

FRANCIS **BACON** TRANSFORMATIONS

THE BARRY JOULE COLLECTION OF FRANCIS BACON
ARTWORKS FROM 7 REECE MEWS, LONDON S.W.7 U.K.

BACON

TRANSFORMATIONS

THE BARRY JOULE COLLECTION OF FRANCIS BACON
ARTWORKS FROM 7 REECE MEWS, LONDON S.W.7 U.K.

Con un saggio critico di - With a critical essay by
Isabella Valente





FRANCIS BACON

TRANSFORMATIONS

Villa Fiorentino - Corso Italia, 53

20 maggio - 21 ottobre 2018

Enti promotori

Città di Sorrento

Giuseppe Cuomo (*Sindaco*)

Fondazione Sorrento

Gianluigi Aponte (*Presidente*)

Gaetano Milano (*Amm. Delegato*)

Antonella Moscarella e Pina Barbato

(*segreteria operativa*)

Progetto, organizzazione e coordinamento

Beatrice Paparo

Testi (in ordine alfabetico)

Giuseppe Cuomo, Luciano Garella, Gaetano

Milano, Lorenzo Piscitelli, Isabella Valente

Progetto grafico

artstudiopaparo

Archivio fotografico

Barry Joule

Traduzioni

Anna Chianese, Jon Cole

Video editing

Mario Pellegrino

Progetto di allestimento

Marina Andreola

Allestimento

DEMO di Luciano De Simone

Assicurazione

Agea Broker di Assicurazioni

Liberato Romano

Fondazione Sorrento

info@fondazionesorrento.com

www.fondazionesorrento.com

Uffici stampa

Rosa Romano

(*Sabap Na*)

Luigi D'Alise

(*Città di Sorrento*)

Massimiliano D'Esposito

(*Fondazione Sorrento*)

Hanno collaborato

MDL Global

Grafiche Zaccara

Grafiche Lapelosa

Andersen

Grafos

Surrentum Editrice

Corniceria Mario Palermo

Millestampe

Clear Channel

Napoli Servizi

A. Manzoni & C.

Piemme

Umberto Allemandi & C.

artstudiopaparo ringrazia

Barry Joule

Beatrice Paparo

Isabella Valente

Angelo Chianese

Bruno Arciprete

Mario Pellegrino

Mario Di Meglio

Maurizio Pinelli

Monica Apreda

Antonino Fattorusso

Benito Rega

Antonio Di Bernardo

Diego Mancino

Valentina Paparo

Iryna Shevchuk

Federalberghi Penisola Sorrentina

Hotel Imperial Tramontano

Liceo Artistico Musicale

Grandi di Sorrento.

Si ringraziano per la collaborazione



Ministero dei Beni e delle
attività culturali e del turismo
Soprintendenza Archeologia Belle Arti
e Paesaggio per il comune di Napoli

90 editori
paparo

IMAGES



BRITISH
BROADCASTING
COMPANY



© 2018 Fotografie Barry Joule

Edizione artstudiopaparo S.r.l. - Napoli

www.artstudiopaparo.com - info@artstudiopaparo.com

Euro 25,00

ISBN 978 88 99130 848

*Si ringrazia mr. Barry Joule per aver fornito e prodotto le foto pubblicate
in questo volume, libere da aventi diritto di autore e di pubblicazione*

Sommario

Presentazioni - Presentations

- 4 Giuseppe Cuomo *Mayor of Sorrento*
- 5 Gaetano Milano *Amministratore Chief Executive Officer Fondazione Sorrento*
- 6 Luciano Garella *Soprintendente Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli*

8 Francis Bacon in Sorrento

Lorenzo Piscitelli

Saggio critico - Critical essay

13 Painting for myself. Bacon inside

Isabella valente

Catalogo - Catalogue

56 Dipinti - Oil on canvas

62 X Album

78 Figure maggiori e minori del nostro Secolo

Figures major and minor from the Artist's own Century

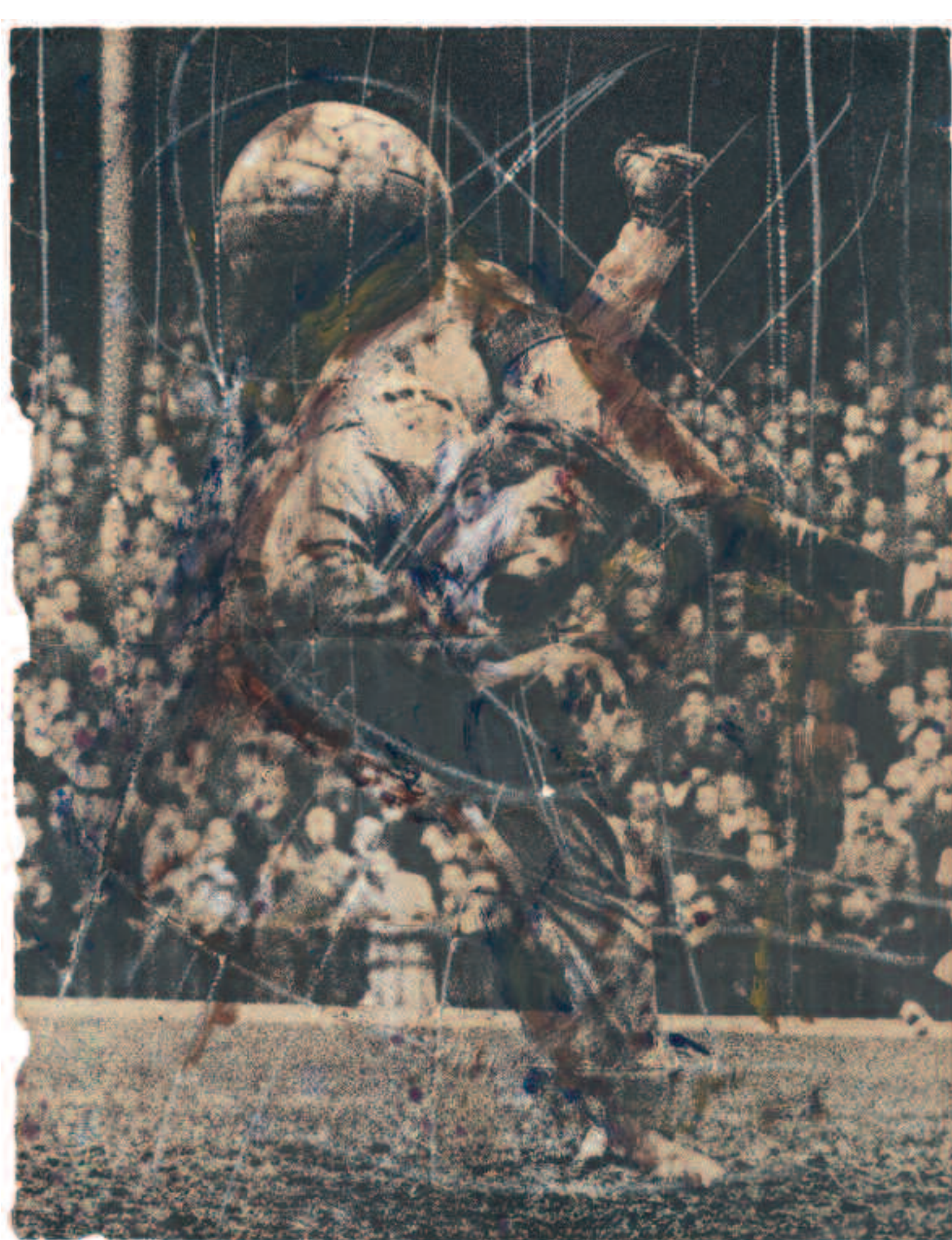
90 L'uomo e gli animali il movimento dei muscoli dell'uomo e degli animali

The human animal: body muscle movements men and animals

98 L'intervento dell'artista sui libri

The Artist's Annotated or 'Worked Over' Books

310 Francis Bacon Cronologia - Chronology



Painting for myself. Bacon inside

Isabella Valente

Riflessioni su Bacon

Parlare di Bacon significa parlare di uno dei protagonisti assoluti del Novecento, dal cui studio sono usciti solo capolavori. Non si rimane mai indifferenti davanti a un dipinto di Bacon, né ieri, né oggi, sebbene sia uno degli artisti più complessi e la sua pittura di difficile comprensione. Bacon ha creato un linguaggio unico, motivo per cui la sua opera è da sempre ricercata e strapagata. I suoi dipinti non hanno una scadenza temporale, non apparterranno mai a un passato. Bacon è e sarà sempre attuale. Rappresenta la modernità e l'attualità universale, perché parte da se stesso, dal proprio *io*, per poi estendersi all'uomo moderno, con le sue lotte interne, e infine all'umanità intera.

Più di ogni altro artista, Bacon ha osato addentrarsi nell'animo umano. Partendo da una condizione di personale angoscia esistenziale (la sua vita è stata segnata da profondi drammi e dolorosissimi lutti), è riuscito a rivelare l'angoscia dell'umanità attraverso l'unica possibile pratica, la pittura, e l'unica possibile condizione, l'essere pittore. La sua pittura è per Bacon l'unica condizione per rivelarsi, l'unica possibilità di vivere.

Bacon rimane un artista figurativo ben radicato nel reale. Non subisce l'influenza degli orientamenti informali che avanzano negli anni Sessanta, né di quelli astratti, poiché né gli uni, né gli altri potevano essere "solidi", né contenere un soggetto, un "vero centro" (termini che usa Bacon). Il suo è sempre un costante, perenne, rapporto con l'uomo.

Parlare di Bacon significa parlare del rapporto con il corpo e con le sue trasformazioni e deformazioni. Ma significa soprattutto parlare di esistenza, non in senso astratto o figurato, ma in senso fortemente concreto e reale. Forse in nessun artista come in Bacon è stato affrontato, con la stessa forza e lo stesso senso di realtà, il tema della tragedia dell'esistenza dell'uomo occidentale in età moderna, oggi più che mai attuale. Si è parlato a proposito di Bacon di «dramma dell'esperienza esistenziale soggettiva» proiettata nella dimensione della tragedia,¹ cui di certo ha contribuito l'omosessualità, considerata nella società inglese del tempo addirittura reato. Per tali motivi, Bacon è divenuto un'icona universale. Ma, a ben guardare, è anche un mito romantico.

Ci si chiede come mai Bacon amasse tanto Van Gogh, al quale

Reflections on Bacon

Speaking about Bacon means to speak about one of the main characters of the 1900s. He created absolute masterpieces. Still today, it is virtually impossible to stare at a Bacon's painting indifferently, although Bacon is one of the most complex artists and his painting is difficult to understand. Bacon created a unique language in his works, which is the reason why he has always been a cherished, well-paid artist. His paintings are not stuck in the past he lived: they are timeless. Bacon will always be present. Bacon depicted the universal modernity by starting from the self and, through his ego, extended his state to the world outside where contemporary men struggle with their inner contradictions. More than other artists, Bacon went deeply into the human soul. Starting from his personal anguished condition (his life was marked by intense tragedies and painful deaths), he managed to show the contemporary human pain through painting, which he thought was the only viable, practical way out to life.

Bacon is a figurative artist deeply-rooted in reality. He stayed immune from the influence coming from the abstract and the informal artistic movements of the Sixties as they were both unable to be "solid" or contain a subject, a "real centre", as Bacon would put it. On the contrary, Bacon always wanted to keep a constant, eternal relation with humankind.

Speaking about Bacon means to talk about the human body and its transformation and deformation. Moreover, speaking about Bacon means to consider existence in its own right with the exclusion of all forms of figurative, abstract representation. Maybe, no other artist could deal with the theme of the tragedy of the Western world in the Modern Age better than Bacon. Nonetheless, Bacon is usually mentioned when talking about themes like "eternal present", "anguished subjects in their existential experience": that is to say the projection of tragedy¹ where homosexuality plays an important role despite its being a crime in England in Bacon's times.

On closer view, Bacon is also a romantic icon. One may wonder why Bacon loved Van Gogh very much: a fragment of his production was even dedicated to the Dutch artist. Like Van Gogh, Bacon lived in his paintings and for his paintings. As he states, "My whole life goes into my work". "I work for myself. What else do I have to work for?"² The perfect correspondence between the man and the artist make Bacon, Van Gogh and Michelangelo - and other few rare exceptions like Caravaggio and Monet - real romantic, "damned" myths. The coincidence and similarity between life and work allowed Bacon to reach his wanted, exclusive form of art. Bacon stepped out of any art classification and distinguished himself from other artists and already-existing types of art.

Football player scream from French sporting newspaper (Jean-Claude Mazeyrat)

The page heavily scratched and over-painted in oil & pencil
21.5 x 26.8 cm, c.1960

ha dedicato un segmento della sua produzione. Come Van Gogh, Bacon ha vissuto nella sua pittura o meglio la sua pittura è stata la sua vita: «La mia vita è nel mio lavoro», dirà; «Lavoro per me stesso; cos'altro ho per cui lavorare?».² La perfetta corrispondenza tra l'uomo e l'artista ha fatto di Bacon, di Van Gogh, di Michelangelo e di poche altre eccezioni, come Caravaggio e Monet, un vero mito romantico, sostenuto da quel "maledettismo" che è proprio di tali artisti. La coincidenza tra la vita e l'opera ha fatto sì che Bacon giungesse alla forma "giusta", la *sua* forma, sua e di nessun altro, raggiungendo in tal modo l'unicità, un passo avanti agli altri e un passo fuori da qualsiasi classificazione, fuori dagli schemi tipologici o dai confini segnati da gruppi od orientamenti. Per la sua estrema soggettività, l'opera di Bacon prima sorprende, poi coinvolge e infine crea straniamento. Stabilisce contatti in chi guarda, colpisce profondamente e, spesso, respinge. Guardare Bacon significa oltrepassare la soglia della mera osservazione. Entrare nel sublime del proprio *io*. Osservare Bacon equivale a un'immersione totale e profonda nel suo *io* per poi scoprire i contatti con il proprio sé; ciò provoca una sorta di alienazione. D'altronde non è altro che l'equivalente dell'analisi che ogni uomo fa di se stesso. È dunque un caso di Esistenzialismo.

Tentare d'interpretare Bacon vuol dire compiere un'azione ermeneutica di se stessi, portando alla luce i propri punti deboli, le proprie fragilità e paure, per poi comprendere che si tratta della fragilità dell'intera umanità. Ecco perché Bacon è un artista del realismo, profondamente attaccato al reale. Nulla è più reale delle deformità delle sue figure, ancora oggi incredibilmente attuali.

La sua arte provoca un'interpretazione esasperata della vita. Egli parte dalla propria vita per trasformarla in atto ed esperienza universali. Realtà contingente e universalità, le due facce del mondo che si rovescia, ma che è sempre lo stesso mondo.

Esistenza è per Bacon esperienza del vivere. E l'esperienza del vivere si compie con energia mentale, con sforzo fisico e con tutti i cinque sensi.³ Nello *Studio dal Ritratto di Papa Innocenzo X di Velázquez* del 1953 (Iowa, Des Moines Art Center), un "d'après" (cioè "una derivazione da") del *Ritratto di papa Innocenzo X* eseguito da Diego Velázquez nel 1650 (Roma, Galleria Doria Pamphilj), l'azione performativa è oltremodo potente. Bacon non rimane a guardare ma entra nell'opera. E dal di dentro la trasforma. Diviene tragedia dell'uomo nell'atto in cui si compie. Tuttavia, nella spinta dinamica giunta al massimo, la tragedia si pietrifica in un tempo incommensurabile. La bocca si spalanca in un urlo, il corpo si corrode, consumandosi velocemente al nostro sguardo.

L'incontro col Surrealismo. Francis Bacon nasce a Dublino il 28 ottobre 1909. Le sue radici, risalenti forse al filosofo omonimo, non consentirono al padre, maggiore dell'esercito britannico, di accettare l'omosessualità né la propensione all'arte del giovane figlio. La madre proveniva da una facoltosa famiglia di commercianti. La sua casa natale era una antica casa georgiana nel cuore di Dublino a due passi da quella di Oscar Wilde. E come per Wilde la sua infanzia trascorre nel lusso e nell'eleganza. «Che cosa gli aveva trasmesso l'Irlanda? Un tocco di arroganza e un sano disprezzo per le convenzioni e la religione, attenuati da una predilezione per quell'eccentrica minoranza che dava ricevimenti

Due to the high subjectivity of his works, Bacon first astonishes then attracts the viewer. Eventually, he creates estrangement and rejection while creating a sense of amusement. Staring at Bacon's works requires going beyond mere observation: entering the experience of the sublime and the self. Bacon's ego is a thorough experience leading to the discovery of one's inner feelings and emotions although it provokes a sort of alienation on the viewer. Eventually, the viewer will do the same introspective analysis. That is the reason why one can talk about Existentialism when referring to Bacon. Understanding Bacon means taking a hermeneutic action, which reveals one's weaknesses, fragilities and fears. This is the reason why Bacon is a realist artist deeply rooted in actuality. Nothing looks more real than the deformity of his figures, which are as much contemporary as his universal criteria of art: reality and universality are conceived as two sides of the same medal perfectly representing the real world in his works. His art provokes an exasperated interpretation of life. He starts from his own life experience to turn into a universal shared experience. Bacon's idea on the experience of life is propelled by the engine of the human mind, which involves as much physical strength as all the five senses.³ In 1953's *Study on the Portrait of Pope Innocent X by Velázquez* (Iowa, Des Moines art Center), a *d'après* (a work of art coming from another work) of a 1650's *Portrait of Innocent X* made by Diego Velázquez (Rome, Galleria Doria Pamphilj), the action is powerful. Bacon does not stop to surface. Rather, he seems to be entering deeply in contact with his work. He transforms it from the inside. The process paraphrases the human tragedy while trying to accomplish it. The maximum dynamic push, tragedy is stuck into incommensurable time. The open-wide mouth, the damaged body and other elements in the work are uncovered before the viewer.

Bacon's Surrealism. Francis Bacon was born in Dublin on 28 October 1909. His background, probably coming from the homonymous philosopher, did not allow his father, Major in the British army, to accept the homosexuality and the passion for the Arts of his son. His mother came from a rich family of merchants. His birthplace was an ancient Georgian house in the heart of Dublin not far from Oscar Wilde's. Like the writer, his childhood featured luxury and elegance. "What did Ireland transmit him? A touch of arrogance and pure disdain towards social conventions and religion, all accompanied with a predilection for the eccentric minority who gives parties in shanty houses, gambling and hard drinking."⁴ Francis did not attend school regularly. After moving to London, he visited Berlin and Paris. Paris attracted him for its sense of freedom, vitality and the many possibilities offered to artists like him. He soon went to live there. He entered into contact with Picasso, as he referred in an interview to David Sylvester.⁵ He decided he would be a painter when he went to an exhibition by Picasso in the Rosenberg Gallery. Bacon as much as Picasso were fascinated by the avant-garde cinema production of Sergej Michajlovič Ejzenštejn and Fritz Lang. From *The Potemkin Battleship*, a 1925's film by Ejzenštejn, Bacon took the image which would serve as the basis of the *Study of Portrait of Pope Innocent X by Velázquez*. Then, Luis Buñuel, a well-known artist in the Surrealist cinema industry, enchanted young Bacon. Surrealism was the first step of his artistic career. The Surrealistic language had great novelty: it was able to shock senses, as well as set thought and action free. Not surprisingly, Bacon's



Reproduction of Diego Velázquez painting

Face heavily painted over in oil and pastel and pencil, scratched
14.5 x 13.3 cm, c.1955

in case in rovina, giocava d'azzardo e beveva all'eccesso».⁴ Francis non frequenta la scuola in maniera regolare. Dopo il trasferimento a Londra e il collegio, visita Berlino e Parigi. Ed è Parigi, dove presto andrà a vivere, che lo attrae con il suo senso di libertà e di vitalità, con le infinite possibilità che è in grado di offrire a un artista. Qui entra in contatto con Picasso: secondo quanto riferito in un'intervista a David Sylvester,⁵ fu durante la visita a una mostra di Picasso alla Galleria Rosenberg che comprese di voler fare il pittore. Oltre Picasso, Bacon resta affascinato dal cinema d'avanguardia di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn e di Fritz Lang. Da *La corazzata Potemkin*, pellicola del 1925 di Ėjzenštejn, Bacon estrapola l'immagine che sarà alla base dello *Studio dal Ritratto di Papa Innocenzo X di Velásquez*. Tuttavia è Luis Buñuel, appena impostosi nel cinema surrealista, ad attrarre il giovane Bacon.

works of art were rejected in 1936's International Surrealistic Exhibition because they were defined as "not surreal enough." The following year, he participated in the *Young British Painters* show together with Sutherland, Pasmore and Roy de Maistre. The latter sought pure abstraction in his works before turning to figurative, cubist forms. Roy de Maistre moved to London from Australia and taught Bacon art lessons. Before their meeting, Bacon had worked as an interior decorator. Later, Bacon joined the *Londonium Group Young British Artists* with Michael Andrews, Auerbach, Timothy Behrens and Lucian Freud. Bacon dedicated 1964's *Double Portrait* to Auerbach and Freud (Stockholm, Modern Museet). Bacon was an acquaintance of Alberto Giacometti, which was a great surrealistic sculptor. Bacon's figures show more strength and expression than Giacometti's. While Giacometti's figures open up space before the viewer, Bacon's artistic subjects overlap it. For both artists, the relation with space never plays a secondary role.

In 1933, he painted *Crucifixion and Inner of a Room*. The first paintings did not receive positive feedback by critics. In 1942, the first destruction

Il Surrealismo sarà dunque la prima tappa del suo percorso. Il linguaggio surrealista aveva in sé una grande novità: era capace di scuotere i sensi, di liberare il pensiero e soprattutto l'azione. Tuttavia le sue opere sono respinte alla Mostra Internazionale del Surrealismo del 1936 perché «non abbastanza surreali». L'anno seguente partecipa all'esposizione *Young British Painters* con Sutherland, Pasmore e Roy de Maistre. Quest'ultimo, seguace della pura astrazione e poi di un figurativo di memoria cubista, si era trasferito dall'Australia a Londra dove aveva imparato al giovane Bacon i primi rudimenti artistici (prima di affacciarsi all'arte Bacon faceva il decoratore di interni). Più tardi Bacon aderisce al gruppo londinese *Young British Artists* (con Michael Andrews, Frank Auerbach, Timothy Behrens, Lucian Freud; ad Auerbach e Freud Bacon dedicherà il *Doppio ritratto*, un dittico del 1964, Stockholm, Moderna Museet).

Bacon aveva conosciuto Alberto Giacometti, grande scultore surrealista. Tuttavia le sue figure sono più forti, più espressive di quelle di Giacometti, che nella loro filiforme struttura restano come impassibili. E se le figure di Giacometti fendono lo spazio, oltrepassandolo, quelle di Bacon sono divorate dallo spazio o vi si sovrappongono. Il rapporto con lo spazio in entrambi è, comunque, mai secondario.

Nel 1933 dipinge una *Crocifissione e Interno di una stanza*. I primi quadri surrealisti non ottengono il favore della critica. Nel 1942 avviene la prima distruzione: Bacon distrugge quasi tutte le opere eseguite fino ad allora, a eccezione di poche in cui era più evidente un certo carattere visionario di ascendenza surrealista. Fino al 1944 si ferma; la sua pittura era ancora troppo incerta e immatura.

Il 1945. Dall'incertezza dei paesaggi surrealisti, Bacon passa a concentrarsi esclusivamente sulla figura umana. Nel 1945 le cose cambiano di colpo. In una collettiva alla Lefevre Gallery di New Bond Street a Londra, Bacon espone il trittico *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (*Tre studi per figure alla base di una Crocifissione*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum), eseguito nel 1944, che costituisce il punto di partenza della fase moderna e matura di Bacon. Da allora sarà un successo dopo l'altro, non fallirà più un colpo.

La vocazione espressionista (ma non ispirata all'Espressionismo europeo, poiché Bacon non fu mai un pittore espressionista) lo porta alla deformazione, mai gratuita, alla creazione di un personale espressionismo. Sono gli anni in cui s'impone sulla scena l'"espressionismo astratto" di Pollock o di Rothko, che Bacon criticherà aspramente, provocando il risentimento degli americani. Le figure di Bacon prima si deformano e poi si trasformano nello spazio seguendo un nuovo convulso impulso vitale. I *Tre studi per figure alla base di una Crocifissione* sono tre trasformazioni, oniriche immagini metà umane e metà animali. Era evidente il punto di partenza, la *Guernica* di Picasso, l'unica radice facilmente intelligibile nell'opera. L'antropomorfismo, lo scomporre e poi il ricomporre parti del corpo umano innestate su strutture inconcepibili, secondo un'operazione surrealista, comincia proprio dalla conoscenza dell'opera picassiana, cui si aggiunge la scoperta della fotografia. La matrice indubbiamente surrealista del trittico portò il pubblico e i critici a non comprendere il suo significato e a non

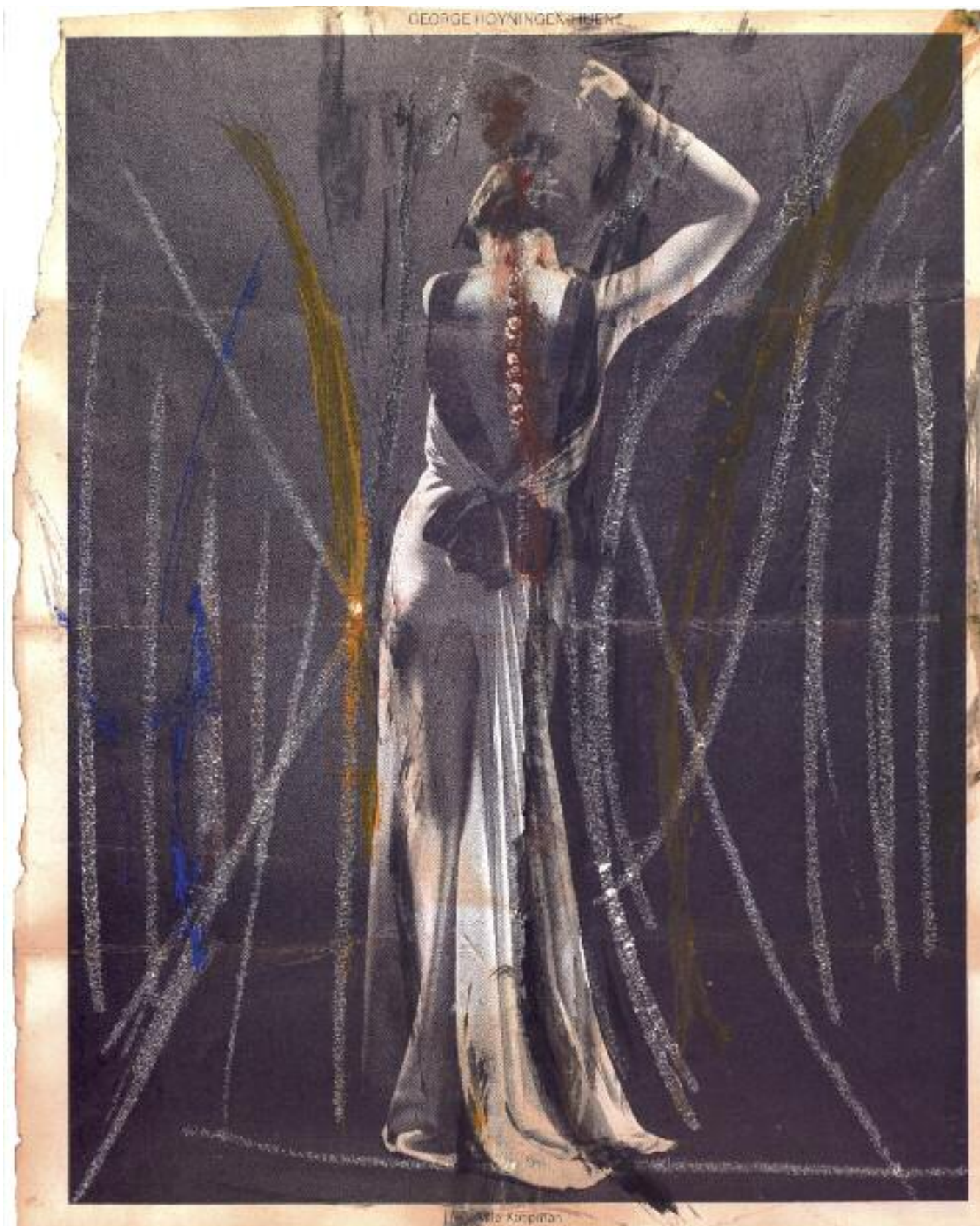
took place: Bacon got rid of almost all the works of art he had been working on until then except for a few of them featuring surrealistic visionary figures. In 1944, he stopped painting: his form of art was still uncertain and immature.

Year 1945. From the uncertainty of surrealistic settings, Bacon started focusing mainly on the human figure. In 1945, things suddenly changed. In a meeting in the Lefevre Gallery on Bond Street, London, Bacon showed the triptych *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (New York, Solomon R. Guggenheim Museum) he had made in 1944. The event was the turning point of Bacon's modern, mature artistic production. After then, he had much success and never failed again. His prior expressionist experience (as the European Expressionist movement did not inspire his art, so it would be incorrect to define him an expressionist artist) brought him to thorough deformation, thus creating his own personal interpretation of expressionist art. Those were times when Pollock and Rothko gave their contribution in the expressionist movement. Bacon highly criticized their art, and aroused resentment against the American artists.

Bacon's figures are deformed. They transform in space following a new, convulsive impulse. *Three Studies at the Base of a Crucifixion* represents three transformations. They are unbelievable half-human and half-animal images. Undoubtedly, the surrealistic matrix of the triptych images makes the viewer and critics misunderstand the true meaning of his work. This is the reason why critics have doubts when trying to classify it. Bacon must have expected such a reaction: the artist went beyond Surrealism and entered Existentialism. In *The Studies at the base of a Crucifixion*, Picasso's *Guernica* is evidently its starting point. Surrealism makes the composition evasive and off-putting, giving the perception of obscure and consequent upset. Despite its title, no link is found between the work and religion nor is Bacon's choice of a triptych related to spirituality whatsoever. Primitive art is the work's point of reference, instead. For Bacon, they are only three images divided through a thin line just like separate photographs on a roll of film.

The second work, showed in 1945, is *Figure in a Landscape* (Tate Gallery) where traces of a South-African journey he had previously had are found. The landscape transforms according to the Surrealistic vision. In the art of the 1900s, the real problem was always the relation between the artist and the great public. Although the deep meaning of the work risks not being fully understood, the public can feel satisfied with the aesthetic enjoyment of the shape and the ability to recognize subjects or to catch its real meaning. While having difficulty understanding the real meaning of the work of art and enjoy its beauty, the public feels lost and takes distance from it. What does he want to say? What does he want to do? What does it represent? These are questions frequently asked today. The average art viewer is used to classifying art, though not all can be always classified. "How can one work for the public? [...] I can excite no-one but myself" Bacon said.⁶ It seems to read a Van Gogh's note: the choice of painting exclusively for himself as he is unable to do it for others. Then, Bacon adds, "I am always amused when someone loves my works".

Bacon met his friend Graham Sutherland in the Lefevre Gallery in 1945. They had an intense relationship together. Through Sutherland, Bacon entered into contact with John Rothenstein and Kenneth Clark,



Catherina Toto Koopman by George Hoyningen Huene

The reproduction worked over in oil and pastel
21.5 x 26.6 cm, c.1981

riuscire a classificarlo. In realtà Bacon, che aveva appena oltrepassato il Surrealismo, entrando nell'Esistenzialismo, era ciò che si aspettava. L'elemento surrealista alimentava la percezione dell'incomprensibile e un conseguente turbamento. Lo stesso titolo innescava un riferimento alla religione o quantomeno alla spiritualità. Tuttavia il nesso religioso fu negato da Bacon, come la stessa idea di trittico, che rimandava naturalmente all'antichità e ai primitivi, mentre per lui non erano altro che tre immagini divise da una linea sottile, come nei fotogrammi di una pellicola.

