CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



"A Princely Couple in a Garden", Samarkand or Herat, c.1410
At the Morgan Library, visual and vicarious pleasures

brary *Khamsa* (
inson, *Bodl.*, p. 64) seems to us a typical result of the migration of Herat artists to other cultural centers after the death of Baysunghur."—and now back to the text, with "it is certainly remarkable that it not only survived but actually formed the basis of two major schools in the 16th century, that of Bukhara, capital of the Uzbeks of (Russian) Turkestan, and of Tabriz, the capital of the Safavids of Iran."

What I am trying to get around to saying is that if

March 17, 1968

The Problem of Francis Bacon

By HILTON KRAMER

FEW contemporary painters give the impression of enjoying all—or even most—of the expressive prerogatives that once belonged to the art they practice. Distinction is nowadays achieved by narrowing, not enlarging, one's focus. Painting has become a highly restricted enterprise. Certain resources—particularly what is known as the "literary" element in painting—are rigorously eschewed. Others—all that is meant by the decorative and the abstract—are carried to the most astonishing extremes.

The English painter Francis Bacon seems to be the great exception. He is, to be sure, one of the most dazzling pictorial technicians on the current scene. The new paintings he is showing at the Marlborough-Gerson Gallery, 41 East 57th Street, are virtuoso performances of a kind that are rare even in an age of extraordinary technique. They deliberately court comparison with the masters. Their sheer authority is—at first glance anyway—overwhelming.

That this authority derives in large measure from the painter's unashamed reliance on illustration is not, in this case, particularly damaging. This alone would make Mr. Bacon an unusual artist. Illustration is, for most of our painters, an original sin which they labor strenuously to be absolved of. Mr. Bacon is a master of this despised esthetic atavism, and does not hesitate to flaunt this mastery. He gets away with it, too. For he is also in possession of an unerring pictorial intelligence. He is one of those painters who appears to achieve exactly what he sets out to achieve.

Clearly he has a lot more on his mind than exercises in technical excellence, however. He is a visionary of a particular sort—a specialist in the grotesqueries of modern life. He is a connoisseur of extreme emotions, with a taste for the macabre and a gift for transmuting the psychopathology of everyday life into a compelling and very personal pictorial imagery. There is nothing of the commonplace in his work. Everything is pitched to the intensity of a scream. The pressure is unremitting, a little brutal, and more than a little calculated. Yet, despite the calculation, it has the force of an involuntary avowal.

Why, then, does it strike me as being clever rather than profound—brilliant rather than authentic? I know of few contemporary paintings that make as strong an impact on first viewing as Mr. Bacon's, yet it is not an impact that lasts. The scream fills one's ears, but then—unexpectedly—one discerns in it a curious musical resonance. It is not a cry of pain, after all, but a well-composed aria. What seemed, at first, like raw emotion turns out to be a form of artifice. The emotional temperature drops rather suddenly. A world of exacerbated feeling and desperate appetites, which only a moment ago seemed to press so hard on our consciousness, dissolves, and we are once again on the familiar terrain of the contemporary artist—back in the studio, where the decisions are cool, technical and deliberated.

This, for me, is the problem—perhaps I should say the obstacle—which Mr. Bacon's painting invariably presents. An inevitable depletion seems built into its style. His portraits and portrait studies, of which there are many in the current show, promise much in the way of psychological definition. But there is, alas, no individuation in them. The psychology turns out to be uniform—an intense neurasthenia which easily resolves itself into esthetic composure.

One's interest in Mr. Bacon's painting shifts straightaway from the particularity of the subject to the distortions the artist indulges in the rendering. These distortions—the mouth endowed with a blurred animal madness, the limbs strained in some desperate but not quite readable gesture, entire bodies contorted in miserable missions of passion—make a large purchase on our attention, but then disappoint it. We are left, not with a penetrating insight into the agony of the species, but with a mannered and deftly turned style. It is only then that one grows a little queasy, finding that one admires the expertise—the incomparable cleverness and facility—of the way a nose or forehead or behind has been so handsomely modeled with a heavily loaded brush when a moment earlier it seemed as if one were going to be the unwilling witness to some unspeakable act.



Francis Bacon's "Three Studies from the Human Body" (1967)
An incomparable cleverness and facility

Which is to say that Mr. Bacon is not above titillating our expectation of the violent and even the obscene. He is not, I hasten to add, an obscene painter—far from it. But he does have a way of placing his audience in the position of disappointed voyeurs. His preoccupation with private acts of sexual violence turns out to be amazingly sociable. His depiction of male nudes may aspire to a condition of existential candor, but it concludes in a kind of perverse parody of Rubensesque hedonism. Everything the artist touches—all these themes of anguish, all these evocations of the forbidden—turns to art, one is tempted to say "mere" art. In the end, one feels a kind of fraud has been perpetrated.

But mine is, apparently, a minority view of this particular achievement. Read Professor Lawrence Gowing's heated essay in the catalogue of the current exhibition, and you will have a better idea of the established judgment—established, at least, in London—of Mr. Bacon's work. This is the opening paragraph of Professor Gowing's text:

"In London this year I have felt a distracting reverberation in the air. It is generated by the knowledge that a mile down the street, too close for comfort, Francis Bacon is in tremendous form, painting continuously and surely disturbing something that one would sooner leave settled . . . Waiting for a new group of pictures I tremble a little, lose track of my thoughts, wake in the night. Every time the image that emerges can be counted on to strike directly at a vital and vulnerable sense. One has no way of preparing or protecting oneself. There is an uncommon kind of painting which, when it really penetrates, alters everything. For some unknown reason, one's private view of oneself is at stake."

One would be hard-pressed to find a painter in the entire history of art who answered to this description—even Bosch somehow falls short. But that is not the point, I suppose. Professor Gowing expresses very eloquently what one assumes to be the "correct" response to Mr. Bacon's art. Later on he talks a good deal about "paint," and that, too, is part of the correct attitude. Yet, oddly enough, all these paintings—"an uncommon kind of painting which . . . alters everything"—somehow manage to get themselves sold, and somehow manage to hang in both public and private salons without changing anything. For myself, I trust these collectors more than I trust Mr. Gowing's text. They recognize exactly how safe an artist Mr. Bacon really is.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

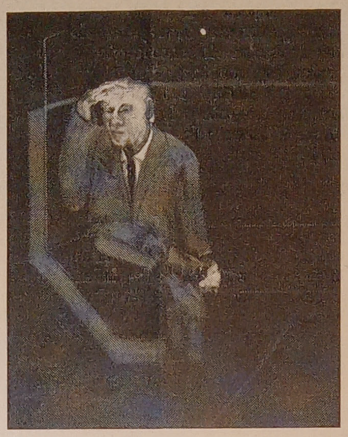
ART

'Man, the Accident'

"If I didn't have to live, I'd never let any of it out." But the English artist Francis Bacon, like all of us, does have to live, and so he does let a small proportion of his disquieting and powerful pictures out of a succession of transitory, cluttered studios where he sleeps on a huge bed and wipes his hands on the curtains. Bacon at 54 is perhaps the most influential painter of the human figure in the world. His new retrospective of more than 60 canvases at New York's Guggenheim Museum will give many viewers a shock of confused recognition—they have probably been looking at his imitators for years.

These imitators have created what has been called a school of "monster" painting—in which contemporary human beings have been portrayed as twisted victims, executioners, and spectators in a conflictful and anxiety-ridden world. But only Bacon has been able to make real pictorial art out of this widespread metaphor. He is a natural—not only self-taught as a painter, but largely self-educated (he had only one year's formal education); his ideas are instincts which have been brought to consciousness by life itself. He is the same kind of sophisticated primitive as the French writer Jean Genet and William Burroughs, the author of "Naked Lunch." Like them he has a powerful myth-making mind completely at the service of almost too-keen senses. And his self-portraits are mercilessly self-critical, for Bacon is a man in whom vulnerability and guilt painfully collide.

'Canceled Out': "Man now realizes that he is an accident," says Bacon, "that he is a completely futile being, that he has to play out the game without reason. I think that even when Velásquez was painting, even when Rembrandt was painting, they were still, whatever their attitude to life, slightly conditioned by certain types of religious possibilities, which man now, you could say, has had canceled out for him." Bacon began to express his excruciatingly pessimistic view after World War II in his famous series of "screaming Pope" paintings based on Velásquez' portrait of Pope Innocent X. In these startling pictures, Velásquez' Pope, quiet, cool, self-assured, with a cutting analytical gaze, seems literally to have been shocked into disintegrating movement. His mouth opens in a blurred scream which could be expressive of anything from the hilarity of a sadist to the imbecility of a victim of complicated tortures. The throne of Saint Peter has become the chair of Saint Vitus—modern man apparently is the vicar only of his own anguish and hysteria. The pictures recall the scenes in Genet's play "The Balcony," in which the patron of a brothel assumes, pathetically, the role and vestments of a prelate.



Bacon by Bacon: Guilty, vulnerable



'Turning Figure': Basic protoplasm



The Solomon R. Guggenheim Museum

'Head Surrounded by Sides of Beef'

Men today, Bacon seems to be saying, are not only role players, but their roles come pretty close to being tantrums. And the papal throne itself, with a last ironic flicker of gold and velvet, becomes—the electric chair, the glass box of Adolf Eichmann in court, the absurdly technological isolation booth of a TV quiz show—all the squirmy, comfortless places where twentieth-century man is put on display, given the third degree, and disposed of, sometimes, literally, like a side of beef. For Bacon life has become lethal, an unendurable contradiction. "Man now can only attempt to beguile himself, for a time, by prolonging his life—by buying a kind of immortality through the doctors," he says.

His most recent pictures show man ready for this kind of immortality—stripped down to his basic protoplasm waiting for the needle. These twisted, spiraling nudes look like voodoo dolls made out of some demonic taffy—a few intense twists of the brush and Bacon has created a kind of sculpture in paint that seems to have an alchemic life of its own. In the triptych, "Three Studies for a Crucifixion," the viewer seems to witness every degraded way for modern humans to die, from concentration-camp medical experiment to sex murder.

Nothingness: Bacon places these grisly events in the bright-colored "nothingness" of abstract painters like Rothko and Newman, making that nothingness the unnervingly neutral environment for modern disaster. His painter's phrase, "a chaos in an isolated area," well describes events from Auschwitz to Birmingham.

Bacon, Dublin-born, son of an army man, has been everything from valet to interior decorator. Now he lives the free but anguished life of "outsiders" like Genet, Burroughs, and Tennessee Williams. He is amiable, sticks closely to a few intimate friends, but he has the frankness of a man who knows that life is a secret anyway. "I think with great effort, I'm making myself freer. I mean, you either have to do it through drugs or drink." Another passion is gambling—his earlier pictures sometimes show the Monte Carlo coastline as a backdrop for his existential agonies. In London, Bacon is an habitué of Muriel's, a small, seedy, afterhours drinking club above an Italian restaurant in Soho, which has a slot machine, a telephone (for calling bookies), and a TV set that's on only during horse races and other bettable sports events.

He appears there most afternoons, usually dressed in tight blue jeans, bulky Italian sweater or black leather windbreaker. Unlike most of the other artists and quasi-artists there, he is always smooth-shaven, neatly combed,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Page 2

clean, pink, cheerful, benignly smiling from what one acquaintance has called his "plump, forgettable face." His pictures now command as much as $8,400, but money stays in his hands no longer than paint on his brush. A friend says: "Bacon pays for many more drinks than he drinks, and that's a lot." He is a man for whom art is the only way to pin down reality in an increasingly nightmare world. An unbeliever, art is his religion: "What in a curious way one is always hoping to do is paint the one picture which will annihilate all the other ones and concentrate everything into one painting." That, for Bacon, has the impossible desirability of heaven.

YALE →

Marble to See Through

College architecture has usually been a thing of the past—mainly, the Gothic or the Colonial past. But more and more, the skylines of even the most traditional campuses are being radically revised by modern architects. Le Corbusier's first U.S. building, the Carpenter Center for the Visual Arts at Harvard, is still a center for visual arguments five months after it opened. Princeton is building a Woodrow Wilson School of Public and International Affairs by Minoru Yamasaki, Georgia sports an airy art building by Joseph Amisano, Mount Holyoke has an interdenominational "shrine" by Carl Koch and Associates.

No institution has leaped out of the Gothic-Colonial doldrums with greater decisiveness and imagination than Yale, which, under the presidency of the late A. Whitney Griswold, commissioned 26 new buildings. This fall, Yale is dedicating the last three of Griswold's buildings. Philip Johnson's Kline Geology Laboratory, the squat, massively simple initial venture in a projected $10 million Kline Science Center, was dedicated last month; Paul Rudolph's new Art and Architecture Building, a six-story Indian blanket of erratically intersecting horizontal and vertical concrete lines, will be dedicated Nov. 9; and last week, Yale dedicated the most central and prominent of its new buildings: Gordon Bunshaft's Beinecke Rare Book and Manuscript Library, a striking, windowless, marble square which rests on a glass cylinder and brazenly looks right in the face of the Greek Revival Woolsey Hall and the mammoth university dining hall, a pillared pile whose style can be described as pseudo-Roman.

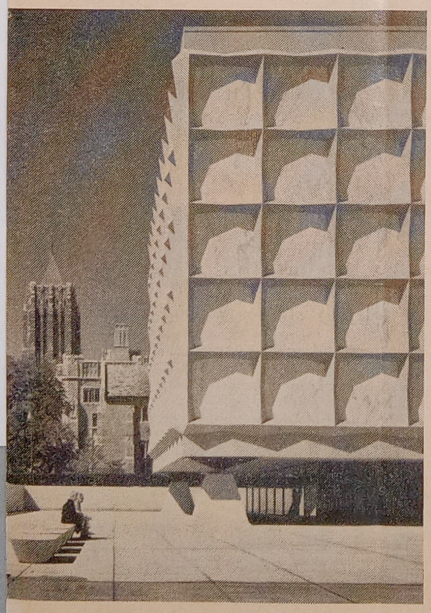
Infra and Ultra: Built of concrete, steel, marble, bronze, and granite, the Beinecke Library will function as a combination vault and library in which old books will be preserved by controlled temperature (70 degrees) and humidity (50 per cent), and scholars, in Bunshaft's words, can "delve comfortably into the past." The building's walls consist of marble panels 8 feet square and sliced to a thinness of an inch and a quarter to let in subdued light while keeping the sun's radiation off the ancient tomes. The aboveground building is given over to a 58-foot-high Exhibition Hall with no interior columns; its six-tier bookshelves are encased in plate glass and lit at the outer edge; the lights have special shields to filter out infrared and ultra-violet rays. Two below-ground floors of stacks bring the library's capacity to 800,000 volumes.

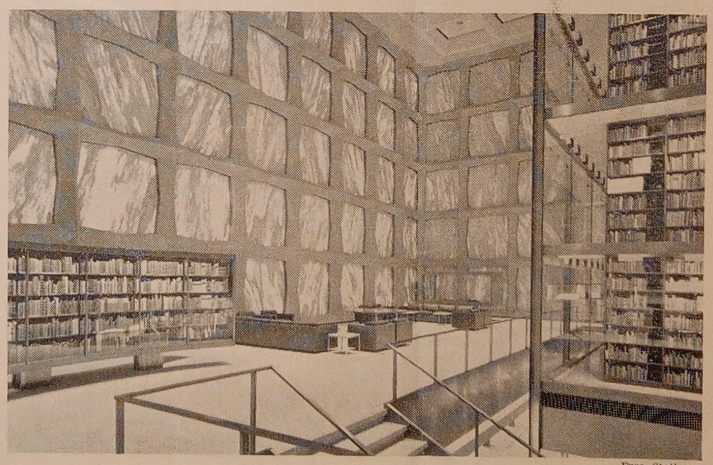
Some alumni began potting away at the new building, thus demonstrating that time and change can naught avail to break the judgments formed at Yale. Surveying the quadrate marble panels, one old grad muttered: "It looks like a stack of TV sets all out of focus." Other alumni were more enthusiastic. "It would have been pretty ironic," said one, "to house rare originals in a building that was a commonplace imitation."

Damsels and Donkeys

Men make fashion and women conform to it, no matter how much it pinches. And if she really aspires to please him, she does more: she herself becomes a cultural artifact, a changeable one, plumping and thinning her bodily components in varying proportions in a succession of constrained metamorphoses from season to season. The latest formal survey of this sort of auto-sculpture is a sumptuously mounted, richly ornate exhibition entitled "She Walks in Splendor: Great Costumes 1550-1950" at Boston's Museum of Fine Arts.

"The costume designer varied his principle by distorting the shape of the body with corseting or linear illusion or by ignoring its conformation almost entirely," Adolph S. Cavallo, the museum's curator of textiles, writes in an essay explaining the show. "Should this catalogue ever fall into the hands (or tentacles?) of a curious Martian, he would believe from the illustrations in it that women were shaped pretty much like burdened donkeys in the mid-eighteenth century, like feather dusters a hundred years after that, like centaurs a bit later, and like men around 1925." Luckily, the exhibition's cutoff date spares the Martian from the Krafft-Ebing black-leather menace of some fashions for fall, 1963.





Ezra Stoller

Yale's Beinecke Library: After the doldrums, a wall of translucent marble (left) lets in the light

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

unfa... should deli... enough to demand more than the deep satisfaction of seeing again, under the best of circumstances, familiar but eternally ...ish, deserve.

In support of inducing this kind of excitement there is also ...cept Sundays fr... (Wildenstein is at 19 East Six- ...spend you...

ON THE STRANGE CASE OF FRANCIS BACON

By BRIAN O'DOHERTY

FRANCIS BACON'S retrospective at the Guggenheim Museum demonstrates how to be a great psychological figure painter in a time that makes it impossible. Behind the devastating success, each painting is a cunning subversion of the time through a limited but brilliant strategy.

The odds against this operation being successful are considerable. Bacon's surgery is so radical that it is perilous. His subject matter (atrocity, anguish, perversion) has been devalued to cliche. He is not a natural painter and a case could be made as to how badly he often paints. Finally, he seems doubtful of the value of painting, which is at best "a game."

Yet he has produced images that corrupt the imagination and ennoble it, that attack life and preserve it, cutting us between these opposites like a scissors so that, like the artist, we become both patient and surgeon, victim and assassin.

This paradox of Bacon's art is of vital importance for all of us. Our particular time has forced on us a consciousness of bestiality and the darkest possibilities of human action without providing a way to cope with these revelations. Bacon's art does.

It adds the perverted and atrocious to human nature, where they belong, and does so totally without moral judgment. Whoever smartly rejects Bacon's art as a profound expression of aspects of this particular time—as some are beginning to do—just hasn't seen the things the 20th century keeps under the chromium-plated counter: a body in vivisection, a cancer split open, a mind carefully mutilated.

What Bacon does to the human figure is quite clear in a literal way. The figure is filleted to a jellylike blob that can bulge and ripple into any protoplasmic travesty. His people show a curious interaction between structure and movement—ambiguities of movements are suggested by ambiguities of structure and occasionally vice versa. The norm of the human figure that we all carry in our heads is displaced by a number of possibilities as if we were watching some game of embryological Russian roulette. (The embryological image can be a useful one in discussing Bacon, some of whose work looks like the contents of the dermoid cyst that sidetracks a human being into a hairy pouch of loose teeth and slime.) Similarly, his emphasis on the perverted seems related to some implied norm of behavior.

The effect is the old one of holding a mirror up to nature to reflect a creature we can examine with some sensual repugnancy before it dawns on us we are looking at ourselves —or some image of our isolation, our sentient brutishness, the unadorned and perilous *fact* of our existence. Thus the immense concentration of his



PROTOPLASM—A panel from a triptych by Francis Bacon, "Three Studies for a Crucifixon," at the Guggenheim.

images, a power frequently inexplicable when one examines the rather obvious structure of his pictures and the fundamental pessimism of his statements.

Mr. Bacon is on record as saying that "man now realizes that he is an accident, that he is a completely futile being, that he has to play out the game without reason." The pitiful creature he presents in metamorphosis is an image of the futile anti-hero changing shape, like a slug, to accommodate different stimuli. Pinned against their bright, clinical backgrounds, Mr. Bacon's hulks are trapped by their necessity to continue living, as he in turn is trapped by his necessity to paint them. And since he seems to think that they and the business of painting them are meaningless, painting becomes a sort of grudging existential act.

Perhaps the most fundamental puzzle about Bacon is how he achieves his perverse nobility and a sort of high art from such a negative basis. Basically, his work is bestiality formalized into a mystique that makes degradation metaphysical, a private Black Mass. Thus the huge "Painting" 1963 becomes a sort of meaty cathedral, the baroque draperies made of flesh, the anguish stabilized into a ceremonial hysteria.

His people are usually raised on a dais, a throne, a chair, a divan, frequently surrounded by an electric diagram of space (like the skeleton of a cube), isolated against lurid backgrounds of solid color over which black windowshades are occasionally pulled down. These charged spatial environments make anguish bearable in much the same way that ritual does and they seem located halfway between the theater and the operating room. Within this environment it is eerie to watch snail-like trails of paint crawl and drag across the figures like metaphors for flesh. The sense of ceremony is inescapable.

To put Bacon into historical perspective one need not turn to painting at all. His is the first major expression in paint of a sensibility that runs from de Sade through Rimbaud to Genet, and includes such a modern semi-masterpiece as John Osborne's "Under Plain Cover" with its netherworld of diaphragms and syringes. The best comparison is with Genet. Like him, Bacon is attached to a style of ceremonious presentation that allows him to extend the definition of life to include the underworld of rape, suicide and murder. Again as in Genet, these are not the objects of disgust but of a spiritual passion, that passion of which Baudelaire is the purest example.

His connection with the history of art he makes clear enough. He got his images from art, photographs and film, ravaging the past for the image he can subject to crisis—Velasquez's "Innocent X," Blake's "Ancient of Days," the screaming woman from Eisenstein's "Potemkin." Those pioneers of creative anguish and creative spirtualism, Van Gogh and William Blake, naturally attract him. Metaphysical devices are borrowed from Giacometti, the vibrating background color from some abstractionists.

Having found his critical moment he makes it a semi-blurred ectoplasmic instant of becoming, which introduces the crucial dimension of time into his art, bringing one to his obvious interest in serial dissolves in film, and the serial exposures of Eadweard Muybridge's studies of motion. The motion in Bacon's art is unique. He catches the spirit gawking out between moments of physical metamorphosis. The results can be spectacular. Each head in his "Study for Three Heads" is speeded up with multiple viewpoints like a Picasso of the thirties humanized by Hugo Van der Goes.

Bacon seems to have accepted the meaninglessness of life as a point of constructive departure, again something that has precedence in literature rather than art. Despair accepted is as good a basis as any for art, and painting can become an exisfential proof of freedom beyond responsibility. Tellingly, he has referred to painting as a game, so one is free to replace the rules according to one's will. As a performer on this disconsolate existential bridgehead, he is a compelling and compulsive artist, who has built up an astonishing oeuvre through the collision of raw life with style and ceremony. He is a sort of existential expressionist, no moralist at all, and if he feels pity, it is overcome by an implacable curiosity.

The implication behind the ceremony, the perverse nobility, the despair cancelled by acute sensation against bare nerve endings, is bleak. For life, no treatment is possible, but we all have the cure at hand. In a desperate inverted act of affirmation, his art is like one gigantic suicide to prove the value of life.



SUGGESTIVE—"Rittersporn," weld... ert Muller, in one-man show, at the

N. Y. Times, Oct. 20, 1963

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

nd
[?1948 per Art]

AT THE GALLERIES

AS BACON SEES US

By STEPHEN SPENDER

THE most obvious thing about the thirty paintings by Francis Bacon at the Marlborough Gallery is that they create a modern world of modern people. Bacon portrays symbolic figures revealed at moments when they are not looking at all like their own idea of themselves, or even like our idea of them (or of ourselves). These paintings remind us disturbingly that our own secret self-portrait, a kindly but censored and sparing view, which to some extent we project conspiratorially on to other members of the species, is highly selective. Bacon is the "third who always walks besides us" and sees what we do not admit we see, but have to recognise.

The impact of these figures is so immediate, so devastating, in the light-flooded underground tank of the Marlborough Gallery, that to say that these pictures tell us something about the modern world, seems almost an evasion. One can deduce social satire from them perhaps, but in their screaming way, each has his separate individual vitality, which denies the spectator the solace of identifying them with social problems.



They are seen in the complicated lighting, the incongruous placing, the unintimate revelation of intimacies, of an urban world. We do not just look at faces. We are not set watchers looking at set poses. We catch ourselves catching them (us?) out, reflected in the plate-glass of a shop window, exposed to the rows of lights of an underground train, caught relaxed in the attentive, expectant atmosphere of the office, being borne up storeys under the lighting of a lift: one is stretched out on a leathern divan eight inches above the carpet, grinning while tugging at the crease of a trouser leg; another caught naked on a bed with one upraised leg leaning by a toe against the wall; a nude woman looks like an immense skate poured out on to a marble slab which is her divan; the carpet below is the colour of the canal into which she might ultimately slither.

A good many people will find in these paintings nothing but nausea, loathing and disgust for the world. Perhaps these are present, but I think that to see only them is to miss something else—the quality of an immensely tragic joke, the pleasure in the absurdity of the truths which surround us but which everyone avoids.

