi dove pareva animarsi erano soprattutto club e ristoranti, come se tanto se stesso quanto la sua opera dipendessero dal suo

ambiente sociale. Questa socievolezza, insieme così affascinante e generosa e tema di numerosi recenti saggi sull'uomo artista, sembra ora porre dubbi sull'opera stessa. Se essa aveva radici nel suo mondo gaudente - ci potremmo chiedere - come poteva essere grave e suscitare emozioni complesse?

L'affermazione di determinati valori...

Una risposta si trova nei libri a cui l'artista si rivolgeva, pochi testi classici che dichiarava di leggere e rileggere costantemente come sentinelle che guidavano i suoi ricordi e quindi la sua opera. Eschilo, Shakespeare, Proust e T.S. Eliot erano gli autori più citati e ovunque nei suoi lavori questi scrittori e le loro tematiche sono offerti a commento da lui stesso o da quanti ne hanno mutuato titoli per i suoi dipinti. Vi sono trittici che si richiamano a *Sweeney Agonistes* o che mostrano letterali riferimenti alle Furie dell'*Oresteia* di Eschilo (spesso in una specifica traduzione); le interviste con David Sylvester sono costellate di citazioni da Shakespeare e Eliot. L'intenzione era indubbiamente sincera ma ora, mi sembra, mostra lo stesso tono vacuo delle molte citazioni a cui ricorre Eliot, per esempio, nel suo *La terra desolata*. Eliot e Bacon sono entrambi profondamente consapevoli delle loro fonti e dell'effetto che intendono creare ed entrambi sembrano muoversi del tutto consciamente nell'ambiente artistico e letterario, elevato e formale, del periodo tra le due guerre.

Gray Gowrie dà un'interpretazione più condiscendente di quel periodo nel suo saggio per la mostra moscovita di Bacon del 1991, parla di "eleganza" e "grazia sotto pressione" (riferendosi senz'altro a Eliot che cita il Dr. Johnson su Andrew Marvell!) e della "stessa sensazione di una civiltà che soffre di esaurimento nervoso". Le recenti revisioni della figura di Eliot, che ne mettono in discussione la conversione religiosa, la spiacevole condizione di outsider, la mancanza di umanità creata senza adottare pienamente la visione esistenzialista e l'ambiguo comportamento sessuale, contribuiscono a una lettura che vede la sua poesia dominata dalla malizia. È come se Eliot fosse incapace di mostrarsi perché questo avrebbe significato rivelare la propria debolezza. A differenza di Ezra Pound, che (in tutta obiettività) ne viene tuttora accresciuto - definito "il miglior fabbro" dalla dedica nella *Terra desolata* -, Eliot viene sminuito dalla propria "erudizione" che pare una posa poiché è stesa come un velo sui veri sentimenti. Pound si serve invece della sua reale erudizione per spiegare le sgradevoli e aspre spigolosità delle sue relazioni. L'adozione di Eliot come primaria fonte per Bacon potrebbe indurci a porre all'uno e all'altro questioni simili. Bacon è meno inibito di Eliot ma entrambi sono condizionati socialmente in eguale misura. Le citazioni da Eliot e da altri creano un'atmosfera di disperazione esistenziale (l'esilarata disperazione di Bacon nelle interviste con Sylvester)

"Che noia ne avresti!

Nascita, e copula e morte.

E se tiri le somme è tutto qui:

Nascita, e copula e morte.

Io son nato, e una volta è abbastanza.

Tu non ricordi certo, ma io sì,

Una volta è abbastanza"

(T.S. Eliot, *Sweeney Agonistes*, in *Collected Poems 1909-35*, 1936, trad. it., T.S. Eliot, Poesie, Oscar Mondadori, 1971)

e le forme dipinte compongono il mondo scandaloso e sessualmente scottante che egli voleva. Mi chiedo se la qualità dello scandalo nelle sue opere sia così diversa dalle citazioni di Eliot. I due

artisti usano porre il loro lavoro su solide basi e ostentare una profondità di pensiero fondata sulla grande letteratura ma questo, almeno nel caso di Eliot, nasconde un cinismo intimo e manipolatorio. Forse i parametri che regolano entrambi questi mondi, i loro "determinati valori" sono e rimangono quelli dell'intellettuale borghese socialmente alienato degli anni Trenta che si maschera da *flâneur* baudelairiano.