La seconda opera esposta alla Lefevre era *Figure in a Landscape* (*Figura in un paesaggio*, Londra, Tate Gallery), nella quale permaneva traccia dei paesaggi sudafricani visti durante un viaggio compiuto poco prima, trasfigurati ancora nella visionarietà surrealista.

Nell'arte del Novecento il problema vero è sempre stato il rapporto tra il fruitore e l'opera. Fino al secolo precedente, anche riguardo ad artisti già proiettati in avanti (e più difficili, come Cézanne), il fruitore, se pure non comprendeva fino in fondo l'intimo significato dell'opera, si sentiva appagato dal godimento estetico della forma e da quanto era riuscito a riconoscere del soggetto o accogliere del suo significato. Ora, nell'impossibilità di comprendere l'opera o anche nella difficoltà di godere della sua bellezza oggettiva, il pubblico si sentiva perso e se ne allontanava. Che ha voluto dire? Che ha voluto fare? Che rappresenta? Domande dei nostri tempi. L'uomo è abituato alla classificazione; ma non tutto può essere classificabile. «Come si può lavorare per un pubblico? [...] Non devo eccitare nessuno tranne me stesso», disse Bacon.⁶ Sembra di rileggere un pensiero di Van Gogh che scelse di dipingere esclusivamente per se stesso quando era impossibilitato a farlo per gli altri. Ma poi, prosegue Bacon, «sono sempre sorpreso quando capita che qualcun altro ami il mio lavoro».

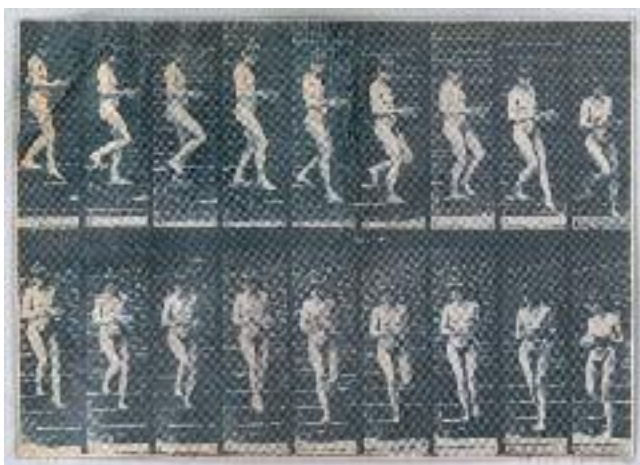
Alla Lefevre Gallery nel '45 Bacon rivede l'amico Graham Sutherland, con il quale riprende e intensifica i rapporti. Attraverso Sutherland Bacon entra in contatto con John Rothenstein e con Ken-

directors of the Tate and the National Gallery respectively. That was the moment he became very famous. Bacon organized his first personal exhibition at the Tate with Rothenstein. They both moved to Mannheim, Turin, Zurich and Amsterdam. As for Clark, he attended Bacon's studio, where he was working on *Painting 1946* later bought by the director of the Hannover Gallery, Erica Brauser. The director eventually became one of Bacon's major sponsors for ten years. Then, the work was given to the curator of the acquisitions of New York's MoMA, Alfred J. Barr. The admission of his work into the MoMA sacred Bacon in the elite of living artists. The idea of a triptych would come back later in his works: Bacon would not necessarily sequence his images in a chronological order. Each image is meant to live autonomously in its own time and space. However, each image is linked semantically and visually to the other. "I often use three canvas, but there is no reason why I should stop adding more [...]" When the three canvas were put out for an exhibition, Bacon showed them separately saying that each canvas needed to live alone in its own frame. If they had been thought to be together, Bacon believed, he would have painted his subjects on one canvas only.

In his *Logic of the sensation*, Gilles Deleuze⁷ analyses the philosophic basis of the three triptychs with great efficiency, pointing out the presence of both figures and witness figures. The latter group describe disturbed characters, now standing on the right-hand side of the canvas then on the left-hand side of it, thus establishing active and passive rhythm inside the work itself and varying according to its function. Deleuze believes the three canvases need to be together as they are ruled by a law, "three independent rhythmic figures stand in presence of a fourth witness-rhythm circulating throughout the canvas, which determines the difference between active and passive rhythm. These rules," he adds "should not have any rational thinking when applied," as they are part of "irrational logics, the logics of sensation, which is right what painting is all about."

Images in stereophony. More than a triptych, they are stereophonic images. Bacon was surely impressed after meeting Eadweard Muybridge (1830-1904). As a chrono-photographer, Muybridge's talent was discovered at the Victoria and Albert Museum at the beginning of the Fifties. The three canvases of the triptych are meant to be only one in its on-going transformation. Like in Muybridge's dynamic films, one can notice unity among the moving figures. Movements are im-

Eadweard Muybridge (1830-1904) postcard photographs
All postcards scratched with some pencil and ink markings
10.7 x 15.4 x 19 cm, 19 subjects, c.1960



neth Clark, direttori rispettivamente della Tate e della National Gallery. È in questo momento che raggiunge la vera notorietà. Più tardi con Rothenstein avrebbe organizzato la prima importante personale allestita nel 1962 alla Tate, poi trasferita a Mannheim, Torino, Zurigo e Amsterdam. Clark fu condotto al suo studio, dove Bacon stava ultimando *Painting 1946*, poi acquistato da Erika Brauser (che sarebbe divenuta la sua mercante per circa un decennio) per la Hannover Gallery che dirigeva e infine ceduto nel 1948 ad Alfred J. Barr, curatore delle acquisizioni del MoMA di New York. L'ingresso dell'opera al MoMA consacrava definitivamente Bacon nell'empireo dei grandi artisti viventi.

L'idea del trittico sarebbe ritornata più tardi. Bacon, tuttavia, non istituirà mai una sequenza cronologica tra le immagini. Ognuna viveva in autonomia, in un proprio tempo e un proprio spazio, eppure tutte nella loro correlazione semantica e visiva. «Spesso uso tre tele, ma non c'è alcuna ragione di pensare che non potrei aggiungerne ancora...». Quando in una mostra le tre partiture di un trittico furono montate insieme, Bacon le fece dividere sostenendo che ognuna dovesse vivere autonomamente in una propria cornice, perché se le avesse pensate insieme, avrebbe dipinto le tre immagini su un'unica tela.

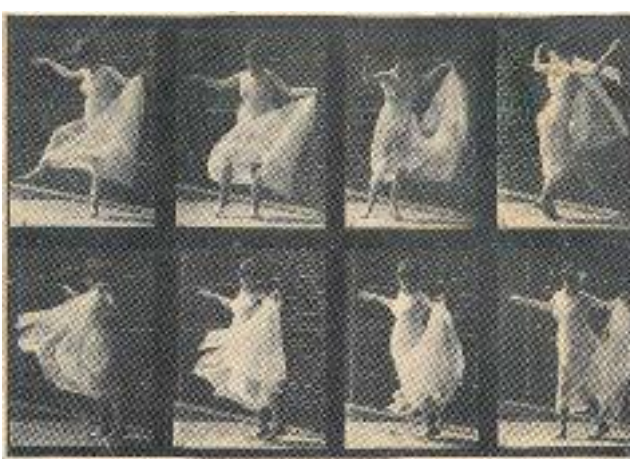
Nella sua *Logica della sensazione* Gilles Deleuze⁷ analizza con grande efficacia la base filosofica dei trittici, individuando la figura o le figure dei «testimoni», personaggi inquietanti che stanno ora nel pannello di destra ora in quello di sinistra e che stabiliscono il ritmo attivo o passivo a seconda della loro funzione. Deleuze, inoltre, vede il bisogno di coesistenza dei tre pannelli come regolato da tre leggi specifiche, riassumibili nella «distinzione di tre ritmi o tre Figure ritmiche», nell'«esistenza di un ritmo-testimone, con la circolazione del testimone nel quadro» e nella «determinazione del ritmo attivo e del ritmo passivo». Tali leggi, però aggiunge, «non hanno nulla a che vedere con una formula cosciente da applicare»; ma fanno parte di quella «logica irrazionale, o logica della sensazione, che costituisce la pittura».

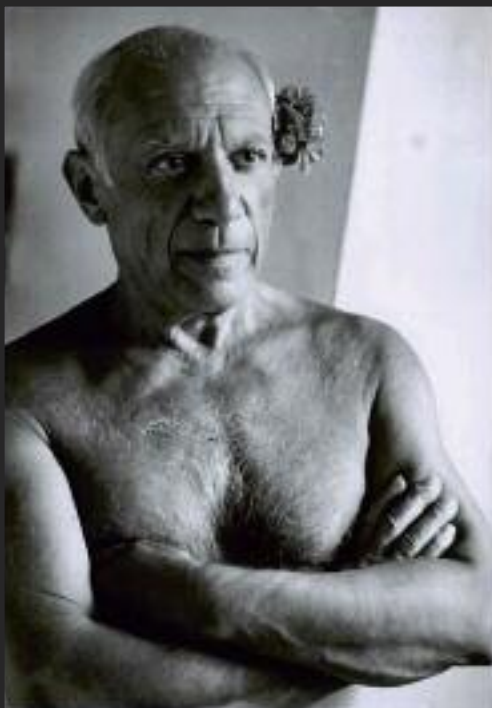
Immagini in stereofonia. Più che di trittici si tratterebbe, dunque, di immagini stereofoniche. Sicuramente Bacon fu segnato dalla conoscenza di Eadweard Muybridge (1830-1904), l'autore della cronofotografia, scoperto al Victoria and Albert Museum all'inizio degli anni Cinquanta. I tre pannelli dei trittici sono da intendere

pressi in their frames creating a sort of unique image mixed with traces and slipstreams as a final effect. The work is the result of an overlapping or juxtaposition of its parts, one inside the other. This is how Bacon represented his subjects. To Bacon, Muybridge's photos were a "dictionary" of human body in movement. Bacon himself says⁸ us that the continuous observation of photographic sequences by Muybridge, whose figures' movements are distinct in separated frames, has given birth to the Baconian idea of "series". There are also strict thematic similarities between Bacon and Muybridge, like in 1961's *Paralytic child walking on all fours* deriving from some Muybridge's photographs. A Muybridge book influenced him: *Positioning in radiography*, a collection of photos of human bodies portrayed in certain positions as they have to make a radiography.

After 1944's *Three Studies on the Base of a Crucifixion*, Bacon abandoned the use of the triptych in his works until the first years of the Sixties. Afterwards, triptychs became his main production. The artist broke up with the Hannover Gallery and established rapport with London's Marlborough Fine Art, where he showed his art in 1960 for the first time. The collaboration allowed him to pay the money he owed Erika Brauser. In 1969's *Bullfighting* and *Three Studies on a Bullfight*, Bacon showed interest in Michel Leiris's studies on the theme of bullfighting, which had been previously experimented by Goya and Picasso. Later, Bacon gave four original litographs to Leiris's *Miroir de la tauromachie* (Bullfighting Mirror) in the edition of Daniel Lelong of 1990 (while the first was in 1938 for the GLM of Paris, edited in Italy for Elitropia in Reggio Emilia). The drawings were by André Masson.

In *Crucifixion of 1965* (Monaco, Staatsgalerie Moderner Kunst) Bacon once more proposed the use of colour orange to fill blank spaces. In the central canvas, the most dramatic one among the juxtaposition of the images, one can see a similarity with the echo in Picasso's *Guernica*. The *Crucifixion* together with *Guernica* symbolise all times' holocausts. Two years later, Bacon produced the triptych inspired by T.S. Eliot's *Sweeney Agonists* (Washington, Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden). If one looks at the central canvas, one can infer that was the first time a window on a surreal night had opened for Bacon. The figures in the lateral canvas look deformed, transformed, hanging out and closed into their shrines at the same time. Isabel Rawsthorne, one of the rare women portrayed by Bacon (along with Henrietta Morales on the yellow background, private collection, ill. In Leiris 2015, n. 63-64), comes back in a 1967's odd diptych in the Nationalgalerie in





Robert Capa, Portrait of Pablo Picasso, 1948 and worked over image, Donation Barry Joule to Museum Picasso, 2004, 20,8x14 cm.



come uno soltanto nella sua trasformazione *in itinere*, tre fotogrammi che, come nelle pellicole dinamiche di Muybridge, si leggono nella loro unità. Se ai fotogrammi di Muybridge fosse stato impresso il movimento, se il rullo fosse partito, si sarebbe ottenuta una sorta d'immagine unica, mista di tracce e di scie lasciate dal movimento delle altre, risultato di una sovrapposizione o di una giustapposizione delle parti, una dentro l'altra; così accade nelle figure di Bacon. Per Bacon le fotografie di Muybridge erano un "dizionario" del corpo umano in movimento. Egli stesso ci dice⁸ che la continua osservazione delle sequenze fotografiche di Muybridge, i cui movimenti delle figure sono distinti in fotogrammi separati, ha dato origine all'idea baconiana di "serie". Vi sono anche delle strette dipendenze tematiche tra Bacon e Muybridge: ne è un esempio il *Bambino paralitico che cammina a quattro zampe*, *Paralytic child walking on all fours*, del 1961, derivazione della fotografia di Muybridge *Paralisi infantile: bambino che cammina su mani e piedi*. Un libro di Muybridge lo influenzò: *Positioning in Radiography*, una raccolta di fotografie di corpi umani ritratti in determinate posizioni finalizzate alle radiografie.

Dopo *Tre studi per figure alla base di una Crocifissione* del 1944, Bacon riprende l'idea del trittico soltanto nei primi anni Sessanta. Da allora però i trittici divengono centrali nella sua produzione. L'artista interrompe il contratto con la Hannover Gallery e lo firma con la Marlborough Fine Art di Londra (qui espone la prima volta nel 1960), che gli permette di chiudere la partita finanziaria con

Berlin. The stereophonic images are involved in big and small triptychs. In 1970, he created the big triptych *Case Study on Human Body* (Switzerland, private collection, ill. In Leiris 2015, n.75). Each canvas is almost two metres high. Bacon substitutes the yellow background with a pink one in a 1971's *Triptych* of the same dimensions. On the left canvas, there is a boxing fighter. Through the same format, he proposes 1972's *August Triptych* (London, The Tate Gallery) where figures consume the empty space where they are found.

Violent realism and dissimulation as a way to truth. To be as strong as they appear, Bacon's works focus on inescapable realism. Bacon does not show a corresponding shape of the truth found in fiction. Rather, his works become powerful as the artist concretely interprets the human life – his real life specifically. In 2015, Ficacci wrote, "such a human life, mixed with explosive energy, despair, sense of extreme and hysteria, is more real than any other realistic interpretation".⁹ Bacon's art is laic, strongly realistic, where the male human figure plays a central role. All elements that reflect the personal universe of the artist are analysed into depth and reach pure, raw realism. Writer Michel Leiris (1901-1990), which he always had a prolific relationship with, said, "Scraping the object to keep its concrete reality is the aim of Francis Bacon. The object itself is only a part of the work that needs representation [...] even when it looks ordinary in the spirit, it is not so in the imaginary. It is not a subject to be merely represented in the external word".¹⁰ In 1983, Leiris printed his volume *Francis Bacon, Faces et Profil*.¹¹ In the edition of 1995, five letters by Leiris written between 1981 and 1982 are included. They witness the correspondence he kept with Bacon on the theme of realism. On 1st December 1981, Leiris answered a Bacon's letter thanking him for writing about his



Cover of the catalog of the Picasso Archives Iconographiques provenant de l'atelier de Francis Bacon Exhibition (Paris 2005); Archive Barry Joule

Erika Brausen. Nella *Tauromachia*, *Tre studi per una corrida*, del 1969, Bacon, incuriosito dagli studi di Michel Leiris, rielabora suggestioni provenienti dalle tauromachie di Goya e di Picasso. Più tardi avrebbe fornito al *Miroir de la tauromachie* (*Bullfighting Mirror*) di Leiris quattro litografie originali nell'edizione di Daniel Lelong del 1990 (mentre nella prima del 1938 per GLM di Parigi, edito in Italia nel 1983 per Elitropia di Reggio Emilia) i disegni erano di André Masson.

Anche nella *Crocifissione* del 1965 (Monaco, Staatgalerie Moderner Kunst) Bacon propone il colore arancio per lo spazio/vuoto. Nel pannello centrale, il più drammatico, tra le immagini compenetrare tra loro sembra ritornare ancora l'eco di *Guernica* di Picasso. Anche la *Crocifissione*, come *Guernica*, vuole simboleggiare gli olocausti di ogni tempo. Due anni dopo Bacon esegue il trittico ispirato al poema di T.S. Eliot *Sweeney agonistes* (Washington, Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden). È forse la prima volta che in un suo dipinto si apre una finestra in una notte surreale (pannello centrale), mentre le figure dei pannelli laterali, deformate, trasformate e tra loro compenstrate, sono racchiuse in delle teche. Isabel Rawsthorne, una delle rare donne ritratte da Bacon (insieme con *Henrietta Morales* su fondo giallo, coll. privata, ill. in Leiris 2015, nn. 63, 64), ritorna nel dittico anomalo del 1967 della Nationalgalerie di Berlino. Le immagini stereofoniche interessano sia i grandi che i piccoli trittici. Nel 1970 è la volta del grande trittico *Studi dal corpo umano* (Svizzera, collezione privata,

idea on realism:¹² "... only through subjectivity can we notice reality. Starting from this, there is impossibility to be entirely objective. It would be absurd to force oneself to be objective because what we are able to do is precisely the perception that we have on things: we cannot represents things exactly the way they are".¹³ Bacon was not content with the mere evocation or collocation of things to represent on his canvas. Rather, he tried to make things live and breathe on his canvas framed in a real dimension. The dissimulation of reality becomes now parallel. The personal subjectivity is the only way to realize – and not only to represent – reality. The question is not easy for Leiris, too. It is "an attempt to catch the appearance along with the sensations it arouses." When trying to define his realism, Bacon explains. "It is realistic as doors to the uncertain are disclosed. Its ultimate goal is to express pure life [...] and produce a work of art full of its own light with no mental distance or fog".¹⁴ Bacon is an authentic realist, but he is against all anecdotes "qui même sérieuse, ne touche qu'à une écume de la réalité." Leiris wrote "Bacon did not stuck his paintings into tragedy. In other words, he did not use it to explode the impulse of the intrigue which the rational comprehension would be a deviation diminishing the sensitive impact of his work of art. He mainly used the reduced almost to zero background".¹⁵

1953's portrait *Two People* is strong and realistic (private collection, ill., in Leiris 2015, p.47). Its hardness increases in the dramatic black-and-white contrast, a cruel, loveless sexual act is represented. Bacon says, "in my case, it is really a question of managing to create a trap in which to capture reality in its most meaningful points".¹⁶ For this work Bacon is inspired by a book *The Human Figure in Motion* by Muybridge (Chapman & Hall, 1901). From this text Bacon also draws many subjects for his paintings. Examples are the frame of a free fighting match, which seems to be the base of the painting *Two figures* of 1953, and another taken from the sequence of a woman lying on a hammock, recalled in the left panel of his later *Triptych* of 1970. This confirms the long duration of Bacon's attention towards the work of this English photographer.

The question of the colour. After abandoning the last remains of Bacon's surrealist background, space is entirely occupied by colour in the paintings of his artistic maturity. An exasperated, impudent colour is used, giving the viewer the impression it is not afraid of spreading through the canvas. Bacon's colour always creates an oxymoronic relationship with the figures being represented. If figures shake, shout and terrorize, the colour always remains vital, strong, positive, static and uniform, they sometimes shout of fear. The colour is the only motionless element in Bacon's works. The difference between figures and colour represented in the space where they live and move together is always evident for Bacon. The colour, as he said, is the fruit "of a magic moment: it needs an almost-magic moment for the colour to coagulate and shape up in order to get the equivalent of an appearance. The appearance remains fixed only for a while." The colour is very importance for Bacon. It does not have as much importance for other contemporary artists because they prefer a blank space instead of the colour. Bacon's colour sometimes appears more evident than figures. The discordant colour orange of *Three Studies on the Base of a Crucifixion* is the contemplative mark of the composition. Bacon confesses to Sylvester, "I have been always crazy about

ill. in Leiris 2015, n. 75): ogni pannello era alto quasi 2 metri. Al fondo giallo, Bacon ne sostituisce uno rosa nel *Trittico* delle stesse dimensioni del 1971: nel pannello di sinistra compare ora la figura del pugilatore. Ancora nello stesso formato propone nel 1972 il *Trittico Agosto* (Londra, The Tate Gallery), le cui figure sono divorate dallo spazio nudo in cui sono collocate.

Realismo convulso e dissimulazione come verità. Per essere così forte, la pittura di Bacon si fonda su un ineludibile realismo, che non si manifesta in una forma corrispondente al vero, che finge cose e figure, ma, molto più potentemente, si concretizza nell'interpretazione della vita umana: la sua vita vera. Scrive Ficacci nel 2015: «Questa interpretazione del sentimento della vita umana, mista di energia esplosiva e di disperazione, estrema fino all'isteria, è molto più vera di qualsiasi rappresentazione realistica».⁹

L'arte di Bacon, laica e fortemente realista, presenta la figura umana maschile al centro del suo interesse, come riflesso dell'universo personale dell'artista, scarnificata, grattata fino ad arrivare al midollo, al nudo e crudo realismo. Lo scrittore Michel Leiris (1901-1990), che ebbe sempre un proficuo rapporto di reciproca stima con Bacon, dirà: «Scorticando la cosa per mantenere solo la nuda realtà, questo è probabilmente ciò che Francis Bacon ha perseguito, la cosa in questione era uno degli elementi di un'immagine generale del lavoro da fare [...] anche se è una cosa ordinariamente realistica nello spirito ma immaginaria, e non un motivo più o meno direttamente mutuato dal mondo esterno».¹⁰ Leiris diede alle stampe il suo volume *Francis Bacon, Face et Profil* nel 1983.¹¹ Nell'edizione del 1995 furono inserite cinque lettere di Leiris, scritte tra il 1981 e il 1982, che documentavano una corrispondenza con Bacon sul tema del realismo.¹² Rispondendo a una lettera di Bacon, Leiris il 1° dicembre 1981 lo ringrazia di aver precisato la sua concezione di realismo: «Anche per me è evidente che solo attraverso la nostra soggettività possiamo cogliere il reale e da questo risulta non soltanto l'impossibilità di essere completamente "oggettivi", ma anche – e così ci si spinge più lontano – che sarebbe ancor più assurdo sforzarsi d'esserlo, poiché quel che siamo in grado di trascrivere è precisamente la percezione che noi abbiamo della cosa e non la cosa stessa».¹³

Bacon non sembra accontentarsi di evocare esseri e cose da collocare sulla superficie della tela, ma li fa vivere in una dimensione reale, una dimensione che appartiene allo spazio dove li ha posti. La dissimulazione del reale diviene ora una realtà parallela attraverso la propria reazione ai fatti. Soltanto attraverso la propria soggettività potrà essere "realizzato", e non rappresentato, il reale. Anche per Leiris la questione non è facile. È un «tentativo di catturare l'apparenza con l'insieme delle sensazioni che questa apparenza particolare suscita in me», spiega Bacon quando tenta di definire il suo realismo.

«Realistico poiché, anche quando non chiude la porta all'improbabile, il suo ultimo obiettivo sembra essere quello di esprimere la vita [...] e di produrre un'opera dotata di questa presenza, che è l'irraggiamento della sua vita, percepita senza che nessuna distanza mentale interponga la sua nebbia».¹⁴ Realista autentico, ma avverso all'aneddoto, «qui même sérieuse, ne touche qu'à une écume de la réalité». Scrive ancora Leiris: «Bacon non ha in-

Monet [...] I have always dreamt to paint mouths as well as Monet can paint sunsets.»¹⁷ Between 1962 and 1986, Bacon released nine interviews to David Sylvester for BBC.¹⁸ If we put the interviews together, we would be able to write a single story, scanned by short, small pauses read through the same critical approach he used to understand himself and his works of art. Everything is included in the interviews. Bacon is obsessed with Monet. The sunset is the highest point in which nature can reach the apotheosis of colour. Monet knew it well. Roberto Tassi¹⁹ refers to Bacon's love of Monet in the mentioned interview to Sylvester, pointing out that Bacon also liked Michelangelo, Velázquez and Rembrandt. Not surprisingly, such painters were like Bacon's mentors throughout his artistic career. Monet can be defined as Bacon's opposite and complementary artist in terms of art's lyricism and spiritual freedom. Bacon's extra-ordinary sense of colour, which Monet finds in nature, is present in Velázquez's works, as well. Monet's sense of color becoming material substance is found in some traces of surrealistic triangles. Then, the colour of Monet and Velázquez is isolated before becoming a uniform coat of pigment. Among other artists cultivating genuine love of colour is Michelangelo and his purity of twisted, harmonious bodies. It all represents performative action. Rembrandt represents the sublime. Chaim Soutine represents and adds the strong expressive ability of deformation and audacity of the represented subjects (as *The butchered ox* of 1926).

The interpenetration of shapes and the unique shape in space.

The colour is also the point of conjunction between order and disorder. The disorder of the figures and their parts are put violently together showing pain and physical strength in their coloured-space relation. From the point of view of the composition, which remains classic, the man is almost central in the composition and always portrayed in a frontal or lateral sitting position while showing spasmodic movements probably representing a difficult current reality. The asthma the man suffers - through which Bacon reaches the "myth of the unique shape" - is realised through the interpenetration of overlapping figures between what any viewer has seen in his life. The effect is conveyed by taking into account Cézanne's formidable unity of space and subject/object. The French artist managed to represent such an artistic effect in the last period of his life. Similarly, one can notice such a mature expressive form in 1907's *Les Femmes d'Alger* by Picasso (N.Y., MoMA), as well as in the unique shape by Boccioni. Further literature on Boccioni's influence in Bacon's works is needed. However, it seems plausible to state that many similarities are found between Bacon's heads and portraits and Umberto Boccioni's sculptures. By way of example, 1965's *Portrait of Lucien Freud* (private collection, ill. in Leiris 2015, n.32) and *Three Studies on the Head for the Portrait of Freud* (Taiwan, Yageo Foundation) share similarities with Boccioni's *Unique Forms in the Continuity of Space* (Milano, Museo del Novecento). Other copies of the sculptures are in other museums of the world including the New York's MoMA and Metropolitan Museum. The unique shape – obtained through a synthesis between a body and a head moving in space – is destroyed and transformed by subjects in movement: that is the basis of Boccioni's futuristic dynamism. The sculptor did not conceive movement as a mere



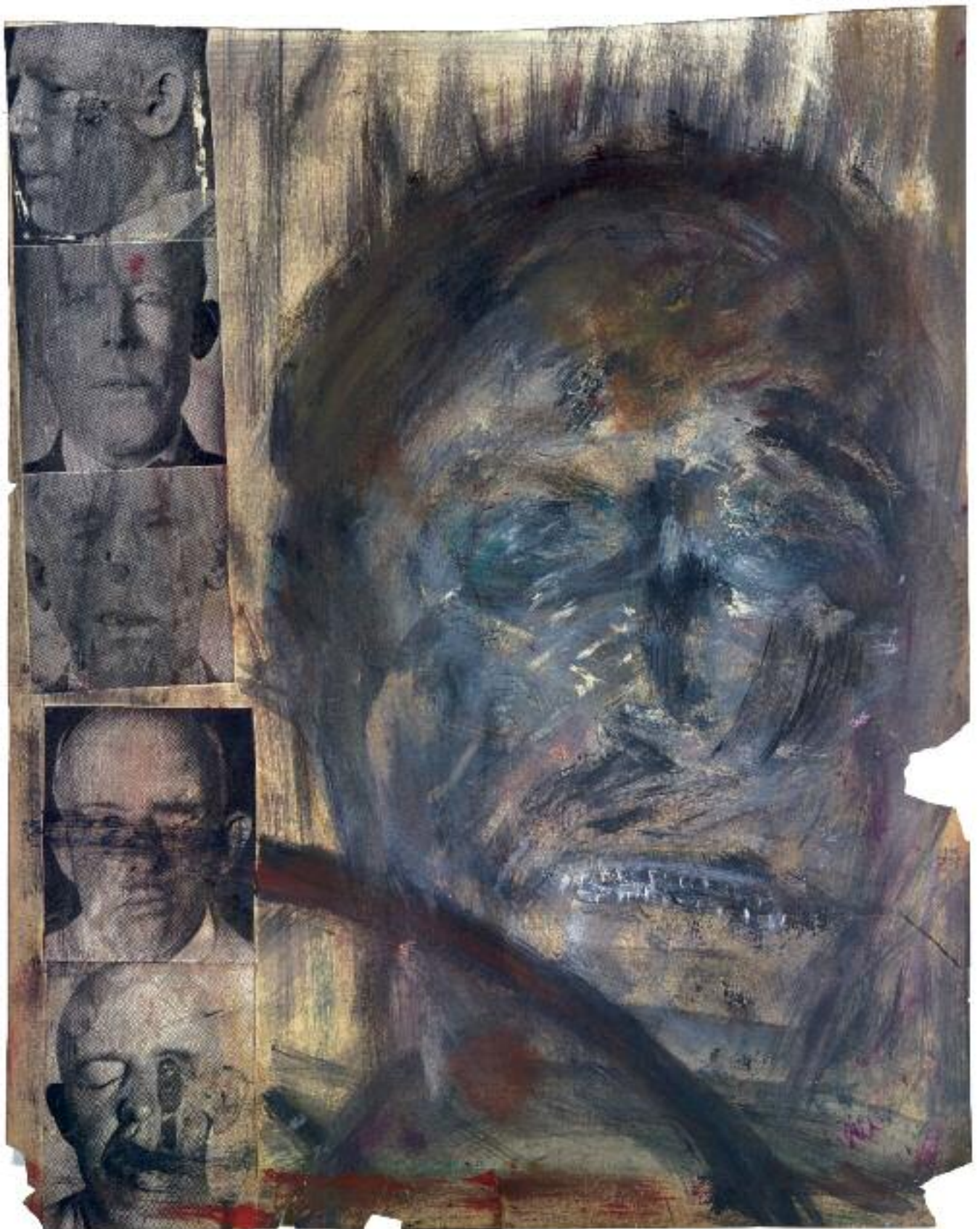
Van Gogh on road alone

Oil, pencil & pastel on photographic paper - 29 x 28.5 cm, c. 1957

gombrato i suoi dipinti con qualcosa di drammatico in senso stretto, in altre parole per far scattare la molla di un intrigo la cui comprensione razionale sarebbe una deviazione che sminuisce l'impatto sensoriale dell'opera, e ha utilizzato al massimo degli scenari ridotti quasi a zero».¹⁵

Duro e realista è il dipinto *Due persone* del 1953 (*Two people*, collezione privata, ill. in Leiris 2015, p. 47), la cui durezza è aumentata dal drammatico contrasto del bianco-nero. Un atto sessuale feroce, privo d'amore. Bacon disse: «Nel mio caso è veramente una questione di riuscire a imbastire una trappola con cui

physical action. Rather, Boccioni as much as Bacon thought of it as a great, vivid élan, i.e. a source of movement and intrinsic energy within substance - as philosopher Henri Bergson would say. Bacon's figures feature the same movement of the body in space: one may infer Boccioni's fluid shapes rather than Picasso's lack of dynamism and vivid élan influenced him more. However, Bacon was able to put his two beloved artists together. A standing example of Bacon's ability to combine Picasso's subjects with Boccioni's fluid dynamism is in 1969's *Study for Nude with Figure in a Mirror* (Basilea Beyeler Foundation). The work is one of the rare female nudes ever done by Bacon. When staring at his work, it seems like one of Picasso's *Demoiselles* has come back to life in a transformed, unique and Boccioni-like shape. Except Picasso, whose art Bacon was surely attracted by,²⁰ further literature on



Gruesome face man, plus 5 pasted in photos

Pastel & pencil on photographic paper - 29 x 36 cm, c. 1958

catturare la realtà nel suo punto più vivo».¹⁶ Per quest'opera Bacon trae spunto da *The Human Figure in Motion* di Muybridge (Chapman & Hall, 1901): in particolare è il fotogramma di un incontro di lotta libera a suggerire lo schema compositivo del dipinto. Dallo stesso testo preleva la sequenza della donna che si stende sull'amaca, da riferire al pannello di sinistra del più tardo *Trittico* del 1970. Ciò confermerebbe la lunga durata dell'attenzione di Bacon all'opera del fotografo inglese.