★

THERE is beauty of the kind which is present in all art of amazing vitality. In the El Greco-like "Head of Man" it is a beauty touching almost on pathos. "Figure in Movement"—perhaps the best picture in the exhibition—has a dancing gaiety. There is a sense of tragic sex in "Two Figures in a Room," and of our day of concentration camps in the two heads of a woman, one of which is reproduced here.

In all these recent paintings, there is a predominance of sickle-like curved brush strokes, to surround an eye-socket or define a cheek or jaw-bone. The back- and fore-grounds, in violent colours laid on flat—sometimes monotonous, sometimes streaked—give the impression of having soaked into the canvas, and the very thick passages which form the texture of flesh have a dry caked quality.

Bacon's painting revives the almost lost aim of art to be not only contemporary in style but also, in some disturbing and vital way, to be an intolerably exposed, piteously beautiful projection of the modern world as our lodging. This recalls the early T. S. Eliot of *Preludes*. Distressing as the symbolically realistic truth may be, it also shows us that our world is a scene of terrifying beauty. I believe that the visitor to this exhibition will go away with the sense that his life, revealed as shocking, is enhanced.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

BRITAIN'S BITTER BACON

MR. AND MRS. R. J. SAINSBURY



"HEAD #1" (1958) contorts the visage of mankind into snarls of paint, a fearful asymmetry like the snout of man's distant cousin, the wild mandrill.

JULIAN J. AND JOACHIM JEAN APPERSACK



"MAN DRESSED IN RED ON A DAIS" (1962) encases a half-naked figure within a transparent cage, recalls Bacon's studies after Velasquez' portrait of Pope Innocent X.

THE TRUSTEES OF THE TATE GALLERY



"RECLINING WOMAN" (1960-61) is a separate patch of canvas stuck on broad bars of color, a pose of abandon mashed flat in a tortured paste of fleshy pinks and venous blues.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

ART

In the New Grand Manner

"If I sit and daydream, the images rush by like a succession of colored slides," says Francis Bacon. Every once in a while, he stops one and puts it down on canvas. Full of atrocity and anguish, they are the most consistently disturbing images in modern art today.

Bacon paints tragedy, and his works are both noble and enervating. Since he does not believe in life after death, he cherishes existence as a singular event: he is a fatalist taking arms against despair. "Life itself is a tragic thing," he says. "We watch ourselves from the cradle, performing into decay. Man now realizes that he is an accident, a completely futile being, that he has to play out the game without reason."



"POTEMKIN'S" NURSE



OZENFANT'S CHIMP

Professional Nomad. Collateral descendant of his courtly Elizabethan namesake, Bacon is a ruddy, puffy Pan whose brown hair is ungreyed at 54. He is a self-taught artist and a loner among modern artists. He lives like a loner—staying barely long enough in any one London flat to litter it and leave. Last week, having just ended a four-month toot, Bacon was back at his easel in a South Kensington mews flat that has been home for a scant fortnight. At the same time, 65 of his oils went on exhibit in Manhattan's Guggenheim Museum. It was the largest one-man show in the U.S. for a living British painter within the century.

Bacon's success is sudden. Not until the age of 40 did he have his first one-man show. Today he is Britain's foremost painter. He hearkens back to the English portrait tradition—the grand manner. This phrase was used by Sir Joshua Reynolds to define the ideal High Renaissance portrayal of the human figure in elevated themes. The theme of Bacon's grand manner is man's eventual, often brutal descent into the grave—but it is nevertheless a way of dealing with the lofty idea of man against tragic destiny, sometimes in austere agony, sometimes in embarrassing abandon.

His subjects are uneasily seated atop a dais, sprawled in frank nakedness on a couch, wrestling through homosexual positions on a podium. In last year's *Three Studies for a Crucifixion*, a motif he has been studying since 1931, Bacon painted a triptych more than 14 ft. wide with enigmatic figures and bony carcasses looming in red oval rooms. The central panel contains a kneaded corpse lying in bed amidst a welter of congealed gore. There is no more overt Christian symbolism than that every man can find himself martyred meaninglessly. And the source of Bacon's idea is no mystery: two widely publicized sex murders took place in London shortly before he painted it.

DEREK BAYES



PAINTER BACON & HIS IMAGES OF MAN
Man taking arms against his tragic destiny.

Pretzel Poses. Bacon studies man through the man-made images of photography. Barricaded in his flat with blankets across the windows, he uses reproductions from art books and sensational photos from newspapers as his models. He painted a series of gnarled, garishly colored portraits of his predecessor in agony, Vincent Van Gogh, after reproductions of the Dutch artist's long-lost *The Artist on the Road to Tarascon*. Most famous of his serial portraits are those of screaming pontiffs modeled after a papal commission by Velásquez (*see opposite page*). Though he has been through Rome, where Pope Innocent X's portrait hangs in the Palazzo Doria-Pamphili, Bacon has never gone to see it. The gum-baring shriek that gapes out of so many of his portraits is copied from a still from Sergei Eisenstein's film of 1925, *The Battleship Potemkin*, in which a horrified nurse is shot point-blank through her pince-nez. Why these subjects? "They haunt me," Bacon replies.

The images that haunt Bacon haunt his viewers even more. Great bisected sides of beef are constant and chilly recurring still lifes in his works. "I look at a lamb chop on a plate, and it means death to me," says he. The human figure is contorted into pretzel poses, sodden and stiff as if in *rigor mortis*. His cubism is boldly uncubical: blurry whorls, bulges, and lumps perform the cubist function of showing one object from all sides in a series of succeeding moments—an idea partly derived from a photo of a chimpanzee in Ozenfant's *Foundations of Modern Art*.

Ghastly Gallop. In one of his most recent works, *Landscape near Malabata*, reminiscent of the outskirts of Tangier where he used to vacation, Bacon dissolves trees, grass and ghostly beasts into a ghastly gallop around the center of his canvas. Faster and faster they seem to run, until the shadows no longer keep up with what is casting them. One brushstroke more could throw it out of step, and Bacon knows it. He destroys more canvases than most artists paint.

He is reaching for one perfect final portrait of man, and his avaricious eye is often bigger than his brush. "I am trying to communicate with myself, and I keep hoping that one day I'll knock myself backward with the impact of what I've done." Until then, the chances are good that Bacon will continue bowling over everybody else.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Oct. UPPER 5th 163
& MADISON AVE.
1963

Francis Bacon (Guggenheim, Fifth Ave. at 89th): This most talented of England's post-war painters is seen in his first and enormously impressive American retrospective. His theme remains, as it has been from the start, corruption, decay, desperation and death. His formal means have changed much, however. In the newest things his bulbous figures twist like a turning spring, instead of being sliced into a metaphor of the bars of a prison. Now their "prisons" are suggested by thin linear patterns, like a room seen on an architect's blue-print—or a cake of ice. His point could be that men, not vague "conditions," shape their own jails. Bacon's painting grows firmer and surer, his palette more brilliant.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

ROSENMAN COLIN KAYE PETSCHEK & FREUND
575 MADISON AVENUE NEW YORK 22

SAMUEL I. ROSENMAN
RALPH F. COLIN
SYDNEY M. KAYE
WALTER J. PETSCHEK
MAX FREUND
AMBROSE DOSKOW
SEYMOUR D. LEWIS
LAWRENCE R. ENO
MURRAY COHEN
ANDREW J. SCHOEN
JEROME L. SINDLER
ASA D. SOKOLOW
HOWARD WEINSTEIN
STUART ROBINOWITZ

GODFREY GOLDMARK
COUNSEL

MURRAY HILL 8-7800
AREA CODE 212
CABLE ADDRESS
"ROCOKAY NEWYORK"

July 24, 1963

Mr. James Thrall Soby
P. O. Box 830
Southampton, L.I., New York

Dear Jim:

In view of your work on Francis Bacon, I thought you might be interested in the enclosed magazine section from London's Sunday Times of July 14.

With all my best,

Sincerely,

RFC:ji
Enclosures

P. S. I also thought you might be interested in the enclosed clipping from The Observer containing the review of the Bacon-Moore Show at New London Gallery. RFC

KOMINK

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

THE SUNDAY TIMES
COLOUR magazine
JULY 14, 1963

BURIED FRESCOES OF THE NILE



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Last week an exhibition of new paintings by FRANCIS BACON, most enigmatic of modern painters, opened in London. The harrowing subjects he chooses; his fierce self-criticism which makes him destroy most of his prolific output; his perennial youth so that, at 53, he still looks in his thirties; his predilection for champagne and Monte Carlo gambling; all these have brought about a Bacon legend. But his own pronouncements about his work have been rare and cryptic. This conversation with DAVID SYLVESTER is the first to appear in print

THE ART OF THE IMPOSSIBLE

Bacon: One thing which has never been really worked out is how photography has completely altered figurative painting. I think Velasquez believed that he was *recording* the court at that time and certain people at that time. But a really good artist today would be forced to make a game of the same situation. He knows that particular thing could be recorded on film; so this side of his activity has been taken over by something else.

Also, man now realises that he is an accident, that he is a completely futile being, that he has to play out the game without reason. I think that even when Velasquez was painting, even when Rembrandt was painting, they were still, whatever their attitude to life, slightly conditioned by certain types of religious possibilities, which man now, you could say, has had cancelled out for him. Man now can only attempt to beguile himself, for a time, by prolonging his life—by buying a kind of immortality through the doctors. You see, painting has become, all art has become, a game by which man distracts himself. And you may say it has always been like that, but now it's entirely a game. What is fascinating is that it's going to become much more difficult for the artist, because he must really deepen the game to be any good at all, so that he can make life a bit more exciting.

Sylvester: *Why was that recent triptych called* The Crucifixion?

Because I thought of it as a mood of a Crucifixion. Without all the paintings that have been done in the past of the Crucifixion I would not have been able to do it.

Did you have the three canvases up simultaneously?

I worked on / *continued on page 15*



Lord Snowdon

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

them separately. Gradually as I finished them, I worked on the three across the room together.

Is there any sort of rational explanation of the iconography of those figures on the left? People have tried to find explanations.

No.

In fact, did it change a lot during the course of doing it? Was there always the reclining figure in the middle, and that figure twisted over on the right, and two men on the left?

It didn't. It was a picture that I did in about a fortnight, when I was in a bad mood of drinking, and I did it under tremendous hangovers and drink; I sometimes hardly knew what I was doing. It's one of the only pictures that I've been able to do under drink. I believe that the drink helped me to be a bit freer.

In ones that you've done since, have you been able to do the same?

I haven't. But I think with great effort I'm making myself freer. I mean, you either have to do it through drugs or drink.

Or extreme tiredness?

Possibly. Or will.

The will to lose one's will?

Absolutely, yes. The will to make oneself completely free. Will is the wrong word, because in the end you could call it despair. Because it really comes out of an absolute feeling that it's impossible to do these things, so I may as well just do anything. And out of this anything, one sees what happens.

HOW much does the image tend to formulate itself before you begin on the canvas? In the case of the so-called Crucifixion *triptych, did you see the various forms in place before you started painting?*

I did, but they did change continuously. The figure on the right is something which I have wanted to do for a long time. You know the great Cimabue *Crucifixion*? I always think of that as a worm crawling down the cross. I did try to make something of the feeling which I've sometimes had from that picture of this image just moving, undulating down the cross.

You often find, don't you, that existing images start something off for you? There are these few things—the Velasquez Innocent X, *the famous still from Eisenstein's* Potemkin, *one or two things like that. Does most of your imagery begin from existing images?*

Very often. They breed other images for me.

What about movies? Eisenstein for you isn't just a still?

Naturally, the Eisenstein movies are very fascinating to me, but oddly enough it's not so much the whole film that's moving for me as certain shots, captured by papers or by movie reviews. They suggest all kinds of things to me, much more than the film itself. It's not so much the film that is exciting to me, but just fragments of it.

On the whole, you seem to like austere images.

One always loves the story and the sensation to be cut down to its most elemental state. That's how one longs for one's friends to be, isn't it? One can do so much without the padding. If they would only just give themselves straight and tell the story as precisely and as deeply as one longs for, so that you have the very precise story, which is deeply complicated, and so difficult to find.

The transformations of these existing images which happen by the time the paintings are completed—do you foresee them, before you begin a painting, or do they tend to occur while you're painting?

You know in my case all painting—and the older I get, the more it becomes so—is an accident. I foresee it and yet I hardly ever carry it out as I foresee it. It transforms itself by the actual paint. I don't in fact know very often what the paint will do, and it does many things which are very much better than I could make it do. Perhaps one could say it's not an accident, because it becomes a selective process what part of the accident one chooses to preserve.

You were talking before about this painting you were doing the other day, and said you tried to take it further and lost it. Is this often the reason why you have to destroy your paintings, most of which I believe you do destroy?

Very often so.

Do you tend to destroy the paintings early on, or later, precisely when they've been good and you're trying to make them better?

I think I tend to destroy the better paintings, or those that have been better to a certain extent. I try and take them further, and they lose all their qualities, they lose everything.

Can you never get it back once it's gone over the top?

Not now, and less and less.

Can you explain why?

The way I work, now, is accidental, and becomes more and more accidental. How can I re-create an accident?

But you might get another accident on the same canvas.

But it would never be quite the same. This is the thing that can only probably happen in oil paint, because it is so subtle that one tone, one piece of paint, that moves one thing into another completely changes the implications of the image.

If you were to go on, you wouldn't get back what you'd lost, but you might get something else. Now why do you tend to destroy rather than to work on? Why do you prefer to begin on another canvas than to work on?

Because sometimes then it disappears completely and the canvas becomes clogged, there's too much paint on it; just a technical thing and one can't go on.

Is it because of the particular texture of your paint?

I work between thick and thin paint. Parts of it are very thin, and parts of it are very thick. And it just becomes clogged, and then you start to put on illustrational paint.

What do you mean by that?

Can you analyse the difference, in fact, between paint which conveys directly, and paint which conveys through illustration? It's a very close and difficult thing to know why some paint comes across directly on to the nervous system and other paint tells you the story in a long diatribe through the brain.

MOST of your paintings have been of single figures or single heads. But in the Crucifixion *triptych you did a complicated composition of several figures. Would you like to do that more often?*

I find it so difficult to do one; that generally seems enough. And, of course, I've got an obsession with doing the one perfect image.

Which would have to be a single figure?

In the complicated stage in which painting is now, the moment there are several figures on the same canvas the story begins to be elaborated. And the moment the story is elaborated, the boredom sets in. The story talks louder than the paint. This is because we are in very primitive times once again, and we haven't been able to cancel out this story-telling between one image and another.

But I think you avoided it in the Crucifixion *triptych.*

But don't forget they're painted on three different canvases, which already helps to avoid it.

And, of course, people have, I gather, been trying to explain it, to make the picture tell a story, haven't they?

I think so. Of course, so many of the greatest paintings have been done with a number of figures on a canvas, and every painter longs to do that; but as the thing's in such a terribly complicated stage now, the story that is already being told between one figure and another begins to cancel out the possibilities of what can be done with the paint on its own. This is a very great difficulty, but of course at any moment somebody will come along and be able to put a number of figures on a canvas. But it's so difficult to do one figure now.

You don't want a story. When you did that triptych, you started with the idea of getting a mood that corresponded to the Crucifixion?

It's very difficult to say. I've always been very moved by photographs—there are a few of them—of slaughterhouses and of meat, and to me they belong very much to the whole thing of the Crucifixion. There've been extraordinary photographs which have been taken of animals just before they were slaughtered. And the smell of death . . . We don't know, of course, but it appears from these photographs they're so aware of what is going to happen to them they do everything to attempt to escape. I think these pictures were very much based on that kind of thing, which to me is very, very near this whole thing of the Crucifixion. I know for religious people, for Christians, the Crucifixion has a totally different significance. But as a non-believer, it is just an act of man's behaviour, a way of behaviour to another.

But you do, in fact, paint other pictures which are connected with religion because, apart from The Crucifixion, *there are the Popes. Do you know why you paint pictures which constantly touch on religion in this way?*

In the Popes it doesn't come from anything to do with religion, it comes from an obsession with the photographs that I know of Velasquez's Popes, of his *Innocent X.*

But why was it you chose the Pope?

Because I think it is to me one of the greatest portraits that has ever been made. It's a picture I've always been haunted by. I buy book after book with this illustration in it, of the Velasquez Pope, and it opens up all sorts of feelings and areas of imagination.

But there are equally great portraits by Velasquez which you might have become obsessed by. Are you sure there's nothing for you in the fact of its being a Pope?

I think it's the magnificent colour. Of course the Pope is unique, he's put in a unique position by being the Pope, and therefore, as in certain great tragedies, he's as though raised on to a dais, in which the grandeur of the image can be displayed—that of course must have tremendous attraction for painters.

And there's the same uniqueness in the figure of Christ?

Yes.

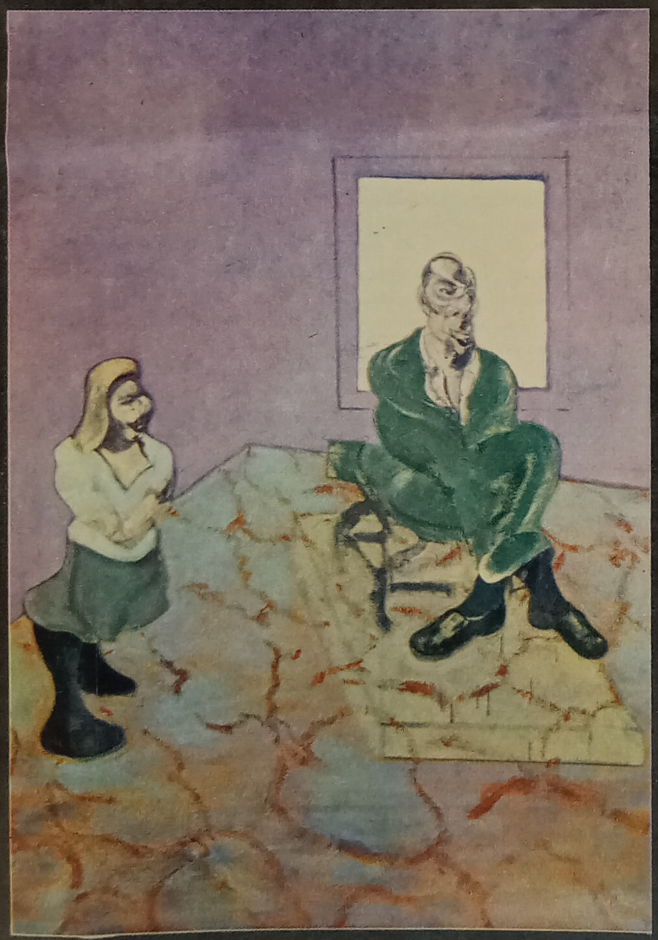
So does it /continued on page 18

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Bacon usually spends some months of every year abroad—mostly in North Africa or the South of France—but he rarely paints when not in London. His present studio is in a Kensington mews. The paintings illustrated here are now on view at the Marlborough, where Bacon is sharing an exhibition with Henry Moore—the first time that the two big guns in contemporary British art have been coupled. Some of the subjects of these recent pictures are new departures for Bacon



Man and Child. Bacon only very rarely puts more than one figure into a canvas. ". . . It's so difficult to do one figure now"



Nude. Bacon is essentially a painter of the male figure. This female nude has a tenderness rare in his disquieting art

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Study for Portrait of P.L. One of many portraits of 'P.L.' that Bacon has done over the years, this is among several painted since his death 12 months ago.



Lying Figure with Hypodermic Syringe. The figure is evidently a development of the lying figure in the central canvas of the *Crucifixion* triptych (reproduced in our issue of June 2)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

really come back to the idea of the uniqueness and the special social situation of the tragic hero—that he is necessarily somebody who is elevated above other men to begin with?

Well, I'd never thought of it in that way, but when you suggest it to me, I think it may be so.

Several things you've said suggest that in beginning a painting, or a series of paintings, you have an idea of the kind of mood that you want to get over.

Oh yes, I do. I see rooms of paintings, they just fall in like slides. I can dream all day long and see rooms full of paintings. But whether I ever make them really like what drops into my mind I don't know, because of course they fade away.

Why do you like to glaze your paintings?

There are two reasons. By glass you cut them away from their surrounding. And another thing is, I work on the reverse side of the canvas and a great deal of the canvas is only stained and it's impossible to give it a texture with varnish or anything, which might bring up the life of it. By glazing them, I feel that it gives an added depth and texture to the quality of the paint that I use.

I couldn't do the particular kind of thing I'm trying to do, which is to make a chaos in an isolated area, with other types of paint. I need this absolutely thin stained background, against which I can do this image that I'm trying to do and have never really achieved.

Is it because you want to get a chaos in an isolated area that you often use this rectangular frame around the figures?

I use a rectangular frame to see the image. For no other reason. I know it's been interpreted as being many other things.

As a glass box, for example?

I never think of it as such. Perhaps I should.

Do you remember people said, when Eichmann was in his glass box, that you'd prophesied this in paintings of yours? You didn't really mean any such image?

No. I cut down the scale of the canvas by drawing in these rectangles which concentrate the image down.

But it has never had any sort of illustrative intention?

No. It was just to be able to see the image more clearly. I don't think it's a satisfactory device especially—I try to use it as little as possible. But sometimes it seems necessary.

Do you think that in this recent triptych the three canvases with the lines coming down between them have the same sort of purpose?

Yes, I do. They isolate one from the other; they cut off the story between one and the other.

You paint a lot in series, don't you?

Yes. Partly because I see every image all the time in a shifting way, and almost in shifting sequences.

To what extent is the series a whole for you? Is it a series for you merely in working, or do you feel that the pictures remain a series after they're finished?

Ideally I'd like to paint rooms of pictures.

Do you do the pictures in a series one after the other? Or concurrently?

No, one after the other. One suggests the other.

Can you turn a painting face to the wall, and resume working on it a week or a few months later?

I can't. It has a hypnotic effect upon me, and I can't leave it alone, so I'm always very glad—which is a very bad thing—I'm aways very glad to try and finish them and get them out of the place as soon as possible.

You say that, when you do these series, the last one starts the next. When you've done the last one, do you turn it to the wall and start afresh or do you sometimes look at the last one when you're starting the next?

Oh I do. I'm very conscious of the one that's gone before.

So that it's almost as if you were painting the same picture, but on a different canvas for the sort of technical reasons that you talked about before?

Of course, what in a curious way one's always hoping to do is to paint the one picture which will annihilate all the other ones and concentrate everything into one painting.

BRIDGE BY KENNETH KONSTAM

ASSESSING THE LITTLE MAJOR

WITH THE British team for Baden-Baden already chosen and the results of THE SUNDAY TIMES Pairs Championship and the International Trials behind us, now is an opportune moment to weigh up the potentialities of Terence Reese's much publicised new system 'the Little Major.'

On the plus side, I believe that for International events it will have the advantage of tiring out the opposition and muddling the weaker sides. As an accurate bidding method it leaves much to be desired, but its sponsors are realistic enough to analyse its failures and to rectify them as best they can.

On the debit side remains my firm conviction that the use of such a system is inimical to the interests of the game in general, whether in fact it is used in a World Championship or in a rubber at the club.

I would compare the Little Major with the old Austrian system which carried all before it before the war. Those who used the Austrian system were among the best players in the world, and would have won using any sensible system, but the successes gained since by their disciples have been negligible, and the system is now virtually defunct. I prophesy the same fate for Reese's latest toy, though not, probably, before it has added further laurels to Reese's already large collection.

Here is a hand from the trials which must have pleased the inventor. Reese and Schapiro were sitting North-South, playing the new system. East-West were vulnerable with North the dealer.

	♠ J 8 4 2 ♡ A K 8 7 3 ◇ 5 4 ♣ 6 2	
♠ A Q 5 ♡ Q 10 9 2 ◇ K J 2 ♣ Q 10 8	N W E S	♠ K 10 ♡ 6 5 4 ◇ 8 7 3 ♣ A K 7 5 4
	♠ 9 7 6 3 ♡ J ◇ A Q 10 9 6 ♣ J 9 3	

The bidding went:

NORTH	EAST	SOUTH	WEST
No	No	1 ♡	No
No	No		

Under the Little Major system a one-heart opening bid in any but fourth position, or vulnerable against non-vulnerable opponents, indicates from seven to 11 points and a shortage in hearts. How East, knowing that, and after North's initial pass, could let the opposition play in one-heart undoubled and unvulnerable was a mystery. In the other room, three-no-trumps were bid and made with an over-trick by Reese's partners, for a score of 630.

East-West suffered the further indignity of muddling the defence to such an extent that one-heart was actually made. Had East re-opened the bidding with a double or a bid of two-clubs this easy game could hardly have been missed. Nor can West altogether escape censure. Fourteen points is meagre enough for a vulnerable over-bid of one-no-trump, but here the system should have helped him to place South with a proportion of the missing cards and he should have taken this slight risk.

The gremlins are not always sitting over one waiting to trump all the Aces and pounce on the Kings.

Buy your Ω OMEGA from BENSON'S



ON BENSON'S EXTENDED CREDIT PLAN AT NO EXTRA CHARGE

The entire Omega range of men's and ladies' watches, including diamond models, is available on Benson's deferred terms. All are guaranteed by Omega and Benson's.