L'innato conservatorismo dell'opera di Eliot, la sua adesione ai valori elitari come forma di divertente provocazione e il suo radicamento nell'ambiente letterario londinese, decisamente antimoderno, rimangono percepibili in tutta la sua opera. Bacon può ben reclamare la propria universalità (o anche i suoi riferimenti francesi: Proust, Degas, Van Gogh e Picasso) ma rimane fermo nello stesso milieu di altri, da lui dichiaratamente stimati o disprezzati, De Maistre, Sutherland e Frances Hodgkins, così come lo era Eliot nei confronti di D.H. Lawrence e Virginia Woolf.

La brutalità del fatto

Bacon disse che amava leggere Freud come fosse letteratura, soprattutto le relazioni sui casi. Di questo uso di Freud parlò con Hugh Davies in una discussione sulle Furie che paragonò ai propri demoni. "Noi perseguitiamo costantemente noi stessi. Freud ci ha reso consapevoli di questa parte del nostro essere, indipendentemente dal fatto che le sue idee siano terapeutiche o meno". A quanto mi consta, Bacon non ricercò una cura, preferendo vivere il più vicino possibile a un'esistenza senza inibizioni né restrizioni. La sua opera rivela la volontà di affrontare le proprie "furie", benché egli preferisca drammatizzarle come elementi tragici su una scena teatrale piuttosto che dipingerle con maggiore realismo. Intendo dire che egli presenta il dramma delle emozioni attraverso la manipolazione consapevolmente violenta delle proprie immagini. Spesso queste riescono a trasmettere il vuoto esistenziale della sua esperienza, a volte invece sono romanticizzate e quasi futili nel loro deliberato bisogno di scioccare. È proprio in questo caso, quando sono meno efficaci, che le interviste sembrano confermare una sua visione datata e culturalmente ristretta dell'arte e della società. Bacon aveva spiegato in diverse occasioni, e spesso ripetuto quasi con le stesse parole, i mezzi con cui descrive i suoi metodi di lavoro. Frasi come "lasciare una scia della presenza umana e tracce mnemoniche di eventi del passato come una lumaca lascia la sua bava" oppure "l'artista potrebbe riuscire ad aprire, o meglio dovrei dire, a schiudere le valvole del sentire e riportare lo spettatore alla vita con maggiore violenza" rappresentano i suoi punti fermi e rivelano desideri e ambizioni per la sua opera. Forse è arrivato il momento di valutare più attentamente la posizione di Bacon in rapporto alle opere letterarie e artistiche dei suoi contemporanei. Nel suggerire un dibattito sul contesto della sua produzione, considero con un certo scetticismo il desiderio di Bacon e dei suoi apologeti di elevarlo al di là della sua propria generazione e persino oltre l'arte del XX secolo. Tutto ciò mi offre anche una ragione per tracciare, in questo saggio, un collegamento tra Bacon e Dumas nei loro differenti ambienti artistici.

Ciò che risulta chiaro nell'opera di Bacon è la spinta del desiderio e dell'eccitamento, anche se condizionata dal suo micro-contesto culturale (per esempio, le ambiguità di Bacon sui suoi amanti, tratti dai lottatori di Muybridge, che egli descrive in lotta, e un interesse per particolari raggruppamenti di forme appaiono inutilmente pudichi nel clima odierno). Il desiderio e la sua rappresentazione sono l'essenza dell'opera. Egli lavora al godimento e alla creazione, per se stesso e (nel rivelarla e trasmetterla) per lo spettatore, dell'eccitazione sessuale attraverso l'atto congiunto del sognare a occhi aperti e del dipingere. Bacon dipingeva a memoria, la mattina presto, appena fuori dal sonno (e dal sogno, si può immaginare) ricordando persone ed emozioni. Spingeva la pittura il più possibile alla ricerca del momento in cui venivano richiamati alla mente la persona e il corredo che egli le assegnava: "Questo è il motivo per cui la vera pittura è una lotta misteriosa e

continua a rischio - misteriosa perché la reale sostanza della pittura, quando è usata in questo modo, può aggredire direttamente il sistema nervoso... Penso che dipingere oggi sia pura intuizione e fortuna per trarre vantaggio da quanto succede quando butti giù la materia sulla tela" (scritto nel 1953 da Bacon su Sir Matthew Smith). L'artista cercava un legame diretto tra l'irrazionalità (l'irrazionale dei surrealisti) e la propria mano. In alcuni ritratti (lo dobbiamo presumere poiché non ne conosciamo i soggetti) egli raggiunge qualcosa di più di una somiglianza e si avvicina al suo intento. In altri, ritengo, il rivestimento letterario interrompe il contatto e consegna l'opera al melodramma più che alla tragedia.