La questione del colore. Dopo aver abbandonato anche gli ultimi residui di paesaggio surrealista, nei dipinti della maturità artistica lo spazio è occupato interamente dal colore. Un colore disperato, sfrontato, che non teme nulla, sempre più in rapporto ossimorico con le figure. Se le figure di Bacon si agitano, gridano, incutono inquietudine, a volte urlano di terrore, il colore rimane sempre vitale, forte, positivo, immobile, uniforme, unico punto fermo e stabile della composizione. La discrasia tra le immagini e il colore dello spazio in cui esse vivono e si muovono è evidente in Bacon. Il colore, come ebbe a dire, è il frutto di un «momento di magia»: «occorre un momento quasi di magia per coagulare il colore e la forma si dà conseguire l'equivalente dell'apparenza, dell'apparenza che vedi in qualsiasi momento, perché la cosiddetta apparenza rimane fissata solo momentaneamente come tale»; poi, «basta un istante, il tempo di strizzare gli occhi» e «l'apparenza è cambiata». Il colore è straordinariamente importante per Bacon. Non lo è per altri suoi contemporanei, dove in luogo del colore preferiscono l'assenza del colore. Il colore dello spazio in Bacon a volte urla più delle sue figure. Lo stridente arancio dei *Tre studi per figure alla base di una Crocifissione* è comunque la nota contemplativa della composizione. Bacon confessò a Sylvester «Sono sempre stato pazzo di Monet [...] ho sempre sognato di dipingere la bocca come Monet dipinge un tramonto».¹⁷

Tra il 1962 e il 1986 Bacon concesse nove interviste a David Sylvester per la BBC.¹⁸ Se le si mettono tutte insieme si ha un racconto unico, scandito da piccole e brevi pause, che bisogna leggere con la stessa capacità critica che Bacon ha di leggere sé e le sue opere. È tutto dentro le interviste. Bacon era ossessionato da Monet. Il tramonto è il punto più alto che la natura possa raggiungere nell'apoteosi del colore. E Monet lo sapeva bene. Roberto Tassi¹⁹ ricorda questo passaggio su Monet nella citata intervista di Sylvester, ricordando ancora quando poi Bacon aggiunge il nome di Monet a quelli di Michelangelo Velázquez e Rembrandt, le stelle polari del suo cammino. Ciò non deve stupire. Monet è l'opposto e il complemento di Bacon, la sua liberazione lirica e spirituale. Lo straordinario senso del colore, che in Monet era natura, Bacon lo ritrova anche in Velázquez. L'uso del colore che in Monet si fa materia si ritrova in alcune tracce di grovigli surrealisti. Poi il colore di Monet e di Velázquez viene isolato e diviene stesura omogenea, campitura unica di pigmento. Tra gli altri artisti che sono nella sua corde, Michelangelo è amore puro: lo seduce per la voluttà del corpo in torsione; è azione performativa. Rembrandt è il sublime. Vi si aggiunge Chaïm Soutine, la forza «demoniaca» del colore, la capacità espressiva della deformazione e la sfrontatezza dei soggetti rappresentati (come il *Bue squartato* del 1926).

Bacon's artistic influence is needed. In a conversation with Sylvester,²¹ Bacon counted that he often transformed the image while he was painting it, even if he always hoped to see it just finished starting from the origins of the process of vision. He sometimes says: "I do not know how can be built up the shape". Finally, this "fortuity" could be really "exhausting". Bacon would return on the concept of the image as something "accidental"; its really transformation particularly occurred when the colour is applied. So, Bacon himself admits that finally the conceived image could not be something of accidental because of "choosing" one part of the body or the other becomes a selective process and, consequently, the fruit of a precise will. The unique shape by Boccioni is used in other works of his, like in 1965's *Three Studies on Isabel Rawsthorne on a white background* (a small triptych dedicated to a female painter and model. The work is now in Norwich, University Of East Anglia, Sainsbury Centre.); in 1966's *Portrait of Isabel Rawsthorne* (now at the Tate Museum); in *Three Studies on the Head of George Dyer* made in the same year; and in two different diptychs made in 1967 having Isabel Rawsthorne and George Dyer as subjects on a green background (private collection ill. In Leiris 2015, n. 46). Bacon met George Dyer towards the end of 1963. They had a tormented relationship, which ended when Dyer died of drug and alcohol overdose right two days before the inauguration of the *Francis Bacon Retrospective* show at the Grand Palais of Paris in 1971. That was just one of Bacon's shocking tragedies. Nine years before, Bacon had learnt the news of the premature death of Peter Lacy while working on his personal exhibition for London's Tate in 1962. The following year, he would dedicate *Landscape near Malabata* to one of the greatest lovers in his life. After Lacy, The image of Dyer would return obsessively in the attempt to elaborate a more recent sorrow recalling 1973's *Triptych May-June*.

The cage. After WWII, Bacon's figures are represented as if they were isolated in cages. In the work, both the Pope and the Archbishop (the latter is a *d'après* subject taken from Velázquez) shout trapped in a structured the canvas suggests resembling a cage with bars. Actually, the bars are scratches, real scratches made with hand nails in the workpaper. Bacon always considers the figures outside the cage closed in his inner side at the same time. What does the cage represent for Bacon? The cage is an isolating fence. It does not always represent a real cage, but it can be sometimes a geometrical figure, like a cube, a square, or a rectangle: the point is the creation of an isolated field ascribing the solitude humankind is trapped into since birth. The man can shout with all his strengths, but he will be always stuck into his cage and solitude. Edward Muybridge uses the cage in his works, too. Bacon also uses a cage in 1952-1953's *Study on a Nude*, a work inspired by 1887's *The Human Figure in Motion* by Muybridge. Bacon is very interested in Muybridge's kinetic photography and its ability to capture bodies in movement. According to Bacon, Michelangelo and Muybridge share their art more than one would imagine. Bacon tries and manages to find the common ground between the two artists as confirmed in the study of Michelangelo's twisted bodies and Muybridge's wrapped moving

La compenetrazione delle forme e la forma unica nello spazio. Il colore è anche il punto di congiunzione tra il disordine e l'ordine. Sull'ordine del colore/spazio s'imprime con forza il disordine della figura, delle parti che si distorcono, si contorcono e s'invadono, che si compenetrano con violenza, con dolore fisico e fatica. In un'idea compositiva che a ben guardare rimane classica – l'uomo è quasi sempre centrale nella composizione, ripreso seduto, frontalmente e di lato, pure se costretto in contorcimenti spasmodici che forse hanno a che fare anche con una condizione contingente (l'asma da cui era afflitto) – Bacon sembra raggiungere il “mito” della “forma unica”, che partendo dalla cézanniana *unité formidable* di spazio e (s)oggetto, elaborata dall'artista francese nell'ultimo periodo della sua vita, giunge prima alla compenetrazione dei piani delle figure, tra ciò che si vede ora e ciò che si è visto prima, presentata da Picasso ne *Les demoiselles d'Avignon* del 1907 (N.Y., MoMA), e poi alla “forma unica” di Boccioni. Se e in che modo Bacon avesse guardato a Boccioni non sappiamo. Tuttavia la comparazione tra molte *teste* e molti ritratti di Bacon, come il *Ritratto di Lucien Freud* del 1965 (collezione privata, ill. in Leiris 2015, n. 32) o gli stessi *Tre studi di testa per il ritratto di Freud* dello stesso anno (Taiwan, Yageo Foundation), e la scultura di Umberto Boccioni *Forme uniche nella continuità dello spazio* (Milano, Museo del Novecento, altre repliche in altri musei del mondo, tra cui il MoMA e il Metropolitan di N.Y.) sembra più che plausibile. La forma unica, ottenuta dalla sintesi di un corpo o di una testa in movimento nello spazio che a sua volta è franto e trasformato dal

figures. In *Three Studies on Figures on the Bed*, a 1972's triptych kept in a private collection, the presence of twisted bodies makes Bacon think of Michelangelo once again while melting with Muybridge's sense of dynamism: bodies in circular movement whilst the rest of the room is fixed and motionless.

The man and the flesh reject and attract as two opposite do, but they work complementarily together. It is exactly what happens in the works of Lucien Freud, nephew of the founder of psychoanalysis and said to be sharing much with Bacon's art. In my opinion, though, Freud and Bacon are quite different from each other. Freud's art is cruel and cynical, while Bacon feels infinite love and sorrow for humankind. What the two artists definitely share is the idea of art as a revelation. Art reveals the human nature and discovers the deepest intimacy of the soul with its fears, hallucinations, transgressions, passions, desires, sense of spirituality as much as carnality. Bacon's work is abruptly revealing with no filters whatsoever. Today's Western man needs to live in falsification and lies, denying the actions he takes to himself as well as others. “When something is transmitted directly to people, they will just see it as terrifying,” says Bacon. “People tend to get offended before facts or what they are used to calling truth.” Bacon is like an artist trying to break the truth out of a shell of lies: he puts the subject in danger, then. What Bacon does through his art is the most dangerous process of *gnothi seauton*, i.e. the knowledge of oneself, in a period of sexual freedom and consumerism in England as much as in other European countries – Italy included. “My paintings are often judged



Nazi official Goebbels in his Berlin office

The reproduction scratched with oil paint flecks - 21.3 X 24.7 cm, c.1955



Diego Velázquez, Portrait of Pope Innocent X, 1650, Roma, Galleria Doria Pamphilj

movimento del corpo o della testa stessa, è alla base di dinamismo futurista boccioniano, visto non come semplice moto fisico, ma come *élan vitale* (slancio vitale), come sorgente del moto e intrinseca energia della materia, in linea con le teorie del filosofo Henri Bergson. Nelle figure di Bacon si legge la stessa sintesi tra il movimento e i piani che compongono il corpo nello spazio, più verso Boccioni che verso Picasso, per la resa fluida delle forme, che in Picasso era assente per la mancanza del dinamismo, inteso sia come moto fisico sia come *élan vitale*. Tuttavia, nello *Study for Nude with Figure in a Mirror* del 1969 (*Studio per Nudo con figura allo specchio*, Basilea, Fondazione Beyeler), uno dei rari nudi femminili di Bacon, sembra rivivere una delle *demoiselles* di Picasso trasformata nella *forma unica* boccioniana. Comunque, a parte Picasso, verso il quale Bacon fu indubbiamente attratto,²⁰ non conosciamo con certezza altri riferimenti ad artisti del suo recente passato.

In un colloquio con Sylvester,²¹ Bacon raccontò che spesso l'immagine si trasformava mentre la dipingeva, anche se sperava sempre di vederla già definita sin dall'origine del processo di visione. A volte «non so come può essere costruita la forma», disse. Tale «accidentalità» alla fine poteva essere davvero «estenuante». Bacon sarebbe ritornato sul concetto dell'immagine come qualcosa di «accidentale»; la sua vera trasformazione avveniva particolarmente nel momento in cui applicava il colore. Tuttavia, egli stesso ammise che in fondo l'immagine concepita non poteva essere qualcosa di accidentale, in quanto «scegliere» l'una o l'altra parte

as horrible because they are direct. They reveal the sleep of the reason only for those who say they are horrible. However, my paintings also show what happens after the sleep: monsters awake and reason itself undergoes a complete metamorphosis.” The painter then needs to express “the truth” despite the ongoing theatre of “intoxicated dogooders”.²²

In *Painting 1946* (N.Y., MoMA) the man and the butchered ox (could it remind us to Soutine?) live together in the work. They are corporal fragments on a pink background. Bacon has memories of his trip to South Africa and its landscape often depicted in the canvases of those years. The African landscape does not replace the genuine interest the artist has in the study of the human figure, though. The man is always at the centre of his works. In the late 1940s, the cycle of heads began. In 1948's *Head I* (private collection, Il. In Leiris 2015 p.39) the deformation results stronger and more dramatic due to the use of colour black. The same is for 1949's *Head VI* (London, The Art Council of Great Britain). What is considered as *so true* changes as time passes by. Bacon's truth, “is submitted to an acceleration of devastation and vacuity: anesthetic flood of images repressing the opportunity to think,” writes Soller.²³ “[Bacon paints] the movement of a head with its shout, its perforation, or the moment it is being dictatorially held and crushed”.²⁴ Pain takes a concrete form through open-wide, shouting mouths showing teeth. As previously reported in this document, Bacon declared the following in an interview to Sylvester, “I have always dreamt to paint mouths as well as Monet can paint sunsets”. Bacon is



Portrait of Pope Innocent X by Diego Velázquez (1599-1660) 1650
Reproduction pasted on cardboard with string, oil painted on, heavily scratched, 20x35 cm (Francis Bacon drawing donation Barry Joule to National Gallery of Canada, Ottawa, 2004)



Screaming Pope
Oil, pastel & pencil on photographic paper - 28.5 x 36 cm, c. 1950

di un corpo diventava un processo selettivo, e dunque il frutto di una sua precisa volontà.

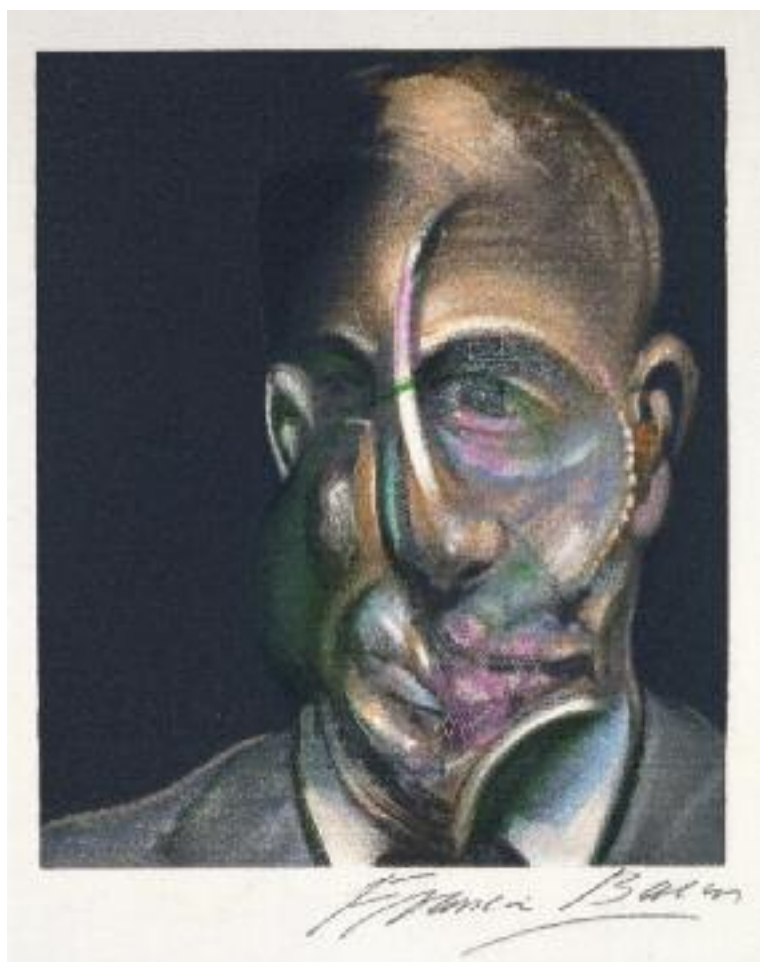
Sembra tornare la memoria della "forma unica" boccioniana ancora nei *Tre Studi d'Isabel Rawsthorne su fondo bianco*, un piccolo trittico del 1965 dedicato alla pittrice e modella (Norwich, University of East Anglia, Sainsbury Centre), il ritratto della stessa *Isabel* del 1966 della Tate o ancora i *Tre studi della testa di George Dyer* del 1966, o quelli di entrambi in un dittico su fondo verde del 1967 (coll. privata ill. in Leiris 2015, n. 46). Bacon incontrò George Dyer alla fine del 1963. Il loro fu un rapporto tormentato che si concluse quando Dyer morì per overdose di alcolici e droghe due giorni prima dell'inaugurazione della *Francis Bacon Retrospective* al Grand Palais di Parigi nel 1971. Fu soltanto uno dei drammi che costellarono la vita dell'artista. Nove anni prima, alle porte della personale alla Tate di Londra del 1962, Bacon fu raggiunto dalla notizia della prematura morte di Peter Lacy, l'altro suo grande amore, al quale dedicherà nel 1963 *Paesaggio nei pressi di Malabata* (*Landscape near Malabata*). L'immagine di Dyer sarebbe ritornata ossessivamente nel tentativo di elaborazione del nuovo lutto (si ricorda il *Trittico maggio-giugno 1973*).

La gabbia. Le prime figure di Bacon nel dopoguerra appaiono come isolate in delle gabbie. Il Papa, il Cardinale d'après Velázquez urlano al di là di una gabbia o inscatolati in segni che sulla tela sembrano come sbarre, ma che in realtà sono graffi (nei *workpapers* sono graffi veri solcati con le unghie). Bacon vede le figure sempre oltre la gabbia, chiuse nel suo di dentro. Dentro la gabbia la figura è isolata, su un ritaglio di giornale o dipinta su una tela.

Ma cos'è la gabbia per Bacon? La gabbia è un recinto in cui isolare. A volte non si tratta di una vera gabbia, ma di una figura geometrica, un cubo, un quadrato o un rettangolo. È un campo d'isolamento. La solitudine in cui è condannato l'uomo fin dalla nascita. Potrà urlare a squarciagola, ma resterà confinato sempre dentro la sua gabbia, dentro il suo recinto chiuso, dentro la sua solitudine.

Anche nel rapporto con Edward Muybridge Bacon usa la gabbia; si vede nello *Studio di nudo* del 1952-53 ispirato a *The Human figure in Motion* (*La figura umana in movimento*, 1887) di Muybridge. Il movimento del corpo ripreso dalla fotografia cinetica di Muybridge interessa decisamente Bacon. C'è un collegamento più stretto di quanto si possa immaginare, secondo Bacon, tra Michelangelo e Muybridge. Egli riesce a trovare un punto di contatto e di unione, un luogo in comune fra i due, nello studio dei corpi in torsione di Michelangelo e nella figura in ripetuto movimento delle pellicole di Muybridge. Nei *Tre studi di figure su letti*, un trittico del 1972 in collezione privata, la torsione dei corpi, per la quale Bacon ha ancora in mente Michelangelo, si fonde nell'immagine dinamica unica di Muybridge, che nel loro movimento vengono iscritti in dei cerchi, mentre tutto il resto della stanza rimane stabile e fermo.

L'uomo e la carne respingono e attraggono come due poli opposti ma complementari, esattamente come accade nelle opere di Lucien Freud, nipote del padre della psicoanalisi, con il quale, secondo alcuna critica, pare che il nostro artista mostri diversi punti



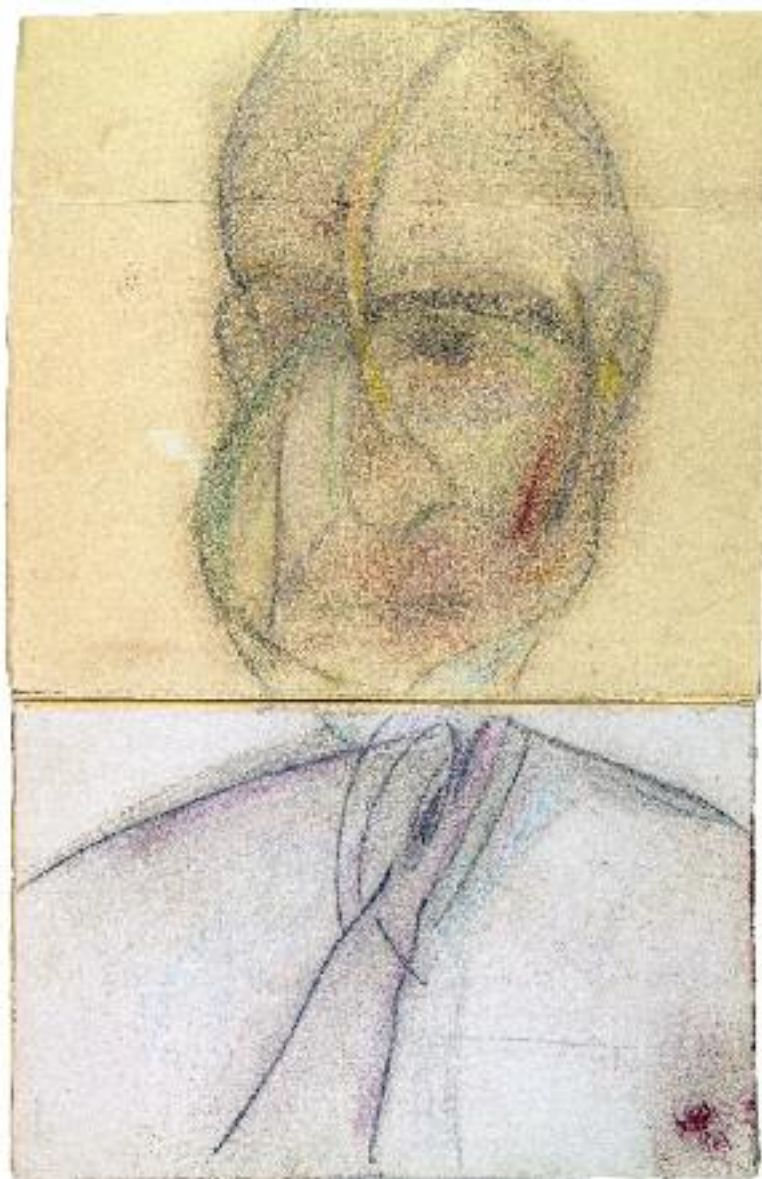
Portrait of Michel Leiris

Lithograph A.P. Print - 48 x 35.7 cm

obsessed with mouths as they are a neuralgic point in the unity of body and soul. In the cycle of heads is also *William Blake's Death Mask*. The writer must have stimulated Bacon's fantasy and dreamlike images. Bacon wanted to catch the presence of death working on the body, as he stated in another interview. The element is particularly visible in the work. Blake's head seems to be resisting to the melting and crumbling forces which death starts exercising on it. As for the deformation of the faces, Bacon said, "I would create shape and record appearances, if it was possible. I think to myself as a sort of machine transforming things into dust, where objects enter and come out as images. Some images are not there as they were attempts of a portrait, but I would like to be as precise as possible in doing a portrait".²⁵ Gilles Deleuze rightly observes that, "Bacon is a painter of heads, not of faces." The portrait is a project consisting in "undoing the face to then let the head come to surface under the face itself".²⁶ Finally, the head represents the last, intimate and rational link reached through the stripping of flesh from the body. In *Three Case Studies on Self-Portrait*, Bacon's action and thinking is particularly visible. He digs into the human soul, opening and butchering the human body as if it were butcher's meat. Bacon says: "When you enter in a butcher's, you can notice how the meat can

in comune, mentre a mio parere è distante anni luce. L'opera di Freud è spietata e rasenta un lucido cinismo, mentre in Bacon trapela un sentimento d'amore infinito e di pietà per l'essere umano. Però, come in Freud, l'opera di Bacon è rivelatrice. Rivela la natura umana, scopre l'animo nella sua intima profondità, le fobie, le allucinazioni, le trasgressioni, le passioni, i desideri, la spiritualità, la carnalità. L'opera di Bacon *rivela* con spudorata disinvoltura. Rivelare, e non tacitare, non mistificare e non nascondere è veramente pericoloso. L'uomo occidentale moderno ha necessità di vivere nella mistificazione e nella menzogna, nel nascondere a se stesso e poi agli altri le azioni che compie. «Se una cosa viene trasmessa in modo diretto – dirà Bacon – la gente la sente come terrificante [...] ha la tendenza a offendersi dei fatti, di ciò che si ha l'abitudine di chiamare verità». Bacon denuda la verità dall'involucro costruito di menzogne e dunque mette in pericolo. Ed è il più pericoloso dei processi di *gnōthi seautón*. Mettere a nudo la conoscenza di sé a se stessi e agli altri nell'epoca in cui è stata avviata la liberazione sessuale e dei costumi, tanto in Inghilterra quanto negli altri paesi europei, Italia compresa, è ora più che mai pericoloso. «La mia pittura è giudicata spesso orribile, perché è diretta. Essa rivela il sonno della ragione in quelli che la trovano mostruosa, mentre io, al contrario, faccio vedere come il risveglio dei mostri abbia generato una metamorfosi della ragione». Ai «benpensanti intossicati», lui, il pittore, deve esporre «la nuda verità del teatro in corso».²²

In *Painting 1946* (N.Y., MoMA) convivono l'uomo e il bue squartato (ricordo di Soutine?), frammenti corporali che si stagliano su un fondo rosa. Bacon porta dal viaggio in Sudafrica alcune suggestioni di paesaggio che in questi anni popolano le sue tele. Non bastano comunque a soppiantare l'interesse per la figura umana che è sempre al centro del suo immaginario. Sul finire degli anni Quaranta prende il via il ciclo delle teste. In *Head 1* del 1948 (collezione privata, ill. in Leiris 2015, p. 39) la deformazione risulta molto più forte e drammatica, anche per l'uso del nero; così in *Head VI* del 1949 (Londra, The Art Council of Great Britain). Il *troppo vero* cambia con le epoche. Quella di Bacon è sottomessa a «un'accelerazione di devastazione e di vacuità, diluvio anestetico di immagini che reprime la possibilità di pensare», scrive Sollers.²³ «Dipingere la messa in morsa di una testa, il suo grido, la sua perforazione, quando essa prova il modo dittatoriale con cui viene stretta e stritolata».²⁴ Il dolore si materializza nelle bocche urlanti con denti sempre in bella vista. Come riferito in precedenza, Bacon, in una delle interviste di Sylvester, si è espresso sulla «bocca» «Ho sempre sognato di dipingere la bocca come Monet dipinge un tramonto». Bacon era ossessionato dalla bocca. La bocca è il punto nevralgico dell'uomo nella sua unità di corpo e anima. Tra le teste rientra anche la *Maschera mortuaria* di William Blake, artista che con le sue immagini oniriche e ossessionate dovette suggestionare non poco le fantasie di Bacon. Se è vero che ciò che interessa Bacon è «catturare la comparsa della morte che lavora sul corpo» (come disse in un'altra intervista), ciò è ancor più vero nella testa di Blake, le cui fattezze tuttavia resistono all'azione di scioglimento o di sgretolamento che la morte ha iniziato a



'Roussel L'ingénu' by Michel Leiris.

Fold out drawing of Michel Leiris's head on inside cover flap. Oil, pastel, pencil and crayon on paper or cardboard - 34.5 x 22.5 cm per page, c.1987

be fine. Then, you reflect on it and you reach can think the whole horror of the life as a thing lives at cost of another one".²⁷

Obsession is Bacon's act of supreme strength. The man, the only central theme of his art, is an obsessive image. The obsession at issue is the mirror of his own life. The Nietzsche-like exhilarating despair is the explanation to his works of art and their deepest meaning. Despair is found also in 1945's *Figure Inside the Landscape* (Tate Gallery, London); in 1945-1946's *Study for Figure I* (the Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh); and in the long sequences of self-portraits. Bacon's despair was caused by the negation of hope of man. Speaking to Leiris²⁸ about Bacon, Jean Clay asked the writer if he would ever live with a person like Bacon constantly thinking

compiere. Sulla deformazione dei volti, Bacon disse: «Voglio creare forme e registrare apparenze, se è possibile. Penso a me stesso come a una specie di macchina polverizzatrice in cui gli oggetti vengono inseriti e ne escono come immagini. Bene, ora alcune delle immagini non appaiono come se questo fosse un tentativo ritrattistico, però vorrei che fosse anche un ritratto il più preciso possibile, e a sua volta ancora un'immagine».²⁵ Giustamente Gilles Deleuze osserva che «Bacon è un pittore di teste non di volti», il ritratto è dunque un progetto: «disfare il volto, ritrovare o fare emergere la testa sotto il volto».²⁶ La testa, alla fine, rappresenta l'intimo e ultimo nesso raziocinante, cui giunge attraverso la scarnificazione del corpo. Così come nei *Tre studi per un Autoritratto* c'è il Bacon dell'azione e del pensiero, della visione che scava nell'animo umano, aprendo e squarciando il corpo materiale e reale. «Carne da macelleria». «Quando si entra in una macelleria – disse Bacon – e si nota quanto la carne possa essere bella e poi ci si riflette sopra, si può arrivare a pensare a tutto l'orrore della vita: di come una cosa viva a spese di un'altra».²⁷

L'ossessione è in Bacon un atto di forza suprema. L'immagine dell'uomo, unico tema della pittura baconiana (anche quando il soggetto è altro), è una presenza ossessiva. Ma l'ossessione è lo specchio della propria vita. Quell'«esaltante disperazione» (*Exhilarating despair*) con cui «nietzschenamente» spiega l'intimo nesso del suo lavoro, ci fa comprendere opere come il *Personaggio dentro un paesaggio* del 1945 (Londra, Tate Gallery) o lo *Studio per una figura 1* del 1945-46 della Scottish National Gallery of Modern Art di Edimburgo o la lunga sequenza di autoritratti. La disperazione della condizione umana altro non è che la negazione di qualsiasi speranza dell'uomo. Jean Clay in una conversazione con Leiris²⁸ – sul tema «Bacon» – chiese allo scrittore se lui avrebbe vissuto con uno come Bacon, che ti costringe a convivere ogni giorno con le brutture della nostra epoca. «Credo proprio di sì – rispose Leiris – Trascese nell'opera d'arte, le verità più severe assumono un nuovo volto. Un poema disperato non è disperante. Un'opera bella non è mai deprimente [...] bisogna guardare in faccia le cose e affrontarle. È la sola attitudine virile. Ascoltando il *Requiem* di Mozart non ci si sente forse trasfigurati dalla sua musica sublime, sebbene il tema sia funebre?».²⁹

La deformazione dell'immagine equivale alla deformazione di sé e dell'uomo. L'uomo in Bacon non è mai un'entità astratta; è l'uomo nella sua materialità, corporeità, istintività e processo vitale di essere che nasce e che muore. La deformazione coincide con lo stravolgimento della sua vita interiore, con il contorcimento della sua coscienza. Più che il corpo, di cui si è tanto parlato, ciò che coinvolge in questi passaggi «trasformanti» è il volto. Il volto muta nelle sue espressioni trasformandosi, dissolvendosi, rarefacendosi, cancellando alcune parti di esso. Il senso d'inquietudine e di nevrosi che instaura il volto trasfigurato o parzialmente dissolto è pari alla grande bellezza che riesce a evocare. Ne sono un esempio i due sublimi ritratti di *Peter Beard* del 1976 e di *Michel Leiris* del 1977, ma più ancora il secondo *Ritratto di Leiris* del 1990, di una bellezza infinita (tra l'altro Bacon ammise di ritrarre solo le persone che gli piacevano). Il nero caravaggesco, la distorsione di Goya, la pennellata ricurva e torta di Velázquez si riuniscono in



Still photograph of screaming nurse on the Odessa Steps from the Eisenstein (1898-1948) 1925 Russian film "Battleship Potemkin"

The reproduction Scratched and over-painted in oil and pencil - 16.6 x 21.7 cm c. 1960

about what the modern world can worst offer. Leiris answered, "I believe I will. Once a work of art is seen into depth, the most naked truths have a new form. It is like a despairing poem: it does not necessarily make you feel despaired [...] closer view on things is needed. Dealing with the naked truth is the only right attitude. Doesn't listening to Mozart's sublime Requiem make you feel different even though its music theme is gloomy?"²⁹ The deformation of the image corresponds to that of the man's. In Bacon, the man is never an abstract entity. The man is always represented with his substance, corporeity, impulsiveness and biological process of living and dying. The deformation coincides with a deep change in his inner feelings and the twisting of his consciousness. What deserves attention is the transforming passages of the face rather than those of the body, which this document has already explained on the previous pages. The face changes in its expression: it transforms, dissolves, rarefies and erases some parts. The sense of anxiety and neurosis created by the fully - or partially - transformed face is as great as the idea of beauty it is able to evoke. Some instances are 1976's sublime portraits of *Peter Beard*; 1977's *Michel Leiris*; and 1990's *Portrait of Leiris*. The latter is an example of infinite beauty: Bacon admitted portraying the people he really liked only. The use of Caravaggio-like colour black, Goya-like distorted lines, Velázquez-like curved brush are all put together in a unique, synthetic shape. Moreover, Van Gogh-like introspection into the self,



Screaming Baboon

The reproduction scratched and grid in oil paint and pencil
32.5cm x 26.5 cm, c.1965

una forma unica e sintetica. L'introspezione nel proprio *io* di Van Gogh, la dimensione surreale di Ernst, il carattere performante di Masson, la scomposizione di memoria cubista di Picasso o di Braque, tutto quanto presente nel *Ritratto di Leiris* del '90.