Prices from £18.10.0 up to £350.0.0

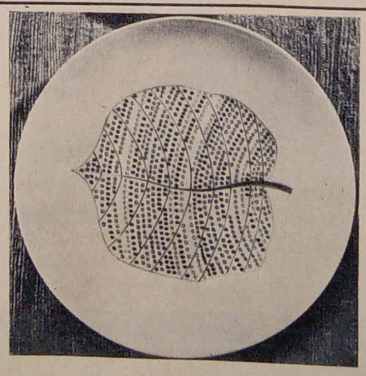
Call and inspect the Omega range in Benson's Old Bond Street Showrooms or write for fully-illustrated catalogue and details of Benson's credit facilities.

Please send your 44-page Catalogue

Name .....

Address .....

J.W. BENSON LTD
Dept.ST6:25 Old Bond St, London W1



Following their two previous exhibitions—those for Raymond Peynet and for Tapio Wirkkala—the Rosenthal Studio House is holding an exhibition of the work of Lucienne Day. The display, which will show her work both in china and textiles, will be from 17th–25th July (Sunday excepted) and will be open from 9.30am–5.30pm; Saturday 9.30am–1.00 pm.

Rosenthal STUDIO-LINE Lucienne Day

Rosenthal Studio House
The publishers of good design

Rosenthal Studio House Ltd · 102 Brompton Road · London · SW3 · Tel: KNightsbridge 0683
TW267

THE REMAINDER OF THIS PUBLICATION HAS NOT BEEN SCANNED.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34





Above: Francis Bacon in his South Kensington studio. Right: Henry Moore at his home in Much Hadham. Both have new works on show in London, reviewed by Nigel Gosling.

Photographs by J. S. LEWINSKI

VISION AND NIGHTMARE

ART

by NIGEL GOSLING

ANY exhibition pairing **Henry Moore** and **Francis Bacon** is sure to be a hit, and the New London Gallery contains at the moment enough material for a treatise on modern art.

Jerking slide after slide of noble bronze and sprawling nude on to the screen the lecturer could expatiate luxuriously on his favourite themes: the art-historical ("echoes of surrealism and expressionism reverberate round the stately walls"), the national and provincial ("Moore's solid Yorkshire earthiness contrasts sharply with the high-flown bubbling of Bacon's Anglo-Irish blood") or—and here a resonant rectory note will creep into his voice—the pseudo-moral ("It is the difference between day and night, between the countryman and the town dweller, the permanent and the transitory, the innocence of matter and the amorality of man, between, you might almost say, the natural and the unnatural world").

The ordinary visitor will want merely to enjoy and admire. With Moore this is easy. At the very doorway stands a stroke of formidable formal imagination—the rib-cage and flanks of the human body transmuted into an arch under which a man might pass. This is a portent. At 65 Moore might be expected to be slowing down in invention, but here he seems to be as fertile as ever. He not only solves problems—we all know he can do that. He finds fascinating problems to solve.

The largest exhibit here is one of his familiar reclining women. But he recently—and splendidly—explored the possibilities of splitting this into two pieces. Now he has split it into three. It is a noble great thing, yet it is not quite so interesting as its predecessor. The vertebra-like middle section is so inevitable that one can almost imagine it being removed altogether without altering the composition, and parts of the surface have been too arbitrarily texturised. All the same this is that rarity, true monumental sculpture. I would like to see it twice as big, or three times, so that I could walk round it as if round a great oak and see the clouds sail over its summit.

A more perfectly finished piece is the Seated Woman of 1961. Her back is a shield, her head an axe, her lap a blow-hole in the rock. She twists and yet sits firm; she has no explicit breasts or arms or legs but makes you feel they are somewhere around. Other intriguing exhibits include a Locking Piece of marvellously complicated form and construction, fitting flush in one place and in another loosely but inexorably like a bone-joint, and a superbly finished "Knife-edge two piece." And there is a case of tiny studies and "found objects," including some animals which make you wonder how Moore can have resisted so long the knobbly fascination of a cow or a horse's rotund contours.

Moving into Bacon's half of the gallery really does demand a drastic change of mental gear. It is too short a time since his Tate retrospective to expect anything strikingly new, and there may be nothing here quite equal to the "Crucifixion Triptych" seen recently at the "British Painting in the Sixties" exhibition. But the standard is high, much higher than at his last show at this gallery.

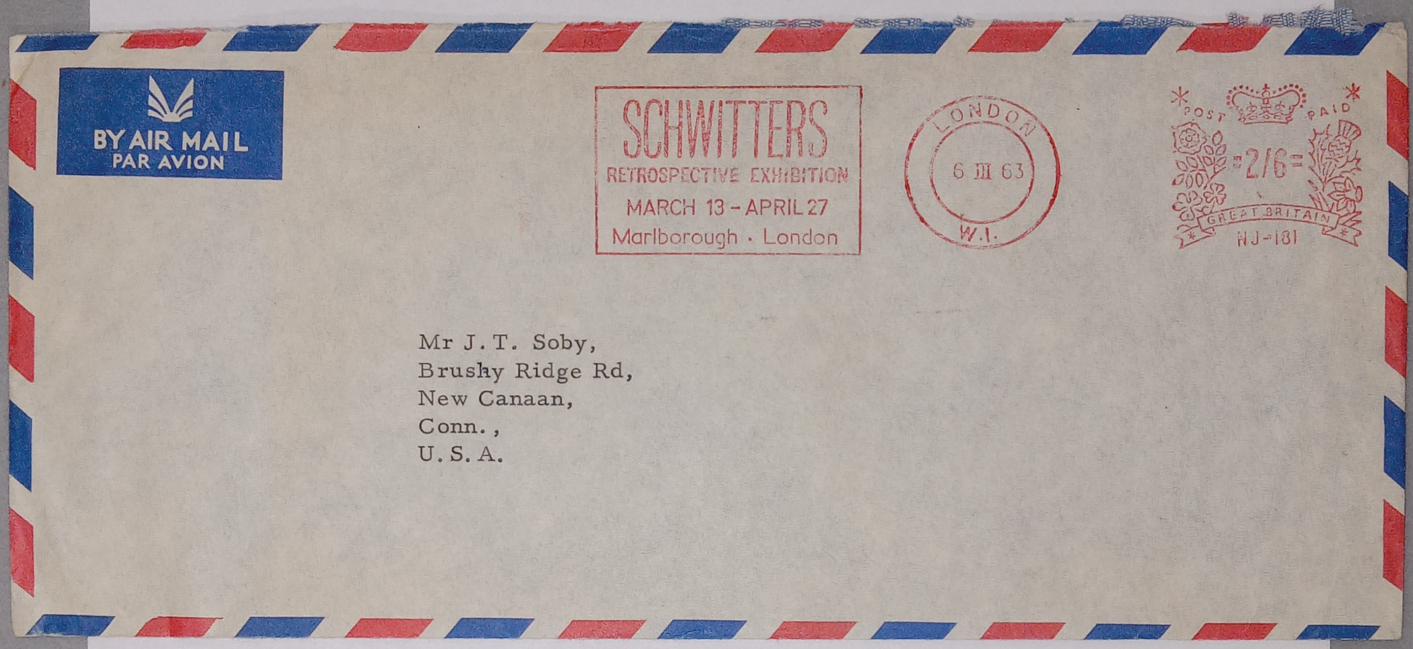
The subject remains the same—man. Man as a bleeding piece of earth in a chair, on a bed or lurching across the linoleum glass in hand. In nearly every case he is alone, bang in the middle of the canvas. His flabby but energetic body is often scrawled over with black smudges like stains on a wall. In one painting he seems to be standing on a street corner, his shadow horribly dribbling out of him; in others he sprawls on a day-bed.

Here and there Bacon adds specific details, an ashtray on a table or a hypodermic syringe in the arm. These narrative elements are not painted confidently enough to do more than detract, but in one picture, "Study for portrait on folding bed," a plate of mysterious instruments in the foreground adds to the nightmare reality. This picture has an overall pictorial interest which is not always sustained in other canvases.

Particularly successful are two sets of portraits—studies of the human head distorted by the pull of nervous gravity and reminiscent of photographs of astronauts under test. The fantastic faces—moving in the way they persist under stress—loom up like details from a great figure composition. When is Bacon going to embark on this? He owes it to us and to himself. I doubt if he can squeeze more out of mortal clay in single lonely lumps.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Mr J. T. Soby,
Brushy Ridge Rd,
New Canaan,
Conn.,
U. S. A.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Die Welt, (1) Berlin 1. 2. 1960



Der irische Maler Francis Bacon
Foto: Marlborough Fine Art Ltd.

Wider die Trägheit des Herzens

Werke des irischen Malers Francis Bacon in Amsterdam ausgestellt

Eigenbericht der WELT

Amsterdan, 1. Februar

Angst, Verzweiflung und Entsetzen sind in unserem Atomzeitalter so weitgehend zum Gegenstand der Kunst geworden, daß sie in der Literatur, Dramaturgie und Bildenden Kunst häufig das Gegenteil dessen erzielen, was der Künstler beabsichtigt hat: Mode und Manierismus führen das Publikum zur Abstumpfung und Gleichgültigkeit.

Selten begegnet man einem Künstler, der seine tiefsten Empfindungen so zu gestalten versteht, daß er die Trägheit des Herzens und den Selbsterhaltungstrieb des Zuschauers überwindet.

Ein solcher Künstler ist Francis Bacon, der 1909 in Dublin geborene Nachkomme des gleichnamigen englischen Philosophen, dessen Werke bis zum 18. Februar im Städtischen Museum in Amsterdam ausgestellt werden.

Die Themen von Bacons Bildern beschränken sich auf drei Gruppen: die Kreuzigung, Bildnisse und ein bis zwei Figuren in einem unbestimmten, beängstigenden Raum. In den Interpretationen der Kreuzigung der letzten Jahre steht er dem britischen Maler Sutherland mitunter nahe, und in diesen Bildern sind auch Züge zu finden, die an Surrealismus denken lassen. Alle anderen Gemälde entziehen sich jedoch einer bestimmten Schule oder Richtung.

Wir erleben eine außergewöhnlich starke und selbständige Persönlichkeit, die mit großer Meisterschaft und mit den schlichtesten Mitteln eine Welt darstellt, in welcher sowohl die Realität unserer Zeit als auch die persönliche Reaktion des Künstlers darauf eine fesselnde und überzeugende Form erhalten haben.

Den Mittelpunkt der Ausstellung bildet eine lange Reihe von Papstbildnissen; ein Thema mit Variationen, zum Teil als Paraphrase von Velasquez' Doria-Porträt. Vor einem tiefdunklen Hintergrund sitzt die Figur des Kirchenfürsten in einer Art gläsernem Käfig, der mit wenigen Strichen angedeutet ist.

Die Variationen beziehen sich auf den Gesichtsausdruck, in dem auf unverkennbare Weise Züge verarbeitet werden, die auch in den Selbstbildnissen wiederzufinden sind. Vom gleichgültigen Starren über ein grausames Grinsen bis zum verzweifelten Schrei ist jeder Ausdruck da. Es bleibt dem Betrachter überlassen, diesen Schrei als Ausdruck der Verzweiflung über eigene Einsamkeit oder als aggressiven Ausfall gegen die Umwelt zu deuten.

Auch Kafkas Welt wird heraufbeschworen — eine Welt der Leere und Feindseligkeit, in der das Individuum rettungslos untergeht, Gestalt geworden in verzerrten, entmenschlichten Akt-Figuren von Männern, Frauen und Kindern.

Magda van Emde Boas

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

THE ORIGINAL
ROMEIKE
PRESS CLIPPINGS
330 TOMPKINS AVE.
STATEN ISLAND 4, N. Y.
Tel. GIbraltar 7-6800
23,010

Pictures on Exhibit
New York, N.Y.
DEC - '62

Letter from Switzerland

By Hugo Debrunner

Zurich painter Max Gubler's exhibition in Schaffhausen, mentioned in our last letter, drew more than 20,000 visitors, a surprising success for a show in this small frontier town. Friends of art and collectors were equally interested, and sales reached one million francs (approximately $235,000). Abroad, the reaction was partly approving, partly reserved.

In November, Zurich Kunsthaus displayed the Francis Bacon Retrospective shown previously in London and Mannheim. This Irishman, now in his fifties, may be compared with the ten-year-older Max Gubler in his expressive attitude toward the present-day situation. Both painters' artistic intensity approaches Van Gogh's irrational passion. Both have a very personal style of individual painting containing a kind of carbonized black in which they meet the phenomenon of Van Gogh. Gubler does it with a tragic, mostly unconscious identification. He tries to tame the danger of being torn asunder, by building out of a statically anchored centre, and to shape a continuous flow of interlocking and divergence in typical Swiss deep-rootedness and persistence. Deference for the creative order and adaptation to destiny's irrevocable power determine his style.

Bacon deals with the figure of Van Gogh in a more direct and active way. He paints occurence and process of peril, gives himself to a stream of passion, sees Van Gogh as a vagrant fanatic. As counterweight to this outburst, he unfolds in the same painting zones of utmost quiet and mildness as well in color as in surface. The threatening nearness is compensated by a releasing width. Anglo-Saxon open-mindedness and pleasure with experiments characterize this Irishman, as does his being irrationally carried away by the extravagant. The painter is the accused but also the judge. Fascinated by all the terrors of the present, he is hounded by his fears. He feels himself to be the victim of the unavoidable fate. As an artist, he chooses his means with greatest discrimination. In the domain of his work he is master and sovereign. The elementary shout and an aristocratic culture of forms, the cool grandeur of Velazquez and papal dignity are the controlling forces of Bacon's art.

* * *

The mounting restlessness of modern life leads in art always to compensating tendencies. Galerie Suzanne Bollag (Zurich) showed the Italian Piero Dorazio, who attracted attention at the 1960 Venice Biennale through his large-size, monochrome surface compositions with their delicate screen textures. He is considered the author of a variant of contemporary art, sometimes contemptuously called "abstract wall-paper painting". Seen from near, his canvases are precious, sensitive designs, painted with a sheen, a dark lustre. But the artistic repetition induces neither tiredness nor monotony. It remains quietly alive and mutates steadily in the change of light like sand grains on the beach. A few steps back, the innumerable related elements of

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Proliferation: E. DE KERMADEC
At Galerie Renée Ziegler, Zurich



Self-Portrait: FRANCIS BACON
At Kunsthaus, Zurich, Switerland

structure release the view on a quietly breathing space that contains the features of an omnipresence. The paintings are built on the basis of a scientific analysis and precision. But the almost pedantical variations of smallest form-elements is in the service of an internal organization and contemplation.

American Action Painting's reaction to excitement is not mimicry but stormy movement. For that, this style of painting needs space. In the second generation, the temperament begins to be mitigated. Joan Mitchell, however, whose newest oils are shown at Klipstein & Kornfeld's in Berne, keeps to enormous sizes. Her tachist style takes elements of impressionism into its natural coloring, its growing structures, and its spatial atmosphere. In this painter's compositions, nature's force is alive, the change from morning to evening, concentration and solution, the cycle of the seasons. The excitement of tachism fades and gives way to a pause for breath. The substance of color and the union of the brush-movement with the visual space give the paintings their life. Each composition has its proper law of growth and its own creative impulse.

Breton E. de Kermadec, who has been working for decades in Paris, shows his works for the first time in Switzerland at Galerie Renée Ziegler (Zurich), on display till the end of this year. His forms, of greatest sensibility, are mainly abstract but at the same time in relation with impressions of the surroundings. He has no actively unfolded handwriting nor an expansive connection with space. De Kermadec, a contemplative, loves deliberate drawn lines and a waning intensity. Most paintings gain their inner support from a white emerging out of the depth. Melodic unfolding of color accords lead to a deep absorbed black. Alternate arising and sinking down leads almost to a chaos. But out of

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

the structures which originate without intent there results a continuous growth and progress. This delicate, contained fluctuation gives to most of the compositions a secret life. One feels the breath of creation. Time and again, the brush suggests allusions to objects. Lines seem to form into knots. Dreamy, sensitive children in transition from scrawling to sketching their first experiences sometimes happen on figurations that have a faint resemblance to Kermadec's art.

After his successful one-man shows in Ulm and Amsterdam, a retrospective in his home-town, at Zurich Kunsthaus, was held for Richard P. Lohse, one of the leading artists in the "concrete" style. For him "only open secrets are effective". In order to find the connection with the secret, means, color, and form-accents are secured in a rational way to the ultimate goal. To reach a new expression, knowledge and perfection of resources are of first importance. Lohse's abstract style begins with 1942 in a continuation of Kandinsky's asymmetrical compositions that refer to an inner centre. Later, he uses only the right angle for the construction of his paintings. Contrary to Mondrian and van Doesburg, his aim (in what may be figured out in the numerical way) are richly organized variable systems arising out of the law of figures. His thinking is based on complex color groups and continuous form principles.

GALERIE D'ART MODERNE
Marie-Suzanne Feigel
BALE, SWITZERLAND
5 Aeschengraben Tel. 061.34 01 46

Arp	Marini
Delaunay	Klee
Manessier	Bazaine
Wols	Bissier
Appel	Riopelle
Mathieu	Sam Francis
Acht	Bott
Bodmer	Fedier
Osborne	Verlon

Galerie
SUZANNE BOLLAG
116 Limmatquai, Zurich
works by
Agam · Arp · Bill · Christen
Feininger · Fischli · Gerstner
Haller · Léger · Klee · Mathieu
Miró · E. Müller · Picasso
El Punto · Valdrac · Wyss · etc.

galerie handschin
exclusive:
TINGUELY
WATER SCULPTURES
basle, switzerland • baumleingasse 16

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

PAUL VALLOTTON
s.a.
LAUSANNE
6 Gd. Chêne - Switzerland

SWISS & FRENCH
PAINTINGS

MAX G. BOLLAG
MODERN ART CENTRE
Agent for
45 European Painters
ZURICH, SWITZERLAND
PREDIGERPLATZ 26 tel. 326263
hours: 10-12, 2-6:30

ARTS ET CULTURE
6 RUE CALVIN, GENEVA
SWITZERLAND
December 6 - January 20
DU JANERAND
and
GILLY JOFFRIN
Master Drawings

GALERIE CRAMER
13, Rue de Chantepoulet
GENEVA (Switz.)
Dec. 4 - Jan. 25: Exhibition
HENRY MOORE
Bronzes • Drawings • Prints

Works of a certain epoch have some semblance to light spectres but impress one as frozen, because the vivacity of a steady flow is replaced by a rigid bi-lateralness.

In the last years, the color takes on more and more the task "to form the rhythmical basis by differing" (Lohse). Besides, the summing up is defered in favor of a concentrated composition. Richly articulate variations of cross-forms come into being. In a new sense, the central problem of the geometrical style gains actuality, the formation of stable nuclear forms that comprise logically the picture construction.

H. D.

* * *

STONY BROOK, N. Y. The Suffolk Museum is holding a special exhibition of contemporary enamelling art by outstanding American practitioners such as Thelma and Edward Winter of Cleveland, Kaye Denning of Long Island, Paul Hultberg of Pomona and Jean Jacques de la Verriere of New York. Included among the work of the Winters are several newly executed church enamel plaques. The exhibition, which runs to January 27, is entitled "New Dimensions in an Ancient Art".

* * *

WASHINGTON. "Sixteen German Artists" is the fourth in a series of exhibitions at the Corcoran Gallery of Art of contemporary European art which, so far, has included group shows of the work of artists from France, Spain and Norway. This year's exhibition was selected in Germany by the gallery's director, who traveled extensively through that country making selections from the artists' studios as well as from their galleries. Consisting of seventy-six works this is the first large scale exhibition of contemporary German painting to be seen in the United States since the second World War.

* * *

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Anno 62° N. 8336

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO

Telefono 723.333

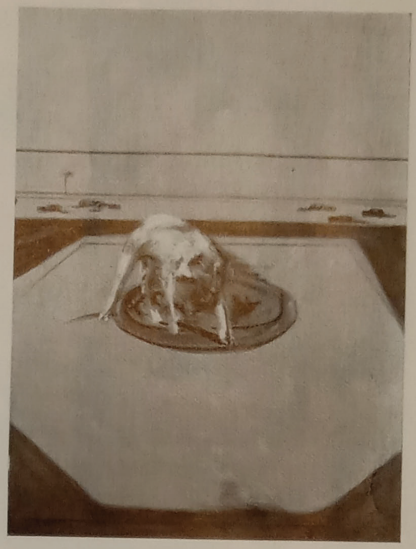
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2647

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

EMPORIUM - BERGAMO

OTT. 1962



Francis Bacon: *Studio di cane* (Torino, Galleria civica d'arte moderna)

TORINO: *Una mostra di Francis Bacon*

La Galleria d'arte moderna di Torino ha accolto nelle sue sale, dopo Londra e Mannheim e prima dei musei di Zurigo e di Amsterdam, un'ampia retrospettiva di Francis Bacon, uno dei più discussi e dei più originali pittori contemporanei inglesi, con le sue « angosciose, crudeli, sconvolgenti immagini della tormentata umanità del nostro tempo ». Una novantina di opere di un pittore non a torto definito esistenzialista. Se le immagini di Bacon ci scuotono, ha scritto uno dei suoi migliori esegeti, David Sylvester, è per costringerci a prender coscienza della realtà. « E per quanto l'urto causato dal contatto sia dovuto al fatto che esse contengono implicitamente un dramma e che evocano fatti della storia dell'umanità — tanto il caotico presente che il passato tormentoso, che, davvero, si nescolano spesso, come avviene nel The West Land — alla lunga è il peso opprimente della loro realtà obiettiva che ci perseguita. Perchè esse non sono soltanto i fantasmi di una immagine letteraria. Bacon non è soltanto l'ultimo di quella lunga schiera di artisti romantici inglesi con il gusto del macabro, pittori di nome, ma illustratori di fatto ». Quello che ha da comunicare Bacon lo comunica con il mezzo della pittura, nel « tentativo di visualizzare un certo tipo di sensazioni », la sostanza drammatica dell'esistenza umana, una traccia fatta di brutalità e di tribolazioni, di desolazioni e di squallore.

Il ricco catalogo reca una presentazione di Vittorio Viale, un saggio critico di Luigi Carluccio e schede di catalogo di Roland Alley, della Tate Gallery di Londra.

Omaggio a Renato Birolli

La Galleria Narciso ha organizzato una mostra omaggio alla memoria di Renato Birolli, uno dei più originali e dei più vivi pittori della cosidetta « generazione di mezzo » scomparso nel pieno di un'esperienza ricca di fermenti, appassionatamente vissuta, anche se non

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Francis Bacon: *Papa* - 1954 (Torino, Galleria civica d'arte moderna)



Francis Bacon: *Figura sdraiata n. 4* - 1959 (Torino, Galleria civica d'arte moderna)

priva di contraddizioni e non ancora conclusa. Sono state raccolte opere degli ultimi quattordici anni di vita dell'artista, dal *Contadino tra i girasoli* del 1945, di un cauto espressionismo intagliato in una densa materia cromatica, agli studi paesistici del 1957-1958, al limite ormai dell'astrazione.

r. t.

UDINE: *La mostra di Bison sarà inaugurata il 20 dicembre*

La mostra di disegni di Giuseppe Bernardino Bison (1762-1844), patrocinata dall'Ente manifestazioni udinesi, sarà inaugurata nella sala Aiace di Udine il 20 dicembre. La mostra, curata dal dott. Aldo Rizzi, direttore del Museo di Udine, avrà come nucleo principale i disegni di Bison appartenenti a una collezione privata udinese; nucleo completato da opere provenienti da Brera, dal Castello sforzesco, dal museo Correr di Venezia e da collezionisti milanesi e trentini. Il prof. Antonio Morassi terrà la prolusione inaugurale.

BERGAMO: *Premio giornalistico « Bergamo antica e moderna »*

L'amministrazione comunale di Bergamo, allo scopo di valorizzare le bellezze naturali, artistiche e monumentali della città, indice un concorso giornalistico a premi denominato « Bergamo antica e moderna ». Possono partecipare i giornalisti e pubblicisti italiani e stranieri, che presentino uno o più articoli su Bergamo antica e moderna pubblicati nell'anno su quotidiani, riviste o periodici, editi in Italia o all'estero (esclusi i giornali di Bergamo).

I concorrenti dovranno trasmettere, in busta raccomandata, entro il 31 dicembre 1962, al Comune di Bergamo - Concorso giornalistico « Bergamo antica e moderna », sei copie del quotidiano o periodico sul quale sono stati pubblicati gli articoli in concorso.

Saranno assegnati un primo premio di trecentomila lire; un secondo premio di duecentomila lire; un terzo premio di centomila lire.