Collocare il desiderio sessuale

"Il dolore fisico può cancellare quello psicologico perché annulla tutti i contenuti psicologici, dolorosi, piacevoli e neutri. La nostra accettazione della sua capacità di porre termine alla pazzia è uno dei modi con cui noi, consciamente o inconsciamente, ne riconosciamo il potere di mettere fine a tutti gli aspetti del sé e del mondo". (Elaine Scarry, *The Body in Pain*, 1985)

"È solo come fenomeno estetico che l'esistenza e il mondo appaiono giustificati".
(Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*)

Che Bacon fosse omosessuale e che la sua opera sia spesso omoerotica è un luogo comune, la sua sessualità offrì un passaggio alle sue emozioni e convogliò l'eccitazione nell'atto del dipingere. Il suo essere contro, fuori dalle convenzioni del suo ambiente sociale (l'alta borghesia dublinese ma legata al mondo socialmente ambiguo delle corse dei cavalli) e la sua perversione, almeno secondo la concezione paterna, resero l'eccitazione ancora più intensa. Un'eccitazione, come egli la definì, che appartiene al momento della disperazione, dell'estremo esistenziale e che trasforma il soggetto in uno straniero agli occhi di una società convenzionale. L'esistenzialismo romantico di Sartre e di Camus, nato dal fascino dionisiaco nietzschiano, è il luogo da cui emergono i "fiumi di carne" di Bacon (l'artista espresse a Sylvester il desiderio di "creare dipinti le cui immagini nascessero da un fiume di carne"). L'opera nega la stretta autoreferenzialità della prassi modernista poiché si avvale della letterarietà come strumento per ampliare la propria gamma emozionale. Il significato di struttura emozionale è contenuto nella desolazione dell'esistenza, nulla è importante al di là del piacere del momento che è raggiunto a rischio di spegnerlo - più che con la noia - con la morte. I dipinti ci eccitano perché si collocano all'estremo limite della nostra esperienza portando a soggetto il nulla e in questo rivelano la loro modernità.

Le opere di Marlene Dumas ci appaiono per contrasto meno estreme, codificate all'interno di un discorso sul desiderio sessuale che richiama una sorta di felicità, non di disperazione. Sembrano create con desiderio, ma un desiderio soddisfatto. Questo può avvenire solo in quanto Dumas, a differenza di Bacon, lavora tra le convenzioni della prassi teorica degli anni Ottanta, il periodo del dopo Freud e dell'abiezione. possiamo ipotizzare che l'emozione dominante qui, nella sua presentazione di forme generalmente semplici, quiete, sia quella del piacere, ove cioè è assente la disperazione che spinge Bacon. Forse però si tratta di una lettura un po' troppo superficiale e ci dovremmo chiedere se il semplice piacere non mascheri invece emozioni più complesse, l'accettazione dopo il rifiuto o la stimolante paura dell'abiezione e della negazione. Per comprendere il processo di Dumas potremmo collocare le sue rappresentazioni del desiderio sessuale precisamente in un contesto post-kristeviano, cioè nel quadro di un'analisi europea post-freudiana che usa il progetto femminista in rapporto alle concezioni, estremamente mediate, sul mondo. L'artista è confinata entro i limiti del suo momento, questo momento, così come lo fu Bacon. Il confronto che qui traccio poggia sull'uso critico del contesto e sull'accettazione, con la consapevole

collusione dello spettatore, della specificità del momento del desiderio.

Se l'opera di Bacon celebra l'impossibile, quella di Dumas può essere vista come la contemplazione della disperazione dell'ordinario, nel tentativo di modificarlo attraverso l'atto della sua riproduzione. L'opera mi pare presenti una visione deliberatamente *naïve*, parzialmente sofisticata della sessualità. È cioè altamente sofisticata nella sua falsa *naïveté*, nel suo modo di far muovere la pittura contro il messaggio del desiderio ove predominano gli strumenti del linguaggio, il linguaggio dell'immagine. In questa lettura Dumas propone il desiderio sessuale come il soggetto mediato del discorso postmoderno. Le tracce interpretative si trovano nella semplicità della presentazione (l'incorporazione del desiderio e del suo commento, *all'interno* del metodo pittorico) nel momento creativo dell'opera. L'autoconsapevolezza del metodo, coinvolgendo lo spettatore come collaboratore, per comprendere il modo in cui avviene il processo rappresenta, a mio parere, ciò che distingue Dumas da Bacon. La differenza è proprio questa dimostrazione degli strumenti, questa accettazione, persino celebrazione del contratto con lo spettatore, dell'*artificio* quale comunicazione. Ciò consente la presenza dell'abiezione, una peculiare emozione *fin de siècle*, e riconosce il bisogno di mantenere la paura dell'abiezione entro l'allegria del piacere sessuale per conservare un complesso e umano equilibrio.