Dopo il *Ritratto di Papa Innocenzo X d'après Velásquez* Bacon produrrà circa quarantacinque immagini di papi. Perché fu ossessionato dal papa? Inaspettatamente i papi di Bacon non sono affatto caricature. «Il papa è unico – dice Bacon – Essere il papa lo mette in una posizione unica e così, come in certe grandi tragedie, è come se fosse issato su un baldacchino, e la grandezza di una tale immagine potesse, da lì, sovrastare il mondo». Quando Sylvester gli chiese il perché avesse scelto il Papa Innocenzo X di Velásquez rispose che lo riteneva uno dei più grandi ritratti mai realizzati, divenuto una vera e propria ossessione.³⁰

L'ossessione è una metodologia e un carattere costante nel percorso baconiano. Lo *Studio dal corpo umano* del 1949 (The National Gallery of Melbourne) diventa nel 1952 lo *Studio del nudo accovacciato* (The Detroit Institute of Arts). Oltre la testa, anche il nudo è un'ossessione. E l'ossessione coinvolge e disorienta. I papi, la testa che urla, la bocca, la figura seduta, gli autoritratti, le teste, i nudi sui letti. Nel 1954 Bacon partecipa alla Biennale di Venezia nel padiglione della Gran Bretagna e ha inizio la serie dei *Man in Blue*; in quello del 1954 ritorna ancora l'idea della gabbia. Seguirà la *Testa di William Blake* e la serie dedicata a Vincent Van Gogh.

Braque-like surreal dimensions, Masson-like strength, Picasso's and Braque's decomposition of forms: all elements found in the second portrait of Leiris showing Bacon's matured art skills and experience. After *Portrait of Pope Innocent X*, which was a *d'après* subject taken from Velázquez, Bacon produced about forty-five images of popes. Bacon was obsessed with popes. Surprisingly, Bacon's popes do not show caricatures. In Bacon's words, "The pope is a unique subject. Being the pope means covering a unique position and, just like what happens in some tragedies, the subject is lifted on a canopy from where it is possible to watch over the whole world." When Sylvester asked him why he chose the *Pope Innocent X* by Velázquez he answered he regarded it one of the most awful portrait ever done, which became a really obsession.³⁰

Obsession is a methodology and a constant feature in Bacon's world. 1949's *Study from the Human Body* (The national Gallery of Melbourne) becomes 1952's *Study for Crouching Nude* (The Detroit Institute of Arts). Besides the head, the nude itself is an obsession involving and confusing the viewer at the same time. Not to mention the mixture of elements: the popes, the shouting mouth, the sitting figure, the self-portraits, the heads and the nudes on the roofs. In 1954, Bacon took part in the Venice Biennale, section Great Britain. Then, he started the *Man in Blue* series. In the same year, the use of the cage came back in his works. *The Head of William Blake* and a series dedicated to Vincent Van Gogh would follow.

Human futility. The obsessive presence of the human figure in its transformation and deformation is the current image in Bacon's entire painting career. It is almost like a rhythmic timeless sequence of transformed figures, seen repeatedly in their becoming real. In his works are some recurrent elements like an empty room, a chair, a table, a mirror: elements underlining the emptiness and solitude of humankind. All men share the same destiny in the post-atomic era, where the certainties and positivism of the 1800s no longer exist. In the new era, a button could destroy the lives of entire generations. Nothing is forever, so men feature futility. In a 1962's interview to Sylvester, Bacon denounces the great futility of men, "People now see themselves as single cases, completely futile, hopeless beings playing their roles without reason." Corporal disintegration starts as early as the man is born. In Bacon's paintings, bodies dissolve slowly with no drama: bodies will definitely disappear in their depths. Bacon does not love the idea that his paintings are immediately associated with death, "Bacon insisted on the fact that his painting were a lovely, optimistic affirmation of life (although it was seen skeptically by the interviewer)".³¹ Bacon sometimes adds arrows in his works. Gilles Deleuze sees them as relevant symbols enabling the viewer to go beyond the blindness of the figures before him.

Life greed. Michael Peppiatt, who would be his photographer, interviewed Bacon in 1963. "I am greedy for life and I am a greedy artist. I am greedy for what I can still be given from life more than anything I could logically create or calculate. Partly, it has been greed that has made me feel alive, let's say in terms of faith in destiny: I am greedy for eating, drinking, staying with the people I like. I am greedy for feeling excitement when things happen." The exhibitions where Bacon showed his works seems like historic



Reproduction of Rudolf Nureyev

Over-painted in oil, Pastel and pencil, Scratched
21 x 23 cm, c.1975



Reproduction of Rudolf Nureyev

Over-painted in oil, Pastel and pencil, Scratched
21 x 23 cm, c.1975

La futilità umana. La presenza ossessiva della figura umana nel suo trasformarsi o deformarsi è l'immagine ricorrente in tutto il *corpus* pittorico baconiano. Quasi una ritmica sequenza senza tempo di figure trasfigurate, vedute e rivedute in perpetuo divenire. Nelle composizioni ritornano insistenti alcuni elementi come la stanza vuota, la sedia, il tavolo, lo specchio, elementi ridondanti che nel vuoto sottintendono incessantemente la solitudine dell'uomo come solitudine dell'*io*. Appare chiaro che l'uomo conviva con la propria solitudine da una parte e con la morte dall'altra. Un destino reso ancora più esplicito nell'era post-atomica, dove le certezze del positivismo ottocentesco sono ormai svanite, quando basta un tasto per far saltare in aria generazioni di vite. Nulla è duraturo, ma soprattutto l'uomo è soltanto futilità. In un'intervista a Sylvester del 1962 Bacon denunciava la grande futilità dell'uomo: «L'uomo ora è in grado di comprendere di essere solo un caso, un essere completamente futile, che deve giocare il suo ruolo senza ragione». Lo sgretolamento corporale ha inizio da subito, dal momento in cui l'uomo nasce. Nella forma pittorica di Bacon il corpo giunge alla completa dissolvenza, una dissolvenza lenta e senza dramma, che finirà nel baratro della scomparsa definitiva.

Tuttavia Bacon non amava l'idea che la sua pittura fosse ossessionata dalla morte «Con determinazione, con sottigliezza, talvolta con ironia (spesso mal percepita da chi lo intervistava), Bacon insisteva sul fatto che la sua pittura fosse un'affermazione

event. They were at the Guggenheim Museum, New York, in 1964; at the Art Institute of Chicago in 1971-72; and at the Grand Palais, Paris. There, one hundred paintings and eleven triptychs were exposed. The exhibition was hosted by Michel Leiris. The Parisian exhibition entitled him the recognition of first great living artists. The exhibition at the Metropolitan, New York, took place in 1975. There, the forty paintings exposed, which he had painted six years before, ensured him success all over the world. Bacon showed works in Italy, as well. He was at the Galatea, Turin; L'Ariete and Tonelli, Milan; l'Obelisco and Marlborough, Rome; Except Turin and Milan on some occasions, Bacon was not active in Italy before his first journey in 1954, when he visited Rome and Ostia. The second time he went back to Italy was in 1958, when he visited Rome. Then, he visited Naples and stayed together with Sutherland in 1963. That year he participated though not attended the Venezia Biennale. In 1985, Bacon returned to the Tate, London, twenty-three years after his first exhibition. The director defined him, "the most important living painter." His success came along a trip to Russia three years later. An exhibition in the still-socialist Trey'jakov Gallery, Moscow, welcomes Bacon. He was the first artist who managed to step outside the Western world. From the late 1980s to the last period of his life, the art of Bacon reached a great synthesis both in its content and structure (see *Blood on the floor*, 1986, or *Jet of water*, 1988).

In his text *Francis Bacon, Face et Profil*, Michel Leiris defines

affettuosa e ottimista della vita».³¹

Ogni tanto Bacon inserisce nelle sue composizioni delle frecce. Gilles Deleuze le vede come segni in rilievo, in modo che lo sguardo passi oltre l'accecamento che lo aspetta.

Avidità di vivere. Nel 1963 Bacon si lascia intervistare in una serie d'incontri da Michael Peppiatt, che sarebbe diventato il suo biografo. «Sono avido nei confronti della vita; e sono avido come artista. Sono avido di quanto spero possa darmi il caso molto di più che di qualsiasi cosa io possa calcolare con la logica. Ed è in parte la mia avidità che mi ha fatto vivere, diciamo confidando nel caso: avidità di mangiare, di bere, di stare con le persone che mi piacciono, di provare eccitazione per le cose che accadono».

Le mostre dove Bacon espone assumono tutte il tono dell'evento storico. Al Guggenheim Museum di New York e all'Art Institute di Chicago nel 1964, al Grand Palais di Parigi nel 1971-72. Qui, dove erano visibili ben cento dipinti tra cui gli undici grandi trittici, è presentato da Michel Leiris. La mostra parigina lo consacra primo grande artista vivente. Seguirà l'esposizione al Metropolitan Museum di New York nel 1975, dove i quaranta dipinti eseguiti nei sei anni precedenti gli garantiscono un successo planetario. Bacon espone anche in Italia: alla Galatea di Torino, a L'Ariete di Milano, a L'Obelisco di Roma, da Toninelli a Milano, alla Marlborough di Roma. Tuttavia, a eccezione di Torino, i cui rapporti sono più intensi grazie al collegamento con la Galatea, e di Milano, dove sarà raramente in occasione delle mostre, Bacon non è presente in Italia se non nel primo viaggio compiuto nel 1954, quando visita Roma e Ostia, in un secondo a Roma nel 1958 e poi a Napoli nel 1963, dove soggiorna assieme a Sutherland (non visita neppure Venezia pur esponendo alla Biennale).

Dopo ventitré anni dalla prima esposizione, nel 1985 Bacon ritorna alla Tate di Londra. Il direttore lo definisce «il più importante pittore vivente», cosa che fa comprendere la celebrità raggiunta, consacrata definitivamente dal suo ingresso in Russia tre anni più tardi. In una mostra alla galleria Tret'jakov, Mosca, ancora attanagliata nella morsa socialista, accoglie Bacon, il primo artista occidentale che riesce a varcarne i confini.

Dai tardi anni Ottanta all'ultimo periodo di vita, l'arte di Bacon raggiunge una maggiore sintesi, tanto nel racconto quanto nella struttura della composizione e negli elementi che la compongono (si veda *Blood on the floor* o *Jet of water*, del 1986 e del 1988).

Nel suo testo già citato *Francis Bacon, Face et Profil*, Michel Leiris definisce Bacon «Un Oreste le cui Erinni sono state appena calmate, un Amleto che rientri in sé dopo lo scontro con lo spettro, un Don Giovanni non più superuomo di quel vigliacco del suo servo [...]; un Maldoror metà angelo e metà orco che riprenda fiato dopo aver proferito la lunga imprecazione dei suoi Canti [...]; un Falstaff ancor giovane nonostante gli eccessi, quasi come ai tempi in cui era paggio del duca di Norfolk».³²

«Con un abile inganno e un ultimo gesto plateale, Francis Bacon morì la mattina del 28 aprile 1992 a Madrid. Aveva ottantadue anni. Tutto avvenne come aveva sempre sperato: nessuno scalpore, nessun ritrovamento del corpo un paio di giorni dopo in una stanza spoglia, nemmeno un funerale. Più che una morte la sua fu una scomparsa».³³ Con queste parole sulla morte di Bacon,

Bacon as «He was as an Orestes whose Furies had just been calmed down. As Hamlet found himself after the collision with the ghost; as a Don Juan no more super man than his coward coward servant [...]; as a Maldoror half angel and half ogre who took a breath after singing long [...] as a Falstaff still young in his excesses, as in the period where he was the Duke of Norfolk's page boy».³² With expert trick and a last clear action, Francis Bacon died in Madrid in the morning of 28th April 1992. He had eighty-two years. Everything happened as he had always hoped: no rumors or recovery of the body after two days in a slough room: not even a funeral. More than a death, he disappeared.³³ With these words on Bacon's death, Daniel Farson – famous writer and journalist, son of legendary American correspondent Negley Farson – opens the non-authorized memory of the Irish, beloved, admired artist, known during an incursion in Soho while he was working on a photographic reportage for the Picture Post. The volume of Farson, which Bacon was promised it would be published only after his death, incredibly comes out the same year of the journalist's death. It was in 1993. «No funeral», no rumor. However, the death of Bacon had worldwide resonance. John Edwards, his last companion, model of a great amount of his paintings and his heir, survived him.

The material coming from the Bacon Studio. The Barry Joule Archive

From 1961 Bacon had been resident at a studio at 7 Reece Mews in South Kensington.³⁴ There three large rooms above a garage where Bacon, who did not own a car, kept piles of books and other materials. In the three rooms there was present the most total chaos, a sort of confusion composed of artworks, sheets, colours, brushes, jars, artifacts, rags, papers, objects and boxes, which contrasted strongly with the order and cleanliness of his clothes and personal belongings, «debris left behind by an unstoppable current called life [...] deposited, and stratified over time» as Parmiggiani correctly describes it.³⁵ Fermented material that gave rise to «a deposit of memories» that «perhaps testifies to an inability to separate oneself from something in which a fragment, now lost, of one's own existence is contained».

Jesse Fernandez photographed Bacon in his studio in 1978, where he is situated at the centre of this magmatic and awesome chaos, almost a cosmos of still undivided matter.³⁶ He is sitting like in one of his self-portraits, in particular the *Self-Portrait* of 1984. It is possible that some distortions, confusions or interpenetrations between bodies and other matter come precisely from this magma that Bacon had before him every day. The same action of interpenetration between different bodies and materials, which eventually become one thing and one form, was right there in front of him. However, in the painting rooms where Bacon pictured himself seated or where he imagined figures moving or wriggling in a space/colour, which fracture or invade each other, the purest order reigns, a reconstituted order, with the total absence of objects and things; there lives only the colour that has filled the void and that is now space.

The two small rooms were reconstructed in Dublin in 2001,³⁷ which

Daniel Farson, celebre scrittore e giornalista, figlio del leggendario corrispondente americano Negley Farson, apriva la biografia “non autorizzata”, o meglio la sua “memoria personale” dell’artista irlandese, amato, ammirato, conosciuto a Soho durante un reportage fotografico per il «Pictutre Post». Incredibilmente, anche il volume di Farson, che per una promessa fatta all’artista veniva pubblicato dopo la sua scomparsa, usciva nell’anno della morte del giornalista, il 1993. “Nessun funerale”, nessuno scalpore; tuttavia, la morte di Bacon ebbe una risonanza mondiale. Gli sopravvisse l’ultimo compagno, John Edwards, modello di un elevato numero di dipinti e suo erede.

Il materiale proveniente dallo Studio di Bacon. L’Archivio Barry Joule

Dal 1961 Bacon si era trasferito in uno studio al 7 di Reece Mews a South Kensington.³⁴ Erano tre grandi stanze sopra un garage nel quale Bacon, che non possedeva un’auto, conservava pile di libri e di altro materiale. Nelle tre stanze viveva il caos più totale, una sorta di magma composto di opere, fogli, colori, pennelli, barattoli, manufatti, stracci, carte, scatole, che contrastavano fortemente con l’ordine e la pulizia degli abiti e degli oggetti personali, «detriti lasciati dietro di sé da una corrente inarrestabile che si chiama vita [...] depositati, e stratificati nel corso del tempo» scrive giustamente Parmiggiani.³⁵ Materia fermentata che ha dato origine a «un giacimento di memorie» che «forse testimonia l’incapacità di separarsi da qualcosa in cui è racchiuso un frammento, ormai perduto, della propria esistenza».

Jesse Fernandez fotografò Bacon nel suo studio nel 1978, dove egli è seduto al centro di questo magmatico e magnifico caos, quasi un cosmo di materia ancora indivisa.³⁶ È seduto come in uno dei suoi autoritratti, in particolare l’*Autoritratto* del 1984. È possibile che alcune distorsioni o confusioni o compenetrazioni fra corpi e materia altra provengano proprio da tale magma che Bacon aveva davanti a sé ogni giorno. La stessa azione di compenetrazione fra corpi e materie diverse, che divengono alla fine una cosa sola e una forma unica, era lì reale davanti a sé. Tuttavia nelle stanze dipinte dove Bacon si autorittrae assiso o dove immagina figure che si muovono o si contorcono in uno spazio/colore, che si frangono o s’invascono a vicenda, vive l’ordine più puro, un ordine ricostituito, e la totale assenza di oggetti e cose; vive soltanto il colore che ha riempito il vuoto, che ora è spazio. Le due piccole stanze furono ricostruite a Dublino nel 2001,³⁷ cosa che ha permesso di catalogare circa 7.500 pezzi, tra disegni, lavori, fogli, fotografie e soprattutto *workpaper* o *working documents*, fogli di giornali e di libri abbandonati su cui Bacon era intervenuto. Pile di riviste, duplicate, moltiplicate, da cui strappare pagine che catturano la sua curiosità o il suo interesse e diventano il sostrato dei suoi interventi con i pennelli o con le forbici o ancora con le unghie. Su alcune immagini ritorna più volte. Di altre sceglie una seconda pagina identica.

Nel caos cosmico dello studio si trovavano anche montagne di fotografie. La fotografia è per Bacon il filtro fra sé e il mondo, la garanzia che può rimanere confinato nella propria solitudine e

made it possible to catalogue about 7,500 pieces, comprising drawings, artworks, sheets, photographs and above all *workpapers* or *work papers*, sheets of newspapers and abandoned books, with which Bacon had made some interaction. Stacks of magazines, duplicated, multiplied, from which he could tear out pages that captured his curiosity or his interest, which became the basis of his interventions with brushes or scissors or even with his nails. With some images he returns several times. With others he chooses a second identical page.

In the cosmic chaos of the studio there were also mountains of photographs. For Bacon, photography is the filter between himself and the world, the guarantee that he can remain confined in his own solitude and continue to paint. Bacon himself admits to realizing portraits by heart. “A good artist knows [...] that his responsibility is make sure that the senses can open up through the image. I think, moreover, that man now realizes that he is an accident, an absolutely futile being, that he has to play this game to the end without any reason”.³⁸ The image that was on the film already represented an artwork, rather than a starting point: “In ninety-nine percent of cases I find that photography is far more interesting than both abstract and figurative painting. I’ve always been obsessed with it. It moves slightly away from reality, bringing me back to it with even greater violence. Through the photographic image I find myself wandering inside the image and revealing what I think of as its reality more than I could do simply by looking at it. Photographs are not just reference points. They are often the triggers of ideas”.³⁹

The artworks now on display at Villa Fiorentino in Sorrento come from the Bacon studio. The current owner, Barry Joule, who had been present in the life of the artist since he was young, has made them available to visitors. The affectionate memory of his friend is evident in every word that Barry uses in his accounts, in the many photographs he always wants to show us and in the care with which he handles the materials. How did his association with Bacon begin? He tells the story himself: Barry lived near Bacon; one day in 1978, unexpectedly, outside his home in Kensington, he heard Bacon shouting to him and asking him to see what had happened to his roof which had collapsed in the night during a storm. From that encounter (Barry repaired the antenna) began a friendship which was never interrupted. Barry recalls a warning that Bacon gave him about art, which is very important for us: “painting has its own language, your instincts are good; use them. Don’t trust words and theories. Usually they are nonsense”.⁴⁰ He recounts the episodes that were for him the highlights of his adventure spent with Francis. “One of my tasks was to break into fragments his flawed paintings, usually under his supervision and expert eye. His fame was such that there was no other solution; greedy scavengers would have rummaged through his garbage in search of anything painted by him. “ After Bacon’s death, Barry remained in possession of a private collection of miscellaneous material. He recalls the story in the *Brief Memoir*: it was a cold Easter Saturday at Heathrow, the two friends, before separating, had collected several packages prepared by Bacon containing “secret preparatory works on paper, long neglected and tied together in a haphazard way (he had unexpectedly given me his long-denied, loosely tied-up bundles of secret preparatory works on paper)”, with the possibility that perhaps

continuare a dipingere. Bacon stesso ammette di realizzare i ritratti a memoria. «Un bravo artista sa [...] che tutto ciò che gli compete è far sì che i sensi possano aprirsi attraverso l'immagine. Penso inoltre che l'uomo ora si renda conto di essere un accidente, un essere assolutamente futile, di doversi giocare fino in fondo questa partita senza una ragione». ³⁸ L'immagine che era sulla pellicola già rappresentava un'opera, più che un punto di partenza: «Nel novantanove per cento dei casi trovo che le fotografie siano di gran lunga più interessanti sia della pittura astratta sia di quella figurativa. Ne sono sempre stato ossessionato. Si allontana leggermente dalla realtà, riportandomi ad essa con ancora maggiore violenza. Attraverso l'immagine fotografica mi trovo a vagare dentro l'immagine e a svelare ciò che penso della sua realtà più di quanto potrei fare guardandola. Le fotografie non sono solo punti di riferimento. Spesso sono i grilletti delle idee». ³⁹

Le opere oggi in esposizione a Villa Fiorentino a Sorrento provengono dallo studio di Bacon. Le ha messe a disposizione del pubblico dei visitatori il suo attuale proprietario Barry Joule, presente nella vita dell'artista fin da giovane. L'affettuoso ricordo dell'amico trapela in ogni parola che Barry usa nei suoi racconti, nelle tante fotografie che ha sempre desiderio di mostrarci e nella cura con cui maneggia i materiali.

Come ebbe inizio la sua frequentazione con Bacon? Lo racconta egli stesso: Barry abitava vicino a Bacon; un giorno del 1978, all'improvviso, fuori la sua casa di Kensington sentì Bacon chiamarlo a gran voce chiedendogli di vedere cosa fosse accaduto sul suo tetto crollato durante il temporale della notte. Da quell'intervento (Barry gli riparò l'antenna) ebbe inizio un'amicizia mai più interrotta. Barry ricorda un ammonimento che Bacon gli fece sull'arte, per noi molto importante: «la pittura ha il suo proprio linguaggio, i tuoi istinti sono buoni; usali. Non fidarti delle parole e delle teorie. Di solito sono sciocchezze». ⁴⁰ Barry racconta gli episodi, per lui salienti, dell'avventura trascorsa con Francis. «Uno dei miei compiti era fare a brandelli i suoi dipinti bocciati, di solito sotto la sua supervisione ed occhio esperto. La sua fama era tale che non c'era altra soluzione; avidi spazzini avrebbero rovistato tra la sua spazzatura alla ricerca di qualsiasi cosa dipinta da lui».

Dopo la morte di Bacon, Barry rimase in possesso di un materiale misto privato. Lo ricorda nel suo *brief memoir*: era un freddo sabato pasquale ad Heathrow, i due amici prima di separarsi avevano caricato diversi pacchi preparati da Bacon contenenti «i lavori preparatori segreti su carta («he had unexpectantly given me his long-denied, loosey tied-up bundles of secret preparatory works on paper»), a lungo negati e legati insieme in modo approssimativo», con il dubbio che forse Francis, che in ciò era volubile, avrebbe potuto richiederli in seguito. «Tragicamente, non fu così. Morì alcuni giorni dopo, solo, a Madrid il 28 aprile». ⁴¹

La maggior parte di quei lavori (circa 1.200 fogli) è entrata nelle raccolte della Tate Gallery di Londra ed è attualmente oggetto di studio. Altri novanta a tema Picasso sono stati donati al Museo Picasso di Parigi, circa venti alla National Gallery del Canada di Ottawa.

Nel 2005 la donazione fu allestita al Museo Picasso in un'esposizione organizzata sotto la stretta supervisione di Joule, che riscosse un grande successo di pubblico e di critica, facendogli

Francis, who was quite fickle in these matters, could have asked for them back. "Tragically, it was not to be. He died a few days later, alone, in Madrid on April 28th". ⁴¹

Most of those works (about 1,200 sheets) have entered the collections of the Tate Gallery in London and are currently under study. Ninety others on the theme of Picasso have been donated to the Picasso Museum in Paris, and about twenty to the National Gallery of Canada in Ottawa.

In 2005, the donation was shown at the Picasso Museum in an exhibition organized under the close supervision of Barry Joule, which enjoyed great public and critical acclaim, earning for him the title of Chevalier de l'État Français.

The core that Barry has kept for himself consists of various types of artwork: more than a hundred *workpapers*, the Album X that contains some photographic papers painted with a technique of mixed oil and pastel, numerous photographs and photographic negatives, posters of exhibitions, the "artist's books", one of the few prints of the *Miroir de la tauromachie*, a large amount of miscellaneous material and about surrealist paintings disowned by Bacon with the exception of the 1936 *Self-portrait*, reminiscent of cubo-surrealism, a personal gift from Bacon to Joule ten days before his death, as an expression of gratitude for helping him in January 1992 in his studio at number 7 Reece Mews, when he had the first heart attack.

This core of artworks began traveling around the world from Dublin. A part of the collection was exhibited at the Irish Museum of Modern Art in Dublin from 30th March to 27th August 2000. ⁴² At the time, this material was still controversial. The museum, in fact, declared that one of its basic principles is the presentation of works about which there is still some discussion, enabling the public, from the visitor to the scholar, to participate in the debate.

About twenty years have passed since then. After overcoming some legal issues, in recent times Barry has brought his artworks to China, showing them at the AMNUA Museum in Nanjing, in an exhibition curated by Wang Yamin in 2013. ⁴³ The following year, with the supervision of the director Olivier Kaepelin, ten drawings were exhibited at the Maeght Foundation in Saint-Paul-de-Vence in France, at the great exhibition commemorating the fiftieth anniversary of the foundation (summer 2014), together with the cubo-surrealist *Self-portrait* of 1936. They were placed next to drawings of Matisse and Giacometti, while another *Self-portrait* of 1975, on a painted sheet, completely overshadowed a work of Lucien Freud, which had been placed alongside it. Another exhibition followed at the Centre Pompidou in Metz, where a display case was set up with some sheets from the Joule Archive. This occasion too was a success. The idea of seeing private materials coming straight out of Bacon's studio, where he had worked and lived, gave an added value to its appeal to the public and scholars. In 2015, Agnès De La Beaumelle, the conservatrix of the Centre Pompidou in Paris, organized in the months of April to September at the Galerie 3 of Beaubourg an important exhibition, dedicated to the writer and ethnologist Michel Leiris, a friend of Bacon, with the title *Leiris & Co. Picasso, Masson, Miró, Giacometti, Lam, Bacon ...*, ⁴⁴ which brought the interconnection between art, literature, anthropology and ethnology to the attention of scholars. Alongside African artifacts, about



The face of singer Mick Jagger
The reproduction painted over
in oil, pastel and scratched
15.5 x 26 cm, c.1980

guadagnare il titolo di Cavaliere dello Stato francese.

Il nucleo che Barry ha conservato per sé consiste in varie tipologie di opere: più di cento *workpapers*, l'Album X (che contiene carte fotografiche dipinte con una tecnica mista a olio e pastello), numerosissime fotografie, negativi fotografici e manifesti di esposizioni, i "libri d'artista", una delle poche tirature del *Miroir de la tauromachie*, una gran mole di materiale vario e una decina di dipinti di matrice surrealista, rinnegati da Bacon a eccezione dell'*Autoritratto* del 1936 di memoria cubo-surrealista, dono personale di Bacon a Joule dieci giorni prima della sua morte, come ringraziamento per averlo aiutato nel gennaio del 1992 quando ebbe il primo infarto nello studio al 7 di Reece Mews.

Questo nucleo ha cominciato a viaggiare per il mondo partendo da Dublino. Una parte della raccolta fu esposta all'Irish Museum of Modern Art di Dublino tra il 30 marzo e il 27 agosto 2000.⁴² All'epoca tale materiale era ancora controverso. Il museo, infatti, dichiarava che uno dei suoi principi basilari era la presentazione di opere sulle quali si poteva ancora discutere, abilitando il pubblico, dal visitatore allo studioso, al dibattito.

Da allora è trascorso circa un ventennio. Superate alcune questioni legali, negli ultimi tempi Barry ha portato le sue opere in Cina, all'AMNUA Museum a Nanchino, in una mostra curata da Wang Yamin nel 2013.⁴³ L'anno successivo, con la supervisione del direttore Olivier Kaepelin, dieci disegni furono esposti presso la Fondazione Maeght a Saint-Paul-de-Vence in Francia, alla grande mostra del Cinquantenario della fondazione (estate 2014), insieme con l'*Autoritratto* cubo-surrealista del 1936. Furono collocati accanto ai disegni di Matisse e Giacometti, mentre un altro *Autoritratto* del 1975, su foglio dipinto, oscurò completamente l'opera di Lucien Freud che gli era stata posizionata accanto. Seguì un'altra mostra al Centre Pompidou di Metz, dove fu allestita una teca con alcuni fogli provenienti sempre dall'Archivio di Joule. Anche questa occasione fu un successo. L'idea di vedere i materiali privati che uscivano direttamente dall'*atelier* di Bacon, dove egli aveva operato e vissuto, fu un valore aggiunto al richiamo del pubblico e degli studiosi. Nel 2015, Agnès De La Beaumelle, conservatrice del Centre Pompidou di Parigi, organizzò nei mesi di aprile-settembre alla Galerie 3 del Beaubourg un'importante esposizione dedicata allo scrittore ed etnologo Michel Leiris, amico di Bacon, dal titolo *Leiris & Co. Picasso, Masson, Miró, Giacometti, Lam, Bacon...*,⁴⁴ che pose all'attenzione degli studiosi l'incrocio tra arte, letteratura, antropologia et etnologia. Accanto a manufatti africani erano esposte circa 350 opere degli amici più stretti di Leiris, Mirò, Masson, Giacometti, Picasso, Bacon e il pittore cubano Wifredo Lam, e poi volumi, manoscritti, film e musica, evidenziando il pensiero di Leiris nell'era della globalizzazione post-coloniale e la sua influenza e i vicendevoli scambi con gli artisti che gli furono vicini.