Marborough 2

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL 5416-9
83-90 CHANCERY LANE LONDON WC2.
EXTRACT FROM
HISTONIUM.
PRESSO IL GR. UFF. RAFFAELLO BIORDI
ROME.
DATE -- OCT 1962

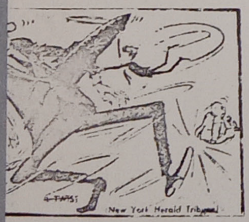
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

EL SUCEDER COTIDIANO



Francis Bacon, el discutido pintor inglés, que denuncia en sus telas la terrible desesperación en que se debate el hombre moderno



Según el caricaturista del New York Herald, el general De Gaulle dirige al son del "twist" su frenética política internacional

LA GUERRA Y LA PAZ

NUEVA YORK. *El hombre de Peenemunde.* A la edad de 78 años ha muerto en el hospital militar de San Diego William Warwik Corcovan, el agente secreto estadounidense que durante la última guerra descubrió la base alemana de la cual partían las V-2, las famosas "bombas voladoras". Si Londres no fue destruida y si los Aliados pudieron ganar la guerra, mucho se debe al espíritu de observación de este silencioso, hábil agente secreto que permitió a la aviación anglosajona destruir la base desde la cual los alemanes lanzaban el arma más extraordinaria de esa época. Gracias a su destreza en la lectura de las fotografías, Corcovan advirtió que las obras de mimetización preparadas por los alemanes alrededor de Peenemunde, donde no existían oficialmente instalaciones militares, y los profundos surcos que marcaban sus caminos de acceso, debían obedecer forzosamente a fuertes intereses bélicos. Sometidas a minuciosas lecturas las fotos tomadas a grandes alturas por los aviones de reconocimiento aliados, Corcovan "descubrió" los depósitos, las rampas de lanzamiento, los talleres de las V-2. Un macizo bombardeo destruyó esa importante base, salvando Londres de la destrucción y privando al ejército alemán del arma con que contaba para ganar la guerra a último momento.

PARÍS. *El eje franco-alemán.* Según De Gaulle la paz podrá salvarse solamente con la alianza entre París y Bonn, que permitiría a Europa convertirse en una fuerza militar igual, si no mayor, que la norteamericana, y por ende en grado de afrontar, en todos los terrenos, a la Unión Soviética. Europa entre dos debería ser el primer paso hacia la constitución de la unidad continental, dirigida y presidida por Alemania y Francia. Si Inglaterra entra en la unión europea, tanto mejor; en caso contrario, ésta se realizará en torno del nuevo eje, cuya fuerza militar y cuya capacidad industrial le asegurarían una eficiencia tal que la convertirían en poco tiempo en una realidad dominante en la historia contemporánea.

AYER Y HOY

ROMA. *Hacia atrás en la historia del hombre.* Hace medio millón de años, el hombre ya se comunicaba con sus semejantes por medio de la palabra; esto fue comunicado por el profesor Giacomo Devoto ante los participantes de un congreso de ciencias prehistóricas. El estudioso ha destacado que nuestros progenitores se expresaban con un lenguaje común que luego fue la base de la llamada fase "indoeuropea", de la cual derivan en esencia los idiomas occidentales modernos. Toda la existencia prehistórica ha sido estudiada y examinada por más de un centenar de científicos de todas partes del mundo, reunidos en Roma, para conocer costumbres y usos de algunas poblaciones de las épocas anteriores a la historia común. Ha sido aceptado el punto de vista del profesor Gian Alberto Blac, sobre la necesidad de que la investigación lingüística sea sufragada por la profundización del conocimiento de las condiciones geológicas, climáticas, zoológicas y botánicas en que vivió el hombre prehistórico, para verificar la influencia que ejercieron sobre su evolución el ambiente y la mentalidad.

TURÍN. *Retrato del hombre moderno.* Francis Bacon, el máximo pintor inglés viviente, ha dado una desesperada imagen del hombre moderno con las noventa obras expuestas en una muestra organizada en Turín. El pincel de este singular artista quiere representar únicamente, con una crueldad cuya obsesiva insistencia linda con el masoquismo, la miseria, el abúlico automatismo psíquico, la degradación moral y a ratos el insano demonio, el misterio de las pesadillas, el negro horror de la solitaria angustia siempre presente, según él, en la desesperada humanidad de nuestro tiempo. En suma, el hombre trastornado por su justo sufrir: el eterno Capaneo dantesco: "*Nullo martirio, fuor che la tua rabbia — Sarebbe al tuo furor dolor compito*". Esta visión artística es verdadera y necesaria hasta cierto punto. Verdadera, porque fija ciertas actitudes y ciertas locuras de nuestro tiempo, pero limitadamente a los sujetos y a los aspectos en los que detiene su atención. Es necesaria porque ilustra y precisa el desorden en que muchos se debaten, aunque sin individualizar las causas de este desequilibrio. No negamos que hoy haya más locos y más degenerados que antes. Negamos que lo seamos todos en bloque, como querría hacer creer este arte peligrosamente encandilado por falsas luces y falaces resplandores. Bacon es un gran pintor, no cabe duda,

Marlborough 2

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL 5416-9
83-90 CHANCERY LANE LONDON WC2.
EXTRACT FROM
HISTONIUM.
PRESSO IL GR. UFF. RAFFAELLO BIORDI
ROME.
DATE -- OCT 1962

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

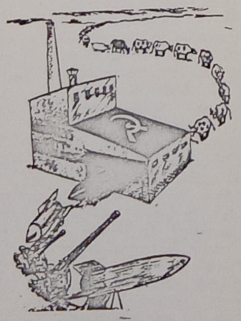
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Una escena de la tétrica y sensual comedia "Divinas palabras" de Ramón del Valle Inclán, representada en español en el Festival del Teatro realizado en Venecia



El nuevo aeropuerto de la Pan American, en Nueva York, revoluciona la técnica de los servicios aeroportuarios con un original alero de cemento



Rusia, como todos los estados comunistas, sufre hambre, pero Khrushchev sigue trasformando los recursos agrícolas del país en armamentos

pero no es un gran artista. Le falta esa conmovida defensa de los altos valores de dignidad, de orden, de equilibrio, de aristocracia del sentir que forma justamente a los artistas, siempre llamados a dirigir la humanidad y no a dejarse remolcar por ella.

LA CIENCIA Y LA TECNICA

PARÍS. *El mago de la biologia.* Entrevistado por un periodista italiano, Jean Rostand, el biólogo que ha pasado la vida estudiando la partenogénesis y las monstruosas ranas que debían reproducirse en laboratorio, ha dicho: "¿De qué pueden servirle mis ideas? Yo soy viejo. Veo las cosas a mi manera. A mi edad uno está convencido de que la ciencia sirve de poco. Sirve sólo para liberarnos de la angustia. Puedo decir que tengo una sola certeza. Sé con seguridad que el hombre es un huevo. He pasado la existencia buscando qué sentido tiene la vida. Pero he llegado a la conclusión de que la vida no tiene sentido. Pienso que el hombre es sólo un huevo que todo lo que tiene, todo lo que cree, ha comenzado y acabará con él. El que es religicso quizás sufra por ello. Pero también yo, que no soy religioso, sufro por ello." Palabras desoladas de un mago de la biología que sabe, o debería saber, más que cualquier otro sobre el origen y la finalidad de la existencia. La conclusión a que ha llegado este patriarca de la ciencia, este hombre inquieto y solitario, tímido y audaz, es realmente desoladora. "Me habría gustado realizar en la probeta el milagro de la vida que se reproduce sin los dos sexos. Pero ha sido inútil. Quizás justamente porque la vida no tiene sentido, mi tentativa no ha tenido éxito. Si lo hubiera tenido, seguramente yo habría descubierto el sentido de la vida." Porque para Rostand la ciencia sigue siendo algo que se justifica si explica "le côté magique" de la vida.

NUEVA YORK. *Un estadio en el techo.* Las estructuras y las instalaciones de los aeropuertos actuales ya son insuficientes para el tránsito. Nueva York ha decidido pues la construcción del primer "terminal" aéreo que representa una orientación revolucionaria en la técnica de los servicios aeroportuarios. No son los pasajeros quienes deben ser trasportados hasta los aviones, sino éstos los que deben ser llevados hasta los pasajeros. En base a este principio, la Pan American tiene en preparación una inmensa sombrilla de cemento alrededor de la cual se amarran los grandes jets intercontinentales. Se trata de una construcción de tres pisos, con un techo en forma de hongo que sobresale hasta cubrir todo el avión excepto el timón. Los pasajeros, después de entrar en el "terminal" siguiendo las rampas camineras que permiten el paso acelerado de 1800 vehículos por hora, se encuentran a breve distancia del avión. Ocho aparatos de grandes dimensiones, como los Boeing 707 y los DC8, pueden atracar simultáneamente en el "terminal". El primero de éstos costará 100 millones de dólares (trece mil millones de pesos) y sus 60 pisos contendrán 25 mil personas, dos restaurantes, un garaje para 700 coches y dispondrá de 60 ascensores. Será más grande que el "Yankee Stadium", que es el mayor campo de deportes de la ciudad.

EL ARTE Y LOS ARTISTAS

LONDRES. *¿Quién fue la Gioconda?* También en Inglaterra hay alguien dispuesto a creer que la Gioconda de Leonardo es en realidad un hombre. La singular teoría fue aventurada por primera vez en Suecia por una pintora que observó que la famosa sonrisa de Monna Lisa es común a otros retratos masculinos de Leonardo, como el de San Juan. La teoría emigró a Francia, donde se conserva la Gioconda, suscitando encendidas polémicas. Ahora le toca a Inglaterra. El prof. Albert Richardson, ex presidente de la Academia Real, ha declarado: "Es posible que la Gioconda sea un hombre. Leonardo siempre perseguía el retrato perfecto, y para este fin habría considerado legítimo cualquier medio". El crítico de arte Mervyn Levy ha expuesto, a ese propósito, otra tesis. "Las mujeres de Leonardo —ha dicho— no tienen sexo, o mejor, tienen un poco de los dos. Además, tienen la

Marlborough 2

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL 5416-9
83-90 CHANCERY LANE LONDON WC2.

EXTRACT FROM
HISTONIUM.
PRESSO IL GR. UFF. RAFFAELLO BIORDI
ROME.

DATE - - OCT 1962

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

sonrisa ligeramente cínica del mismo Leonardo." El pintor George Bratby ha observado que él mismo ha tomado como modelo a su esposa para un retrato masculino: ¿por qué no podría haber efectuado esta sustitución de sexos también Leonardo? Sir Charles Wheeler ha observado que el retrato de San Juan es afeminado, pero ha sostenido que Monna Lisa representa "la quintaesencia de la femineidad". ¡Quién entiende algo en este fárrago de opiniones!

VENECIA. *Teatro pictórico y plástico.* Profunda impresión ha suscitado en el público cosmopolita que ha seguido el Festival del Teatro en Venecia, la comedia "Divinas palabras" de Ramón del Valle Inclán, representada en español por la compañía Lope de Vega de Madrid. La protagonista de esta macabra y alucinada obra es una endemoniada tipo "Hija de Iorio", aunque sin las luces y los resplandores propios de D'Annunzio. La historia es pintoresca, tétrica, de cierta gran pintura española desde Goya hasta Solana. La visión de la España negra, una España de las miserables cortes del milagro, de iglesias barrocas, de *demonios nocturnos*, de mujeres voluptuosas, que nos da Valle Inclán, es de una eficacia teatralmente fastuosa. Para comprender a este extraño, alucinado escritor español, hay que recordar el teatro seco y sombrío del flamenco Ghelderode, con muchas, infinitas palabras más. Del Valle Inclán, como buen gallego, tiene el vicio de embriagarse con el sonido de las palabras, de amar la coreografía, de unir lo sagrado con lo blasfemo.

LA TIERRA Y EL UNIVERSO

MILÁN. *La vida en los meteoritos.* Recientes investigaciones micropaleontológicas y químicas han demostrado que existen partículas orgánicas incorporadas a los minerales de cuatro meteoritos por lo menos. Estas partículas se asemejan a algas fósiles, y sus análisis químico ha revelado la presencia de algunos hidrocarburos, de ácidos grasos, y también rastros de ácidos nucleicos. El conjunto de estas microestructuras orgánicas fosilizadas y de compuestos químicos sugieren con gran evidencia que algunas formas de vida deben haber existido en el material originario de los meteoritos. Las investigaciones realizadas en Chicago por el prof. Boato, actualmente docente en la Universidad de Génova, han señalado que el agua, en los meteoritos que contienen material orgánico, tiene una gran concentración de deuterio (hidrógeno pesado) mayor que las aguas terrestres. La naturaleza exacta y el origen de las microestructuras fosilizadas se desconocen todavía. Estas son interesantes en cuanto representan los primeros indicios concretos de vida extraterrestre. Puestas en contacto con colorantes aptos para poner en evidencia estructuras biológicas, dan reacción positiva; cuando son quemadas dan señales de carbonización. No se disuelven en ácidos como sucede con los minerales, y por último, se encuentran englobadas en aquellos minerales generalmente aceptados como de origen extraterrestre.

LONDRES. *Contra la radioactividad.* El médico inglés Michael Ash ha sugerido un método conceptualmente ingenioso, y, más aún, lo ha aplicado a sus familiares y a sí mismo, para inmunizar a las poblaciones contra los peligros derivados de las precipitaciones radioactivas debidas a explosiones atómicas. Dado que tales peligros provienen de la ingestión, a través de los alimentos, de algunas sustancias radioactivas, estroncio, yodo y algunas otras, él introduce preventivamente en su dieta cierta cantidad de estas sustancias en el estado isotópico no radioactivo. O sea que ingiere estroncio, yodo, etcétera, normales. El doctor Ash sostiene que, al saturarse el organismo con estas sustancias en estado inerte, no queda lugar en él para las mismas sustancias en estado radioactivo, cuando llegan al organismo a través de alimentos contaminados. La idea es brillante, siempre que tal saturación, una especie de "mitradización", no provoque perjuicios peores de los que se desea prevenir. Hay que aguardar a que esta inmunización experimental tenga tiempo de demostrar su eventual eficacia.

L. M.



La Gioconda y su enigmática sonrisa son nuevamente objeto de discusión. He aquí cómo ven Picasso y Steinberg a Monna Lisa



De regreso de Alemania, donde reevocó la gloria del Rey Sol y de Juana de Arco, el general De Gaulle viaja en un auto litera

Esta sería una de las bases cósmicas que Estados Unidos está por lanzar al espacio en previsión de un viaje de ida y vuelta a la Luna



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

MFAH

Romeike & Curtice Ltd

Telephone HOL. 8171-2

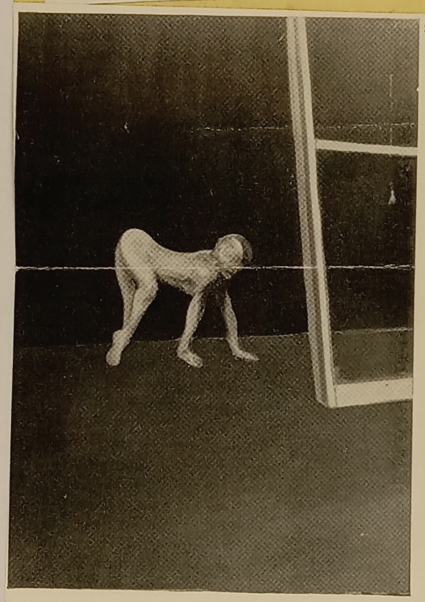
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2

EXTRACT FROM

Studio

London AUG 1962

FRANCIS BACON: PARALYTIC CHILD WALKING ON ALL FOURS (FROM MUYBRIDGE), 1961. 78 x 56 in. Tate Gallery: Marlborough Fine Art



3

73

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

You Can't Write Off The British

LONDON COMMENTARY BY G. S. WHITTET

June is the month when London looks its best. The parks are green, the sun shines and the dealers and the museums put on their choicest exhibitions. This year brought together some of the most exciting offerings ever seen in the same month and persuaded the gallery visitor that British art, far from being provincial or a poor reflection of more original talents in France and America, had qualities of its own that raised it to a level in international standards of the day rarely if ever accomplished before.

Francis Bacon was the subject of the largest retrospective exhibition of his paintings, mounted at the Tate Gallery by the Trustees. It comprised nearly half of his surviving works. More than ninety canvases, the earliest dating from about 1930, created an experience that was memorable as much for its sense of revulsion as for the tribute that rebounded to the artist for his power to produce it. How much of an artist's private imagery we are bound to acknowledge as our own is a debatable point but regardless of the common bond of the *zeitgeist* it must be acknowledged that Bacon brings into the open some of the horrors that are known if not broadly discussed abroad by us all.

Certainly, after walking through the rooms at the Tate where these large gold-framed paintings were hung, one, if never before, was deeply conscious how generously, how kindly, how tolerantly even the cruellest painters of the past have treated humanity. One recalls *The Triumph of Death* of Pieter Brueghel the Elder, *The Temptation of Saint Anthony* by Grunewald, Hogarth's *Gin Lane*, Goya's *Saturn*, *The Cry* by Munch, and their recollection is decent beside these amorphous, spastic, horrific, distorted, lonely or struggling figures.

Nothing in the nature of a conventional composition is to be seen. We are confronted with figures—a seated man, a Pope (after Velasquez who fascinates the artist), a form like a side of beef on a striped mattress that is titled *A Study for a Crucifixion*—they are painted with a degree of wrought intensity that brings us hard up against the capacity of paint to move us, to shake us out of a complacent regard for it as a purveyor of smooth beauty. It is all the more terrible when it is realized that the painter makes no written comment to assist our judgment. It is as though Picasso has titled *Guernica* as *Figures in a landscape* when one can suggest Bacon's so-called *Crouching Nude* to be in fact *Survivor from Hiroshima*. Despite the lack of specific reference, the indication is no less true. What Bacon paints—and in his thin brilliant stains his paint is sensuously telling—seems to be in universal terms a reflection of ourselves; in a distorting mirror it is true but against the background of our prototype cube of living space that confines us in life.

What visual experiences have induced these reactions we can only guess. Mr. Ronald Alley tells us in his catalogue entries that Francis Bacon has been absorbed by films and Sir John Rothenstein describes in the introduction how Bacon tears out and collects reproductions from books and magazines. The failures in the show, I thought, were Bacon's paraphrases of Van Gogh. To caricature a photograph or a Velasquez reproduction provides endless possibilities but to attempt to caricature one of art's greatest caricaturists of nature is well nigh impossible.

MFA (6)

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Studio
London AUG 1962
DATE

2. FRANCIS BACON: STUDY FOR POPE I, 1961. 60 x 47 in. Tate Gallery: Lent by the Artist

2



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Studio
London
AUG 1962

G. S. Whittet says . . .

It is sometimes interesting, if not profitable to try to consider what changes are taking place in the art world at this very moment and what events will be remembered as having occurred in 1962 that will serve as milestones in the history of art of the second half of the twentieth century. Primarily I think that the tide of abstract expressionism which was flowing strongly only a few years back has now passed its high-water mark and is receding. Mr. Harold Rosenberg's definition of the American Action Painters is still the nearest to perfection, it is worth while repeating: 'At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act—rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyse or "express" an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.'* This engagement with the materials and action of painting seems in most cases to have run its course. Expressionism, of course, is still with us but it is now seeming to become in its freer aspects the preserve of Northern European painters like Appel, Jorn and Lindstrom. The figurative is making a kind of re-entry albeit in a form far removed from the three-dimensional Renaissance ideal in which perspective attempted to put air in circulation all around the figure in space. Metaphoric drawing of the human body as practised by Dubuffet has brought the art back to its earliest flat imagery with linear design striking a note that often verges on the comic. I would say that an element of story-telling is introducing itself into painting—especially from young artists who reject the poetic and romantic outlook of Braque that could impel him to say: 'The subject is not the object, it is a new unity, a lyricism which grows completely from the means.' While there will always be, thank God, painters who share this view with Braque, many others see in paint and canvas only a platform on which to propound their views of the world and their attitude towards its problems. As with action painting, American influences are at work here though at the moment slowly and to some extent at second-hand. Larry Rivers who held his first one-man exhibition here at the Gimpel Fils Gallery recently and R. B. Kitaj who has lived and taught here for a few years now, are begetters to some degree of the new 'pop' school of artists. Peter Blake, David Hockney, Peter Phillips, Derek Boshier, Howard Hodgkin, Frank Bowling, are some of these younger painters who are employing the figure in compositions that are less allied to an outmoded academism than to the shadow of one man.

The one man is Bacon. Even before his unnerving retrospective exhibition at the Tate Gallery last month, Francis Bacon was the only English artist (like some of the best English creative talents he was raised in Ireland) who exerted a powerful influence at home upon his fellow artists while carrying abroad the impact of a personality in its own right that is as international as migraine or some of the psychological case histories of Freud. Speaking to three of the young artists mentioned above—Hockney, Phillips and Boshier—I found each of them mentioned Francis Bacon as one of the living artists they admired. (Oddly enough, two of them also included Stanley Spencer.) This is not untypical. Nor is the reason far to seek. As Sir John Rothenstein says in his perceptive and lucid introduction to the catalogue of the Bacon exhibition at the Tate Gallery: 'However deeply he [Bacon] reveres the old masters, he is convinced that for the time being traditional forms are entirely played out, no longer an effective vehicle for conveying either feelings or ideas; that which is needed now is a kind of shorthand. "What modern man wants," he said, quoting Valery, "is the grin without the cat."' No matter what we make of Bacon individually (I have described my own response to his exhibition elsewhere in the issue) it will at least be worthwhile remembering this year as the one that saw his biggest showing anywhere. 'A kind of shorthand.' While this may describe the best of the art of himself, it can be seen in the work of 'pop' artists. Spare drawing of pictorial symbols, the use of actual longhand that adds to the transcription of the whole, these are the visual data we are presented with and the import is clear: artists are not trying to create the record of the event Rosenberg spoke of, they are writing a message in Bacon's shorthand or their own version of it that is horrifying, amusing, satiric or political.

Artists have seen their medium used commercially for propaganda of sorts, they now intend to use it for their own personal propagation of the cat's grin. ■

* *The Tradition of the New* (Horizon Press, New York, 1959).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

[1963 part 4]

Francis Bacon (Granville, 929 Madison): A small loan exhibition serves as a prelude to this macabre Englishman's

big show, due at the Guggenheim Museum in the middle of the month. Screaming, tortured faces confront us with Bacon's major thesis, that man is neat and mortal, from which only a large spikey landscape (1953) lent by the Carnegie Institute, Pittsburgh offers momentary escape.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Dear Alfred & Jim

Have you seen Nelson's Portraits by Francis Bacon?

[1963 per AH]
[Rene d'Harnoncourt per RR]

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Art Museum—A $7 Million E



Herald Tribune photo by BOB NOBLE

DOWN TO EARTH MOVEMENT—Gov. Rockefeller flips a spadeful of dirt into the air at the Museum of Modern Art yesterday, to symbolize the start of the sixth expansion program in the museum's history. On the Governor's left are, Philip C. Johnson, who designed the new wing, and William A. Burden, chairman of the Museum's trustees. On the right are, Rene d'Harnoncourt, director of the Museum, and August Heckscher, consultant on the arts for the White House.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Modern Art Museum—A $7 Million Expansion

By John Molleson
Of The Herald Tribune Staff

Gov. Rockefeller yesterday turned a spadeful of earth to symbolize the beginning of a $7 million construction program at the Musuem of Modern Art.

Mr. Rockefeller, former president and chairman of the museum, said it marked the sixth expansion of the Musuem of Modern Art since it was founded 34 years ago by a group of men who were concerned about the time lag between the creation of art and its appearance in museums.

The groundbreaking took place in a portion of the museum garden, near 54th St. and Fifth Ave., which had lately been used for a display of Asmat art collected by Michael Rockefeller, the Governor's son, on the expedition to New Guinea which cost his life.

The construction will consist of a two-story structure, with one floor below ground, topped by a garden for the museum's sculpture collection. The hanging gardens will be reached by gently rising ramps from the museum's present gardens area.

Among those who took part in the ceremony were August Heckscher, White House consultant on the arts; Philip C. Johnson, architect of the enlarged garden and two new buildings; and William A. M. Burden, chairman of the museum trustees. The program was televised locally by WCBS-TV.



Herald Tribune photo by BOB NOBLE

DOWN TO EARTH MOVEMENT—Gov. Rockefeller flips a spadeful of dirt into the air at the Museum of Modern Art yesterday, to symbolize the start of the sixth expansion program in the museum's history. On the Governor's left are, Philip C. Johnson, who designed the new wing, and William A. Burden, chairman of the Museum's trustees. On the right are, Rene d'Harnoncourt, director of the Museum, and August Heckscher, consultant on the arts for the White House.

The $7 million program is part of a larger $25 million plan for endowment, operations and new building. A committee was formed in 1959 to raise the funds as part of a 30th-anniversary drive. Gardner Cowles, chairman of the committee, has announced $19 million was collected so far.

The museum expects to open two new additions—the garden wing and a new building on W. 53d St., between the museum and St. Thomas Episcopal Church—in the spring of 1964, at the time of the New York World's Fair. Another wing, west of the main building, will be started as soon as possible after that.