Successivamente, ai primi del 2016 grazie all'interessamento di Zheng Hao, Joule portò al HOW Art Museum a Shanghai e a Wenzhou in Cina la sua raccolta di lavori provenienti dallo studio di Bacon in un museo moderno e dinamico in una mostra curata da Jade Jue Ma.⁴⁵

Ora il nucleo proveniente dal 7 di Reece Mews è giunto in Italia,

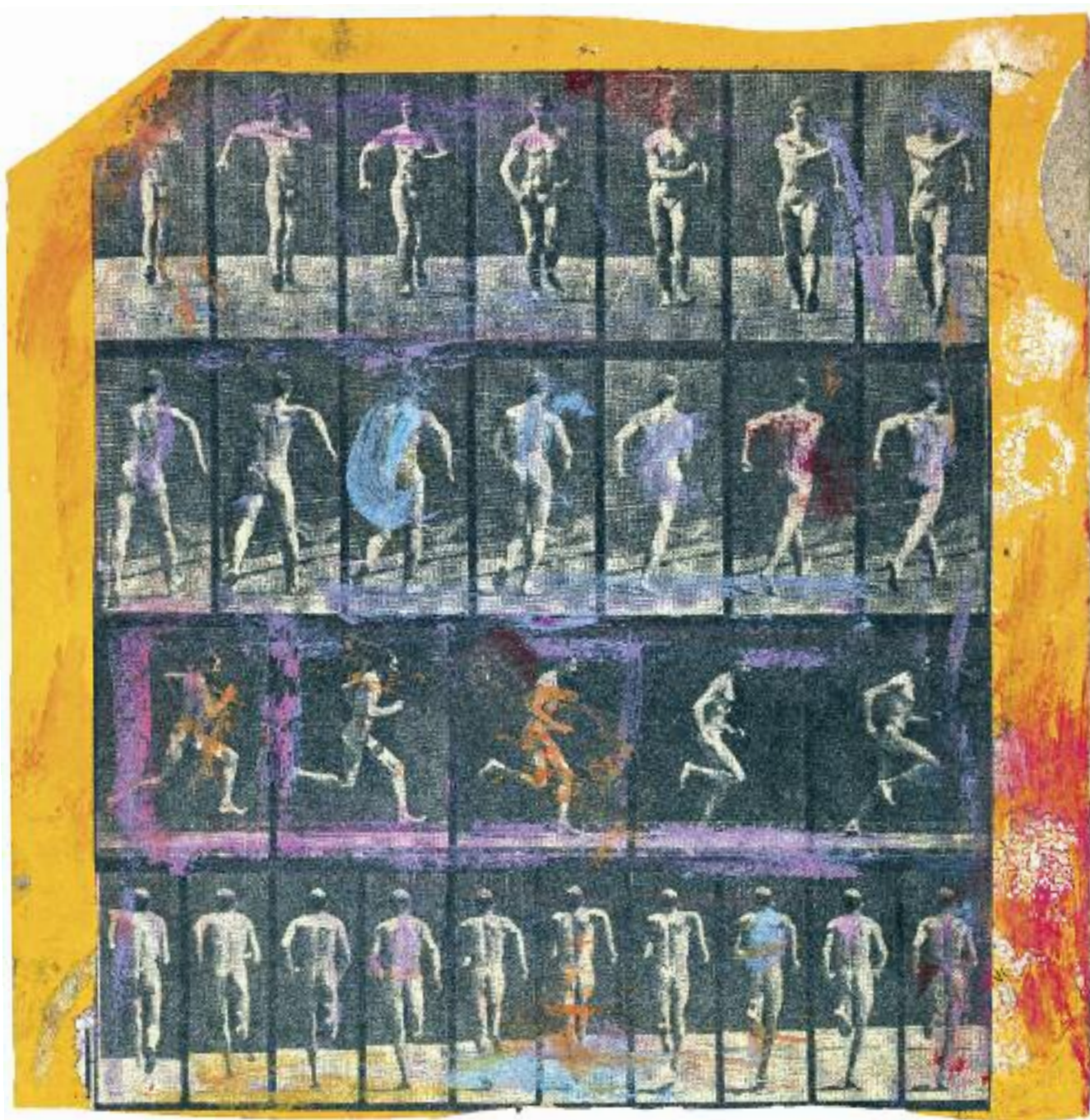
350 works by close friends of Leiris, Mirò, Masson, Giacometti, Picasso, Bacon and the Cuban painter Wifredo Lam were exhibited, together with volumes, manuscripts, films and music, highlighting the thought of Leiris in the era of post-colonial globalization and his influence and mutual exchanges with the artists who were close to him.

Subsequently, in early 2016, thanks to the interest of Zheng Hao, Barry took his collection of artworks from Bacon's studio to the HOW Art Museum at Shanghai and Wenzhou in China, a modern and dynamic museum, in an exhibition curated by Jade Jue Ma.⁴⁵ Now the collection coming from 7 Reece Mews has arrived in Italy, in Sorrento, where it can be examined and admired before it re-enters the Joule archive.

This is a collection of private material, from which it is possible to extrapolate certain characteristics of Bacon's personality and some of the procedures of his artistic technique. The type of material reinforces the significance that the artists of the *Beat Generation* assigned to man and his experience, considered as deprived of meaning and regulated by chance. The same law of chance governs the materials accumulated in the studio, indistinct from each other, characterized by the absence of any objective or personal meaning, stratified without any time limit (their volume could have continued to grow out of all proportion), but nonetheless indispensable. Every single sheet was a moment of attention, of curiosity, a performative action. It is the same value that can be attributed to man, who despite what he can achieve politically remains always a futile being, condemned to bodily decay and physical death. "The artist was both creating an image and destroying it at the same time," Declan McGonagle, director of the Dublin Museum, rightly asserted.⁴⁶

What are the types of materials coming from the Bacon studio? Three main groups can be identified: the graphic artworks of the X Album, the artist's books and the *workpapers*. In addition, there are also photographs, negatives, exhibition posters and other materials of various kinds.

The most numerous sheets are the so-called *working documents* or *workpapers*, clippings from magazines and newspapers on which it is possible to read performative actions - a tear or a scratch - or with a colour, scribbled or painted. Or simply plucked from the pile of debris from his studio, the sheet has been modified by the accidents of the passing of time (wrinkled, crumpled, or torn, etc.). They are papers torn from books or magazines that have lived a life of their own in addition to any of Bacon's manipulations. A conceptual operation of a Dada-Surrealist type, according to which the artifact that was before will no longer be the same, becoming instead something else. Differently from Dadaism, however, his work is never meaningless. Certainly, it is difficult to understand, but the meaning is there, even if known only to the artist. The *workpapers* are chosen in accordance with a momentary attraction or based on a lasting interest. The same process can be seen in many sheets of the Tate or other collections; some sheets published by Martin Harrison in 2006 prove to be of particular importance to better understand this type of procedure.⁴⁷ It would seem that certain *workpapers* are propaedeutic to the paintings, indeed, that certain deformations of the bodies with overlappings or entanglements of limbs or parts,



Images of E. Muybridge runners

Strip of 4 images pasted on yellow cardboard and over-painted in pastel paint - 20.2 x 20.8 cm, c.1960

a Sorrento, dove può essere esaminato e ammirato prima che rientri nell'archivio di Barry Joule.

Si tratta di un materiale privato, dal quale è comunque possibile estrapolare alcuni caratteri della personalità di Bacon e alcuni procedimenti della sua arte. La tipologia del materiale rafforza il significato che gli artisti della *Beat Generation* conferivano all'uomo e alla sua esperienza, ritenuta di nessun significato e regolata dal caso. La stessa legge del caso regola tali materiali ac-

unthinkable, unimaginable, are due to the observation of photographs, crumpled, wrinkled, in which the image, without the sheet being opened and spread out, is deformed and transformed. Thus, new bodily forms are born. In this way some of the *workpapers* really become the basis of pictorial composition. Many sheets are duplicated, the same pages torn from the same magazines, which the artist works over a second and even a third time. Certainly, the *workpapers* have an air of secrets unearthed, as Mellor wrote, an archive of the mysterious and the monstrous.⁴⁸ Their elusiveness establishes in those who gaze at them an alienating element and a strong tension that is also found in his pictorial production. Indeed, the link between the *workpapers* and the paintings is very close.



Man chasing young boy down a corridor

The reproduction oil paint spots and heavily scratched
26.5 X 35.6 cm, c. 1955

cumulati nello studio, indistinti l'uno dall'altro, caratterizzati dalla mancanza di un significato oggettivo o personale, stratificati senza un limite temporale (il loro volume poteva continuare a crescere a dismisura), ma di cui non si poteva fare a meno. Ogni singolo foglio consisteva in un momento di attenzione, di curiosità, era un'azione performativa. È la stessa valenza attribuita all'uomo, che a dispetto di quanto possa contare politicamente rimane sempre un essere futile, condannato al decadimento corporale e alla scomparsa fisica. «L'artista stava sia creando un'immagine, sia distruggendola contemporaneamente», scrisse giustamente Declan McGonagle, direttore del Museo di Dublino.⁴⁶

Quali sono le tipologie dei materiali provenienti dallo studio di Bacon? Se ne possono intanto classificare tre principali: l'opera grafica dell'Album X, i libri d'artista e i *workpapers*. Vi si aggiungono le fotografie, i negativi, i manifesti delle mostre e altri materiali di varia natura.

I fogli più numerosi sono i cosiddetti *workpapers*, ritagli di riviste e di giornali sui quali si legge un'azione performativa – una lacerazione, un graffio – o con un intervento a colore, colato o steso a pennello. O semplicemente raccogliendo il foglio dal cumulo di detriti del suo studio, modificato dagli accidenti della sua vita temporale (spiegazzamenti, accartocciamenti, lacerazioni, etc.). Sono carte strappate da libri o riviste che hanno vissuto una vita propria oltre alle manipolazioni di Bacon. Un'operazione concettuale di tipo dada-surrealista, secondo la quale il manufatto che era prima non sarà più, divenendo qualcosa d'altro. A differenza del dadaismo però la sua opera non è mai priva di significato. Di difficile comprensione sicuramente, ma il significato c'è, semmai conosciuto solo all'artista. I *workpapers* sono scelti secondo un'attrazione momentanea o in base a un interesse duraturo. Egual processo si nota in molti fogli della Tate o di altre raccolte; alcuni fogli pubblicati da Martin Harrison nel 2006 risultano di particolare importanza per comprendere meglio questo tipo di procedimento.⁴⁷

Sembrerebbe che alcuni *workpapers* siano propedeutici ai dipinti. Sembrerebbe, infatti, che certe deformazioni di corpi con accavallamenti o sovrapposizioni di arti o di parti, impensabili da immaginare, possano essere dovute all'osservazione di fotografie accartocciate, spiegazzate, nelle quali l'immagine, senza che il foglio fosse stato riaperto e disteso, si presenta deformata e trasformata. Nascono così nuove forme corporali. In tal modo alcuni *workpapers* divengono realmente la base della composizione pittorica. Molti fogli sono duplicati, le stesse pagine strappate dalle stesse riviste, sulle quali l'artista interviene una seconda e anche una terza volta. Sicuramente i *workpapers* hanno un'aria di segreti dissotterrati, come scrisse Mellor, un archivio del misterioso e del mostruoso.⁴⁸ La loro inafferrabilità instaura in chi guarda un elemento straniante e una forte tensione che si ritrova anche nella produzione pittorica. Tuttavia il legame tra i *workpapers* e i dipinti è strettissimo. Viaggiano in parallelo, s'incrociano e spesso si contaminano. Osservandoli, questi *workpapers* conducono a due inevitabili domande, «che cosa sono», con essi il pittore che cosa ha voluto esprimere, e «che cosa avverrà dopo», quale sarà il prossimo, che cosa c'è dietro l'angolo. Già nella mostra di Dublino fu tentata una catalogazione per ti-



Figure of Van Gogh

Oil, pastel & pencil on photographic paper - 23.5 x 37 cm, c. 1957

They travel in parallel, intersect and often become contaminated. Observing them, these *workpapers*, leads to two inevitable questions, “what are they?”, what did the painter want to express with them?, and “what will happen next?”, what will be the next stage?, what is around the corner? Already in the Dublin exhibition a catalogue was attempted for the semantic types of the *workpapers*: Politics and History, Portraits, Art, Animals, Africa, the Athletic Body, Boxing, Cricket. They remain cryptic. However, looking at them as a whole, the law of chance does not seem to hold at all. There is a kind of consecration of the body, from the moving body, beautiful, of the great Rudolf Nureyev, to the sinuous curves of Catherina Toto Koopman, one of the first professional models in the fashion industry in the Twenties (Toto later became the partner of Erika Brauser, Bacon's exclusive art dealer for about a decade).

In all the types identified there are modifications, scratches or etches the surface, causes a deterioration of the paper with erasures, burns or abrasive rubbing. His actions are absolutely invasive of the image. It is a manipulation aimed at mutilation. This is what happens in his sacred temple of historical figures. From Hitler to Nixon, from De Gaulle to Picasso, from Kennedy to Albert Camus, from Helmar Lerski to Mick Jagger, the images are transformed from icons to scarred, disfigured or lacerated icons, sometimes trapped in the usual cages whose bars are cut into the surface of the photograph or printed page. In *Man chasing a young boy down*

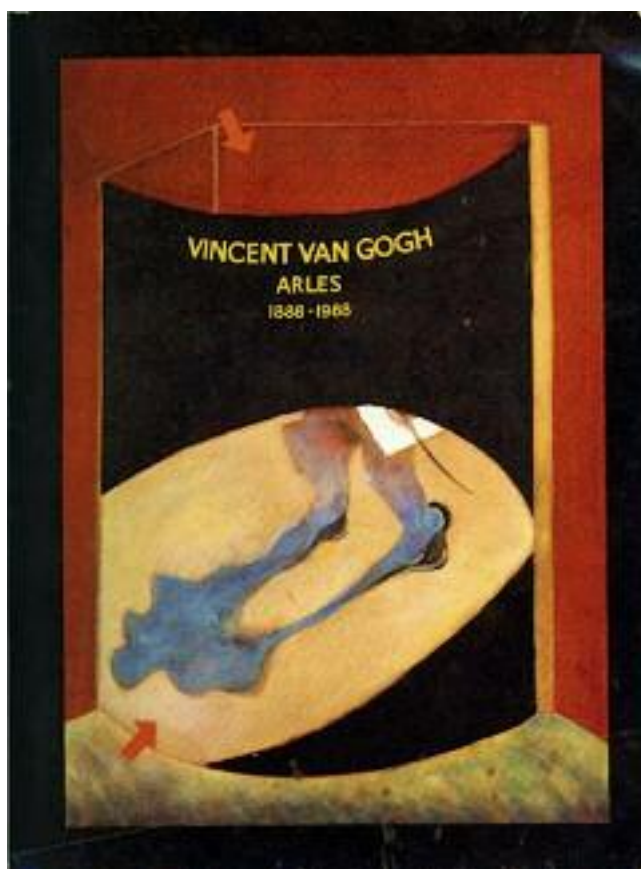
pologie semantiche dei *workpapers*: Politica e Storia, Ritratti, Arte, Animali, Africa, Corpo atletico, Pugilato, Cricket. I *workpapers* restano criptici. Tuttavia, a guardarli nel loro insieme non sembra affatto vigere la legge del caso. Sceglie l'immagine una dopo l'altra. Persiste una sorta di consacrazione del corpo, da quello in movimento, bellissimo, del grande Rudolf Nureyev, alle curve sinuose di Catherina Toto Koopman, una delle prime modelle professioniste nel settore della moda negli anni Venti (Toto divenne poi la compagna di Erika Brauser, gallerista esclusiva di Bacon per circa un decennio).

In tutte le tipologie individuate sono presenti le modifiche apportate attraverso graffi o incisioni, abrasioni, cancellature, bruciature o sfregamenti, che determinano il deterioramento della carta e dunque lo stato, o meglio la vita, dell'oggetto. Azioni assolutamente invasive nell'immagine. Si tratta dunque di una manipolazione finalizzata alla lacerazione. Così accade nel tempio sacro di personaggi storici. Da Hitler a Nixon, da De Gaulle a Picasso, dai Kennedy ad Albert Camus, da Helmar Lerski a Mick Jagger, le immagini si trasformano da icone in icone sfregiate, deturpate o lacerate, a volte intrappolate nelle solite gabbie le cui sbarre sono scavate sulla superficie della fotografia o della pagina stampata. In *Uomo che insegue un giovane ragazzo lungo un corridoio* del 1955 (*Man chasing young boy down a corridor*) i graffi seguono la struttura della composizione fotografica e le linee del corpo dell'uomo che corre in primo piano. Altre volte si tratta di un'azione violenta perpetrata con impeto su una foto già violenta di suo. Dove non arriva il graffio arriva il pennello o il pennarello (come nel caso del foglio di Jeremy Irons). Oppure si tratta di macchie e di lacerazioni della carta sulla linea di piegatura, come nei due volti tragici e urlanti di Paul Getty e dell'uomo che urla del fotogramma tratto dal film di Ėjzenštejn *La corazzata Potemkin*. Quest'ultima immagine, poi rielaborata nello *Studio dal Ritratto di Papa Innocenzo X d'après Velásquez* del 1953, dovette colpire decisamente Bacon che ne possedeva più d'una copia.

Spesso sono presenti delle sub-incorniciature quasi a evidenziare l'elemento che si vuole mettere in risalto come nel caso dei pugili. La cornice poteva garantire un riparo,⁴⁹ un rimettere ordine, una sorta di igiene modernista «la griglia offriva un paradigma della sicurezza della misura matematica, poiché pianificava ordine e coerenza su un residuo caotico».⁵⁰

Un repertorio che lo attrae sono le fotografie mediche o medico-legali, dettagli del corpo umano ripresi con un'ottica lenticolare durante le operazioni chirurgiche, ricomposti come puzzle e completati con interventi a colore.

Si tratta dunque sempre di trasformazioni. Le immagini stampate si trasformano secondo un processo irreversibile in qualche altra cosa, perdendo la loro primitiva natura e funzione. È quasi un'operazione *dada* memore dei *ready-made* duchampiani. Bacon, peraltro, parlava spesso di Duchamp. Tuttavia era Picasso il vero amore. Già la *Crocifissione* surrealista del 1933 fu accostata a una *Bagnante* di Picasso del 1929 da Herbert Read in *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture* (edizione del 1948). Bacon vide la mostra di disegni di Picasso a Parigi durante l'estate del 1927. Saranno questi disegni a suggestionare la sua pittura nel successivo decennio o poco oltre, una



Cover of the Arles exhibition catalog, with the painting of Bacon (1988).

a corridor of 1955) the scratches follow the structure of the photographic composition and the lines of the body of the man who runs in the foreground. Other times it is a violent action perpetrated with force on a photograph of his which is already violent. Where the scratch does not arrive, there comes the paint brush or the marker (as in the case of the page of Jeremy Irons). Or there are stains and lacerations of the paper on the fold line, as in the two tragic screaming faces of Paul Getty and in the shouting man from a frame of the film by Ėisenstein *Battleship Potemkin*. This latter image, later reworked in the *Study after Velásquez's Portrait of Pope Innocent X* of 1953, must have struck Bacon decisively for he owned more than one copy.

Often there are sub-frames almost to highlight the element that he wants to emphasize, as in the case of the boxers. The frame could guarantee a repair,⁴⁹ a putting back in order, a sort of modernist hygiene. "The grid offered a paradigm of the security of the mathematical measure, since it planned order and placed coherence on a chaotic residue".⁵⁰

A collection that attracts him are medical or medico-legal photographs, details of the human body that are shot with a macro lens during surgical operations, recomposed as puzzles and completed with interactions in colour.

It is therefore always about transformations. The printed images, as we have said, are transformed according to an irreversible process into something else, losing their primitive nature and func-



memoria ancora resistente nel celebre trittico *Tre studi per figure alla base di una Crocifissione* del 1944.

I materiali provenienti dall'atelier restano comunque di grande complessità finché non sarà possibile un loro studio globale riunendo tutti i nuclei. Per questo motivo i ricercatori della Tate sono impegnati da diversi anni nel loro studio. Vi è comunque una congruità e una omogeneità fra i *workpapers* dell'Archivio Joule e quelli della Tate.

L'Album X – 68 fogli interessati da interventi su ambo i versi – così denominato per una sorta di X tracciata con pittura nera sul retro e sul dorso, era presumibilmente un album di famiglia che ben si prestava alle manipolazioni; anche in questo caso sembra esserci tutto il carattere di un'operazione di natura *dada*. Dall'Album X, databile tra il 1950 e i primi anni del decennio successivo, l'Archivio della Tate Gallery ha incamerato 57 dei 68 fogli, comprese le copertine con la *Maschera funebre* di William Blake dipinta presumibilmente in base al ricordo della maschera funebre calcata sul volto di Blake nel 1823 da J.S. De Ville (anche questa un *d'après*). Dei restanti fogli, appartenenti all'Archivio di Barry Joule, sette (14 considerando il verso di ciascuno) sono in mostra

Man on diving board

Oil, pastel & pencil on photographic paper - 29 x 36 cm, c. 1955

tion. It is almost a *Dadaistic* operation, reminiscent of Duchamp's *ready-mades*. Bacon, moreover, often spoke of Duchamp. However, Picasso was his true love. Already the surrealist *Crucifixion* of 1933 had been closely linked with *Le Bagnanti* of Picasso of 1929 by Herbert Read in *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture* (1948 edition). Bacon saw Picasso's exhibition of drawings in Paris during the summer of 1927. These drawings will inspire Bacon's painting in the next decade or so, a memory still strong in the celebrated triptych *Three studies for figures at the base of a Crucifixion* of 1944 (New York, Solomon R. Guggenheim Museum), the work that will launch him into the pantheon of great living artists. Anthropomorphism, the construction, deconstruction and then reconstruction of parts of the human body grafted onto inconceivable structures, in accordance with a surrealist technique, begins precisely from a knowledge of Picasso's work, to which is added the discovery of photography.



Edgard Degas, *The tub*, 1886, pastel, Paris, Musée d'Orsay

a Sorrento. Più che disegni – sappiamo che Bacon in generale non disegnava – si tratta di fogli dipinti con tecnica mista prevalentemente a olio e pastello sia sul *recto* che sul *verso* di stampe fotografiche. Ciò ha reso i fogli estremamente fragili soprattutto lungo i bordi, poiché il pigmento pittorico ha ridotto l'elasticità della fibra del supporto.

Tra questi fogli, da considerare quasi opere autonome, ancora oggetto di studio da parte degli specialisti, in cui si ripetono idee e temi elaborati principalmente con la metodologia surrealista della sovrapposizione, emergono le solitarie figure umane di *Twisted figures in Blue* e *Single figure turning, recto e verso*, e la serie dedicata a Vincent Van Gogh, molto amato da Bacon che sentiva particolarmente vicino nella condivisione del lavoro artistico quale espressione della propria esperienza vitale. E come nel caso di Van Gogh, il filo conduttore dell'opera baconiana è regolato dalle scansioni della sua biografia.

I fogli dell'Album X dedicati a Van Gogh sono realizzati sempre con olio e pastello su carta fotografica tra il 1955 e il '57 – una cronologia riferita da Joule – con segni fortemente espressivi che ne interpretano la cromia, quasi come un simulacro della sua opera.

Nella primavera del 1956 Bacon esegue la prima di una serie di dipinti ispirati alla riproduzione di un quadro di Van Gogh (*L'artista dipinge sulla strada di Tarascon*, 1888) distrutto durante il secondo conflitto mondiale. La serie completa di sette quadri fu presentata

The materials coming from the atelier, however, will remain of great complexity, until a global study is possible, bringing together all the nuclei. For this reason the researchers of the Tate have been engaged for several years in their analysis. There is indeed a congruity and a homogeneity between the *workpapers* of the Joule Archive and those of the Tate.

The Album X - 68 sheets disfigured by interactions on both sides - so named after a sort of X drawn with black paint on the back and on the spine - was presumably a family album that was well suited to his manipulations; even in this case there seems to be a *Dada natura* technique in operation. Dated between 1950 and the early years of the next decade, from the Album X the Tate Gallery archives have retained 57 of the 68 sheets, including the covers with the *Funereral Mask of William Blake*, presumably painted based on the memory of the funeral mask pressed onto Blake's face in 1823 by JS De Ville (also this a *d'après*). Of the remaining sheets belonging to the Barry Joule Archive, seven are on display in Sorrento. Rather than drawings - we know that Bacon in general did not draw - these are sheets painted with a mixed technique of oil and pastel both on the front and back of the photographic prints. This has made the sheets extremely fragile, especially along the edges, since the pictorial pigment has loosened the elasticity of the supporting fibre. Such sheets, are regarded as almost independent artworks, they are always studied by the experts. Ideas and themes are repeated within them, mainly elaborated with the surrealist methodology of overlapping, including the solitary human figures of the *Twisted figures in Blue* and the *Single figure turning, front and back*, and

alla Hannover Gallery nel 1957. In seguito, la Fondazione Van Gogh di Arles chiese a Bacon un'opera per le celebrazioni del pittore olandese da farsi nel 1988. La mostra fu aperta e il dipinto di Bacon fu pubblicato sul frontespizio del catalogo.⁵¹

Nell'Album X si ritrovano anche i papi urlanti dei fogli con *Pope with hanging cross* e *Screaming Pope*, il secondo in relazione al *Ritratto di Papa Innocenzo X d'après Velásquez* del 1953 dell'Iowa. Il capolavoro di Velásquez fu per lui una vera e propria ossessione: «Compero un libro dopo l'altro con dentro la riproduzione del Papa di Velásquez, semplicemente perché mi assilla e apre in me ogni sorta di sensazioni e persino campi di [...] immaginazione», disse a David Sylvester.⁵² Anche quest'ultimo foglio è eseguito con una tecnica mista a olio, pastello e matita su carta fotografica, così come il *Picasso a doppia faccia* del 1950 e la *Testa* del 1955. Il foglio "a grandezza naturale del disegno di Picasso a pastello su fotografia" del 1955 reca sul verso immagini di operazioni chirurgiche e protesi all'orecchio con interventi a matita e pastello, secondo quell'idea di mostruoso brutalismo caratterizzante gli anni della *Beat Generation*. A differenza delle contaminazioni tra forme o parti del corpo in movimento leggibili nei dipinti, la serie dei fogli, tanto quella dedicata a Van Gogh, quanto le altre, è determinata da strutturazioni compositive più lineari e composte.

Bacon aveva una vera e propria predilezione per le illustrazioni provenienti dai manuali o dagli studi di medicina legale, che costituiscono un nucleo specifico dei *workpapers*. La bocca spalancata di un uomo o di un primate diviene un'idea fissa, così come la pelle. Tra gli interventi sui *workpapers* non raramente si trovano gocciolature, spruzzi o macchie circondate da aloni di vernice rossa che rinviano a possibili immagini di malattie cutanee.

Tra i *workpapers* rimasti nella proprietà di Barry alcuni sono riproduzioni di opere di importanti artisti del passato che avevano incuriosito Bacon. Degas, Van Gogh, Velásquez, frammenti di statue classiche e reperti archeologici di arte egiziana (l'antichità classica lo aveva sempre attratto e affascinato). L'*Innocenzo X* di Velásquez, che, come spiega Bacon all'inizio del 1970, fu il suo primo soggetto, compare in numerose riproduzioni a stampa che egli acquistava in continuazione; ognuna di esse subiva un intervento diverso e ognuna viveva la propria vita tra deformazioni, trasfigurazioni e lacerazioni. Carte piegate, segnate, strappate, ferite che diventavano tracce, come era accaduto per le lesioni del *Grande Vetro* di Duchamp. Nella loro deposizione una sull'altra, a terra in un angolo dello studio, calpestate, invase da materia, sporcate da pennelli o da stracci vecchi, subivano un lento processo di trasformazione e decadimento in una stratificazione e sedimentazione di materiali.⁵³

Sicuramente fu la fotografia il più importante punto focale d'osservazione e di considerazione di Bacon. A volte *medium* a volte oggetto d'intervento. Nei confronti della fotografia Bacon si è sempre posto in dialogo. Non sarebbe errato sostenere che nell'idea stessa delle trasformazioni dei corpi che si compenetrano dei suoi dipinti abbiano giocato un ruolo importante le fotografie, spesso osservate nel loro stato degenerativo o di decomposizione dovuto agli interventi dell'artista (finanche interessate da bruciature provocate o da muffe o da altri deterioramenti, processi che



The World of Michelangelo. 1475-1564

Quarter bound in publisher's red leatherette over beige boards, gilt lettering on spine and cover. Spine in five compartments separated by four raised bands, in beige slipcase with color paste-on. Illustrated with numerous color and B&W photographs and reproductions.

the series dedicated to Vincent Van Gogh, much loved by Bacon who felt particularly close to him in terms of the sharing of artistic work as an expression of his own vital experience. And, also in the case of Van Gogh, the leitmotif of the Bacon work is regulated by scans of his biography. The papers of the Van Gogh dedicated Album have been realized with oil and pastel on photographic paper between 1955 and 1957, as Joule reported us, with strong expressive marks that interpret the chromaticism of Van Gogh as a simulacrum of his work. In the spring of 1956 Bacon created the first of a series of paintings inspired by a reproduction of a painting by Van Gogh (*The painter on the road to Tarascon*, 1888) destroyed during the Second World War. The complete set of seven paintings was presented to the Hannover Gallery in 1957. Later, the Van Gogh Foundation of Arles asked Bacon for a work to celebrate the Dutch painter to be completed in 1988. At the opening of the exhibition, the painting by Bacon was published



accadono egualmente nella loro vita naturale).⁵⁴ Bacon aveva conosciuto John Deakin (1912-1972) a Soho, centro della vita artistica nella Londra del dopoguerra. Deakin, fotografo inglese “maledetto”, anarchico, crudo ritrattista e pittore mancato, farà una serie di implacabili scatti a Bacon e all'amico Lucien Freud, recuperati dodici anni dopo la sua morte. Bacon possedeva più di trecento fotografie di Deakin, scatti realizzati principalmente nei primi anni Sessanta, denotati da un rigore inflessibile e da una brutale franchezza, da una lettura spietata delle imperfezioni. Avevano il merito di creare una sospensione di azioni e di gesti e di offrire all'artista un istante di concentrazione continua. Su tali fotografie Bacon poteva ritornare anche molto tempo dopo, caso mai in seguito alla scomparsa dell'uomo che gli aveva fatto da modello.⁵⁵ Per questi motivi incaricò Deakin di fotografare i suoi compagni Peter Lacy e George Dyer, i suoi amici Lucien Freud, Isabel Rawsthorne, Henrietta Moraes e Muriel Belcher, ai quali dedicherà nel tempo molti ritratti.

Il primo incontro con la fotografia avvenne tuttavia con un fotografo del passato, Eadweard Muybridge, pioniere della fotografia in movimento. Muybridge fotografò il corpo umano in molteplici azioni e attività, mentre scende o sale le scale, mentre corre, danza o fa sport. Tra i *workpapers* della raccolta vi sono molti fogli strappati da

on the frontispiece of the catalogue.⁵¹

In the Album X we find also the screaming popes, two sheets with the *Pope with a hanging cross* and the *Screaming Pope*. The second sheet related to the *Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X* of 1953 of Iowa. Velasquez masterpiece was for him a really obsession, as he says to Sylvester “I buy book followed by books which contain the reproduction of the Pope by Velasquez, simply because I am obsessed with it and it opens in me every kinds of sensations and even field of [...] imagination”.⁵² This latter sheet also was realized with a mixed technique of oil, pastel and pencil on photographic paper, just like the *Double-sided Picasso* of 1950 and the *Testa* of 1955. The “life size sheet of Picasso's drawing in pastel on photography” of 1955 shows, on the reverse side, images of surgical operations and ear prostheses with interventions in pencil and pastel, according to the ideas of monstrous Brutalism which characterized the years of the *Beat Generation*. Unlike the contaminations between the forms or parts of the body in motion detectable in the paintings, the series of sheets, both the one dedicated to Van Gogh as well as the others, is determined by structured compositions that are more linear and composed.

Bacon had a real fondness for disquieting medical images, coming from medical manuals or from forensic studies, which constitute a specific core of the *workpapers*. The gaping mouth of a man or a primate becomes a fixed idea, as well as the skin. Among the interventions in the *workpapers*, drips, splashes or stains are frequently found, surrounded by halos of red paint that hint at the idea of skin diseases.

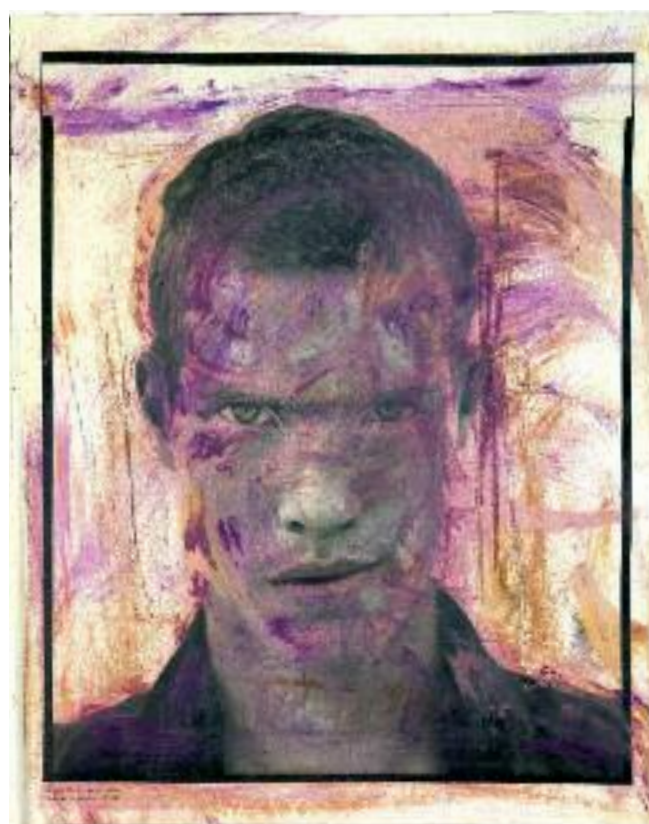
Among the *workpapers* remaining in Barry's property some are reproductions of works by important artists of the past who had intrigued Bacon. Degas, Van Gogh, Velásquez, fragments of classical statues and archaeological finds of Egyptian art. Classical antiquity had always attracted and fascinated him. The *Innocent X* of Velásquez, which, as Bacon explains at the beginning of 1970, was his first subject, appears in numerous printed reproductions that he was constantly purchasing; each of them underwent a different intervention and each lived its own life through deformations, transfigurations and lacerations. Sheets folded, marked or torn, wounds that became traces, as happened in the case of the injuries inflicted on the *Grande Vetro* of Duchamp. In their deposition on top of each other, on the ground in a corner of the studio, trampled, invaded by matter, soiled by brushes or old rags, they underwent a slow process of transformation and decay in a stratification and sedimentation of materials.⁵³

Certainly, photography was the principal focal point of observation and comment by Bacon. Sometimes the *medium* and sometimes the subject of intervention. With photography Bacon was always in a constant dialogue. It would not be mistaken to maintain that photographs played an important role in the very idea of the transformations of the interpenetrating bodies of his paintings. often observed in their degenerative or decomposing state due to the artist's interventions (even subject to burns inflicted or to mould or some other deterioration attributed instead to their natural life).⁵⁴ Bacon had met John Deakin (1912-1972) in Soho, the centre of artistic life in post-war London. Deakin, a “damned” English photographer, anarchist, crude portrait painter and failed artist, will make a series of



'In the American West' 1985. Richard Avedon

Oil, ink and pastel on cardboard and paper
36.4 x 28 cm per page. 1986



unforgiving snapshots of Bacon and his friend Lucien Freud, retrieved twelve years after his death. Bacon possessed more than three hundred of Deakin's photographs. Snapshots mainly taken in the early sixties, denoted by an inflexible rigour and brutal frankness, by a ruthless reading of imperfections. They had the merit of creating a suspension of actions and gestures and of offering the artist an instant of continuous concentration. To these photographs Bacon could return, even a long time afterwards, in any case following the death of the man who had been his model.⁵⁵ For these reasons he commissioned Deakin to photograph his companions Peter Lacy and George Dyer, his friends Lucien Freud, Isabel Rawsthorne, Henrietta Moraes and Muriel Belcher, to whom he will dedicate many portraits over time. His first meeting with photography took place, however, with a photographer from the past, Eadweard Muybridge (1830-1904), pioneer of photography in movement. Muybridge photographed the human body in multiple actions and activities, while going up or down the stairs, while running, dancing or playing sports. Among his *workpapers* there are many sheets torn from *The Human Figure in Motion* by Muybridge (Chapman & Hall, 1901). In 1974, Bacon said, "I want to isolate the image much more, take it much farther away from photography. I only use photos as I would like to use a dictionary in a foreign language".⁵⁶ The problem for Bacon is therefore to isolate the image in its most proper meaning of the term, this is the reason he uses the cage, geometric figures, circles or ovals, with highlighting either in colour or scratches. The question is therefore isolation, to which the *medium* of photography is added. It is an attempt to isolate one of the sequential images that Muybridge proposes in his chronophotographic investigations. Additionally, the lines of colour drawn along the contours of the

The Human Figure in Motion di Muybridge (Chapman & Hall, 1901). Nel 1974 Bacon disse: «Voglio isolare l'immagine molto di più, portarla molto più lontano dalla fotografia. Io uso solo le foto come vorrei usare un dizionario in una lingua straniera». ⁵⁶ Il problema in Bacon è dunque quello di isolare l'immagine nel significato più proprio del termine. Per questo usa la gabbia, le figure geometriche, i cerchi o gli ovali, oppure le sottolineature a colore o graffiate. La questione centrale è dunque quella dell'isolamento, cui si aggiunge il *medium* fotografico. Anche nel caso di Muybridge si tratta di un tentativo d'isolare una fra le immagini in sequenza proposte nelle sue indagini cronofotografiche. Pure le linee di colore tracciate lungo i contorni del corpo dei boxer nei *workpapers* mirano alla volontà di isolare ed estrapolare le figure dal loro contesto. Ciò vale anche per l'urlo. La testa che urla dal fotogramma de *La corazzata Potemkin* è isolata e ri-tracciata nelle sue *Teste urlanti*. L'urlo è quello di Bacon davanti all'umanità in crisi, destinata all'abisso. Anche quando non si tratta dell'urlo di una figura umana, come nel caso del pipistrello nero o del primate, due fogli dei *workpapers* della collezione Joule, l'urlo è sempre il suo. Tuttavia in un'intervista a Sylvester Bacon tenne a minimizzare l'importanza del grido. «Si può dire che un grido sia un'immagine d'orrore – disse – ma io era in realtà interessato a dipingere il grido più che l'orrore. Penso che, se avessi davvero riflettuto su ciò che induce una persona a gridare, il grido che tentavo di dipingere ne sarebbe risultato molto più efficace. In un certo senso, avrei dovuto essere più consapevole del-



A 26 page Art Book on Chaim Soutine

Oil, pastel, ink and pencil on the pages
26.5 x 36.5 cm per page

l'orrore da cui nasceva il grido».⁵⁷

La fotografia è dunque una delle tecniche dominanti nei materiali dell'Archivio Barry Joule. Ne è un ulteriore esempio il repertorio fotografico dedicato al tema dell'Africa. Bacon possedeva una copia de *L'Afrique Fantôme* di Michel Leiris (prima edizione del 1934), dedicatagli dallo scrittore francese nel 1966. Una parte importante dei *workpapers* riguarda le fotografie di Peter Beard, fotografo americano oggi ottantenne. Bacon incontrò Beard nel 1965 a Londra durante la presentazione del suo libro-reportage *The End of the Game*, dedicato alla distruzione degli animali del Kenya, che colpì molto Bacon (ritorna il tema dell'Africa). Nel corso degli anni Beard inviò a Bacon oltre duecento immagini – fotografie, cartoline, pagine di riviste – e un piccolo nucleo di autoritratti eseguiti allo specchio probabilmente richiesti dall'artista. Nel 1975, Bacon rivelò a Sylvester che non aveva più nessuno da dipingere tranne se stesso, per cui Beard giungeva a proposito nel suo repertorio di figure, aggiungendo, inoltre, che amava ritrarre “gente bella” – e Beard lo era – per fare quadri belli (il *Trittico di Beard* è del 1975, collezione privata).

La sensibilità di Bacon avvertiva profondamente il corpo umano in movimento o nei giochi di tensione e di torsione. Ciò lo portò a fondere gli studi di Muybridge con l'opera di Michelangelo e a rintracciare nei due un nesso comune. Margarita Cappock pone a confronto il nudo in torsione di *Painting* del 1978 (Monaco, collezione



body of the boxers in the *workpapers* aim at a desire to isolate and extrapolate the figures from their context. This also applies in the case of the scream. The head that screams from the frame of *Battleship Potemkin* is isolated and reproduced in his screaming *Heads*. The scream is the scream of Bacon and of man in general. Even when it is not the scream of a human figure, as in the case of the black bat or the primate, two sheets of the *workpapers* in the Joule collection, the scream is always his. Although in an interview with Sylvester, Bacon wanted to minimize the importance of the shout, he said: “It is possible to say that a shout is a horror image but I am really interested in painting the shout than the horror. I think if I really reflected on what makes a person shouting, the shout I attempt to portray would result more efficacy. In a certain sense, I would be more awareness of the horror from which the shout born”.⁵⁷ Photography, therefore, is one of the dominant techniques in the Barry Joule Archive. Another example of this is the photographic collection dedicated to the theme of Africa. Bacon possessed a copy of *L'Afrique Fantôme* by Michele Leiris (the first edition of 1934), dedicated to him by the French writer in 1966. An important section of the *workpapers* concerns the photographs of Peter Beard, an American photographer now aged eighty. Bacon met Beard in 1965 in London during the presentation of his reportage book *The End of the Game*, dedicated to the destruction of animals in Kenya, which struck Bacon deeply (the theme of Africa resounds in his work). Over the years, Beard sent to Bacon over two hundred images - photographs, postcards, magazine pages - and a small group of self-portraits taken in the mirror, probably requested by the artist. In 1975, Bacon revealed to Sylvester that he no longer

privata) e uno studio di *Ignudo* della Sistina, riprodotto in una pagina strappata da un libro rinvenuta fra i materiali dello studio.⁵⁸ Qui vi erano numerosi libri su Michelangelo. Uno di questi, sui quali sono presenti alcuni interventi, fa parte dell'Archivio Joule. Sono state ripassate insistentemente le linee vortuose del serpente del *Peccato originale* della Sistina; così come si leggono ripassi sulle immagini dei torsori e delle statue stanti di figure d'atleti o di eroi dell'antica Grecia. Anche la semplificazione delle maschere egiziane diventa la formula di base per le sue teste, secondo quella stessa idea di "primitivo" che aveva interessato Picasso con la scoperta delle maschere africane.

Bacon è intervenuto su molti altri libri. Nella raccolta Joule ne sono presenti almeno cinque. Oltre *The World of Michelangelo 1475-1564* (Time Life Library, New York 1966), si ricordano i libri di Chaïm Soutine, di Avedon, di Leiris, di Yacoubi. Il volume dedicato a *Soutine* fa parte della serie "Chefs-d'œuvre de l'Art. Grands peintres", nell'edizione francese di Hachette (in Italia "I maestri del colore" di Fabbri editori). Gli interventi sono soprattutto con colore dato a pennello che ricalca, inquadra o traccia le figure (anche sulla pagina bianca). Alla tavola VIII compare la riproduzione di un dipinto del 1926 dell'artista lituano che raffigura un bue squartato da macelleria, che sicuramente influenzò Bacon a partire dal *Painting* del 1946 (New York, MoMA). Sempre con spesse pennellate di colore nero sono tracciate due figure (un uomo e un pesce) nel libro del pittore marocchino Ahmed Yacoubi, *Alchemist's Cookbook*, pubblicato nel 1972, con dedica autografa a Bacon sulla copia proveniente dallo studio. Più complesso appare invece il disegno tracciato a matita e pastello su doppia pagina, che dal verso della copertina termina alla pagina di guardia, nel volume di Michel Leiris, *Roussel L'Ingénu*, editato da Fata Morgana nel 1987.⁵⁹

Si tratta di un vero e proprio ritratto/schizzo/memoria della testa di Michel Leiris del 1976 del Centre Pompidou di Parigi, che ritroviamo in litografia nel volume *Miroir de la tauromachie* dello stesso Leiris, in cui ancora permane il ricordo della scomposizione del cubismo picassiano.

L'operazione sul volume di Richard Avedon (1923-2004) *In the American West* del 1986 risulta più complessa poiché gli interventi interessano quasi tutte le immagini del grande fotografo statunitense. Graffi, colori, impronte, arancio, rosa, viola, segni, corpi, teste, bruciature, per completare con una immagine completamente trasfigurata sulla quarta di copertina.

A Sorrento sono esposti per la prima volta anche i dipinti provenienti dalla raccolta di Barry Joule, soprattutto per offrire una possibilità di studio agli specialisti. Sono dipinti a olio su cartone telato rigettati da Bacon come ci dice lo stesso Joule, molto vicini alla produzione surrealista di Graham Sutherland (1903-1980), il cui percorso ebbe inizio con la *Crocifissione* del 1940 per la chiesa di San Matteo a Northampton. Era quella una costruzione irta di spine, costruita con gli stessi acuminati aculei visti nei rovi e schizzati velocemente lungo il bordo di una strada durante un viaggio, divenendo, anche visivamente, il simbolo materiale della crudeltà umana di ogni tempo e di ogni luogo. In *Painting* del 1946 Bacon riprende il Sutherland tragico della *Crocifissione* inserendolo nello spazio razionale di Masaccio. Nonostante il "brutalismo" della sua pittura, Bacon fa largo uso del classicismo o della memoria classica, tanto nella costruzione



Barry Joule and Francis Bacon in Reece Mews, London S.W.7 c. 1986

had anyone to paint except himself, so he came to include Beard as the subject of a collection of figures, adding, moreover, that he loved portraying "beautiful people" - like Beard - to make beautiful paintings (the *Triptych of Beard* is of 1975, private collection).

Bacon's sensitivity informed deeply the human body in motion or in games of tension and torsion. This led him to merge the studies of Muybridge with the work of Michelangelo and to trace a common link between the two. Margarita Cappock compares the nude in torsion of his *Painting* of 1978 (Monaco, private collection) and a study of *Ignudo* of the Sistine chapel, reproduced in a page torn from a book found among the materials of the study.⁵⁸ Here, there were numerous books about Michelangelo. One of these, on which art actions are presented, is now included in the Joule Archive. Bacon insistently repeats the swirling lines of the serpent of the *Peccato originale* of the Sistina. In the same way, we read trace of artistic work on the images of torsos and standing statues of the figures of athletes or heroes of ancient Greece. Even the simplification of Egyptian masks becomes the basic formula for his heads, in accordance with the same idea of the primitive that had affected Picasso with his discovery of African masks.

Bacon interacted with many other books. The Joule collection has at least five. Besides *The World of Michelangelo 1475-1564* (Time Life Library, New York 1966), we recall the books of Chaïm Soutine, Avedon, Leiris, and Yacoubi. The volume dedicated to *Soutine* forms part of the series "Chefs-d'œuvre de l'Art. Grands peintres", in the French edition of Hachette. The interactions are above all in colour applied with the brush that marks, frames or traces the figures (also on the blank page). In Table VIII there is the reproduc-



Reverse of photograph of Barry Joule and Francis Bacon in Reece Mews, London S.W.7 c. 1986

dello spazio, quanto nella struttura delle figure. I riferimenti diretti a opere del passato sono più di quanto non si creda. Dalla secentesca *Strage degli innocenti* (Chantilly, Musée Condé) di Nicolas Poussin, opera da cui Bacon fu fortemente influenzato, trae origine ad esempio la figura di donna di *Painting* 1950.⁶⁰ L'idea della lampadina che pende solitaria dal soffitto di molti ritratti e autoritratti potrebbe evocare, a mio parere, l'uovo pendente legato a un filo sul capo della *Vergine col Bambino* nella Pala di Montefeltro di Piero della Francesca (Milano, Pinacoteca di Brera), così come l'inserimento di memoria fiamminga e rinascimentale del quadro nel quadro, in riferimento ai finti ritratti appesi alle pareti (per esempio nel *Trittico* con il *Ritratto postumo di George Dyer*, l'*autoritratto* e il *ritratto di Lucien Freud* del 1973, Marlborough International Fine Art).

Bacon guarda anche gli artisti più moderni, tra i quali sicuramente Edgard Degas: il ricordo di *Le tub* (La tinozza del 1886, Paris, Musée d'Orsay) ritorna sia in *Due figure in una camera* (*Two figures in a room*, del 1959), sia nel *Ritratto di George Dyer accovacciato* del 1966,⁶¹ e nel foglio *Man on diving board* dell'Album X, mentre il corpo in movimento di *Iris, messaggera degli dei* del 1890-91 di Auguste Rodin sembra interessare la *Figura distesa* del 1959.

Nonostante la cospicua produzione di dipinti, circa seicento, l'opera grafica di Bacon è invece scarsamente consistente, comprendendo soltanto nove incisioni (tre dette postume) e ventuno litografie.⁶² Nel volume di Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, edito da Daniel Lelong nel 1990, sono presenti quattro litografie originali firmate da Bacon. Tre ripropongono i pannelli del trittico *Tauromachia*, *Tre studi per una corrida* del 1969, il quarto il *Ritratto di Michel Leiris* del Centro Pompidou. Bacon fu affascinato dagli studi di

tion of a painting by the Lithuanian artist depicting a cow dismembered by a butcher, which surely influenced Bacon starting from his *Painting* of 1946 (New York, MoMA). Always with thick black brushstrokes two figures (a man and a fish) are traced in the book of the Moroccan painter Ahmed Yacoubi, the *Alchemist's Cookbook*, published in 1972, with a signed dedication to Francis in the copy coming from the studio. Instead, the drawing traced in pencil and pastel on a double page, extending from the reverse side of the cover to the guard page, in the volume of Michel Leiris, *Roussel L'Ingénu*, edited by Fata Morgana in 1987,⁵⁹ is more complex. It is a real portrait/ sketch /memory of the head of Michel Leiris of 1976 of the Pompidou Centre in Paris, which we find in lithograph in the volume *Miroir de la tauromachie* of the same Leiris, which still recalls the deconstruction of the Cubism of Picasso.

His interactions with the volume of Richard Avedon (1923-2004) *In the American West* of 1986 are still more complex because the working over affects almost all the images of the great American photographer. There are scratches, colours, imprints, in orange, pink and violet, signs, bodies, heads and burns to complete a totally transfigured image on the back cover.

In Sorrento, the paintings from the Barry Joule collection are on display for the first time, above all as opportunities for study to the experts. Oil paintings on canvas, rejected by Bacon as Joule himself tells us, very close to the surrealist production of Graham Sutherland (1903-1980), whose path began with the *Crucifixion* of 1940 for Saint Matthew's church in Northampton. It was a construction bristling with thorns, built with the same sharp spines seen in the brambles along the edge of a road and quickly sketched during a journey, becoming, also visually, the material symbol of the human cruelty of every time and every place. In his *Painting* of 1946 Bacon recalled the tragic *Crucifixion* of Sutherland, inserting it into the rational space of Masaccio. Despite the "brutalism" of his painting, Bacon makes extensive use of classicism or classical memory, both in the construction of space and in the structure of the figures. The number of direct references to works from the past is greater than is generally believed. The figure of a woman from the *Painting* of 1950, for example, draws inspiration from the seventeenth century *Massacre of the Innocents* (Chantilly, Musée Condé) by Nicolas Poussin, artwork from which Bacon was strongly influenced.⁶⁰ The idea of the light bulb hanging alone from the ceiling of many portraits and self-portraits could evoke, in my opinion, the hanging egg tied to a thread above the head of the *Vergine col Bambino* in the Montefeltro Altarpiece by Piero della Francesca (Milan, Pinacoteca di Brera). Likewise, the false portraits hanging on the walls (for instance in the *Triptych* with the *Posthumous Portrait of George Dyer*, *Self-portrait*, and *Portrait of Lucien Freud* of 1973, Marlborough International Fine Art) could recall the insertion of paintings within the painting in the style of Flemish and Renaissance art.

Bacon also observed the work of more modern artists, including, certainly Edgard Degas: the idea of *The tub* of 1886 (Paris, Musée d'Orsay) returns both in *Two Figures in a Room* (1959) and in the *Portrait of George Dyer crouching* in 1966,⁶¹ and in the Album X sheet *Man on diving board*, while the moving body of *Iris, Messagere des Dieux* of 1890-91 by Auguste Rodin seems to influence the *Lying Figure* of 1959.

Leiris, che pubblicava il volume, con disegni di André Masson, la prima volta nel 1938 (GLM, Paris). L'interesse per gli studi dell'etnologo francese e le suggestioni provenienti dalle tauromachie di Goya e di Picasso portarono Bacon alla realizzazione della serie delle quattro litografie, sottolineando il fascino sempreverde della tauromachia come lotta ancestrale tra l'uomo e l'animale, in cui il dinamico rapporto corpo a corpo è restituito in una forma unica risultante di forze opposte e di compenetrazione delle figure. Incredibilmente, Bacon, che ha fatto della figura umana il fulcro del proprio universo artistico, confidò a Sylvester⁶³ di aver inizialmente dipinto paesaggi perché sentiva di essere incapace di affrontare le figure.

Note

- ¹ Luigi Ficacci, *Francis Bacon, 1909-1992. Sotto la superficie delle cose*, Taschen, Köln 2015, p. 7.
- ² David Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, edizione consultata: Skira, Milano 2003.
- ³ Ficacci 2015, p. 7.
- ⁴ Daniel Farson, *Francis Bacon. Una vita dorata nei bassifondi*, Johan & Levi Editore, 2011, p. 31; traduzione di Costanza Rodotà. La prima edizione uscì nel 1993 per Century con il titolo *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*.
- ⁵ Sylvester 2003.
- ⁶ Sylvester 2003, p. 178. L'intervista fu realizzata tra il 1984 e il 1986.
- ⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibert, Macerata 1995, p. 141 e sgg., in part. p. 154.
- ⁸ Sylvester 2003, p. 29.
- ⁹ Ficacci 2015, p. 7.
- ¹⁰ «Décortiquer la chose pour n'en plus garder que la réalité nue, sans doute est-ce cela que Francis Bacon poursuit, la chose en question fût-elle l'un des éléments d'une image générale d'œuvre à faire [...], fût-elle cette chose ordinairement réaliste d'esprit mais imaginaire, et non un motif plus ou moins directement emprunté au monde extérieur», Michel Leiris, *Francis Bacon, Face et Profil*, Édition Hazan 2015, p. 23.
- ¹¹ Ediciones Polígrafa S.A. di Barcellona e da Albin Michel di Parigi; pubblicato in Italia da Rizzoli, Milano 1983.
- ¹² Le lettere furono trascritte e annotate da Jean Jamin per il volume di Michel Leiris, *Francis Bacon, Face et Profil*, L'école des loisirs, Paris 1995. Sono ripubblicate integralmente in Michel Leiris, *Francis Bacon*, Abscondita, Milano 2001, pp. 103-107.
- ¹³ Leiris 2001, p. 104.
- ¹⁴ «Réaliste puisque, même quand il ne ferme pas la porte à l'in vraisemblable, sa visée dernière semble être d'exprimer la vie [...] et de produire une œuvre douée de cette présence qui est le rayonnement de sa vie à elle, perçue sans qu'aucune distance mentale interpose son brouillard», Leiris 2015, p. 29.
- ¹⁵ «Bacon s'est gardé d'encombrer ses toiles de quoi que ce soit de dramatiques au sens strict, en d'autres termes d'y faire jouer le ressort d'une intrigue dont la saisie par l'intellect serait un détour amoindissant l'impact sensoriel de l'œuvre, et a usé tout au plus de scénarios réduits à presque rien», *Ibidem*.
- ¹⁶ Cit. in *Francis Bacon. Inseguire i sensi*, a cura di Matthew Spender, coll. Sorbonne, Edizioni Clichy, Firenze 2014, p. 83.
- ¹⁷ Sylvester 2003, p. 45.
- ¹⁸ La prima edizione dell'opera di David Sylvester (1924-2001), importante critico d'arte e giornalista, fu pubblicata nel 1975 con il titolo *Interviews with Francis Bacon*, e conteneva quattro interviste. La seconda del 1980

Despite the conspicuous production of paintings, about six hundred, the graphic work of Bacon is, instead, rather limited, comprising only nine engravings (three referred to as posthumous) and twenty-one lithographs.⁶² In the volume of Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, edited by Daniel Lelong in 1990, there are four original lithographs signed by Bacon. Three reproduce the panels of the *Bullfighting* triptych, *Three studies for a bullfight* of 1969, the fourth the *Portrait of Michel Leiris* of the Pompidou Centre. Bacon was fascinated by the studies of Leiris, who published the first edition of his volume, with drawings by André Masson, in 1938 (GLM, Paris). His interest in the studies of the French ethnologist and the suggestions coming from the bullfighting artworks of Goya and Picasso led Bacon to the realization of the series of four lithographs, evidencing the eternal fascination of bullfighting as an ancestral struggle between man and animal, the only conflict of this nature that can be seen in the Western world. In Bacon's work the dynamic body-to-body relationship is recreated in a unique form resulting from opposing forces and the interpenetration of the figures. Incredibly, Bacon, who made the human figure the center of his artistic universe, confided to Sylvester⁶³ in 1966 that he initially painted landscapes because he felt he was unable to face the figures.

Notes

- ¹ Luigi Ficacci, *Francis Bacon, 1909-1992. Sotto la superficie delle cose*, Taschen, Köln 2015, p. 7.
- ² David Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, edition consulted: Skira, Milano 2003.
- ³ Ficacci 2015, p. 7.
- ⁴ Daniel Farson, *Francis Bacon. Una vita dorata nei bassifondi*, Johan and Levi Editore, 2001, p. 31; translated by Costanza Rodotà. The first edition comes out in 1993 for Century entitled *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*.
- ⁵ Sylvester 2003.
- ⁶ Sylvester 2003, p. 178. Interview made between 1984 and 1986.
- ⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibert, Macerata 1995, p. 141 e sgg., in part. p. 154.
- ⁸ Sylvester 2003, p. 29.
- ⁹ Ficacci 2015, p. 7.
- ¹⁰ «Décortiquer la chose pour n'en plus garder que la réalité nue, sans doute est-ce cela que Francis Bacon poursuit, la chose en question fût-elle l'un des éléments d'une image générale d'œuvre à faire [...], fût-elle cette chose ordinairement réaliste d'esprit mais imaginaire, et non un motif plus ou moins directement emprunté au monde extérieur», Michel Leiris, *Francis Bacon, Face et Profil*, édition Hazan 2015, p. 23.
- ¹¹ Ediciones Polígrafa S.A. of Barcelona and from Albin Michel Paris, published in Italy by Rizzoli, Milan 1983.
- ¹² The letters were written and noted by Jean Jamin for Michel Leiris' volume, *Francis Bacon, Face et Profil*, L'école des loisirs, Paris 1995. They were published again in Michel Leiris, *Francis Bacon*, Abscondita, Milano 2001, pp. 103-107.
- ¹³ Leiris 2001, p. 104.
- ¹⁴ «Réaliste puisque, même quand il ne ferme pas la porte à l'in vraisemblable, sa visée dernière semble être d'exprimer la vie [...] et de produire une œuvre douée de cette présence qui est le rayonnement de sa vie à elle, perçue sans qu'aucune distance mentale interpose son brouillard», Leiris 2015, p. 29.
- ¹⁵ «Bacon s'est gardé d'encombrer ses toiles de quoi que ce soit de dramatiques

- ne aggiungeva tre, eseguite tra il 1975 e il 1979. La terza del 1987, intitolata *The Brutality of Fact: Francis Bacon*, ne conteneva altre due, realizzate fra il 1982 e il 1986. L'ultima, postuma, era identica alla terza. Cfr. David Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, I ed. 1993, Thames & Hudson Ltd, London; edizione italiana Skira, Milano 2003, traduzione di Doriana Comerlati.
- ¹⁹ Roberto Tassi, *Francis Bacon. Una vita disperata*, in «La Repubblica», Roma, 5 marzo 1991.
- ²⁰ Si vedano gli interventi sulle immagini picassiane nei *workpaper* e in altri materiali in *Picasso Archives Iconographiques provenant de l'atelier de Francis Bacon*, a cura di Anne Baldassari, Flammarion et de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2005.
- ²¹ Sylvester 2003, pp. 11 e 16.
- ²² Nel 1980 Michel Leiris pubblicava un testo dal titolo *Francis Bacon ou la vérité criante (Francis Bacon o la verità urlante)*. Il testo comparve in un volume intitolato *Au verso des images* che comprendeva altri scritti di Leiris dedicati a Giacometti, Masson e Picasso. La prima edizione fu di Fata Morgana (Montpellier 1980), mentre nel 1988 fu edita la traduzione italiana di Roberto Rossi, *Sul rovescio delle immagini* (SE, Milano 1988), poi ripubblicata in Michel Leiris, *Francis Bacon*, Abscondita, Milano 2001, pp. 11-43.
- ²³ Philippe Sollers, *Le passioni di Francis Bacon*, Gallimard 2001, Abscondita, Milano 2003, traduzione di Piero Pagliano.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ Spender (a cura di) 2014, p. 108.
- ²⁶ Deleuze 1995.
- ²⁷ Sylvester 2003, p. 44.
- ²⁸ Jean Clay realizzò un'intervista a Michel Leiris su Bacon come pittore della disperazione umana, *Le peintre de la détresse humaine. Entretien avec Michel Leiris*, edita su «Réalité», n. 250, novembre 1966, pp. 106-107.
- ²⁹ La conversazione è ripubblicata in Leiris 2001, pp. 111-117: 117.
- ³⁰ Sylvester 2003, p. 25.
- ³¹ Spender (a cura di) 2014, p. 25.
- ³² «Un Oreste dont viennent à peine d'être apaisées les érinées: un Hamlet rassemblant ses esprits après son affrontement avec le spectre; un Don Juan pas plus superman que son pleutre de valet [...]; un Maldoror mi-ange mi-ogre qui reprend souffle après avoir proféré le long blasphème de ses Chants; [...] un Falstaff que ses excès auraient laissé presque aussi jeune qu'à l'époque où il était page chez le duc de Norfolk», Leiris 2015, p. 11.
- ³³ Farson 2011, p. 13.
- ³⁴ Sullo studio si vedano le tante fotografie di Peter Beard del 1975. Si veda anche il volume *7 Reece Mews. Francis Bacon's Studio*, con prefazione di John Edwards e fotografie di Perry Ogden, Thames & Hudson, New York 2001.
- ³⁵ Sandro Parmiggiani, *La visione della condizione umana*, in *Francis Bacon. Opere grafiche (1966-1991)*, catalogo della mostra di Chiesti, Museo Palazzo de' Mayo-SET Spazio Esposizioni Temporanee, 9 marzo -5 maggio 2013, Allemandi & C. Torino 2013, pp. 11-19: 11.
- ³⁶ La stupenda fotografia in questione è pubblicata da Sandro Parmiggiani, *op. cit.*, p. 12.
- ³⁷ Si rinvia a Margarita Cappock, *Francis Bacon: l'atelier*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne 2006 (I ed. Merrel Publishers Ltd., London 2005).
- ³⁸ Sender (a cura di) 2014, p. 95.
- ³⁹ Sylvester 2003, p. 39.
- ⁴⁰ *Francis Bacon: A brief Memoir by Barry Joule*, in *The Barry Joule Archive. Works on paper attributed to Francis Bacon*, a cura di David Alan Mellor, with contributions by Barry Joule and Richard Hamilton, catalogo della mostra di Dublino, The Irish Museum of Modern Art, 30 March-27 August 2000, Dublin 2000, pp. 8-11: 8.
- ⁴¹ Ivi, p. 11.
- ⁴² In quella occasione fu pubblicato il catalogo a cura di David Alan Mellor, *The Barry Joule Archive* 2000.
- ⁴³ Wang Yamin (a cura di), *Francis Bacon. The Barry Joule Collection of*
- au sens strict, en d'autres termes d'y faire jouer le ressort d'une intrigue dont la saisie par l'intellect serait un détour amoindissant l'impact sensoriel de l'œuvre, et a usé tout au plus de scénarios réduits à presque rien", *Ibidem*.
- ¹⁶ Cit. in *Francis Bacon, Inseguire i sensi*, Matthew Spender (edited by), coll. Sorbonne, Edizioni Clichy, Firenze 2014, p. 83.
- ¹⁷ Sylvester 2003, p. 45.
- ¹⁸ David Sylvester (1924-2001) was a great journalist and art critical. The first edition of his work, published in 1975, was entitled *Interviews with Francis Bacon*. It consisted of four interviews. The second edition, published in 1980, added other three interviews made between 1975 and 1987. The third one of 1987, was entitled *The Brutality of Fact: Francis Bacon*. It consisted of other two new interviews made between 1982 and 1986. The last edition, published posthumously was identical to the third one. Cfr. David Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, I ed. 1993, Thames & Hudson Ltd, London; Italian edition Skira, Milano 2003, translation by Doriana Comerlati.
- ¹⁹ Roberto Tassi, *Francis Bacon. Una vita disperata*, in «La Repubblica», Roma, 5 marzo 1991.
- ²⁰ We have to see the interventions on the Picasso images on workpapers and in other materials in *Picasso Archives Iconographiques provenant de l'atelier de Francis Bacon*, a cura di Anne Baldassari, Flammarion et de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2005.
- ²¹ Sylvester 2003, pp. 11 e 16.
- ²² In 1980, Michel Leiris published a text titled *Francis Bacon ou la vérité criante (Francis Bacon or the crying truth)*. The text is in a volume titled *Au verso des images* consisting in texts written by Leiris dedicated to Giacometti, Masson and Picasso. The first edition was by Fata Morgana (Montpellier 1980), while the first Italian translation was published by Roberto Rossi in 1988 in *Sul rovescio delle immagini* (SE, Milano 1988). Then, again in Michel Leiris, *Francis Bacon*, Abscondita, Milano 2001, pp. 11-43.
- ²³ Philippe Sollers, *Le passioni di Francis Bacon*, Gallimard, Abscondita, Milano 2003, translation by Piero Pagliano.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ Spender (edited by) 2014, p.18.
- ²⁶ Deleuze, 1995.
- ²⁷ Sylvester 2003, p. 44.
- ²⁸ Jean Clay made an interview to a Michel Leiris on Bacon as painter of human despair, *Le peintre de la detresse humaine. Entretien avec Michel Leiris*, edited by «Réalité», n. 250, in November 1966, pp.106-107.
- ²⁹ The conversation is reported in Leiris 2001, pp. 111-117: 117.
- ³⁰ Sylvester 2003, p. 25.
- ³¹ Spender (edited by) 2014, p. 25.
- ³² «Un Oreste dont viennent à peine d'être apaisées les érinées: un Hamlet rassemblant ses esprits après son affrontement avec le spectre; un Don Juan pas plus superman que son pleutre de valet [...]; un Maldoror mi-ange mi-ogre qui reprend souffle après avoir proféré le long blasphème de ses Chants; [...] un Falstaff que ses excès auraient laissé presque aussi jeune qu'à l'époque où il était page chez le duc de Norfolk», Leiris 2015, p. 11.
- ³³ Farson 2011, p.13.
- ³⁴ On Bacon's atelier we can see the many photographs of Peter Beard from 1975. See also the volume *7 Reece Mews. Francis Bacon's Studio*, with a preface by John Edwards and photographs by Perry Ogden, Thames & Hudson, New York 2001.
- ³⁵ Sandro Parmiggiani, *La visione della condizione umana*, in *Francis Bacon. Graphic works (1966-1991)*, the catalogue of the Chiesti exhibition, Palazzo de 'Mayo Museum-SET Spazio Esposizioni Temporanee, 9 March -5 May 2013, Allemandi & C. Torino 2013, pp. 11-19: 11.
- ³⁶ The wonderful photograph in question is published by Sandro Parmiggiani, *op. cit.*, p. 12.
- ³⁷ Please refer to Margarita Cappock, *Francis Bacon: l'atelier*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne 2006 (I ed. Merrel Publishers Ltd., London 2005).
- ³⁸ Margarita Cappock, *Francis Bacon: l'atelier*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne 2006 (I ed. Merrel Publishers Ltd., London 2005).
- ³⁹ Spender (edited by) 2014, p. 95.