The additions and renovations will increase space for temporary exhibitions by more than a third, triple library research facilities and more than double space available for membership services.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

17 NOV 62

61° anno N. 500

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

RADIOCORRIERE-TORINO
11 NOV. 1962
17 NOV. 1962

che, dopo un'infanzia infelice

LA ODIERNA PUNTATA DI "ARTI E SCIENZE"

Nel quadro dei rapporti culturali italo-libanesi è stata organizzata a Roma dal Ministero degli Esteri italiano una mostra dei pittori libanesi contemporanei. Nel numero « 182 » della rubrica « Arti e scienze », che comprende, fra l'altro, servizi su una visita alla sede dell'Utet, su una storia della musica in dischi, sulla mostra di Francis Bacon che sta ottenendo un successo notevolissimo in varie città europee, sarà presentata anche questa esposizione, la prima in Italia, dove opere di gusto moderno ma fondate su motivi tradizionali si uniscono a quadri che si richiamano alle più spregiudicate esperienze di avanguardia dell'arte occidentale. Riproduciamo nella foto in basso una delle opere espostenella mostra romana: « La fête » di Kalil Zogaib



59° Anno N. 1520

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO
Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

VIE NUOVE - ROMA

15 NOV. 1962

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

BACON E' IL PITTORE DELLA DISUMANIZZAZIONE DELL'ETA' CONTEMPORANEA

Ho visto che i giornali hanno dato risalto a una mostra del pittore inglese Francis Bacon organizzata a Torino. Potrei vedere qualche opera di questo pittore? Potrei avere su di lui un giudizio dal critico Antonio Del Guercio?

Franz Mauzi - Roma

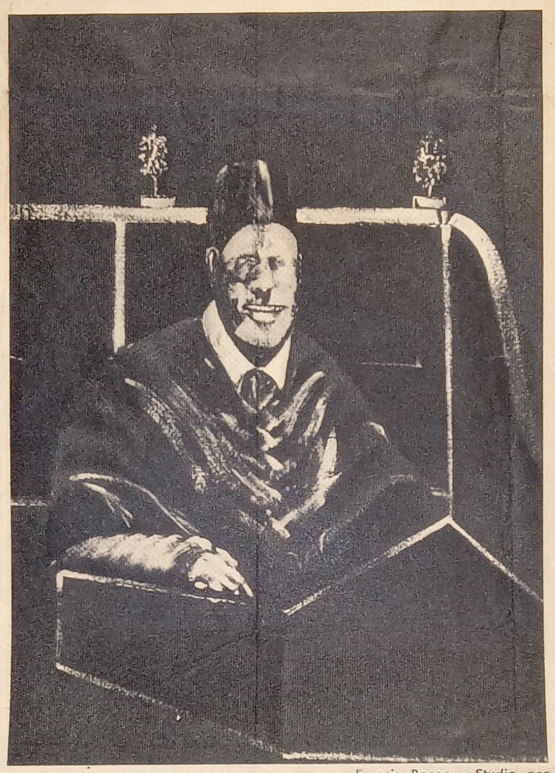
Risponde il prof.
ANTONIO DEL GUERCIO
Critico d'arte

Pittore *nero* e urtante, costruttore di immagini disperate dalle quali promana un urlo senza fine e la cui visione sempre induce nel riguardante un disagio o un trauma violento, Bacon è certamente il cantore lucido del *costo umano* della Storia, del prezzo di sangue e di solitudine, di strazio e d'orrore, col quale la società civile paga — sulla pelle di ogni uomo singolo — il proprio sviluppo: ed è qui, nella cupa tenacia con la quale egli ribadisce e ripropone da immagine a immagine questo fondamentale contenuto poetico, la sua forza e la sua eccezionale posizione nell'arte contemporanea. E' la posizione di un pittore che si confronta con la storia del suo tempo, calandosi entro i più feroci casi-limite della disumanizzazione. La pittura di Bacon non sorge da una intuizione confusa o generica, ma si nutre di convinzioni la cui radice va cercata in un'area vasta della cultura moderna: dall'esistenzialismo all'eredità visionaria di certa pittura inglese al tempo stesso *titanica* e struggente (ad esempio Füssli), per non dire degli umori particolari del cattolicesimo inglese che attinge a volte dalla propria condizione *isolata*, minoritaria, una speciale autonomia dalla società ufficiale.

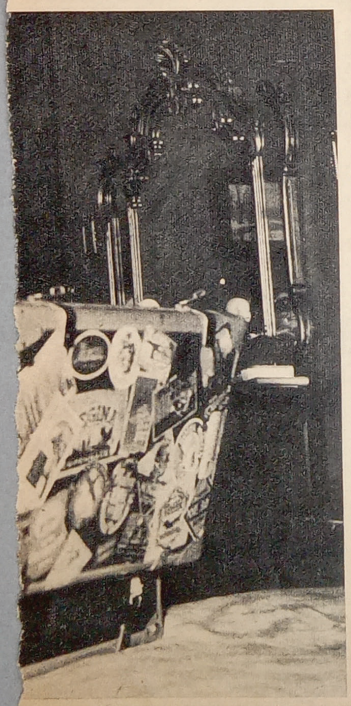
Si può dire che Bacon rappresenti il più alto risultato conseguito ai giorni nostri da quelle zone della cultura mondiale per le quali il problema *religioso* è ancora un problema vivo.

Organizzata dal direttore della Tate Gallery di Londra, John Rothenstein, la mostra è stata presentata da Luigi Carluccio con un saggio assai puntuale e acuto, che ha per titolo « Bacon, il potere e la gloria »; di questo saggio merita riferire qui la parte conclusiva: « ... non è necessario che la gabbia di vetro a prova di proiettile, che compare la prima volta nella " Testa IV " del 1949, prefiguri la gabbia in cui tanti anni dopo è stato rinchiuso Eichmann; che l'uomo che urla nei microfoni imbracciando il mitra annunci da lontano l'avvento dei Salan; che l' " Uomo in blu " sia una denuncia di McCarthy o, veduta dall'altra parte, per l'ambivalenza delle immagini di Bacon, sia invece la figura della sua vittima; che gli assistenti all'ultima " Crocifissione " siano Hitler e Himmler e chiunque altro si è lavato le mani nel sangue. Non è necessario infatti che Bacon sia un profeta. E' sufficiente che egli sia un testimonio. E nella nostra mente la sua opera procedendo acquista la evidenza terribile e perentoria di un rapporto drammaticamente scontato, sui caratteri *fondamentalmente grotteschi e delittuosi del Potere e della Gloria* ».

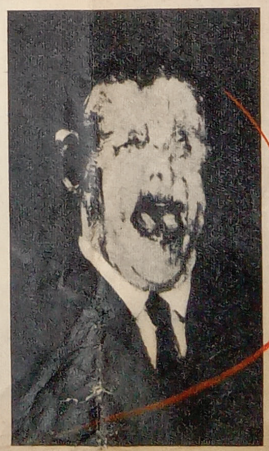
E' da sperare che questa mostra sia stata visitata da quei giovani pittori nostri che mostrano interesse per Bacon; un interesse che, purtroppo, ha dato luogo a fenomeni di *baconismo* epidermico; di fronte a un folto gruppo di opere, come è quello esposto a Torino, essi si saranno persuasi che la via percorsa da Bacon non è un viottolo facile ma è un'esperienza singolare ed eccezionale, la cui validità — per chi abbia un pensiero laico — non è il senso torvo del *peccato originale* o della decadenza mistica degli uomini, ma il confronto drammatico e spietato di questi miti con la realtà nuda della società contemporanea.



Francis Bacon, « Studio per un ritratto V », 1953. In basso a destra, « Ritratto d'uomo ».



Giusi Leone è stata una delle migliori velociste dell'atletica leggera italiana.



QUI RISPONDE L'AVVOCATO

SI PUO' CAMBIARE IL NOME — Vorrei sapere che pratiche bisogna svolgere per cambiare nome e cognome.

S. M. - Modena

Se vuole cambiare cognome od aggiungere al proprio un altro cognome, dovrà rivolgere domanda al Presidente della Repubblica, tramite il Ministro della Giustizia, esponendo le ragioni della domanda ed unendo l'atto di nascita e gli altri documenti che giustificano la richiesta. La domanda va redatta in carta da bollo (L. 300) e va presentata alla Procura Generale della Corte d'Appello della sua residenza e quindi, se risiede a Modena, alla Corte d'Appello di Bologna.

IL FIGLIO NON PAGA I DEBITI DEL PADRE — Sono creditore di un tale, che non vuole pagare. Questi ha un figlio maggiorenne a cui è intestata la mobilia di casa: vorrei sapere se posso fare effettuare il sequestro di detta mobilia. Il mio creditore è capo famiglia, e il figlio maggiorenne convive con lui.

E. D. - Torino

Se l'intestazione della mobilia di casa al figlio maggiorenne è regolare, nel senso che è fatta attraverso una scrittura registrata, la mobilia stessa è impignorabile dai creditori del padre e il figlio potrebbe sempre fare opposizione.

Risposte brevi a...

L. Vanoli - Sassari - Per l'informazione da lei richiesta si rivolga all'ufficio dell'Inca presso la Camera del Lavoro di Sassari, oppure direttamente all'Inca nazionale, presso la Cgil, corso Italia 25, Roma.

Lettore di Segni (Roma) - L'ammontare della tassa di registro è dello 0,50 per cento.

Angelo Longoni - Palazzolo (Bergamo) - Il libretto al portatore è un documento che rappresenta la esistenza e il possesso di una somma di denaro. La moglie che lo detenga è proprietaria della somma, e di essa può disporre in vita come meglio crede, anche donandolo. I parenti di cui lei parla non possono opporsi a tale donazione, non essendo eredi legittimari.

F. B. - Vittorio Veneto - Lei può vantare dei diritti sulle parti dell'immobile che sono effetto dell'ampliamento realizzato con il suo lavoro e con le sue spese. Potrebbe anche accampare un diritto per usucapione, ma questo mi sembra più difficile. Per quanto riguarda eventuali diritti ereditari cui lei accenna, mi sembrano impossibili, almeno se non interviene un testamento in suo favore da parte della seconda moglie di suo padre.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

59° Anno N. 544

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO
Telefono 723.333

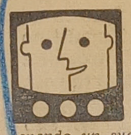
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

CORRIERE LOMBARDO - Milano

13 NOV. 1962



Nel quadro dei rapporti culturali italo-libanesi è stata organizzata a Roma dal ministero degli Esteri italiano una mostra dei pittori libanesi. Il numero di questa sera — centottantaduesimo della serie — presenta tra l'altro servizi su una visita alla sede dell'Utet, su una storia della musica in dischi, sulla mostra di Francis Bacon che sta ottenendo un successo notevolissimo in varie città europee, e sulla mostra dei pittori libanesi organizzata a Roma dal ministero degli Esteri. In questa esposizione, la prima in Italia, opere di gusto moderno ma fondate su motivi tradizionali si uniscono a quadri che si richiamano alle più spregiudicate esperienze di avanguardia dell'arte occidentale.

10.55 [illegible] POSTA DI PADRE MARIANO

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

° anno N. 642

L'ECO DELLA STAMPA
(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

Corriere d'Informazione Milano

13 NOV. 1962

Un film con la Crawford

Riccardo Morbelli ospite del « Paroliere »

« Sola col suo rimorso » è il film, in onda alle 21.5, sul « Primo canale ». Diretto da Vincent Sherman nel 1950 ha come interpreti principali Joan Crawford e Wendell Corey.

Nel quadro dei rapporti culturali italo - libanesi è stata organizzata a Roma dal Ministero degli Esteri italiano una mostra dei pittori libanesi contemporanei. Nel numero « 182 » della rubrica « Arti e scienze », (in onda stasera, alle 22 e 35, sul « TV-1 »), che comprende, fra l'altro, servizi su una visita alla sede dell'Utet, su una storia della musica in dischi, sulla mostra di Francis Bacon che sta ottenendo un successo notevole in varie città europee, sarà presentata anche questa esposizione la prima in Italia, dove opere di gusto moderno ma fondate su motivi tradizionali si uniscono a quadri che si richiamano alle più spregiudicate esperienze di avanguardia dell'arte occidentale.

Prosegue, sul « Secondo » l'inchiesta « Verso la metropoli » di Vittorio Zincone e Giuliano Tomei. La puntata di stasera, alle 21.5, ha per titolo « Incontro con la città ».

Sempre sul « Secondo », alle 21 e 50, va in onda « Il paroliere questo sconosciuto ». La puntata di stasera è dedicata a Riccardo Morbelli, giornalista e scrittore. Come « paroliere » ha al suo attivo una lunghissima serie di canzoni di grande successo, tra le quali *Sulla carrozzella* (che fu lanciata da Odoardo Spadaro), *Domani, Il primo cappello bianco, La canzone del boscaiolo, Fatti una fischiatina, Batticuore, Ho rubato una stella, E' troppo bello per essere vero, A zonzo, Un po' di poesia, Prigioniero, d'un sogno* e quella *Ba-babaciami, piccina* che, lanciata nel 1939 da Alberto Rabagliati fu ripresa alcuni anni fa da Rosemary Clooney che ne fece un « best-seller » internazionale.

E' già pronto il cartellone della prosa radiofonica per il mese di dicembre. Vi figurano molte novità e prime esecuzioni. Sul Programma nazionale, il 6 dicembre alle 21, *Esercizio per cinque dita*, novità per l'Italia di Peter Shaffer. E' uno dei maggiori successi inglesi di questi ultimi anni. Sabato 8, ore 20.25, un'altra novità per l'Italia: *Oltre il confine* del cecoslovacco Jan Rys, tradotta da Ippolito Pizzetti. Due atti unici di Achille Campanile, in un nuovo allestimento radiofonico, sono in programma per giovedì 13. Si tratta de *L'inventore del cavallo* e di *Centocinquanta la gallina canta*, entrambi rappresentati nel 1925. Sabato 15, andrà in onda una radiocomposizione di Giuseppe Lazzari, *Affondate la Bismarck*.

Marlborough 2

Romeike & Curtice Ltd

Telephone HOL 5416-9 | 68-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2.

EXTRACT FROM

"Neue Zürcher" Nachrichten Zurich GERMANY

DATE 10 NOV 1962

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

KUNSTHAUS ZÜRICH

Francis Bacon

H. Gr. «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!» (Beim Eintritt hier lasst alle Hoffnung fahren!) möchte man mit Dante den Kunsthaus-Besuchern zurufen. Denn die Hölle, die der italienische Dichter vor 600 Jahren schilderte — sie wird hier — auf anderer Ebene — neuerlich Wirklichkeit. Der erste und spontane Eindruck vor diesen Bildern ist der einer heftigen Ablehnung. Aber gerade die Stärke dieses heftigen Ablehnung. Aber gerade die Stärke dieses negativen Gefühls stimmt nachdenklich. Denn wirkliche Ablehnung vermag nur dort zu wachsen, wo auch wirkliche Kräfte am Werk sind. Und das ist bei Francis Bacon zweifellos der Fall, mögen wir darüber auch nicht erfreut sein.

Der englische Maler, der 1909 in Dublin geboren würde, ist ein schrecklicher Entlarver. Aber bei ihm steht nicht der Mut zur Kritik im Vordergrund, dieser Mut, der so weitgehend das Schaffen der deutschen Expressionisten bestimmte. Vielmehr ist Bacon ein verzweiflungsvoll Getriebener, der uns nicht aus ethisch-pädagogischen Gründen das Hässliche (im weitesten Sinn des Wortes) vor Augen führt, sondern aus einem masochistischen und offenbar weitgehend passiven Urerlebnis heraus. Dieses bewusste und unbewusste Selbstquälen, also eine psychische Perversion, ist auch die Ursache dafür, dass die sich in dieser Bilderwelt manifestierte Kritik an der Gegenwart nirgends befreiend auswirkt. Denn nur dort, wo hinter der Kritik auch der Wille zum Positiven steht, kann sie fruchtbar werden. Bacon aber ist unrettbar verstrickt in eine Negation, die deshalb nicht zur Ueberwindung des Grässlichen führt, weil ihr eigentlichstes Charakteristikum Hoffnungslosigkeit ist. Jene Hoffnungslosigkeit, die auch Dantes Höllenbewohner empfinden und die endgültig ist.

Und hier stellt sich die immer wieder erhobene und nie überzeugend beantwortete Frage: Ist Künstlertum ohne Ethos überhaupt möglich? Das 19. Jahrhundert war da schnell mit einem «ja» bereit; das 20. Jahrhundert ist hier aber vorsichtiger geworden. Vor allem fixieren wir den Begriff der Ethik heute in einem weiteren Rahmen, so dass wir selbst ein verzichtendes Getriebensein, wie es in Bacons Oeuvre vorherrscht, noch anerkennen können, falls es den Stempel des Echten und Wahren (wenn auch des bloss subjektiv Wahren) trägt.

Sehr richtig hält Stephan Spender, der Freund des Künstlers und Kenner seines Schaffens, im Katalog-Vorwort fest: «Von Bacons Bildern liesse sich mit besonderer Berechtigung sagen, dass sie nicht nur Abbilder einer zerfallenen Welt sind, sondern ebenso Darstellungen der zerfallenen Vorstellung von dieser Welt im Künstler selbst.» Eben das ist die «Moral» dieser Ausstellung: dass wir spüren, wie die negativen Kräfte unserer Zeit, die von der Gottlosigkeit bis zur Atombombe reichen, immer auch auf uns abfärben, mögen wir uns auch mit bestem Willen dagegen sträuben. Wer im Schmutz lebt, kann sich nie ganz von diesem Schmutz freihalten — es sei denn vielleicht ein Heiliger. Unsere Generation aber — das ist die von Bacon in seinen Bildern deutlich zum Ausdruck gebrachte Meinung — steckt zumindest psychisch so tief im Schmutz, dass sie sich von ihm nicht mehr befreien kann. «Lasciate ogne speranza . . .»

So werden bei dem englischen Maler auch alle Gesichter zu Fratzen. Es ist nicht eigentlich etwas Dämonisches, das dahinter lauert, sondern lediglich ein völliger Zerfall, der jeden Zug unbestimmt zerfliessen lässt. So genial Bacon auch das Charakteristische selbst noch in einer letzten Formaufweichung festzuhalten weiss, kann man es doch nirgends fassen. Selbst der Totenschädel, der immer wieder durch das beulenartig quellende Fleisch durchschimmert, ist keine konkrete Realität, ja nicht einmal ein Sinnbild für die Vergänglichkeit. In ihm spiegelt sich vielmehr lediglich das fast absolute Nein, das für Bacon hinter jeder Weltbetrachtung steht.

Wenn man vernimmt, dass schon den jungen Francis Bacon «die Tierleiber in Schlachterläden fasziniert hätten», so darf man hier zweifellos im Sinne der modernen Psychologie von einem Trauma sprechen, besonders dann, wenn man die Umsetzung dieses Jugenderlebnisses in den viel späteren Bildern sieht. Das Motiv der «Kreuzigung» etwa, das bereits 1932 in einem der frühesten der gezeigten Werke ebenso auftaucht wie 1962 in drei Studien, hat weder mit der Bibel zu tun noch mit dem modernen Sadismus, wie er in Konzentrationslagern herrschte. Es ist vielmehr eine nicht mehr steigerbare Selbstzerfleischung, mit der sich Bacon wollüstig seinem masochistischen Empfinden hingibt. Und ähnlich verhält es sich mit den vielen, vielen Versuchen, sich mit dem berühmten Bildnis des Papstes Innozenz X. von Velasquez auseinanderzusetzen. Es ist, als ob die Schönheit dieses Werkes geradezu physisch wehtun würde, so dass er diesen Schmerz nur durch die Zerstörung des Edlen zu überwinden vermag. Die zahlreichen Abwandlungen sind daher weniger echte Persiflagen — ebenso wenig wie die Neudeutung der Gemälde von Vincent van Gogh — als ein quälerischer Drang zum Hässlichen, zum Feind des Schönen.

Ist eine solche Ausstellung dann also notwendig? Ist sie wesentlich? Es fällt schwer, darauf eine befriedigende Antwort zu geben. Die kompromisslose Entlarvung des vielen Negativen in der Gegenwart, nicht zuletzt des Zerfalls des Ethischen im Menschen, kann entschieden a u c h heilsam wirken. Wir fühlen uns unmittelbar betroffen, auch wenn wir vielleicht das Uebertreibende dieses Spiegelbildes ablehnen. Ein solches Betroffensein aber führt zum Nachdenken und darüber hinaus zu einer Art Selbsterkenntnis. Das wäre an sich erfreulich. Nur: das Fehlen jedes Willens zu einem ethischen Neuaufbau lässt es fragwürdig erscheinen, ob die für diese Kur angewandten Gewaltmittel wirklich Heilung bringen können.

Die eingesetzten künstlerischen Fähigkeiten sind ebenso zwiespältiger Natur wie die inneren Aussagen. Das Farbenspiel ist in einzelnen Details von einer hinreissenden Schönheit. Aber es wird fast immer überblendet von äusseren Effekten, die die angetönten ästhetischen Möglichkeiten zu negieren scheinen. Auch in der Form und vor allem in der häufig bis zum gefährlichen und allzu dominierenden Schwarz hin entwickelten Farbgebung herrscht jene Uebersteigerung und Masslosigkeit, die Francis Bacons Kunst doch kleiner erscheinen lässt, als sie sich gebärdet.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

5 NOV. 1962

LA TERRIBILE LEZIONE DELLE DUE MOSTRE ITALIANE

LA «CATTIVERIA FORMALE» DEL PITTORE BACON NASCONDE DIETRO LA DEFORMAZIONE IL VUOTO D'ANIMA

Sarebbe meglio che non si fosse scritto di Francis Bacon, il pittore inglese (irlandese di nascita) che ha esposto a Torino sotto il patronato dell'ambasciata di Sua Maestà Britannica a Roma e quasi contemporaneamente alla Galleria Galatea di Milano: certi fenomeni, da censura, per intenderci, converrebbe ignorarli nella speranza che il pubblico faccia altrettanto; il bene che ne viene dal chiamare le cose col loro nome, ammesso che lo si faccia, non vale il male prodotto dalla loro divulgazione, dalla curiosità che si immette nell'animo del lettore.

Francis Bacon è ormai «lanciato». Egli è un «caso» anche se non è un artista. Su di lui si discute e questo è già un successo. Ha un ricco itinerario in parte compiuto e in parte da compiere, in importanti città europee. E' stato definito la voce nuova della pittura da alcuni critici che si sono lasciati suggestionare dalla forza malefica della sua opera, che si sono lasciati... «catturare», per usare il linguaggio di Luigi Carluccio, il critico e presentatore della mostra di Torino, autore della monografia sul catalogo.

Bisogna dunque occuparsi di lui e tentare di chiarire per quanto è possibile l'equivoco, il nuovo equivoco che si profila all'orizzonte dell'arte figurativa e per il quale vedremo ancora un bel periodo di confusione perchè si illude chi creda che Bacon non faccia scuola, essendo molte oggi le menti pronte ad assorbire le cose più assurde.

* * *

La novità di Bacon è la bestemmia sul quadro (lo si sarà capito anche leggendo uno solo degli articoli apparsi sui giornali): sotto la bandiera della sincerità e dell'angoscia dell'uomo moderno ci vengono offerte oscenità e mostruosità di ogni genere, sadismi e corruzione.

Egli viene presentato come colui che porterà la pittura fuori dalle secche dell'«informale» poichè propone, per ovviare alla «pura forma», agli estetismi dell'«arte per l'arte», un nudo contenuto (e di qual genere).

Non ci vuol molto a capire che si tratta dell'altra faccia dello stesso problema. Da un eccesso all'altro: è la rottura del binomio contenuto-forma questa volta a favore del primo termine.

Per chi è convinto che l'arte è sintesi, equilibrio delle forze dello spirito, è un nuovo colpo duro. Ben lo sa il critico Luigi Carluccio che inizia il discorso su Bacon proprio con queste parole: «Sarà un colpo duro per il pubblico italiano, un colpo portato diritto al suo radicato compiacimento per le manifestazioni dello spirito che non manchino di gradevolezza». E più oltre: «Non c'è un quadro di questa mostra che non sembri fatto apposta per irritare, disgustare, offendere e forse minacciare lo spettatore».

Singolare questa presentazione, che del resto è fatta con molta intelligenza, un vero capolavoro nel suo genere: questi critici, così bravi nel sottilizzare e nell'esprimersi, veri cesellatori del pensiero!

Basta usare le loro stesse parole, capovolgendo i significati, per essere vicini alla verità.

* * *

Bacon viene difeso in nome della sincerità, e può anche darsi che sia sincero, per quanto il dubbio nasce sempre in questi casi in cui domina la compiacenza del male, che si tratti di coscienza senza scrupoli, come per certa letteratura che non di altro vive che sul far presa sulla parte peggiore dell'uomo. Comunque sia le cose non migliorano di molto; se si tratta di un irresponsabile, anzichè di un abile speculatore, la colpa ricade in maggior misura su chi lo presenta, e lo valorizza.

Quello che fa male è quando questa roba la chiamano «realtà». La realtà è una cosa complessa, abbraccia tutti i motivi dell'uomo e del creato. E' la vita, la morte e il tempo, il dolore, il mistero e la bellezza, i sogni. Tutto questo e tutti i mezzi toni mancano nella monocorde espressione di Bacon.

* * *

Il disegno infantile, i dipinti dei pazzi, roba d'oro al confronto di questa, originali e divertenti quanto si vuole, di una purezza che ci commuove, nessuno vuole, in coscienza, considerarli arte; sono delle espressioni particolari, che mancano di una sufficiente elaborazione, cioè di pensiero.

Anche Bacon manca di una sufficiente elaborazione. Il suo è materiale grezzo.

Non è avvenuta la «trasposizione» per la quale gli elementi della realtà o gli elementi simbolici muoiono per rinascere con dimensioni e accenti nuovi in un insieme organico che si chiama arte. Il linguaggio pittorico qui non esiste. Non esiste ricerca e approfondimento di un problema estetico. Non c'è stile e non c'è misura, nei quadri di Bacon, comunque si voglia considerare il contenuto. Essi si valgono di qualche effetto e di qualche abilità di mestiere.

* * *

Ci sono casi in arte in cui la crudeltà può diventare materiale raffinato per un raffinato superamento. C'è Picasso, esasperato interprete della sensibilità moderna, genio di apertura di queste cose, che sa essere cinico, volgare e irriverente ma crede nella pittura e in lui l'artista ha il sopravvento, la forma ha il sopravvento, direi, e l'espressione diventa lirica. C'è Camus, in letteratura che veste di nobilissima arte l'angoscia esistenziale dando lezione di dignità e di civiltà e penso siano molti i casi in cui si possa dimostrare anche ai giorni nostri il predominio dello spirito.

La pittura di Bacon non fa pensare, non eleva. Le sue denunce non servono a migliorare l'uomo senza amore e rimangono su un piano superficiale, quasi assurdo, ridicolo.

La sua cattiveria è senza ironia, senza umorismo, senza dramma, incredibilmente fine a se stessa. Nessuna traccia di pietà o di solidarietà, nessun vero interesse, nessun tema dell'uomo. La «disperata condizione umana» è la personale incapacità a dimensionarsi e il suicidio sarebbe la conseguenza logica del pensiero di questi personaggi che vivono invece, senza nessun rispetto dei lavori della vita.

Per avere la misura dell'empietà di Bacon, della sua spaventosa aridità spirituale e insieme della sua incapacità pittorica, bisogna guardare il paesaggio: quanto di più squallido c'è in questa mostra; una desolazione di macchioline, di colpettini che non si possono chiamare pennellate, in qualcosa che dovrebbe essere un piano o un prato e non è altro che un vuoto. La natura non esiste per Bacon; chiuso com'è nella sua ossessione e nella sua rabbia non vede e non sente nulla della meravigliosa vita.

Si osservino ora quelle linee bianche entro le quali mette quasi sempre le figure, indiscriminatamente Papi urlanti o studi di nudi, bestiacce, personaggi politici o uomini distesi su divani ed altre cose più innominabili, teste di sfingi o il povero Van Gogh (che cosa ha fatto di male?) bambini paralitici o donne rese mostruose per una deformazione degradante. Ebbene queste linee, inutili, suggerimenti di architetture, specie di assi cristallografici, non sono che accorgimenti per creare uno spazio che non c'è, un mistero che non c'è.

Quando un artista manca del senso istintivo dello spazio lo si può mettere in crisi. A che cosa tendono le tre arti figurative se non a questo? Lo spazio è la dimensione dello spirito la misura dell'anima. Perfino gli «informali» che possono sembrare a un pubblico sprovveduto tutti uguali si possono distinguere per questo prezioso attributo, anzi è forse la migliore maniera per distinguere i buoni dai grami.

* * *

Bacon trae le sue ispirazioni da disegni e opere altrui, da fotografie o fotogrammi. Lo si sarà appreso dai giornali, poichè non lo si tace; si sa perfino il nome di un certo libro inglese dove studia posizioni di animali in movimento. E' una nozione ormai acquisita anche dal pubblico che sia nocivo ai fini dell'arte usare materiale già elaborato da altri; ma per lui bisogna fare anche qui una eccezione e considerare il suo metodo quasi come una genialità.

Per concludere dirò che Bacon è monotono come un vero artista non è mai. (Si pensi a Morandi che crea sempre situazioni nuove). Ripete gesti e motivi, insiste sui temi; di solito si limita, anzichè costruire solidamente un quadro, a far emergere dal nero della tela dei bagliori, delle espressioni che poi tenta di inquadrare entro queste linee bianche di cui si è già parlato.

Ci sono dei quadri, che sembrano migliori di altri, dove pare esista un problema di colore; ma cui poi Bacon non dice niente di nuovo: è la lezione pittorica ormai acquistata da tutti gli artisti moderni, quella dalla quale bisogna partire per dire qualcosa. C'è un quadro, nella prima sala, del 1932, che forse bisogna considerare: un «Cristo», in cui c'è qualcosa che poteva essere un momento lirico ed è anche pittoricamente convincente. Ci sono altri tre quadri, sempre dello stesso periodo giovanile, in cui pare l'autore ricerchi una dinamica nella figura, una tensione nella deformazione; ma egli ha poi preso invece la direzione di quell'espressionismo che ora ha messo tutti in subbuglio.

ENZA RIVA

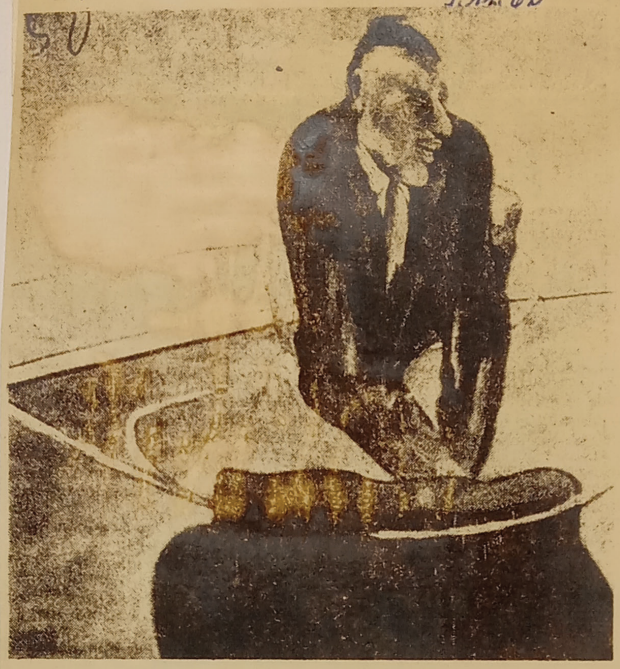
ERINA DI LUALDI SUI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Oberhessische Presse (16) Marburg 3.12.62



Francis Bacon: „Sitzender Mann", Oel, 1959

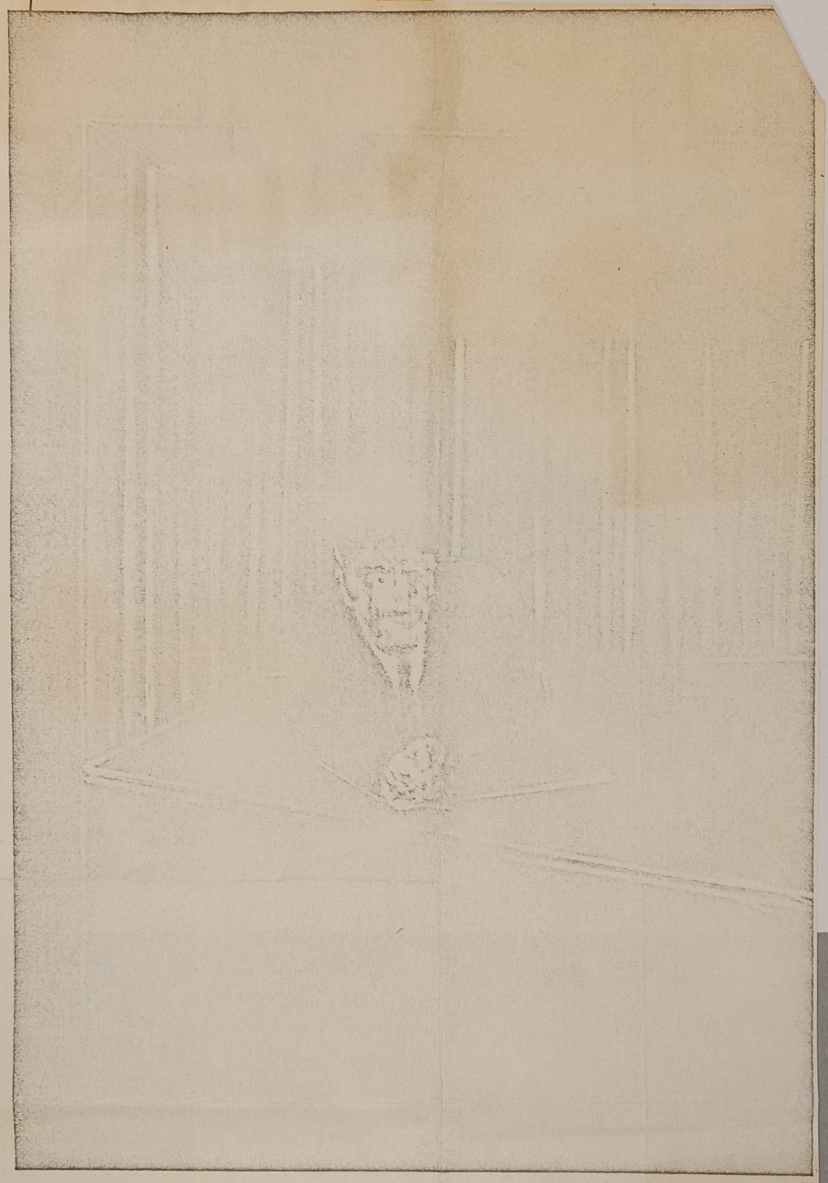
Der englische Beitrag zur zeitgenössischen bildenden Kunst ist bedeutender als gemeinhin bekannt: Ben Nicholson, Graham Sutherland und Francis Bacon sind nur drei der Namen, die den Rang dieses Beitrages charakterisieren. Es ist das Verdienst der Mannheimer Kunsthalle, uns nach der ersten Kollektiv-Ausstellung des Werkes von Bacon in der Londoner Tate-Galerie eine erste umfassende Begegnung mit diesem eigenwilligen und nicht gerade bequemen Maler ermöglicht zu haben. In der Einführung des ausgezeichneten Kataloges dieser Ausstellung hat Stephen Spender darauf hingewiesen, daß der 1909 in Dublin geborene Bacon (übrigens ein Nachfahre des Philosophen mit dem gleichen Namen) in den dreißiger Jahren in Berlin entscheidende Eindrücke durch die Fotografie erhalten hat: durch ihre unnaturalistischen Züge freilich, die herausgerissene Momentaufnahme, unscharfe Einstellungen, Doppelbelichtungen usw. Spender kennzeichnet Bacons Bilder als „Abbilder einer zerfallenen Welt und zugleich Darstellungen der zerfallenen Vorstellung von dieser Welt im Künstler selbst". Ein Erbe der expressionistischen Kunst, deformiert Bacon das Menschenbild in einer schockierenden Weise, um uns die Verzerrungen deutlich zu machen, denen wir in der modernen Welt immer verhängnisvoller unterworfen sind. „Obwohl Bacons Bilder", so schreibt Spender, „in keiner Beziehung Trost spenden in unserem Zeitalter der Konzentrationslager und Wasserstoffbomben, kommt in ihnen doch weder eine arroganter noch verächtliche Einstellung der Menschheit gegenüber zum Ausdruck. Sie sind das Werk eines Mannes von großer Bescheidenheit, der in seinen Werken eher Auseinandersetzung als Leistung sieht, der sein eigenes Gesicht nicht für schöner hält als die schreienden Gesichter derer, die er porträtiert, der das, was er sieht, in der Gemeinsamkeit des Leidens versöhnen kann." R. Z

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Marlborough-2

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL 5416-9
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2.
EXTRACT FROM
Zürichsee-Zeitung-
Stäfa. Switzerland.
DATE 3 NOV 1962



Francis Bacon: Mann in Blau (1954), (gegenwärtig im Kunsthaus Zürich)
(Photo: Walter Dräyer, Zürich)

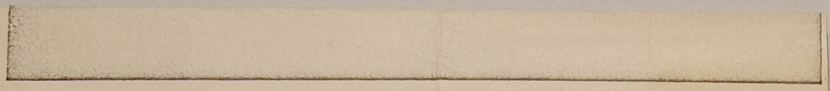
«Der Mensch als des Menschen Feind»

Francis Bacon im Kunsthaus Zürich

Francis Bacons Vater war Pferdetrainer in, hat sich für diesen Zweck in ein Renntil-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Francis Bacon: Mann in Blau (1954), (gegenwärtig im Kunsthaus Zürich)
(Photo: Walter Dräyer, Zürich)

«Der Mensch als des Menschen Feind»

Francis Bacon im Kunsthaus Zürich

Francis Bacons Vater war Pferdetrainer in Dublin. Bacon selbst, 1909 geboren, genoss nach seinen eigenen Worten nur rudimentären Schulunterricht und wurde dreissig Jahre alt, bis ihm das Vorhandensein der bildenden Kunst überhaupt ins Bewusstsein trat. Dass er einen der berühmtesten Philosophen Englands (Francis Bacon 1561—1626) unter seine Ahnen zählt, mag seinen grüblerischen, bis zum Manischen gesteigerten Erkenntnisdrang teilweise erklären; an den Verwandlungsmöglichkeiten des Menschenbildes arbeiten jedoch auch die beiden andern grossen englischen Künstler, Henry Moore und Graham Sutherland. Die Konzentration auf den Menschen ist nicht nur englisches Erbe, sondern ist heute, da der Mensch zum Mass aller Dinge geworden ist, das Hauptanliegen der bildenden Kunst.

Francis Bacon aber, der kurz vor dem letzten Weltkrieg zu malen begann (seine ersten Werke waren Darstellungen der Kreuzigung) tat und tut das auf eine so erschreckende, abstossende und geniale Art, dass man dem Kunsthaus dankbar ist für die Gelegenheit, die zuvor in Mannheim ausgestellten Bilder auch kurze Zeit in Zürich zu sehen. Der grosse Saal des Neubaus hat sich für diesen Zweck in ein Panoptikum verwandelt, in dem der Besucher bald ein Zerrbild seiner selbst zu finden glaubt, bald von teuflischen Figuren (die ihrerseits zu leiden scheinen) vor übermenschliche Qual und Verzerrung geleitet wird: ein gelähmtes Kind kriecht nackt und hundeähnlich über einen leeren Hügel, eine «Liegende Figur» fliesst nach unausmessbarem Erlebnis aus ihren Konturen, ein Schimpanse und ein Papst reissen den Mund auf zu ohnmächtigem Schrei. All diese grossformatigen Bildflächen weisen einen exakt abgegrenzten Raum vor, als blicke man in Zelle oder Käfig, und ausserhalb dieses Raumes ist nicht Freiheit, sondern das Nichts. Ein Ausbrechen lohnt also nicht, und manche der dargestellten Figuren haben sich in ihrer Qual häuslich eingerichtet, wie zum Beispiel der «Mann in Blau» (Abbildung). Dieser lauernd Vorgebeugte gleicht bald einem Tier in der Falle, bald jedoch einem sprungbereiten Inquisitor oder doch einem Concierge, der unmenschliche Bezirke verwaltet. Eigenartig innerhalb dieser Welt nehmen sich Bacons Huldigungen an Van Gogh aus und seine Variationen zu Velasquez' Bildnis des Papstes Innozenz X. — dieses Bildnis hat Bacon übrigens nie gesehen [illegible] sich nur durch Photographien mit ihm vertraut gemacht. Darüber befragt, warum er gerade dieses Gemälde gewählt habe, antwortete Bacon: «Weil man ein solches Lila sonst nirgends anbringen kann.» Bacon braucht weder ein lebendes Modell (obschon die Porträts zum Besten in seinem Werk gehören), noch das originale Meisterwerk; ihm genügen Photos, welche eine Kaskade von Empfindungen in ihm wachrufen. Diese Empfindungen gelten dem Menschen als des Menschen Feind, der irren Qual, welche ihre Körper leiden, Schlächter und Gekreuzigte zugleich.

Man könnte viele dieser Bilder als Gruselstücke, als makabre Requisiten des menschlichen Jahrmarktes besehen und vergessen, wenn sie nicht so gut gemalt wären. Ihre fürchterliche Eindringlichkeit kommt ihnen nicht aus dem Thema, sondern aus der Unaufhaltsamkeit, mit der ein harmlos betiteltes Bild sich zu enthüllen beginnt, und aus der geradezu perversen Zärtlichkeit in Auftrag und Begegnung der Farben. Vermöchte man das Bild «abstrakt» zu sehen, das heisst, nur als Nebeneinander von grossen und kleinen Farbflecken, als Helle vor Dunkelheit, verdiente die Malerei als solche höchstes Lob. Bacon gibt jedoch nicht die Gnade der Abstraktion, sondern zwingt zum genauen Verständnis: jeder Mensch gefangen, eingesogen vom Pfühl seines Bettes, umkreist von Wandschirmen, eingeklemmt zwischen Tisch und Wand, ohne Hoffnung, und einem schrecklichen Hass gehorchend. Bacon malt die Vision seiner Zeit in gesitteter Verkleidung, er leidet an ihr bis zur Manie, und der Besucher leidet mit.

U.H.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

61° anno N. 451

LEGGASI A TERGO

L'ECO DELLA STAMPA

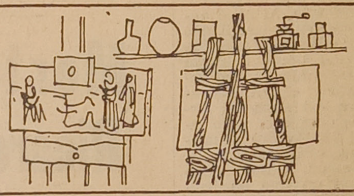
(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

L'ITALIA - MILANO

2 NOV. 1962

Gazzetta delle arti



Interessandosi alle vicende carmelitane a Carnate (1486-1789) il collega Pier Giuseppe Agostoni ha potuto informarci sulle opere che compì colà, nella Chiesa del paese, il Fiannenghino grazie allo zelo ed all'interessamento dei PP. Carmelitani, a Carnate fino dal 1486. Fu un P. Banfo a chiamarvelo, per dipingere nella chiesa e nelle probabili cappelline che sorgevano nella piazza fronteggiante il tempio. Lo storico Fornari accenna per inciso a questi affreschi, se non per dire che in chiesa il tema delle pitture era costituito da figure di santi ed episodi della Passione e che le cappelline recavano fatti varii del Carmelo. Gli autori li chiama «signori Fiannenghini» ma l'Agostoni avverte che si è caduti in errore, accomunando al nome del vero autore il solo Giovan Mauro, come risulta da un documento, quello del fratello Giovan Battista «che in altre occasioni lavorò assieme, pur restando nell'orbita del fratello, qualitativamente più dotato», insieme all'altro fratello Marco, ai quali è attribuita, del resto, la decorazione dell'Abbazia di Chiaravalle. Quando Gian Mauro fu chiamato a Carnate aveva già lavorato attivamente per il convento carmelitano di Milano.

Di questi affreschi, a Carnate, nessuna traccia ormai, ma si sa che nella visita pastorale del Card. Pozzobonelli, nel 1756, si ebbe motivo di lodarne la fattura. Un particolare marginale ma non meno interessante della presenza del Fianninghino nel piccolo paese brianteo, è data dal fatto che nell'elenco dei «miracolati» della Madonna del Carmine, venerata nella chiesa, si trova anche Giovan Mauro Della Rovere, come risulta dagli atti del processo istituito dalla Curia arcivescovile, in-



Carlo Vitale: «La meditazione»

torno ai numerosi miracoli attribuiti all'intercessione della Vergine. Egli stesso racconta l'episodio, e cioè che mentre era intento al lavoro su un ponte di legno, alto da terra «sette brazza in circa», cadde tutto disteso sul pavimento ma nella caduta ebbe modo di raccomandarsi alla Madonna e «così ricevei grazia, che non mi feci maggior male havendo visti altri cader giù da loco più basso e rompersi la testa, le gambe e farsi altri mali», mentre egli riportò solo piccole escoriazioni negli arti inferiori.

* * *

Le numerose gallerie milanesi sono tutte (e ve ne sono anche di nuove) in pieno fervore di attività. Un cenno particolare merita l'ottavo «Premio Diomira», quest'anno, giustamente, dedicato alla memoria del compianto papà di Diomira, Umberto Bertolucci che avevá — scrive Ugo Nebbia — ideato e concretato questo giovanile convegno, sanzionando così, in nome dell'arte, quei «gemendo germinat», che sembra talora la più logica giustificazione di qualsiasi dolore». Ad animare e mantenere vivo ed efficiente il premio rimane l'inconsolabile Giorgina Bertolucci Di Vecchio, a profitto del quale ha messo e mette il suo fervido ed apprezzato lavoro di pittrice. La mostra — destinata al bianco e nero ed alla quale sono stati ammessi 33 giovani di ogni parte d'Italia — è aperta nelle sale della Galleria «Spotorno». I premi sono stati così assegnati: Premio Diomira di L. 50.000 e la medaglia d'oro del Presidente della Repubblica a Claudio Costa di Chiavari. Le medaglie d'oro del Senato e della Camera dei deputati a Francesco Arduini di Verona e Giuseppe Landini di Bologna, la Targa della provincia di Milano a Mario Scarpati di Barra (Napoli). La Galleria Spotorno ha assegnato il suo premio (mostra personale) a Giovanni Garozzo di Catania. L'Associazione italiana editori ha dato in premio un assegno e una medaglia a Umberto Faini di Vimodrone (Milano) e ha segnalato alle case editrici per eventuali incarichi di lavoro Mario Scarpati di Barra (Napoli), Fabrizio Caneva di Vicenza, Giovanni Zironi di Bologna. L'editore Mursia ha assegnato il suo Premio Lavoro e Maria Grazia Pepeu di Trieste. Altri premi-acquisto e premi-lavoro saranno assegnati direttamente dai donatori. Comunque anche in questa edizione, l'iniziativa ne ha confermato il successo specie qualitativamente.

— La «Finarte», che d'ora innanzi gode della specifica collaborazione di Norbert Kesserer, che ha lasciato la sua «Stuttgarter Knuskabinett», assumendo l'insegna Finarte-Ketterer, pur rimanendone consigliere delegato il dott. G. Mario Manusardi, lancia la prima esposizione-asta di opere moderne (ottobre-novembre) nelle sale della Galleria Brera, dove già si tennero le sue prime manifestazioni. Si tratta di un complesso di trecento opere (dipinti e disegni) di maestri anche stranieri, accompagnati da un catalogo, illustrato pezzo per pezzo.

— Alla nuova galleria «Galatea» la mostra delle opere di Francis Bacon rimane aperta fino al 6 novembre.

— Altre mostre a Milano: alla «Verritre» a Della Pasotti Rossi; segue Franco D'Inzeo alla «Pater» (via Borgonuovo 10) personale del bolognese Paolo Baratella, «premio San Fedele 1962» presentato da Emilio Tadini; da «Cadazio» l'americana Nancy Martin, da un anno residente a Milano, dove ha aperto una scuola di disegno per bambini; alla «Galleria del Tornese» intarsi e bozzetti di A. Azzano e, questi ultimi, sono impressioni degli usi e costumi eseguiti durante il lungo soggiorno dell'artista in Venezuela; da «Schwarz» persone di Mario Persico; da «Barbaroux» Gino Riboni di Castellammare, i cui dipinti — scrive Vittorio Tiberi — sono tutti espressione della sua terra, di quei casolari quasi sommersi nella folta vegetazione che li circonda, pregni di quell'humour che nel nostro artista diventano poesia nella semplicità dei soggetti; alla Galleria del Levante (via S. Andrea 23) incisioni di Santiago Lagorno di Buenos Ayres ma che ha studiato e vive a Milano.