- Francis Bacon Drawings from 7 Reece Mew, London S.W.7*, catalogo della mostra di Nanjing, AMNUA, Art Museum of Nanjing University of the Arts, 2 dicembre 2013-6 gennaio 2014, AMNUA 2014.
- ⁴⁴ Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac, Denis Hollier (a cura di), *Leiris & Co.*, catalogo della mostra al Centre Pompidou-Metz, 3 aprile-14 settembre 2015, Gallimard-Centre Pompidou-Mets 2015.
- ⁴⁵ Jade Ma (a cura di), *Francis Bacon Transfiguration. The HOW Art Museum 2016 Exhibition of the Barry Joule Collection of Francis Bacon Artworks from 7 Reece Mew, London S.W.7.U.K.*, catalogo della mostra di Wenzhou, 27 maggio-20 agosto 2016, HOW Art Museum Editing and Publishing, Shanghai 2016.
- ⁴⁶ Declan McGonagle, prefazione, in *The Barry Joule Archive* 2000, p. 7.
- ⁴⁷ Martin Harrison, *Francis Bacon, la chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre*, Actes Sud, Le Méjan 2006, figg. 10-13.
- ⁴⁸ *Graphic evidence: Vision and Corporeality in The Joule Archive*, in *The Barry Joule Archive* 2000, pp. 13-26: 13.
- ⁴⁹ Mellor, in *The Barry Joule Archive* 2000, p. 23.
- ⁵⁰ Andrew McNamara, *Between Flux and Certitude: The Grid in Avant-Garde Utopian Thought*, «Art History», 15, n. 1, marzo 1992, pp. 60-79: 62.
- ⁵¹ *Vincent van Gogh – Arles 1888-1888*, a cura di Yolande Clergue e Viviane Forrester, Fondation Vincent Van Gogh, Arles 1988.
- ⁵² Sylvester 2003, p. 25.
- ⁵³ Douglas Glass fotografa il pavimento dell'*atelier* di Bacon a Overstrand Mansions a Battersea nel 1960.
- ⁵⁴ Una fotografia di Michael Pergolani ritraente Bacon nello studio di Reece Mews nel maggio 1970 spiega appunto questo. La carta appare molto manipolata dall'artista, strappata e bruciata, mostrando attinenze con il metodo rappresentativo della figura umana. Addirittura si intravedono le stesse interferenze e mescolanze di macchie del dipinto *Studio per un Autoritratto* del 1981 del Von der Heydt-Museum di Wuppertal. Le due opere sono poste in un confronto visivo nella stessa pagina da Margarita Cappock 2006, p. 76.
- ⁵⁵ Cappock 2006, p. 31.
- ⁵⁶ Harrison 2006, p. 56.
- ⁵⁷ Sylvester 2003, p. 44.
- ⁵⁸ Cappock 2006, p. 144.
- ⁵⁹ Pubblicato in *Leiris & Co.*, a cura di Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac, Denis Hollier, catalogo della mostra al centre Pompidou-Metz, 3 aprile-14 settembre 2015, Gallimard-Centre Pompidou-Mets 2015, p. 341.
- ⁶⁰ Harrison 2006, pp. 100-101.
- ⁶¹ Illustrate entrambe in Harrison 2006, pp. 120 e 151.
- ⁶² Sull'opera grafica di Bacon, vd. Bruno Sabatier, *Avertissement in Francis Bacon. Oeuvre graphique-Graphic work. Catalogue raisonné*, JSC Modern Art Gallery, Paris 2012, traduzione di Giuliana Oliviero, estratto in *Francis Bacon. Opere grafiche (1966-1991)*, catalogo della mostra di Chieti, Museo Palazzo de' Mayo-SET Spazio Esposizioni Temporanee, 9 marzo-5 maggio 2013, Allemandi & C. Torino 2013, pp. 28-29. Sull'attività grafica si rimanda a Matthew Gale (a cura di), *Francis Bacon: working on paper*, con introduzione di David Sylvester, pubblicato in occasione della mostra di Londra, Tate Gallery, febbraio-marzo 1999, Tate Gallery publishing, London 1999.
- ⁶³ Sylvester 2003, p. 56.
- ³⁹ Sylvester 2003, p. 39.
- ⁴⁰ *Francis Bacon: A brief memoir by Barry Joule*, in *The Barry Joule Archive. Works on paper attributed to Francis Bacon*, edited by David Alan Mellor, with contributions by Barry Joule and Richard Hamilton, catalogue of the Dublin exhibition, The Irish Museum of Modern Art, 30 March-27 August 2000, Dublin 2000, pp. 8-11: 8.
- ⁴¹ Ivi, p. 11.
- ⁴² On that occasion the catalogue was published by David Alan Mellor, *The Barry Joule Archive* 2000.
- ⁴³ Wang Yamin (edited by), *Francis Bacon. The Barry Joule Collection of Francis Bacon Drawings from 7 Reece Mew, London S.W.7*, catalogue of Nanjing exhibition, AMNUA, Art Museum of Nanjing University of the Arts, 2 December 2013-6 January 2014, AMNUA 2014.
- ⁴⁴ Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac, Denis Hollier (edited by), *Leiris & Co.*, catalogue of the Centre Pompidou-Metz exhibition, 3 April-14 September 2015, Gallimard-Centre Pompidou-Mets 2015.
- ⁴⁵ Jade Ma (edited by), *Francis Bacon Transfiguration. The HOW Art Museum 2016 Exhibition of the Barry Joule Collection of Francis Bacon Artworks from 7 Reece Mew, London S.W.7.U.K.*, catalogue of Wenzhou exhibition, 27 May-20 August 2016, HOW Art Museum Editing and Publishing, Shanghai 2016.
- ⁴⁶ Declan McGonagle, preface, in *The Barry Joule Archive* 2000, p. 7.
- ⁴⁷ Martin Harrison, *Francis Bacon, la chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre*, Actes Sud, Le Méjan 2006, figs. 10-13.
- ⁴⁸ *Graphic evidence: Vision and Corporeality in The Joule Archive*, in *The Barry Joule Archive* 2000, pp. 13-26: 13.
- ⁴⁹ Mellor, in *The Barry Joule Archive* 2000, p. 23.
- ⁵⁰ Andrew McNamara, *Between Flux and Certitude: The Grid in Avant-Garde Utopian Thought*, «Art History», 15, n. 1, March 1992, pp. 60-79: 62.
- ⁵¹ *Vincent van Gogh - Arles 1888-1888*, edited by Yolande Clergue and Viviane Forrester, Fondation Vincent Van Gogh, Arles 1988.
- ⁵² Sylvester 2003, p. 25.
- ⁵³ Douglas Glass photographs the floor of Bacon's *atelier* at Overstrand Mansions in Battersea in 1960.
- ⁵⁴ A photograph by Michael Pergolani depicting Bacon in the study at Reece Mews in May 1970 explains precisely this. The paper appears very manipulated by the artist, torn and burnt, revealing a connection with the representative method of the human figure. You can even see the same interferences and contaminations of stains as in the painting *Study for a Self-portrait* of 1981 at the Von der Heydt-Museum in Wuppertal. The two works are placed in a visual comparison on the same page by Margarita Cappock in her previously mentioned volume of 2006, p. 76.
- ⁵⁵ Cappock 2006, p. 31.
- ⁵⁶ Harrison 2006, p. 56.
- ⁵⁷ Sylvester 2003, p. 44.
- ⁵⁸ Cappock 2006, p. 144.
- ⁵⁹ Published in *Leiris & Co.*, a cura di Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac, Denis Hollier, catalogo della mostra al centre Pompidou-Metz, 3 aprile-14 settembre 2015, Gallimard-Centre Pompidou-Mets 2015, p. 341.
- ⁶⁰ Harrison 2006, pp. 100-101.
- ⁶¹ Both illustrated in Harrison 2006, pp. 120 and 151.
- ⁶² On the graphic work of Bacon, see Bruno Sabatier, *Avertissement in Francis Bacon. Oeuvre graphique-Graphic work. Catalogue raisonné*, JSC Modern Art Gallery, Paris 2012, translation by Giuliana Oliviero, excerpt in *Francis Bacon. Opere grafiche (1966-1991)*, catalogue of the Chiesti exhibition, Museo Palazzo de ' Mayo-SET Spazio Esposizioni Temporanee, 9 March-5 May 2013, Allemandi & C. Torino 2013, pp. 28-29. On the drawings see Matthew Gale (edited by), *Francis Bacon: working on paper*, with introduction of David Sylvester, published for the Exhibition in London, Tate Gallery, February-March 1999, Tate Gallery publishing, London 1999.
- ⁶³ Sylvester 2003, p. 56.

Bibliografia - Bibliography

- Lorenza Trucchi, *Francis Bacon*, Fabbri, Milano 1975
- Michel Leiris, *Au verso des images*, Fata Morgana, Montpellier 1980; *Sul rovescio delle immagini*, SE, Milano 1988 (traduzione di Roberto Rossi)
- Roberto Tassi, *Francis Bacon. Una vita disperata*, in «La Repubblica», Roma, 5 marzo 1991
- Achille Bonito Oliva (a cura di), *Figurabile. Omaggio a Francis Bacon*, catalogo di Venezia, XLV Biennale, Museo Correr, giugno-ottobre 1993, Milano 1993
- Rudy Chiappini (a cura di), *Francis Bacon*, catalogo della mostra di Lugano, Museo cantonale, marzo-maggio 1993, Electa, Milano 1993
- Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995
- Michael Peppiat, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, Weidenfeld & Nicholson, London 1996
- Dennis Farr (a cura di), *Francis Bacon. A Retrospective Exhibition*, catalogo della mostra itinerante (New Haven, Minneapolis, San Francisco, Fort Worth), New York 1999
- Fabrice Hergott (a cura di), *Francis Bacon*, con scritti di David Sylvester, Michel Leiris, Jean-Claude Lebensztejn, Jean Louis Schefer, Fabrice Hergott, Yves Kobry, Hervé Vanel, catalogo della mostra di Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, giugno-ottobre 1996, Paris 1996
- Matthew Gale (a cura di), *Francis Bacon: working on paper*, con introduzione di David Sylvester, pubblicato in occasione della mostra di Londra, Tate Gallery, febbraio-marzo 1999, Tate Gallery publishing, London 1999
- David Sylvester (a cura di), *Francis Bacon in Dublin*, con i contributi di Grey Gowrie, Louis Le Brocqy, Anthony Cronin, Paul Durcan, Margarita Cappock, catalogo della mostra, The Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art and Thames & Hudson, Dublin e London 2000
- The Barry Joule Archive. Works on paper attributed to Francis Bacon*, a cura di David Alan Mellor, with contributions by Barry Joule and Richard Hamilton, catalogo della mostra di Dublino, The Irish Museum of Modern Art, 30 March-27 August 2000, Dublin 2000
- 7 Reece Mews. *Francis Bacon's Studio*, prefazione di John Edwards e fotografie di Perry Ogden, Thames & Hudson, New York 2001
- Michel Leiris, *Francis Bacon*, Abscondita, Milano 2001
- Philippe Sollers, *Le passioni di Francis Bacon*, Gallimard 2001, Abscondita, Milano 2003 (traduzione di Piero Pagliano)
- David Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003 (traduzione di Doriana Comerlati)
- Anne Baldassari (a cura di), *Picasso Archives Iconographiques provenant de l'atelier de Francis Bacon*, Flammarion et de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2005
- Margarita Cappock, *Francis Bacon: l'atelier*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne 2006 (1 ed. Merrel Publishers Ltd., London 2005)
- Martin Harrison, *Francis Bacon, la chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre*, Actes Sud, Le Méjan 2006
- Michael Peppiat, *Francis Bacon in the 1950s*, New Haven, Yale University press, Norwich, The Sainsbury centre, University of east Anglia, 2006
- Rudy Chiappini (a cura di), *Bacon*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale, marzo-giugno 2008, Ginevra-Milano 2008
- Marco Meneguzzo, *Bacon*, inserto allegato a «Art e Dossier» n. 247, Firenze-Milano 2008
- Daniel Farson, *Francis Bacon. Una vita dorata nei bassifondi*, Johan & Levi Editore, 2011
- Francis Bacon. Oeuvre graphique-Graphic work. Catalogue raisonné*, JSC Modern Art Gallery, Paris 2012
- Francis Bacon. Opere grafiche (1966-1991)*, catalogo della mostra di Chieti, Museo Palazzo de' Mayo-SET Spazio Esposizioni Temporanee, 9 marzo-5 maggio 2013, Allemandi & C. Torino 2013
- Matthew Spender (a cura di), *Francis Bacon. Inseguire i sensi*, coll. Sorbonne, Edizioni Clichy, Firenze 2014
- Wang Yamin (a cura di), *Francis Bacon. The Barry Joule Collection of Francis Bacon Drawings from 7 Reece Mew, London S.W.7*, catalogo della mostra di Nanjing, AMNUA, Art Museum of Nanjing University of the Arts, 2 dicembre 2013-6 gennaio 2014, AMNUA 2014
- Luigi Ficacci, *Francis Bacon 1909-1992. Sotto la superficie delle cose*, Taschen, Köln 2015
- Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac, Denis Hollier (a cura di), *Leiris & Co.*, catalogo della mostra al centre Pompidou-Metz, 3 aprile-14 settembre 2015, Gallimard-Centre Pompidou-Mets 2015
- Michel Leiris, *Francis Bacon, Face et Profil*, Édition Hazan 2015
- Jade Ma (a cura di), *Francis Bacon Transfiguration. The HOW Art Museum 2016 Exhibition of the Barry Joule Collection of Francis Bacon Artworks from 7 Reece Mew, London S.W.7 U.K.*, catalogo della mostra di Wenzhou, 27 maggio-20 agosto 2016, HOW Art Museum Editing and Publishing, Shanghai 2016



History Masters from the T

...the, Hiram Gibbs, ...
...y Adams, Ben N. ...



ate Gallery Collection

Albert Einstein
Black and White

Catalogo Catalogue

Dipinti

Oil on canvas

*«Nel mio caso tutta la pittura ... è un incidente.
Lo prevedo, eppure non lo faccio quasi mai
come lo prevedo. Si trasforma dalla vernice
reale. Non so infatti molto spesso cosa farà la
vernice, e fa molte cose che sono molto meglio
di quanto potrei farle fare».*

Francis Bacon



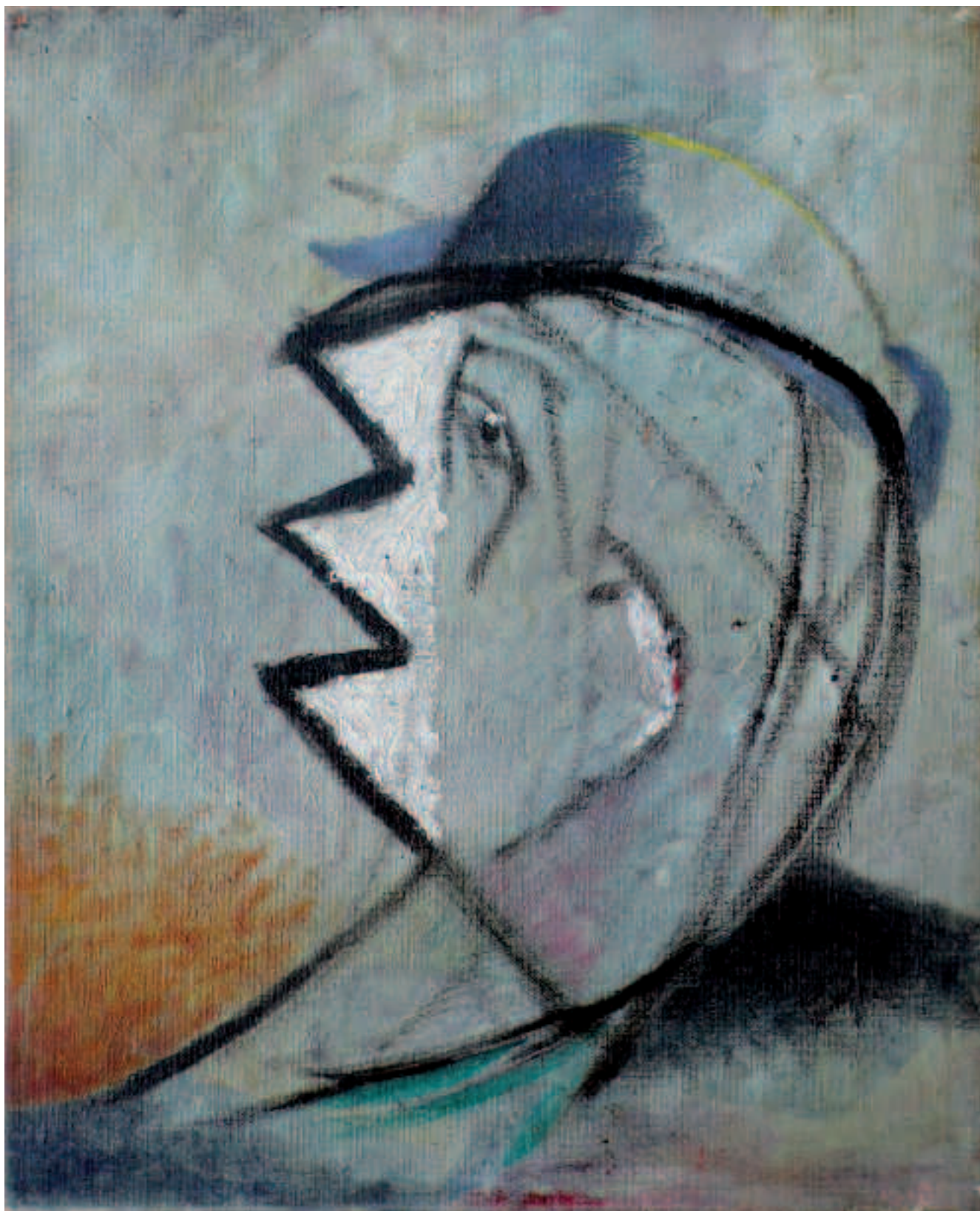


Self portrait
Oil on canvas board - 39.5 x 28.7 cm, c. 1936



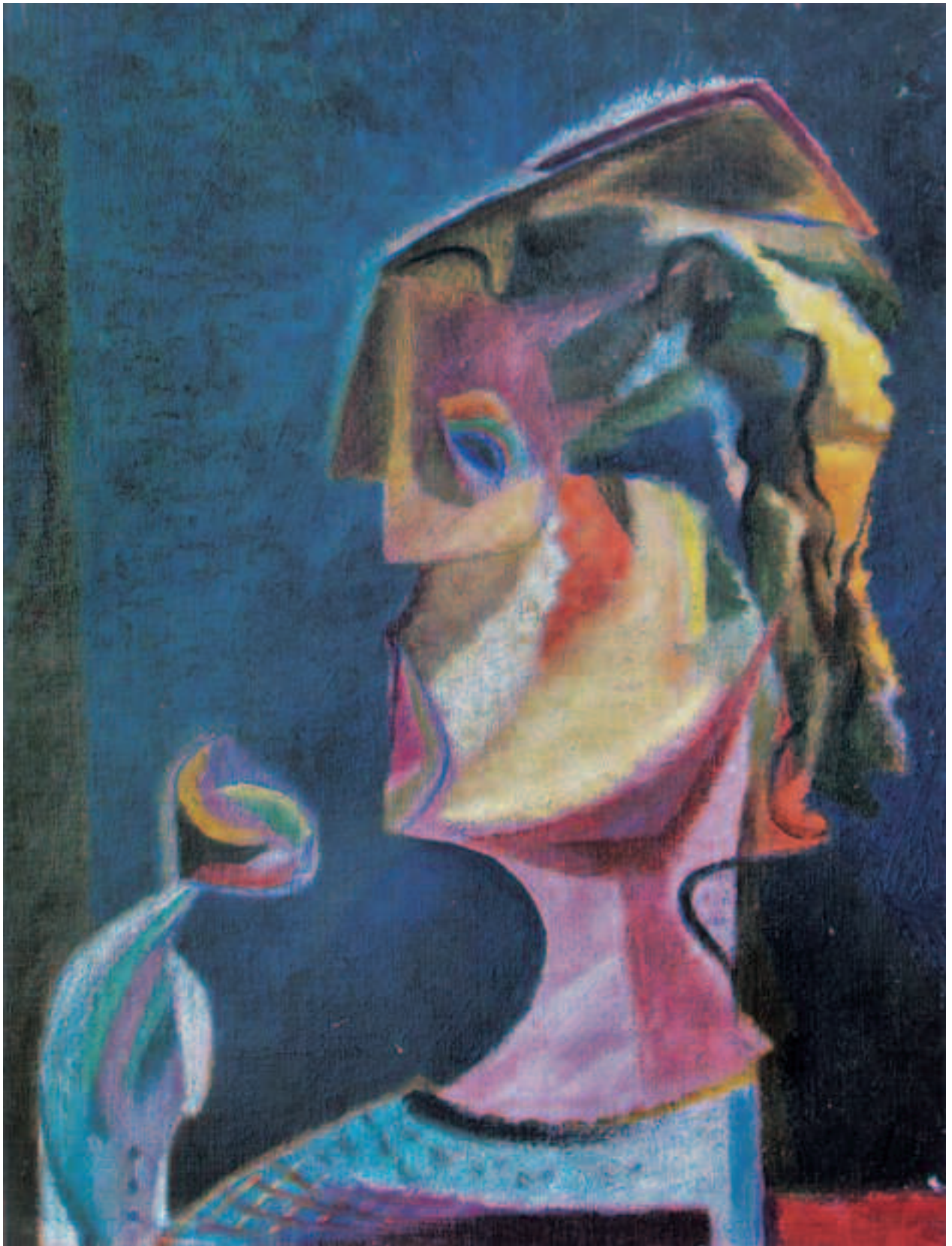
Women's face

Oil on canvas board - 50.5 x 40.5 cm, c. 1935



Head with Bowler Hat

Oil on canvas board, Winsor & Newton - 45.5 x 35.5 cm, c. 1935



Woman Eating Fruit

Oil on canvas board, Winsor & Newton - 50.2 x 40.3 cm, c. 1935



Face and Hand with Fruit

Oil on canvas frame, some crisscross scratch marks - 46 x 38 cm, c. 1935

X Album

«Cos'è un disegno? Uno schizzo, una bozza, un accenno di un futuro dipinto? Oppure è già un dipinto, che rimarrà per sempre un dipinto, che è sufficiente senza chiedere qualcos'altro? Un dipinto incompleto, forse, ma al quale abbiamo la possibilità di aggiungere ciò che manca con la nostra visione? O si tratta di entrambe le cose allo stesso tempo? Francis Bacon è conosciuto per essere un pittore senza alcuna preparazione».

Jean-Claude Carrière





Man on diving board
Oil, pastel & pencil on photographic paper - 29 x 36 cm, c. 1955



Bending over man, plus 5 pasted in photos

Pastel & pencil on photographic paper - 28.8 x 37.2 cm, c.1958



Standing man waving and penis

Oil, pastel & pencil on photographic paper - 28.8 x 37.2 cm , c.1958



Half head emerging from photograph

Oil, pastel & pencil on photographic paper - 23.5 x 37.5 cm, c. 1955

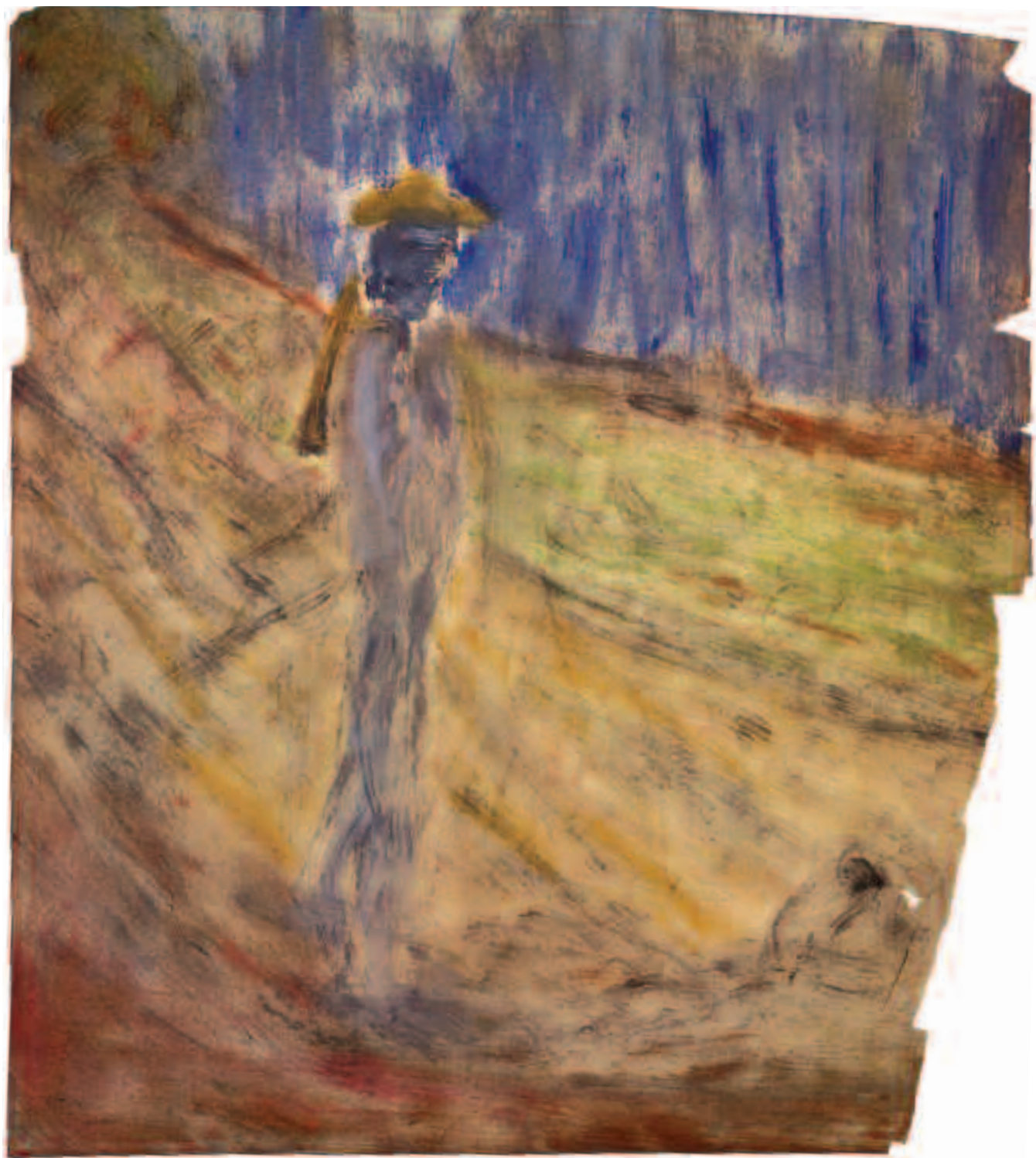


Naked Man
Oil, pastel & pencil on photographic paper - 23.5 x 37.5 cm, c. 1955



Van Gogh on road

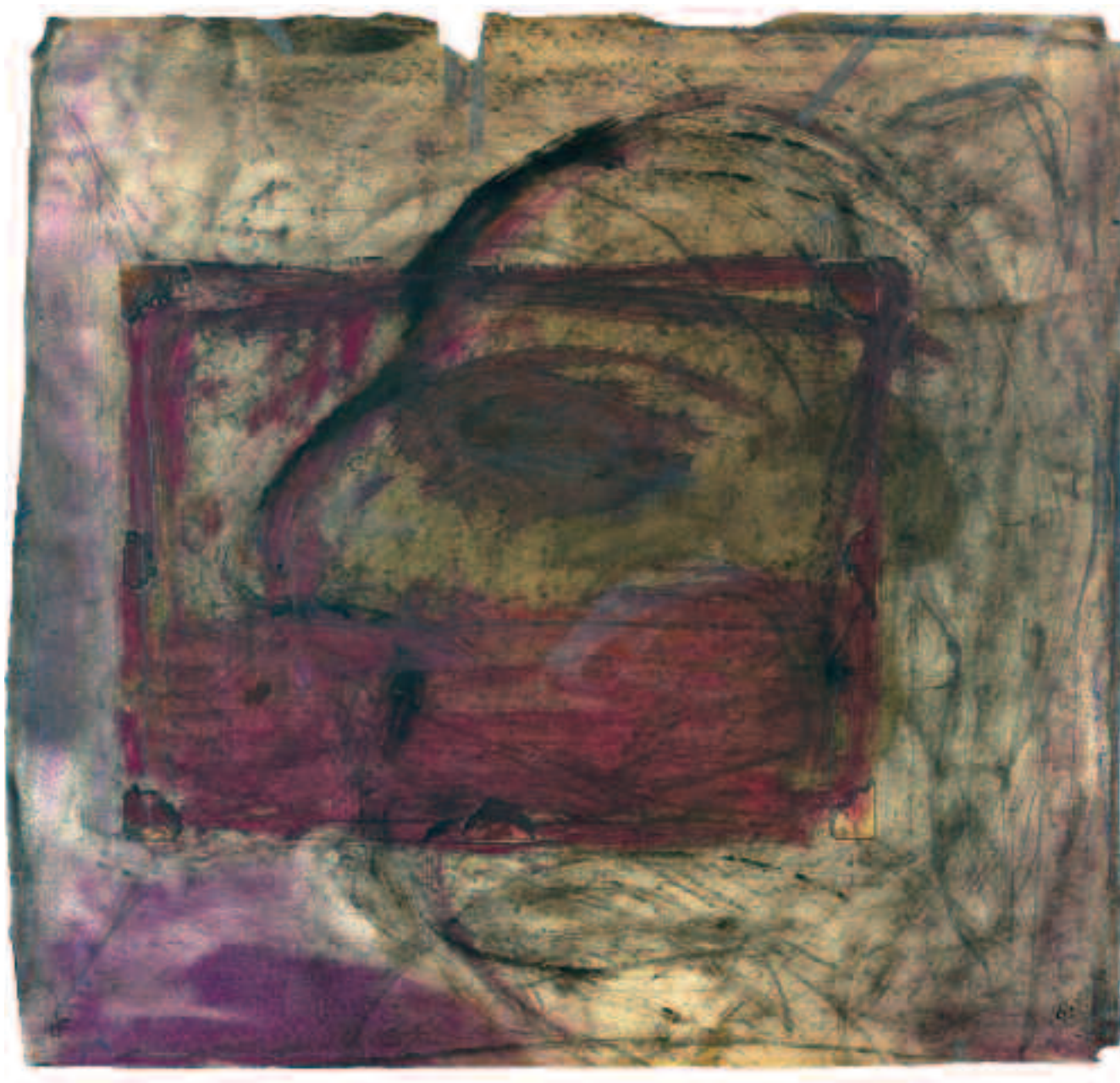
Oil, pencil & pastel on photographic paper - 28.5 x 32.5 cm, c. 1957