Giovanni Mussio

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

61° anno N. 893

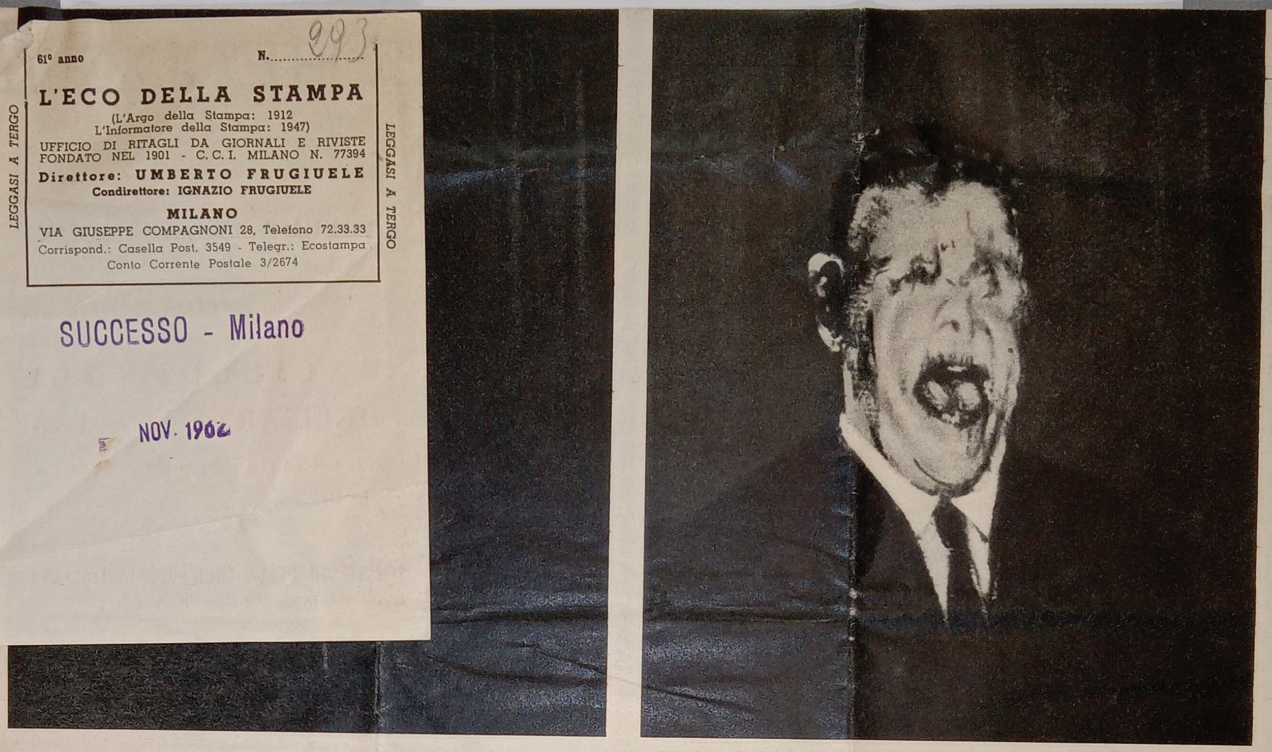
L'ECO DELLA STAMPA
(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

SUCCESSO - Milano

NOV. 1962

[Successo - Milano Nov 1962]



Questi tre "Studi di testa", che Francis Bacon dipinse in sequenza nel 1953, sono direttamente ispirati da certe fotografie di personaggi politici. All'origine di molti suoi quadri non c'è una figura reale, ma una "istantanea". Si sa per certo che egli si è largamente servito di due album fotografici di Edmund Muybridge e di alcune fotografie pubblicate su rotocalchi. Bacon interviene su queste immagini che fa uscire dalla loro emblematica fissità, quasi a confessare una drammatica condizione umana. In questi suoi dipinti, come del resto in tutta la sua opera, non si avverte una ricerca psicologica, ma soltanto una serie

138

IL GOYA DELL'ERA ATOMICA

Francis Bacon, che ha esposto recentemente a Torino, è il più inquietante caso dell'arte contemporanea. La sua pittura è una sorta d'incubo evocato per rappresentare in termini ossessivi una disperata condizione umana

di EMILIO TADINI

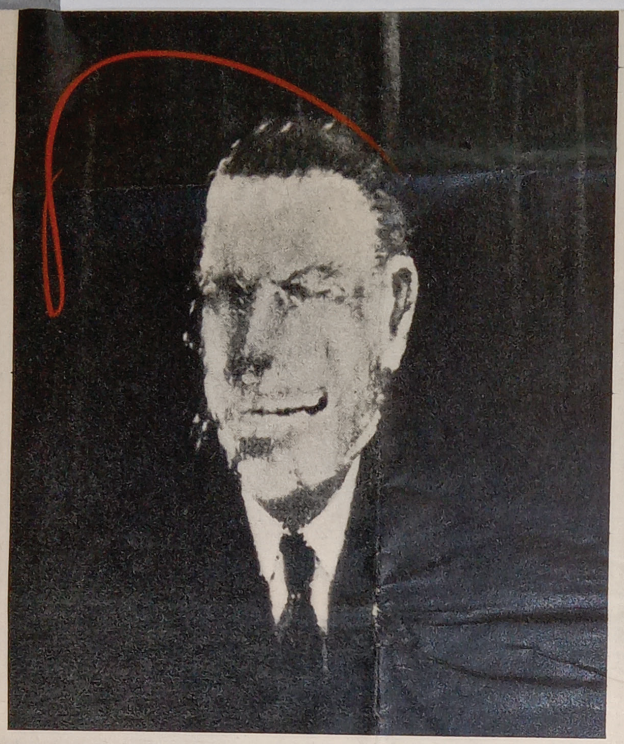
In questo momento Francis Bacon potrebbe trovarsi a Londra, ma anche a Tangeri, o a Montecarlo, o potrebbe essere in viaggio, diretto verso una di queste città o verso qualche altro luogo. Non si sa mai bene quello che stia facendo. Ogni tanto un suo amico porta qualche notizia, ma si tratta quasi sempre di una notizia superata, perchè anche se si riferisce a quello che Bacon stava facendo il giorno prima è quasi certo che in un giorno lui ha trovato il tempo di cambiare posto e attività. Quello che oggi è il più famoso pittore inglese non possiede uno studio vero e proprio. Lavora dove gli capita, chiedendo ospitalità nello studio di un amico. Ma tutto questo non fa parte di quel decorato disordine che la convenzionale immaginazione di certuni collega all'idea stessa dell'artista. Bacon non vive così per volubilità, ma per ostinazione. Forse perchè quel modo di vita è l'unico in cui possa cercare di riconoscere giorno per giorno quella tensione monotona e insieme imprevedibile, quell'ansia faticosa che appaiono anche nei suoi quadri. Alla sua età — Bacon ha 53 anni — molti artisti pensano di essere finalmente riusciti a risolvere la loro pittura nella maturità, e per alcuni è giusto che sia così. Bacon, invece, sembra che continui a lavorare con la turbolenta mentalità propria di un pittore giovane: mettendo a fuoco un determinato nucleo di sensazioni e dipingendo come se fosse letteralmente in preda a quella particolare emozione, quasi come se prima non avesse dipinto niente. Questo però non vuol dire che la pittura di Bacon manchi di unità. In tutti i suoi quadri, dai primi agli ultimi, si impone la stessa idea della realtà, la stessa rivoltata passione di possederla nella violenza della rappresentazione.

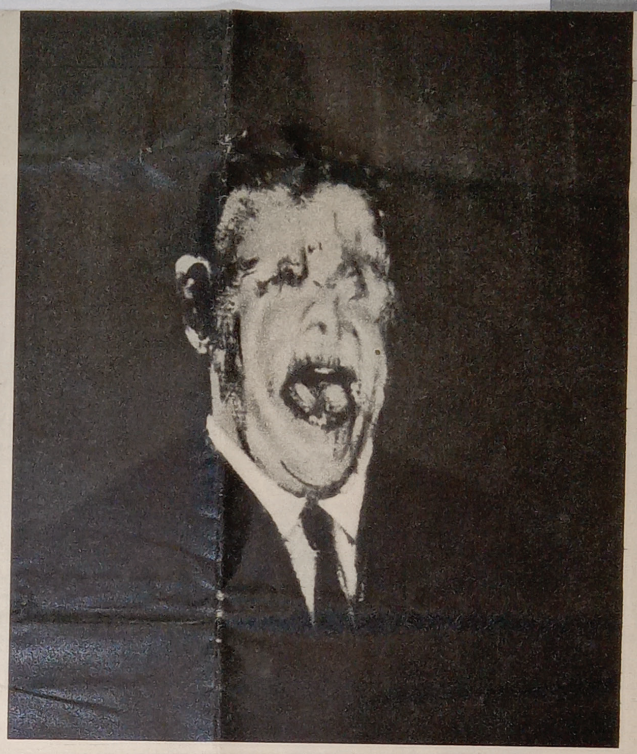
Sono pochi i dati che si conoscono della sua biografia. E' nato a Dublino il 28 ottobre 1909, da una famiglia inglese che discende in linea indiretta dal famoso filosofo inglese suo omonimo. Il padre lavorava in un allevamento di cavalli, e quella del giovane Francis, a quanto pare, non fu una vocazione artistica molto precoce. « Tutto quello che facevo era lavorare con mio padre — ha detto Bacon. — Da ragazzo non ho letto quasi niente, e per quanto riguarda la pittura, sapevo appena che esisteva ». A 16 anni Francis Bacon lascia la famiglia e si stabilisce a Londra, poi viaggia in Germania e in Francia. Verso il 1930, tornato in

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

[Successo - Milano Nov 1962]





Questi tre "Studi di testa", che Francis Bacon dipinse in sequenza nel 1953, sono direttamente ispirati da certe fotografie di personaggi politici. All'origine di molti suoi quadri non c'è una figura reale, ma una "istantanea". Si sa per certo che egli si è largamente servito di due album fotografici di Edmund Muybridge e di alcune fotografie pubblicate su rotocalchi. Bacon interviene su queste immagini che fa uscire dalla loro emblematica fissità, quasi a confessare una drammatica condizione umana. In questi suoi dipinti, come del resto in tutta la sua opera, non si avverte una ricerca psicologica, ma soltanto una serie

138

IL GOYA DELL'ERA ATOMICA

Francis Bacon, che ha esposto recentemente a Torino, è il più inquietante caso dell'arte contemporanea. La sua pittura è una sorta d'incubo evocato per rappresentare in termini ossessivi una disperata condizione umana

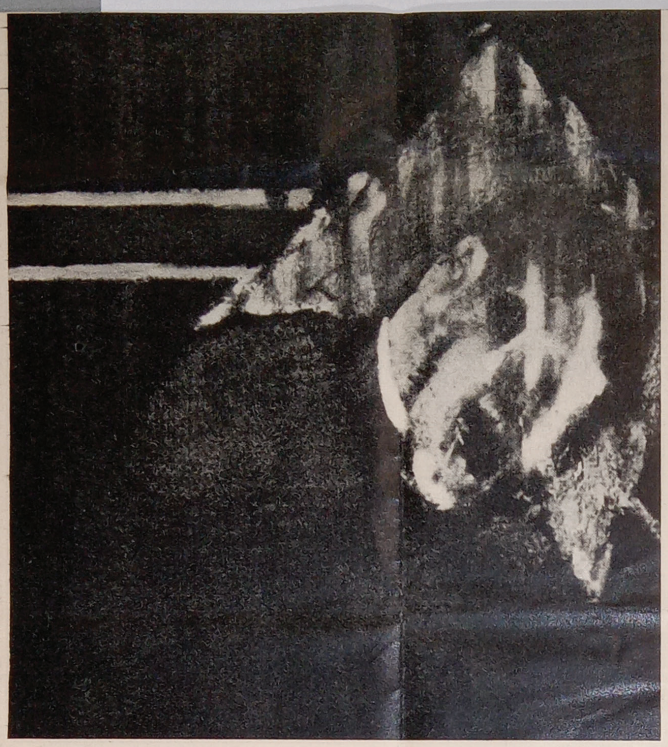
di EMILIO TADINI

In questo momento Francis Bacon potrebbe trovarsi a Londra, ma anche a Tangeri, o a Montecarlo, o potrebbe essere in viaggio, diretto verso una di queste città o verso qualche altro luogo. Non si sa mai bene quello che stia facendo. Ogni tanto un suo amico porta qualche notizia, ma si tratta quasi sempre di una notizia superata, perchè anche se si riferisce a quello che Bacon stava facendo il giorno prima è quasi certo che in un giorno lui ha trovato il tempo di cambiare posto e attività. Quello che oggi è il più famoso pittore inglese non possiede uno studio vero e proprio. Lavora dove gli capita, chiedendo ospitalità nello studio di un amico. Ma tutto questo non fa parte di quel decorato disordine che la convenzionale immaginazione di certuni collega all'idea stessa dell'artista. Bacon non vive così per volubilità, ma per ostinazione. Forse perchè quel modo di vita è l'unico in cui possa cercare di riconoscere giorno per giorno quella tensione monotona e insieme imprevedibile, quell'ansia faticosa che appaiono anche nei suoi quadri. Alla sua età — Bacon ha 53 anni — molti artisti pensano di essere finalmente riusciti a risolvere la loro pittura nella maturità, e per alcuni è giusto che sia così. Bacon, invece, sembra che continui a lavorare con la turbolenta mentalità propria di un pittore giovane: mettendo a fuoco un determinato nucleo di sensazioni e dipingendo come se fosse letteralmente in preda a quella particolare emozione, quasi come se prima non avesse dipinto niente. Questo però non vuol dire che la pittura di Bacon manchi di unità. In tutti i suoi quadri, dai primi agli ultimi, si impone la stessa idea della realtà, la stessa rivoltata passione di possederla nella violenza della rappresentazione.

Sono pochi i dati che si conoscono della sua biografia. E' nato a Dublino il 28 ottobre 1909, da una famiglia inglese che discende in linea indiretta dal famoso filosofo inglese suo omonimo. Il padre lavorava in un allevamento di cavalli, e quella del giovane Francis, a quanto pare, non fu una vocazione artistica molto precoce. « Tutto quello che facevo era lavorare con mio padre — ha detto Bacon. — Da ragazzo non ho letto quasi niente, e per quanto riguarda la pittura, sapevo appena che esisteva ». A 16 anni Francis Bacon lascia la famiglia e si stabilisce a Londra, poi viaggia in Germania e in Francia. Verso il 1930, tornato in

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



di fatti che aggrediscono il personaggio sino a deformarlo: una deformazione densa di evidenti significati. Francis Bacon è nato a Dublino nel 1909. Cominciò a dipingere nel 1930, influenzato, sembra, dal surrealismo e dall'astrattismo. Di quel primo periodo esistono poche opere, perchè Bacon ha distrutto tutti i quadri precedenti.



"Uomo in blu" del 1954 (foto sopra) rappresenta un esempio tipico di come la situazione di un personaggio solitario nello spazio basti a Bacon per impostare un discorso drammatico. Nella foto sotto: "Papa" del 1951, ispirato dal ritratto di Innocenzo X di Velasquez, che Bacon dice di aver visto solo in una riproduzione. Bacon vive a Londra, Tangeri e Montecarlo. Non ha un suo studio e alterna il suo lavoro a lunghi periodi di inattività. I quadri da noi riprodotti sono stati esposti, insieme a molte altre tele, in una mostra organizzata, con grande impegno, dalla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Questo "Studio di babbuino" è stato dipinto da Bacon nel 1953. Anche in questa immagine di animale ritornano certi temi dei ritratti: la bocca spalancata come in un grido di dolore, la sommaria irruenza dell'atteggiamento, e il simbolo della prigionia, risolto qui, realisticamente, nella rete metallica sul fondo.



Un "Paesaggio" del 1952. In questo quadro il pittore ha mescolato gli elementi di due paesaggi che gli sono familiari. In primo piano una savana africana, con l'ombra di un animale che si sposta nell'erba alta; dietro, un lungomare che ricorda quelli della riviera francese. Il pittore irlandese dipinse questo quadro alla vigilia di un viaggio in Africa.



Inghilterra, lavora come disegnatore di arredamenti, e incomincia a dipingere. Della sua pittura di allora, e dei dieci o quindici anni successivi, si sa ben poco. Sembra che fosse influenzata dal surrealismo e dall'astrattismo: ma il fatto è che Bacon ha distrutto quasi tutta la sua produzione di quel periodo, salvando soltanto qualche quadro che, sia pure da lontano, si ricollega alla sua opera recente. In sostanza, la vera storia della pittura di Bacon incomincia nel 1944.

Si può dire che gli anni dell'ultimo dopoguerra siano fondamentalmente caratterizzati, nell'arte europea, dall'esplosione di una nuova pittura astratta. Non è più l'astrazione del primo dopoguerra, rigorosa e geometrica. Ora gli artisti creano movimentate forme astratte che possano alludere a idee pure o realizzare decorazioni. E' come se indefiniti stati d'animo si sforzassero di trovare qualche definizione nel tumulto del colore e del segno. Come se l'istinto ritornasse a illudere gli artisti con una proposta di soluzione definitiva e diretta del fatto espressivo, inducendoli a rifiutare quell'ansia

Gli elementi che compongono questo quadro - intitolato "La Maddalena" e dipinto dal 1945 al 1946 - sembrano scelti e disposti da una fantasia surreale. Ma la presenza sconcertante di oggetti banali, come un ombrello e un cappotto accanto a quell'immagine femminile torturata dalla sofferenza, contribuisce ad evocare un'atmosfera particolarmente inquietante e ambigua.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Dal 1956 al 1957 Bacon dipinse una serie di otto quadri ispirati a un autoritratto di Van Gogh. L'atmosfera chiusa e soffocante del mondo di Bacon lascia qui il posto a una violenta apparizione della natura. E' interessante notare come sullo sfondo di questo quadro il consueto schema della gabbia si dissolva nell'aria aperta e nella luce, lasciando finalmente libero il personaggio.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

52 **Due signore di 46 e 31 anni, e due signorine di 28 e 25, ci scrivono:**

1) ... Sono una donna di 46 anni e mi sento ancora molto giovane. L'unica cosa che tradisce la mia età è la pelle. Cosa mi consiglia lei che è un mago in questo campo?

Marcella T. (anni 46) Genova

Non da "mago", ma da buon farmacista, le consiglio la "Cera di Cupra" che può trovare in farmacia nelle due confezioni da 500 e da 1000 lire. Con questa crema genuina e naturale non avrà più grinze nè zampe di gallina e il suo volto apparirà stirato, fresco, pulito.

2) ... Siccome fumo parecchio; i miei denti sono sempre gialli. Esiste una ricetta che riesca a pulirli e a mantenerli bianchi?

Raimonda T. (anni 25) Bari

Chieda in farmacia 80 gr. di "Pasta del Capitano" che è la ricetta che imbianca i denti. Usi questo dentifricio anche 3 o 4 volte al giorno, essendo privo di abrasivi, e vedrà che i suoi denti diventeranno bianchi e splendenti. Con la "Pasta del Capitano" sorriderà con gioia e... che respiro profumato!!!

3) ... Il mio mestiere mi obbliga a rimanere in piedi tutto il santo giorno. Alla sera ho i piedi e le caviglie sempre indolenziti. Cosa dice di fare?

Elvira G. (anni 28) Parma

Comperi il "Balsamo Riposo", che anche il suo farmacista le consiglierà, e faccia dei massaggi alle estremità indolenzite con questa pomata che non sporca e che non unge. Lei stessa si accorgerà della bontà di questo prodotto e non potrà più abbandonarlo.

4) ... Che grosso fastidio dottore, avere i piedi che sudano sempre! Le calze poi si bagnano e si rompono. Ha un buon consiglio da darmi?

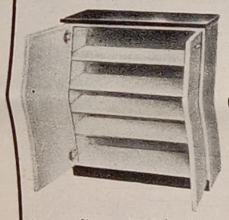
Franca O. (anni 31) Firenze

Vada in farmacia e comperi 350 lire di "Polvere di Timo composta". Si spruzzi questa polvere sui piedi e tra le dita. La "Polvere di Timo" è così efficace che per tutto il giorno non avrà più i piedi sudati nè i cattivi odori che ne derivano. Abbia fiducia.

Dott. NICO
chimico-farmacista

Se il callifugo Ciccarelli usar non vuoi perdi i denari e i calli restan tuoi

LA MIGLIORE PRODUZIONE DI MOBILI METALLICI PER BAGNO



Mobili portascarpe e portabiancheria adatti per ogni tipo di abitazione

Chiedete senza impegno il catalogo generale della vasta gamma a:

ditta
MOSCATELLI FRANCESCO
Via S. Rita, 63 - Milano

dal 1918

In vendita nei migliori negozi di casalinghi e elettrodomestici



DEGR. ACIS N. 256-55 REG. 6108

al primo starnuto...

CORICIDIN

stronca l'incipiente raffreddore

concettuale che aveva sostenuto tutte le libertà della pittura rivoluzionaria prima di allora. Questa mistica astratta avrebbe portato fatalmente i pittori a un gusto superficiale per la materia, alla retorica del formalismo. Ma non è di questo che stiamo parlando. Resta il fatto che la nuova pittura astratta diventa l'accademia riconosciuta e acclamata. Le gallerie si riempiono di quei quadri, i critici li esaltano, i collezionisti se li contendono. Bacon è tra i pochi pittori che anche in quegli anni continuino a rappresentare la realtà in un racconto figurale, evitando allo stesso tempo ogni concessione ad un facile e spento verismo illustrativo.

* * *

Alle origini di molti quadri di Bacon non c'è una figura reale, ma una fotografia. Si sa, ad esempio, che egli si è largamente servito di due album fotografici di Edmund Muybridge ("Figura umana in movimento" e "Animali in movimento"), e di molte fotografie apparse su rotocalchi. Può darsi che Bacon, all'atto pratico, applichi questo sistema in modo del tutto naturale, senza porsi particolari problemi. Probabilmente quello che conta per lui in quel momento è soltanto una certa emozione, tanto intensa da sollecitarne altre, più intime. (Dipingere, ha detto una volta, è « un tentativo per dar forma a un certo tipo di sensazioni visive »). Ma vale la pena di cercare quali siano le ragioni profonde che spingono Bacon a servirsi di queste immagini.

Comportandosi in questo modo Bacon mostra di intervenire — più o meno consciamente — nei confronti di uno dei miti del nostro tempo. Il mito dell'immagine: di tutte le migliaia di immagini che entrano nella nostra vita e soddisfano ininterrottamente e con gigantesca abbondanza la nostra fame di informazioni e di emozioni — anzi, di informazioni che ci si offrano sotto la diretta forma di emozioni, come accade nelle fotografie. Uscendo dai giornali, dalle riviste e dagli schermi, quelle fotografie finiscono per mettere insieme una specie di altro mondo, un mondo sovrapposto al nostro, che ripete i suoi personaggi, i suoi oggetti e la sua scenografia in una convincente ossessione. Al punto che noi, senza accorgercene, finiamo per riferirci non più alle forme reali di cui quelle fotografie riproducono solo un momento isolato, ma addirittura alla vitalità autonoma e completa di quelle immagini artificiose. Bacon prende appunto alcune di quelle immagini, e le sforza a prolungare i loro gesti immobilizzati, a uscire dalla loro emblematica fissità, a decadere, ambiguamente, in una drammatica condizione umana.

C'è poi un altro fatto da considerare. E' quell'assenza di reali valori psicologici che si riscontra nelle fotografie di persone in genere e in particolare nelle fotografie di cronaca. Una fotografia di attualità non vuole e non può darci i sentimenti e i pensieri di una persona. Ci rappresenta soltanto la sua presenza fisica, il suo corpo atteggiato in un gesto immobile — che è tutto quanto la macchina può registrare. E quel gesto, agli occhi di chi guarda la fotografia, esaspera un significato della persona ritratta, in una sola direzione, blocca quella persona in un'unica apparenza ingigantita. (Questo ci riporta a quanto dicevamo prima, a proposito del mito dell'immagine: tutti i personaggi di questa mitologia ci appaiono irrigiditi per sempre al loro posto, nel loro ruolo, o nel loro rango, in una specie di sublimazione automatica e convenzionale). Prendendo a modello una fotografia di attualità, Bacon fa in sostanza una cosa molto naturale per un pittore come è lui, accanitamente interessato alla presenza fisica del corpo umano. Nei quadri di Bacon non ci sono valori psicologici che si mostrino dall'interno di un personaggio. C'è soltanto una serie di fatti, che aggrediscono quel personaggio nel suo corpo: e con tanta violenza da deformarlo, e da costringerlo in quella deformazione piena di significati molto evidenti.

* * *

Tutti quelli che hanno parlato di Bacon lo hanno descritto come il pittore che forse più di ogni altro è riuscito a rappresentare il terrore, l'orrore e l'angoscia dei nostri tempi. E' una considerazione che appare addirittura ovvia. Basta guardare certi suoi quadri: facce massacrate e urlanti, personaggi che ostentano oscenamente le ferite inferte loro dalla solitudine come se avessero dimenticato persino la possibilità di disperarsene, spazi artificiali spietatamente chiusi. Certo, Bacon è anche il pittore dell'orrore e dell'angoscia: un artista che con le sue immagini solitarie e con la sua privata ossessione può servire a ricordare a una intera società quello che, con sconfinata stupidità collettiva, essa mostra di voler ignorare: e cioè di vivere sull'orlo di un mostruoso suicidio generale, continuando a perfezionare i mezzi destinati ad attuarlo. (E Bacon arriva addirittura, in certi casi, a un manierismo dell'orrore, tanto che certi suoi personaggi sono così parossisticamente spaventosi da risolvere l'impeto rappresentativo in un vuoto impulso meccanico). *Ma questo non basta a spiegare tutta l'opera di Bacon.* La sua pittura non è soltanto un incubo realistico evocato per rappresentare la parte infernale della vita quotidiana. E' anche un esercizio attivo, un mezzo di cui Bacon si serve per aggredire furiosamente e avidamente la realtà. Talvolta Bacon sottopone i suoi personaggi a una violenza sadica, come se nell'umiliarne così clamorosamente l'immagine fosse per lui l'unica possibilità di possederli. E in alcuni dei quadri più recenti questo suo atteggiamento finisce per appannare la lucidità del racconto.

* * *

Dal 1956 al 1957 Bacon dipinge una serie di ritratti di Van Gogh, ispirati al dipinto dello stesso Van Gogh, intitolato "Il pittore sulla strada di Tarascon". Questi quadri sono molto diversi da quelli che li hanno preceduti e da quelli che li seguiranno, sia per quanto riguarda la materia pittorica, più spessa e più mossa, sia per la qualità del racconto. E' un'idea semplice e diretta. Un omaggio a Van Gogh, come al poeta della libertà, anzi della liberazione, desiderata e cercata intensamente e faticosamente. In questi quadri Bacon ha oggettivato la forza drammatica della sua pittura come in poche altre opere. Qui la figura umana esce a forza dalla sua prigione, e può sopportare anche l'orrore e l'angoscia, e andare ancora avanti, fragile e indomita. Come questo Van Gogh, armato dei suoi attrezzi per rappresentare la natura e il mondo: una cassetta con dentro i colori e i pennelli.