Van Gogh alone on road with yellow hat
Oil, pencil & pastel on photographic paper - 28.5 x 32.5 cm, c. 1957



Double faced Picasso with pasted in Picasso photograph
Oil, pastel & pencil on photographic paper - 30 x 28.5 cm, c. 1950



Drawing of a head

Oil, pastel & pencil on photographic paper - 30 x 28.5 cm, c. 1955



Van Gogh on road alone

Oil, pencil & pastel on photographic paper - 29 x 28.5 cm, c. 1957



Van Gogh head with a pipe

Oil, pastel & pencil on photographic paper - 29.5 x 28.5cm, c. 1957



Pope with hanging cross

Oil, pastel & pencil on photographic paper - 28.5 x 36 cm, c. 1950



Screaming Pope

Oil, pastel & pencil on photographic paper - 28.5 x 36 cm, c. 1950

Figure maggiori e minori del Novecento

Figures major and minor from the Artist's own Century

*«Questa resurrezione espressa dai disegni di Bacon provoca una profonda emozione sia in soggetti anonimi che illustri. Pablo Picasso e Rudolf Nureyev erano nascosti in loro sebbene grazie a Francis Bacon ci fu:
"la possibilità del miracolo di Lazzaro ...
Per scoprire la profonda natura di una faccia o di un corpo si deve prima iniziare dalla necessità di decostruire l'apparenza. A questo punto si troveranno ad emergere le bellezze, le crudeltà, le intensità, che attraversano il tutto».*

Oliver Kaepelin





Mick Jagger photograph

The reproduction scratched, oil, pastel and pencil/charcoal on photo
17 x 23.8 cm, c.1975



The figure of rock singer Elvis Presley
The reproduction scratched and over-painted
in oil and pastel - 15 x 30.5, c. 1972



Photograph of Mick Jagger
The reproduction painted with oil paint marks
17.5 x12.4 cm, c. 1975



Francis Bacon (laughing or crying)
The reproduction over-painted in oil and pastel
with both pencil and ink markings - 18 x 36.5 cm, c. 1970



Figure drawing
reverse side of Francis Bacon laughing or crying
Oil and pastel on cardboard paper - 18 x 36.5 cm



The figure of rock singer Elvis Presley
The reproduction scratched and over-painted
in oil and pastel - 15 x 30.5, c. 1972



Falling two children from apartment building
The reproduction scratched with oil paint flecks
15 x 30 cm, c.1975



The face of American oilman JP Getty (1892-1976)
The reproduction scratched and over-painted in oil paint - 21 x 26.3
cm, c. 1980



Running man with begging cap

The reproduction scratched and oil painted over - 20.8 x 24.5 cm, c.1965



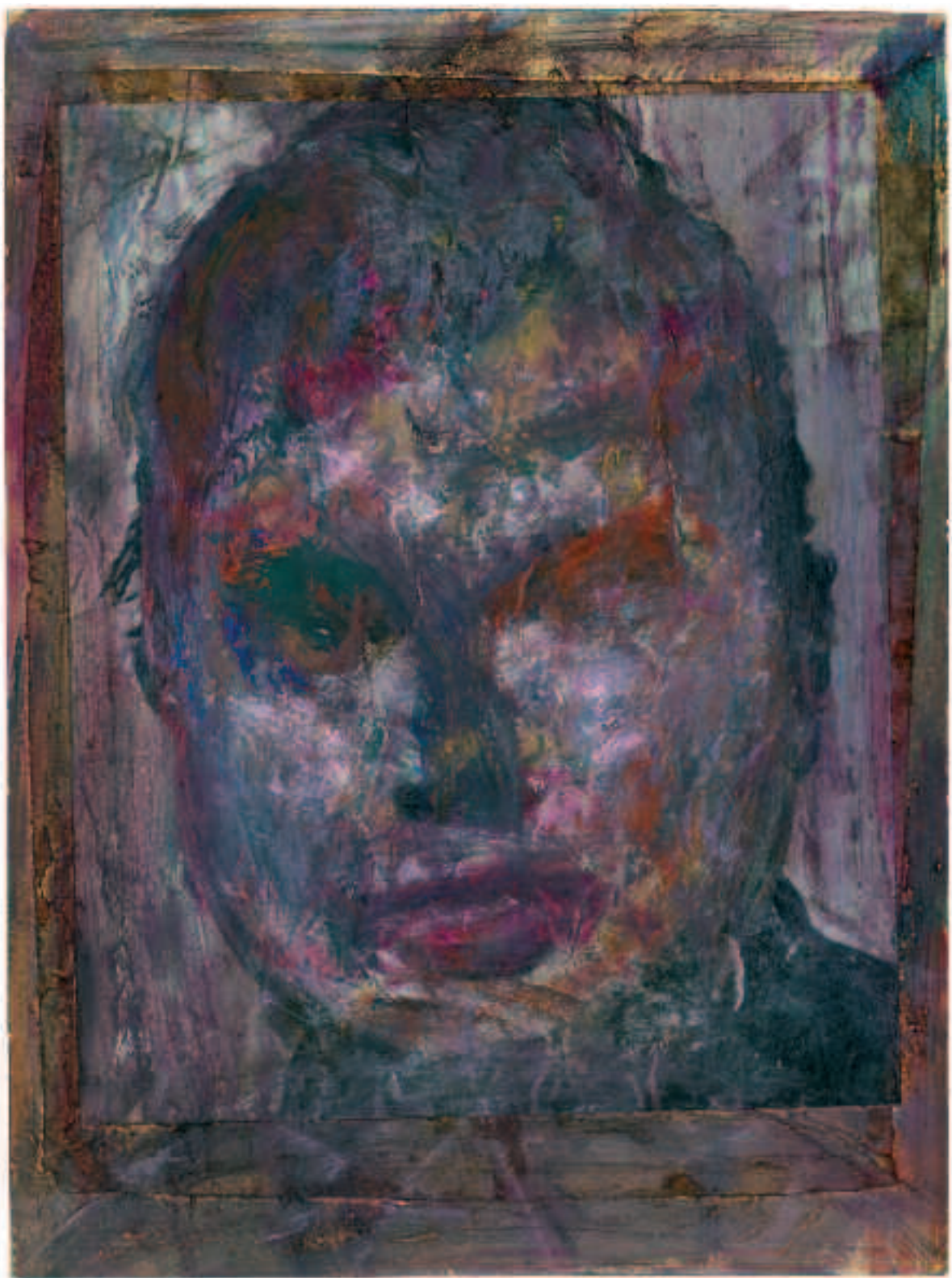
1928, Berlin athlete - face splashed with water

The reproduction scratched, over-painted in oil, pastel paint, pencil, crayon and pen markings - 16 x 18 cm, c. 1960



Drawing possibly of Henry Kissinger US Sec. of State 1973-1977

Heavily over painted & scratched, oil pencil & pastel on pasted in photograph on cardboard - 30.5 x 39.5 cm, c. 1973



Francis Bacon self-portrait

The reproduction over-painted in oil and pastel with both pencil and ink markings - 30 x 36.5 cm, c. 1975



Screaming man beside VW car

The reproduction over-painted in oil and pastel, scratched - 21cm x 26.7cm, c. 1970



Francis's friend Richard "Dickie" Chopping (1917-2008), who designed 7 of the James Bond covers for writer Ian Fleming
Oil paint, pencil over photographs and pasted on cardboard - 25 x 14 cm, c. 1970



Barry Joule and Francis Bacon in Reece Mews, London S.W.7
c. 1986



Reverse of photograph of Barry Joule and Francis Bacon in Reece Mews, London S.W.7 c. 1986

L'uomo e gli animali: i movimenti del corpo umano e degli animali

The human animal: body muscle movements men and animals

«Lo sport serio non ha nulla a che fare con il fair play. È come la guerra rispetto ad uno sparo».

George Orwell

«Io non posso definirmi sportivo a meno che non vogliate chiamare un pennello che oscilla tutto il giorno sportivo».

Francis Bacon





Black man's back Robert Mapplethorpe (1946-1989)
Photograph boxed in gold paint
21.5 x 27.8 cm, c.1985



Reproduction of Rudolf Nureyev in dance flight
Scratched and over-painted in oil and pencil - 19 x 28 cm, c.1970



Reproduction of Rudolf Nureyev
Scratched and over-painted in oil and pencil - 21 x 26.5 cm, c. 1972



Boxer face punched hard, from French sporting newspaper

The page heavily over-painted in pastel and oil paint
25.8 x 27.2 cm, c.1955



Olympic runner Melbourne Australia 1956 from French sporting newspaper
The page over-painted in oil and pencil - 19.5 x 35.1 cm, c.1960



Triple exposure for single biker rider from French sporting newspaper
The page over-painted in oil, pastel paint, crayon and pencil - 17.8 x 25.0 cm, c.1970



Cricket player from English sporting newspaper

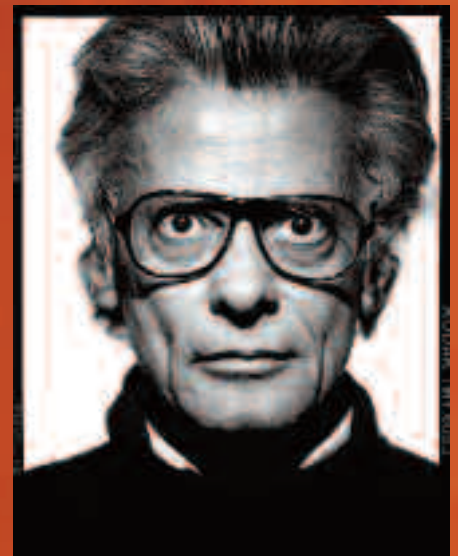
The page heavily scratched and burned - 17cm x 20.3 cm, c.1980

L'intervento dell'artista sui libri

The Artist's Annotated or 'Worked Over' Books

«La differenza si trova solo nel fatto che Bacon, nello strappare una immagine stampata o fotografica dalla sua fonte, interrompeva il processo ortodosso del disegno e giungeva direttamente al pennello e alla pittura ad olio per le sue correzioni, confondendo così le distinzioni convenzionali tra disegno e pittura».

Brian Sewell



Richard Avedon (1923-2004)



'In the American West' 1985. Richard Avedon

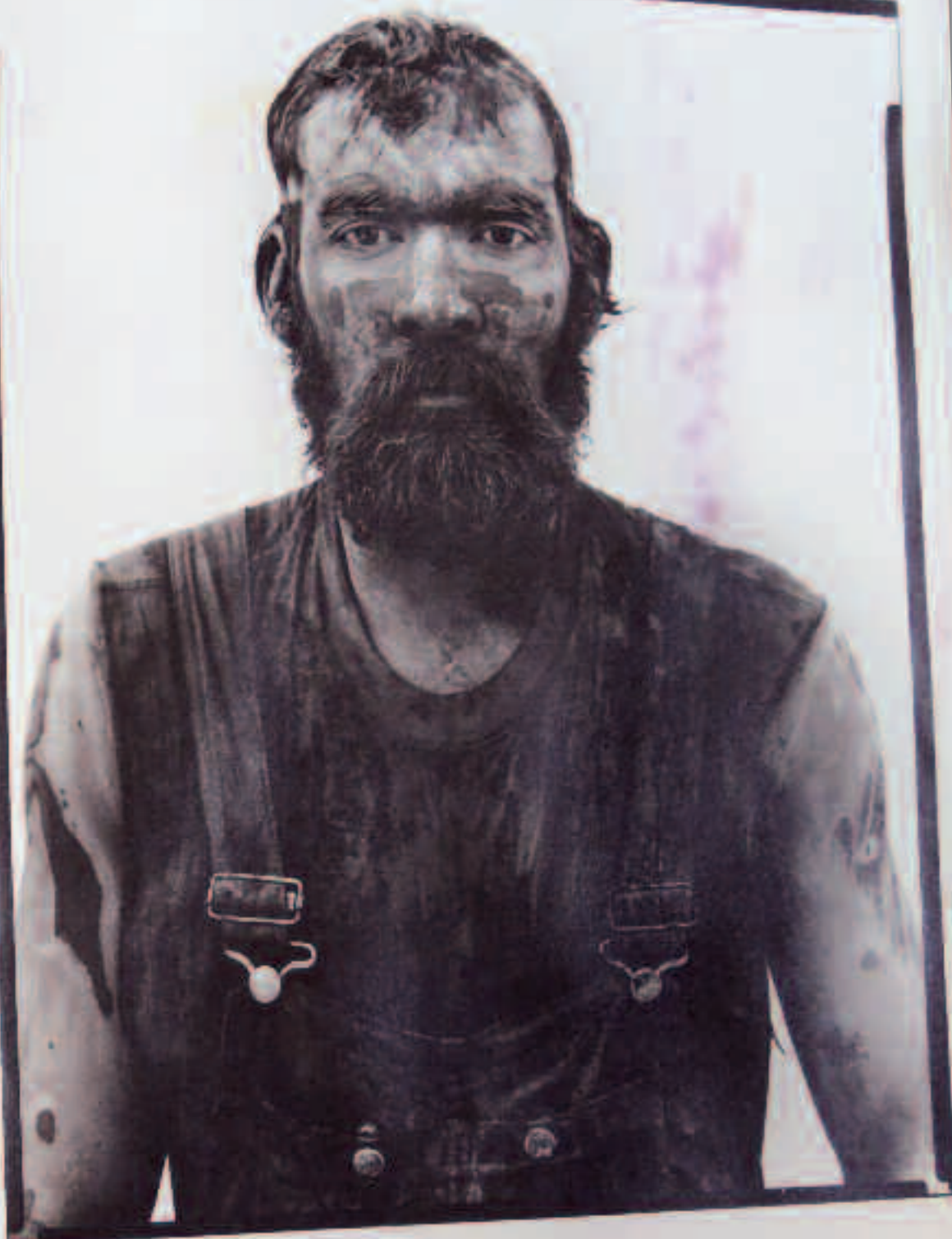
Oil, ink and pastel on cardboard and paper - 36.4 x 28 cm per page. 1986



for
Hamm
for
Richard
medo



From *Dear the Crown, Dear the King, Dear the Queen*
© 2012



Bill Davis, ex-convict
Salem, California, 1933





CHEFS - D'ŒUVRE
DE L'ART

GRANDS PEINTRES

Soutine



HACHETTE

A 26 page Art Book on Haim Soutine

Oil, pastel, ink and pencil on the pages - 26.5 x 36.5 cm per page





The World of Michelangelo. 1475-1564

Quarter bound in publisher's red leatherette over beige boards, gilt lettering on spine and cover. Spine in five compartments separated by four raised bands, in beige slipcase with color paste-on. Illustrated with numerous color and B&W photographs and reproductions.



Francis Bacon's friend, Ahmed Yacoubi, 'Alchemist Cookbook'

Omen Press, Tucson, Arizona, 1972.

Black oil paint on paper

27 x 21.5 cm per paper, c. 1960.

(Right) "For Francis bouche-à-bouche.Y." on inside cover, signed by the author Ahmed Yacoubi in black ink.



Alchemist Cookbook

A figure smoking a pipe, drawing on both sides of inside cover. Black oil paint on paper
27 x 21.5 cm per paper, c. 1960.

Miroir de la Tauromachie

The set of four lithographs, on Arches paper, with title, text by Michel Leiris and justification, each image signed in pencil, printed on folded sheets with letterpress text on the inside pages, from the edition of 150. Collection Barry Joule, published by Galerie Lelong, Paris, the full sheets, in excellent condition, loose (as issued), in the original canvas-covered box with title (portfolio).

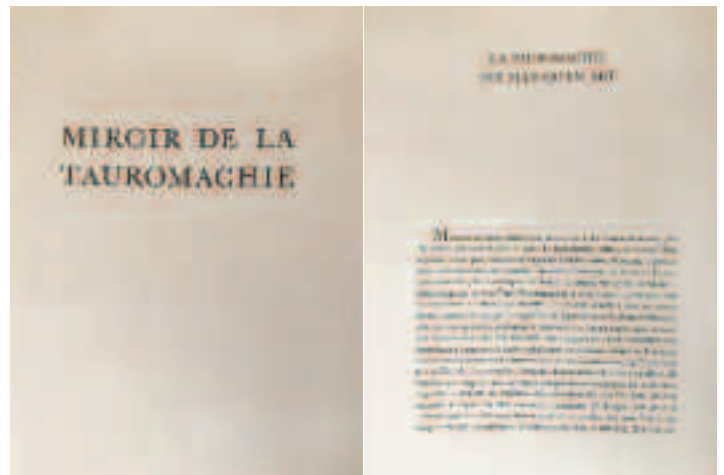
On one of the inside white double pages there is an original drawing in pencil and crayon.

Images: 480 x 357 mm (each)

Portfolio: 510 x 385 mm (overall)

Cover

Lithograph A.P. Print - 48 x 35.7 cm

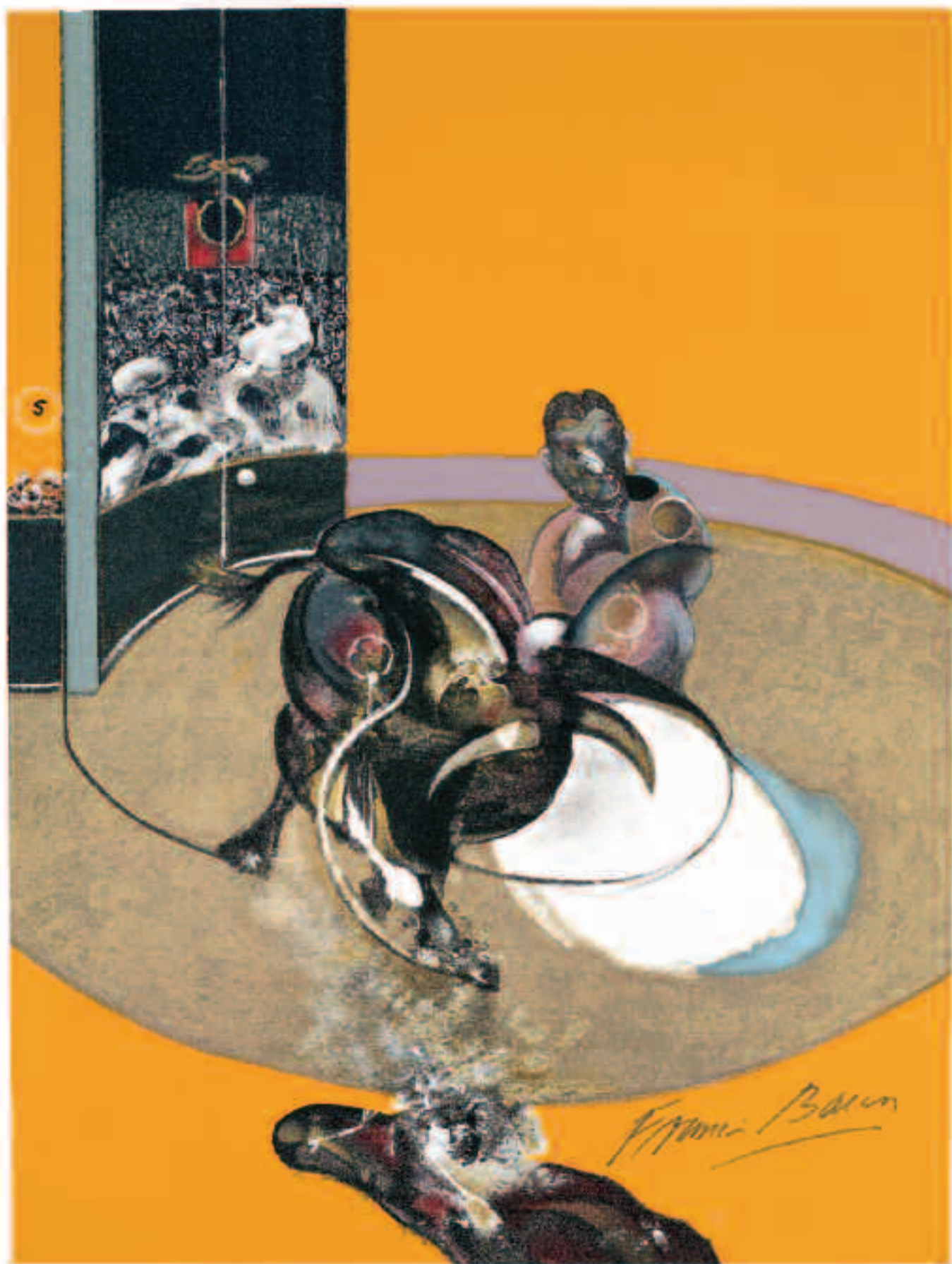


Corrida Study

Drawing and Lithograph A.P. Print, 48 x 35.7 cm

Corrida Study

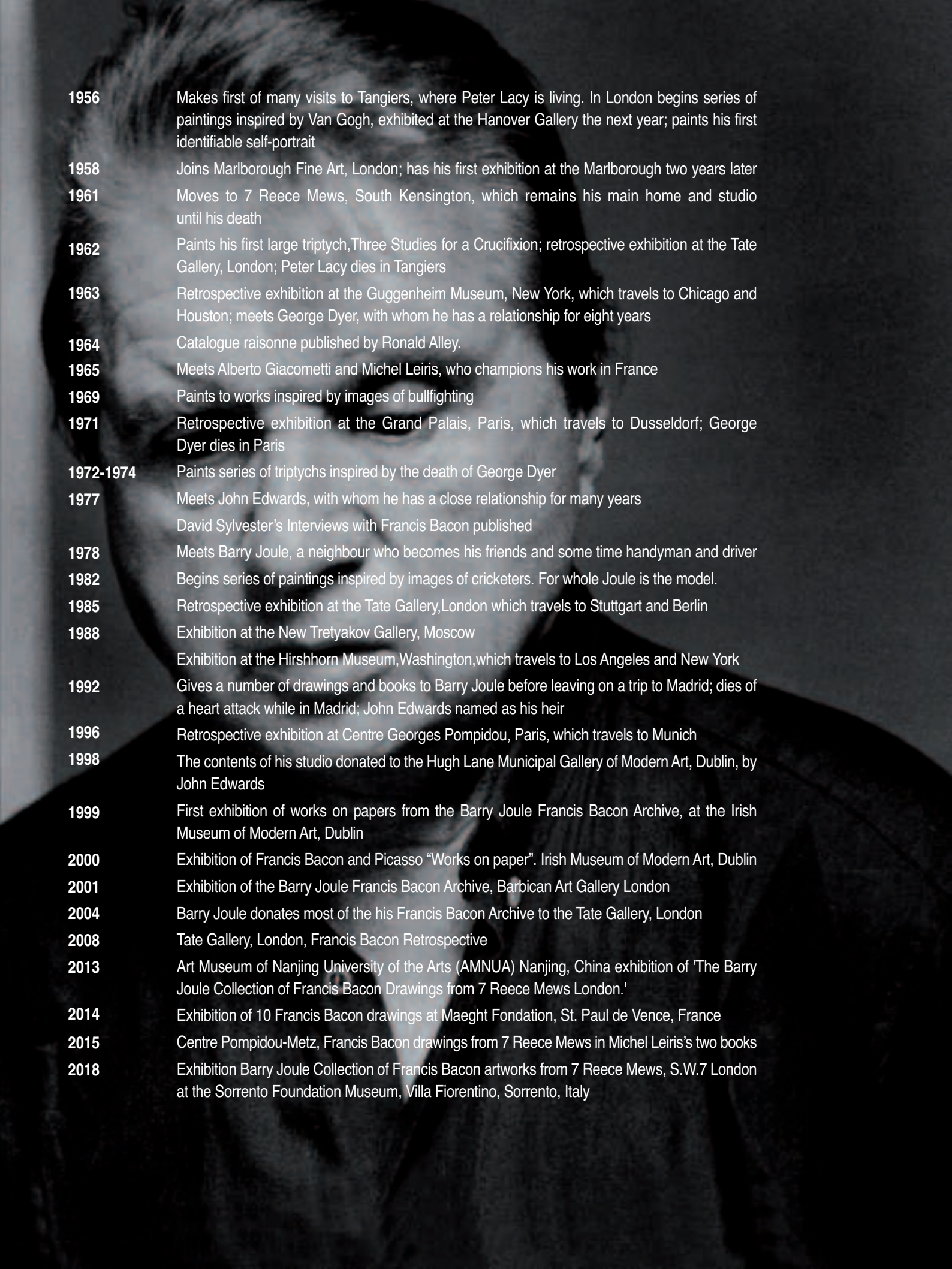
Two Lithograph A.P. Print 48 x 35.7 cm



Francis Bacon

Cronologia - Chronology

- 1909** Francis Bacon born in Dublin of English parents
- 1914** With the outbreak of First World War the family moves to London
- 1918-1926** Family moves between England and Ireland
- 1924-1926** Bacon attends Dean Close School, a boarding school in Cheltenham; leaves due to asthma
- 1926** Leaves family home in Ireland; moves to London
- 1927-1928** Travels around Europe, including stays in Berlin, Paris and Chantilly
- 1928-1929** Returns to London; designs modernist furniture and carpets; begins to paint in oils; meets Eric Hall, with whom he has a close relationship for many years
- 1933** Paints Crucifixion, shown in a group exhibition at the Mayor Gallery, London
- 1934** Organises first solo exhibition, in basement of Sunderland House, London
- 1940** Father dies in Bradford Peverell, near Dorchester
- 1941-1942** Unfit for military service, he volunteers for Civil Defence (Air Raid Precautions); resigns due to asthma
- 1942** Moves to cottage in Hampshire with Eric Hall; returns to London and moves to Cromwell Place, South Kensington
- 1943** Meets the painter Lucian Freud, with whom he has a close friendship for many years
- 1944** Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, c.1944, which is shown in a group exhibition at the Lefevre Gallery, London, the following year
- 1946-1950** Lives between London and Monte Carlo; friendship with Graham Sutherland
- 1948** Painting, 1946, bought by the Museum of Modern Art, New York
- 1949** Joins Hanover Gallery, London, where he has a solo exhibition; paints Head VI, the first of his series of paintings inspired by Velazquez's Pope Innocent X
- 1950** Visits mother and sisters in South Africa; in London meets the art critic, David Sylvester, who becomes a champion of his work
- 1951** Paints Lucian Freud, his first identifiable portrait; leaves Cromwell Place, works from a number of London studios over the next decade
- 1952** Visits South Africa again; begins series of paintings inspired by South Africa and the South of France; meets Peter Lacy, with whom he has a relationship for eight years
- 1953** Begins series of paintings of anonymous businessmen
- 1954** Exhibition, with Ben Nicholson and Lucian Freud, in the British Pavilion of the Venice Biennale
- 1955** Retrospective exhibition at the ICA, London; paints portraits of collectors Robert and Lisa Sainsbury, who become his patrons; Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, c.1944, bought by Tate Gallery, London

- 
- 1956** Makes first of many visits to Tangiers, where Peter Lacy is living. In London begins series of paintings inspired by Van Gogh, exhibited at the Hanover Gallery the next year; paints his first identifiable self-portrait
- 1958** Joins Marlborough Fine Art, London; has his first exhibition at the Marlborough two years later
- 1961** Moves to 7 Reece Mews, South Kensington, which remains his main home and studio until his death
- 1962** Paints his first large triptych, Three Studies for a Crucifixion; retrospective exhibition at the Tate Gallery, London; Peter Lacy dies in Tangiers
- 1963** Retrospective exhibition at the Guggenheim Museum, New York, which travels to Chicago and Houston; meets George Dyer, with whom he has a relationship for eight years
- 1964** Catalogue raisonne published by Ronald Alley.
- 1965** Meets Alberto Giacometti and Michel Leiris, who champions his work in France
- 1969** Paints to works inspired by images of bullfighting
- 1971** Retrospective exhibition at the Grand Palais, Paris, which travels to Dusseldorf; George Dyer dies in Paris
- 1972-1974** Paints series of triptychs inspired by the death of George Dyer
- 1977** Meets John Edwards, with whom he has a close relationship for many years
David Sylvester's Interviews with Francis Bacon published
- 1978** Meets Barry Joule, a neighbour who becomes his friends and some time handyman and driver
- 1982** Begins series of paintings inspired by images of cricketers. For whole Joule is the model.
- 1985** Retrospective exhibition at the Tate Gallery, London which travels to Stuttgart and Berlin
- 1988** Exhibition at the New Tretyakov Gallery, Moscow
Exhibition at the Hirshhorn Museum, Washington, which travels to Los Angeles and New York
- 1992** Gives a number of drawings and books to Barry Joule before leaving on a trip to Madrid; dies of a heart attack while in Madrid; John Edwards named as his heir
- 1996** Retrospective exhibition at Centre Georges Pompidou, Paris, which travels to Munich
- 1998** The contents of his studio donated to the Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin, by John Edwards
- 1999** First exhibition of works on papers from the Barry Joule Francis Bacon Archive, at the Irish Museum of Modern Art, Dublin
- 2000** Exhibition of Francis Bacon and Picasso "Works on paper". Irish Museum of Modern Art, Dublin
- 2001** Exhibition of the Barry Joule Francis Bacon Archive, Barbican Art Gallery London
- 2004** Barry Joule donates most of the his Francis Bacon Archive to the Tate Gallery, London
- 2008** Tate Gallery, London, Francis Bacon Retrospective
- 2013** Art Museum of Nanjing University of the Arts (AMNUA) Nanjing, China exhibition of 'The Barry Joule Collection of Francis Bacon Drawings from 7 Reece Mews London.'
- 2014** Exhibition of 10 Francis Bacon drawings at Maeght Fondation, St. Paul de Vence, France
- 2015** Centre Pompidou-Metz, Francis Bacon drawings from 7 Reece Mews in Michel Leiris's two books
- 2018** Exhibition Barry Joule Collection of Francis Bacon artworks from 7 Reece Mews, S.W.7 London at the Sorrento Foundation Museum, Villa Fiorentino, Sorrento, Italy



FRANCIS BACON TRANSFORMATIONS

ARTWORKS FROM 7 REECE MEWS, LONDON S.W.7, U.K.
THE BARRY JOULE COLLECTION OF FRANCIS BACON

Euro 10,00

(Edizione italiano/inglese)
ISBN 978 88 99130 848