Emilio Tadini

FINE

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

59° Anno N. 1104

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO
Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

Panorama
Milano
Novembre 1962

vi colgono l'occasione di rappresentarsi nell'arena.

Medinaceli (Soria). 13, festa dei Corpi Santi: processione notturna con fiaccolata. Sfilate polari con costumi tipici, poi canti e danze folcloristiche. La Spagna severa cantata da Antonio Machado.

SVIZZERA

Ascona. 4, gara di Golf per la «Coppa della Castagnata». Manifestazione tradizionale, raccoglie un gran numero d'appassionati di tutta l'Europa.

Baden. 3, rappresentazione del Teatro delle Marionette di Salisburgo.

Losanna. 5-19, concerti sinfonici dell'Orchestra della Svizzera romanda.

Zurigo. Fino al 25, alla Kunsthaus, mostra di Francis Bacon. Il pittore più discusso della Gran Bretagna d'oggi: per alcuni un genio, per altri solo un artista irritante. Ma ha avuto questa estate gli onori di una rassegna [illegible] alla Tate Gallery.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

59° Anno N. 395

LEGGASI A TERGO

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO
Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

VIE D'ITALIA
MILANO

NOV. 1962

Gli spietati racconti di Bacon

Alla Galleria civica d'arte moderna di Torino è visibile dall'11 settembre una vasta mostra di Francis Bacon, il maggiore pittore figurativo inglese contemporaneo, raccolta da sir John Rothenstein per la Tate Gallery di Londra e che da Torino passerà a Zurigo e Amsterdam, di dove poi partirà per gli Stati Uniti.

La rassegna, resa possibile dall'appassionato interesse di Vittorio Viale (eccellente il catalogo illustrato, preceduto da un buon saggio critico di Luigi Carluccio), comprende ottantatre dipinti provenienti da collezioni di tutto il mondo: quasi la metà dell'intera produzione del pittore inglese.

Nato a Dublino nel 1909, Bacon cominciò a dipingere sui vent'anni, senza seguire, pare, nessuna scuola: di preciso si sa che nel 1930 disegnava mobili e tappeti e che opere sue figuravano in quel torno di tempo in qualche mostra collettiva, a fianco di altri artisti inglesi, come il Sutherland e John Piper. Ma si può dire che quasi tutti i suoi quadri, dipinti prima della guerra, siano stati da lui distrutti. Anche ora, del resto, Bacon è estremamente severo nei confronti delle sue opere, e ne distrugge moltissime.

Durante la guerra fu assegnato alla Civil Defence di Londra e smise ogni attività. La sua chiarificazione avviene a cominciare dal 1944; e oggi, a distanza di diciotto anni, è un grande artista, il più grande dei pittori apertamente "figurativi" d'Inghilterra.

Gli anni di guerra furono decisivi per Bacon. Nei suoi dipinti, chiaro è il riflesso delle terribili condizioni e dell'orrore di quel tempo. Tuttavia la sua figurazione tende soprattutto a rappresentare, con una crudeltà finanche ossessiva, una certa condizione umana, la miseria, l'abulia psichica, l'atonia spirituale, l'orrore della solitaria angoscia che albergano spesso nell'uomo moderno, costretto ad abitare in un mondo atroce, dal quale sono state cancellate le ultime parole di speranza.

I personaggi di Bacon sono per l'appunto elementi di un mondo di corruzione, che affonda le radici negli orrori della guerra e nella convulsione morale e materiale del dopoguerra: personaggi solitari, solitari e deformati, ossessivi, crudeli fino alla brutalità, schietti tuttavia e senza fregi pittorici. In questo mondo il senso comune appare travolto, l'ordine delle cose, la gerarchia, le apparenze franano decomponendosi, le mascherature cadono a brandelli come epidermidi bruciate, mettendo a nudo gli istinti della bestia sotto la pelle dell'uomo.

I suoi soggetti? L'uomo, come abbiamo detto, accasciato in uno stato di profonda prostrazione; il babbuino e lo scimpanzè, feroci e osceni; il cane; il gufo; e sempre muri chiusi, tende e cortine semitrasparenti, tagli a ghigliottina, righe d'oro e di gesso, espedienti tutti che rendono più terribile la solitudine dell'uomo, ridotto allo stato di relitto.

Una bella mostra di fotografie

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Marlborough-2

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL 5416-9
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2.

EXTRACT FROM

Der Landbote
Winterthur-SWITZERLAND

DATE 31 OCT 1962

Ausstellung Francis Bacon im Kunsthaus Zürich

Im Kunsthaus ist eine Ausstellung des englischen Malers Francis Bacon eröffnet worden. Bacon wurde 1909 in Dublin geboren, wo sein Vater als Pferdetrainer arbeitete. Er genoss wenig allgemeine und überhaupt keine künstlerische Erziehung. An den Franzosen Daumier und Courbet erwachte sein Interesse für die Malerei, als er bereits erwachsen war. Weitere Anregungen gab ihm ein Photograph in Berlin, der mit Spiegeln und Lichtfiltern arbeitete und dadurch die Wirkung von Schein- und Zerrbildern erzielte. Seine ersten Darstellungen in den dreissiger Jahren waren Bildnisse und Kreuzigungen. Schon vor dem zweiten Weltkrieg unterbrach er seine künstlerische Betätigung für acht Jahre vollständig. Seit dem Kriegsende malte er mit grossem Eifer, und er wurde immer bekannter.

Bacon gehört mit Moore und Sutherland zu den englischen Künstlern, die einen Wirklichkeitssinn mit unwirklicher Blickrichtung pflegen, doch befasst er sich weit mehr als seine Kollegen mit der Gegenwart und ihrer Zivilisation. Eine mehrmals fortgesetzte Reihe wandelt ein Papstbildnis von Velazquez ab, das er nur in Abbildungen sah. Der sitzende Pontifex erscheint maskenhaft in verschiedenen Stellungen, auch schreitend, und wird wie ein Gefangener in ein stereometrisches Gehäuse eingespannt. Noch viel erschreckender wirkt die letzte Kreuzigung, ein Triptychon mit blutigen Tier- und Menschkörpern, vor dessen Entstehung sich Bacon an erschütternde Jugenderlebnisse in Schlächterläden erinnerte. Weniger grausam stellt er die Wahrheit in der Folge seiner Van Gogh-Bilder dar, die den einsamen Mann auf der glutvollen Strasse nach Tarascon zeigen.

Die Ausstellung enthält gegen hundert meist grossformatige Gemälde. Sie wurde von Direktor René Wehrli und dem englischen Dichter Stephen Spender eröffnet.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Marlborough-2

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL 5416-9
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2.

EXTRACT FROM
Volksrecht.
ZÜRICH

DATE 30 OCT 1962

Ausstellung Francis Bacon im Kunsthaus Zürich

Am 27. Oktober ist im Kunsthaus Zürich eine Ausstellung des englischen Malers Francis Bacon eröffnet worden. Bacon wurde 1909 in Dublin geboren, wo sein Vater als Pferdetrainer arbeitete. Er genoß wenig allgemeine und überhaupt keine künstlerische Erziehung. An den Franzosen Daumier und Courbet erwachte sein Interesse für die Malerei, als er bereits erwachsen war. Weitere Anregungen gab ihm ein Photograph in Berlin, der mit Spiegeln und Lichtfiltern arbeitet und damit den Effekt von Schein- und Zerrbildern erzielte. Seine ersten Darstellungen in den dreißiger Jahren waren Porträts und surreale Kreuzigungen. Schon vor dem Zweiten Weltkrieg unterbrach er seine künstlerische Betätigung für acht Jahre fast vollständig. Seit dem Kriegsende hat er mit großem Eifer gemalt und machte sich immer mehr bekannt. Bacon gehört mit Moore und Sutherland zu den englischen Künstlern, die einen Realismus mit surrealistischer Blickrichtung pflegen, doch befaßt er sich weit mehr als seine Kollegen mit der Gegenwart und ihrer Zivilisation. Eine mehrmals fortgesetzte Serie wandelte ein Papstbildnis von Velazquez ab, das er nur in Abbildungen sah. Der sitzende Pontifex erscheint maskenhaft in verschiedenen Stellungen, auch schreiend, und wird wie ein Gefangener in ein stereometrisches Gehäuse eingespannt. Noch viel schockierender wirkt die letzte «Kreuzigung», ein Triptychon mit blutigen Tier- und Menschkörpern, vor dessen Entstehung sich Bacon an sein erschütterndes Jugenderlebnis in Schlächterläden erinnerte. Weniger grausam stellt er die Wahrheit in der Folge seiner Van-Gogh-Bilder dar, die den einsamen Mann auf der glutvollen Straße nach Tarascon zeigen. Die Ausstellung enthält gegen hundert meist großformatige Gemälde und dauert bis 25. November. Sie wurde von Direktor René Wehrli und dem englischen Dichter Stephen Spender eröffnet.

rs.

59° Anno N. 919
L'ECO DELLA STAMPA
(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ec...
Conto Corrente Postale 3/2674
LEGGASI A TERGO
LEGGASI A TERGO
AVANTI! - ROMA
28 OTT. 1962

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Le opere del pittore inglese al Museo Civico di Torino

A FRANCIS BACON piace la letteratura

V.38

«La pittura è la proiezione sulla tela del proprio sistema nervoso». E' una dichiarazione di Bacon riferita su «Time» del 21 novembre 1949. Il pittore inglese che espone al Museo Civico di Torino ottantatre opere dal 1930 al 1962 gioca a carte scoperte: è un pittore figurativo in cui si svolge con la massima lucidità un processo definitivo alla «figura» (una lucidità tenuta viva fino al 1959, poi travolta dalle contraddizioni che si intuiscono fin dall'inizio nella sua pittura).

LA CALZAMAGLIA

Bacon dipinge come il più aristocratico degli impressionisti, Degas; egli usa la tecnica della pennellata sottile e pulita, del segno infallibile, del colore felpato: una pittura che imita il pastello, sempre elegante, qualche volta sontuosa per straripante violenza dell'immagine, ma sempre con la proprietà tipica dell'espressione dei profondamente solitari: la precisione laconica e un po' raggelante di uno stile che non tiene alla rivelazione degli «antefatti», che tenta cioè di essere se stesso fin dalle radici. Lo *choc* è dato dalla applicazione di questo stile a immagini dell'orrore e dell'angoscia.

Esistono due possibilità per guardare Bacon: guardarlo come un pittore, e allora la lucida frase secondo cui le sue pitture sono semplicemente tentativi di visualizzare un certo tipo di sensazioni, e la pittura in generale sarebbe la proiezione sulla tela del la proiezione sulla tela del proprio sistema nervoso, va presa alla lettera; l'artista si libera di ossessioni attraverso la figura umana o animale, e il processo con il quale la ricostruisce sulla tela ha in sè i termini di giudizio sul suo valore: egli utilizza o immagini da inquadrature di films, da fotografie di giornali, dalle tavole degli album vittoriani *The Human Figure in Motion* e di *Animals in Motion*, o da quadri (Velasquez, Van Gogh); con l'estrema abilità del pennello tenta di dare l'impressione di un'immediatezza nell'esecuzione. Sono volti e corpi appena fatti che vanno già disfacendosi: urlo, risata, smorfia risultano come incidenti visivi di questo disfacimento.

La pittura sembra cenere; per un'illusione precaria il colore rimane elegantemente sparso sulla tela, senza grumi, senza errori, con qualche riflesso sinistro di certi gialli arancioni e di certi viola e oro, ma sembra che basti aprire una finestra perchè esso cada tutto.

E Bacon lo sa, per questo le stesure dei fondi sono anonime, per questo traccia con linee coordinate quella simbolica armatura spaziale cubica, molto simile alle *cages* di Giacometti, in cui la figura è imprigionata, esibita e insieme sostenuta.

E qui ci viene in mente la altra possibilità di guardare Bacon: se Giacometti è un artista che piace ai letterati, a Bacon evidentemente piace la letteratura.

Nella sottile e intelligente presentazione Carluccio cita le influenze letterarie di Bacon: Eliot, Sartre, Tennesse Williams, Camus, Becket, Kafka, ecc.

Certo i due ultimi potrebbero sembrare particolarmente affini come tentativo di dare la rarefatta immagine dell'uomo solo, braccato, isonato, senza facoltà di sottrarsi ad un destino di abbrutimento e di morte, nella proiezione onirica — quindi essenziale — della sua condizione di vittima, *quasi* compiacente.

Ma in Kafka c'è una purezza integrale e in Becket una disperazione integrale, non sempre sostenuta, e quindi qualche volta illustratrice di se stessa, ma in teatro tuttavia, dove gesto, parola, significato sono assolutamente identificati.

Per Kafka esprimere lo scacco è una necessità superiore; Bacon invece possiede una prodigiosa (sia pure innocente) capacità di mimetizzare questa necessità: grande qualità del talento, natura necrofila, fantasia ricca di accensioni, angoscia esistenziale. Ma non c'è niente di più difficile che realizzare il macabro, il grottesco, l'umoristico senza scadere nell'illustrazione o nell'effetto, senza usare di mezzi impropri, suggestivi, richiamati dalla ricchezza dell'elemento intellettuale che ne determina il fascino.

Bacon è dunque anche un pittore letterario, nel senso di illustrativo: per un artista lucido come lui questo è indubbiamente un fatto negativo. Il suo contenuto emotivo e i suoi raffinati mezzi di trascrizione si incontrano raramente sulla tela; gran parte della sua pittura dà l'impressione di essere un compromesso.

Un periodo è particolarmente felice nella realizzazione: gli anni dal 1949 al 1955, dopo i due stupendi quadri: «Studio per la figura umana ai piedi della Croce II», 1945-46, e «La Maddalena», 1945-46, ambedue ancorati all'efflorescenza surrealista dell'immagine, all'esecuzione impeccabilmente ricca di mezzi, (linearismo liberty, impressionismo, perfino Picasso). Dal 1949 al 1955 egli crea, scompone, ricompone, perfeziona il suo repertorio. Come scrive Carluccio la iconografia potrebbe non essere casuale: simboli del potere, spirituale (il Papa desunto ripetutamente dal ritratto di Innocenzo X) e del potere temporale (i burocrati, i *businessmen*, i politicanti, desunti dalle telefoto delle agenzie stampa) sono i suoi motivi fondamentali. In seguito nel 1957 l'artista farà ricorso a Van Gogh: ma sarà un ricorso disperato, tenterà di rimescolare la sua pittura, di minare la convulsa sentimentalità della materia del pittore-predicatore olandese. Ma quella sconfitta patetica piena di calore e di comunicazioni umane che fu la pittura di Van Gogh si tramuta in qualche cosa di più sinistro ancora del potere temporale o spirituale simboleggiati dalle precedenti iconografie. Quella foga, impropria a Bacon, descrive del pittore olandese, più volte rievocato, la muda follia, non la generosità; il suo commento lo imprigiona in una mostruosa solitudine, mentre Van Gogh possedeva oltre la sua disperazione un purissimo amore per la vita.



Francis Bacon: autoritratto (1958)

Non solo l'artista Van Gogh, ma l'Artista, e l'artista Bacon vi rimangono condannati. Con singolare esemplarità, dopo alcuni quadri ancora di grande suggestione, realizzati nel 1958, come «L'Autoritratto», il «Nudo», «Figura sdraiata» n. 1, «Due figure in una stanza», la pittura di Bacon rimane travolta da una deformazione di maniera, ripresa da Munch e dall'espressionismo nordico, dall'esibirsi sempre più impudico dell'orrore, che non trova equazione di stile: le stesure dei fondi accese ed astrattamente uniformi risultano sordamente sgradevoli, le immagini, scomposte come da specchi deformanti ricorrono a formule di un surrealismo viscerale. Sembra che gli strumenti espressivi cristallizzati, vengano schiacciati da una velleitaria volontà di gridare al mondo una disperazione insensata, quanto eccessivamente colta.

MARISA VOLPI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

59° Anno N. 3m

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO
Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

CORRIERE DELLA SERA - MILANO

28 OTT. 1962

(a destra) si congeda nel giardino [illegible] centro) saluta la signora De Gaulle. (Telefoto « U.P.I.-Ansa »)

MOSTRE D'ARTE

Francis Bacon

Il pittore inglese Francis Bacon (1909) in via Sant'Andrea 11, alla Galleria Galatea; che nel 1958, a Torino, già ordinò — dopo la XXVII Biennale veneziana — una mostra di questo odierno « *maudit* » — benedetto però da universale fortuna — e degno che trovi posto in un secondo volume di *La carne, la morte e il diavolo* (Mario Praz). Per i suoi ammiratori una grande esposizione retrospettiva è stata sperta fino a qualche giorno addietro nella Galleria d'Arte Moderna di Torino, e proveniva dalla Tate Gallery; ma le dieci tele oggi a Milano bastano lo stesso a dare un'idea, un giudizio.

E a trascrivere brevi annotazioni. Una personalità certamente; anche se con molto di composito e di derivante da letterature ormai troppo logorate e riadoperate persino dal cinematografo. Evidente, infatti, la ripresa dell'espressionismo e del mostruosismo tedesco; specie cinematografico; come provano anche i fondi neri e le crude illuminazioni. Chi non rammenta « *M* », cioè il *Mostro di Düsseldorf*? Non si può dire che si trattasse, allora, di un mondo profondo o davvero pauroso. Anche allora il vero e proprio espressionismo tedesco era già esaurito, il moderno. (Senza stare a parlare dell'antico, dello espressionismo gotico). Tuttavia l'espressionismo-mostruosismo di Bacon appare ugualmente superficiale, bidimensionale. E, come al solito in simili artisti, è facile anche vedere qualcosa di rimasto infantile, di non sviluppato. Ad onta del tetro, nero simbolismo, dei teschi, dei cadaveri, del sangue e di altrettali macabrerie, non cambia l'impressione e anzi si rafforzano quella dell'intimamente vacuo e del pittoricamente gratuito, quella del cartellonistico, e quella dei quadroni fatti apposta per esser comprati dalle gallerie d'arte moderna. Un che di falso già come principio. Pittoricamente, con tutta l'ostentata crudeltà e con l'esibizione d'ogni bassa miseria, siamo a una pittura che sembra fatta con inchiostri e aniline — immediatamente e modernamente stonata e svotata — e che meriterebbe di diventare astratta addirittura, presto, subito.

Perchè quando l'espressione — e l'espressionismo, se vogliamo — non hanno scopo spirituale e senso religioso, logicamente dall'espressione pura, fine a se stessa, si arriva presto all'astratto, e infine sinceramente. Ricordiamoci che l'espressionismo tedesco fu una specie di nuovo *Sturm und Drang* con alcune serie ragioni — oltre che con alcuni pittori di seria natura — e che l'espressionismo gotico è di origine addirittura religiosa: viene da un intenso e realistico rappresentare la Passione. Mentre l'espressionismo di Bacon è soprattutto freudiano, epperò assai semplice da capire. Più che di una catarsi, necessaria a qualsiasi espressionismo, qui ci sarebbe bisogno dell'esame di coscienza e della confessione positivistici e razionalistici.

Ma Bacon stesso deve sentire la necessità di qualche motivo spirituale. Non foss'altro che per fuggire dalla monotonia del proprio espressionismo in cui le espressioni si ripetono uguali e noiose. Altrimenti non tenterebbe nemmeno certe rotture, certe proteste, e si crogiolerebbe nei suoi sughi arrivando sul serio all'astrattismo. Solo che eccoci di nuovo alla superficialità. Protesta e rottura contro che? In meglio di che? Protesta contro la società? Disgregarla? Ma per quali motivi? La società odierna non è più quella della regina Vittoria. E che propone di meglio Bacon? che ideale coltiva? leonardesco? michelangiolesco? Protesta contro la Chiesa cattolica? Be' se la Chiesa ha di questi nemici può dormire tranquilla: alla fine si convertono tutti.

L. B.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2 — 88-90 CHANCERY LANE LONDON WC1
EXTRACT FROM
Il Messaggero di Roma, Roma
DATE 26th October 1962

MENTRE A PARIGI GIA' SI PARLA DEL « NUOVO FIGURATIVISMO »

Dell'astrattismo oggi in crisi si salveranno soltanto i veri artisti

Notevoli flessioni nella quotazione delle opere d'arte moderne ≠ Le previsioni degli esperti ≠ Fallimento di gallerie specializzatesi nel genere astratto ≠ Stasi salutare che eliminerà i mercanti e gli artisti improvvisati

Il Messaggero di Roma, 26 oct 62

Parigi, ottobre

Un bel giorno su certi fogli parigini erano apparsi dei grossi titoli che annunciavano la crisi dell'arte astratta. « Panico nella pittura », diceva uno di questi titoli. E un altro: « Vento di panico sugli astratti: 40% di calo sulle loro tele ». Da quindici anni a questa parte la pittura astratta e quella non figurativa (nell'uso corrente si designa come «astratta» tutta la pittura non figurativa o informale, ma è un errore denunciato da numerosi critici e storici dell'arte) dominano incontrastate sui principali mercati artistici del mondo, a Parigi, a New York, a Londra. Di tanto in tanto si era levata qualche voce, anche autorevole, per annunciare la fine imminente del non-figurativo e il ritorno al figurativo, ma le acque dopo essersi appena increspate erano tornate tranquille.

Questa volta l'allarme sembra più serio. Negli ultimi mesi le quotazioni delle opere d'arte moderne hanno subito delle flessioni importanti nel corso delle vendite all'asta, che rappresentano uno dei barometri più sensibili. Molti esperti, che hanno una esperienza lunga di 40 e perfino di 50 anni, preconizzano un ritorno all'arte classica e la lenta agonia di quella informale. D'altra parte, un certo numero di gallerie d'arte che si erano specializzate soprattutto nel campo dello astrattismo, sono fallite negli ultimi mesi ed hanno chiuso i battenti.

Prima della seconda guerra mondiale esistevano a Parigi circa 50 gallerie d'arte. Il loro numero era salito, grazie alla straordinaria voga dell'astrattismo e dell'informale, a 700 alla fine del 1960. Oggi, alla fine del 1962, esso si è stabilizzato sulla cifra di 300.

La formidabile proliferazione delle gallerie d'arte si era accompagnata con il fenomeno parallelo della moltiplicazione dei pittori. Secondo le ultime statistiche, vi sono oggi in Francia 115 mila pittori così distribuiti: 65 mila a Parigi, 50 mila in provincia. Purtroppo, le statistiche non ci dicono quanti siano gli astratti e i non-figurativi e gli altri, ma gli osservatori più avveduti parlano di una proporzione di tre astratti e informali su quattro pittori.

Esiste una spiegazione sociale di questo fenomeno della moltiplicazione dei pittori? Al dire dei competenti vi è anzitutto una ragione economica. L'artigianato è un'attività che si va spegnendo a Parigi e in provincia. Ceramisti, intagliatori, decoratori e via dicendo hanno scoperto ad un certo punto che potevano vivere meglio facendo i pittori. Fare dello astrattismo o del non-figurativo è la soluzione più facile e più semplice, soprattutto per chi non ha compiuto degli studi seri. « La possibilità di ricerche personali nel campo dell'astrattismo e del non-figurativo è più facile », ha dichiarato ad un giornalista uno studente in belle arti.

D'altro canto, un quadro astratto o non-figurativo offriva, fino ad alcuni mesi orsono, maggiori possibilità di essere venduto a causa della moda e del grande numero di gallerie specializzatesi in quel campo.

Gli «influenzati»

Sul piano artistico il fenomeno può essere ugualmente spiegato. I pittori meno originali e personali, i pittori mediocri, i mestieranti sono sempre influenzati dalla moda. Nei primi tempi gli impressionisti erano un pugno di pittori spersi in mezzo ad una folla di mille e mille pittori conformisti e accademici. Vent'anni più tardi, le proporzioni si erano invertite. Lo stesso è accaduto con l'astratto e il non-figurativo. Quarant'anni fa Kandinskij, Klee, Magnelli erano degli isolati. Oggi il mondo è pieno dei loro imitatori ed epigoni.

Questo quadro della situazione è indispensabile per capire quello che è accaduto e che sta accadendo negli studi e nelle gallerie di Parigi.

Impressionati dai titoli dei giornali sulla crisi dell'astrattismo, ci siamo recati a fare visita ad uno dei più acuti e sensibili mercanti d'arte di Parigi, e il cui nome è legato, appunto, alle fortune dell'astratto e del non-figurativo: Gildo Caputo, co-proprietario della Galérie de France. Molti mesi erano trascorsi dal tempo della nostra ultima visita a Caputo, ed entrando nella galleria del Faubourg Saint-Honoré temevamo di trovarvi una atmosfera di pessimismo, se non proprio di panico.

E invece abbiamo avuto immediatamente la sensazione che la galleria è in pieno sviluppo. Essa si sta alzando di un piano. Gli operai stanno lavorando a completare i saloni e gli uffici del nuovo piano, dove però già si accumulano le tele. « Sì, è vero — ci dice subito Gildo Caputo — la nostra galleria è in crisi. Ma si tratta di una crisi particolare: i nostri pittori, che sono tutti, o quasi, astratti, non-figurativi e informali, non producono abbastanza opere per permetterci di fare fronte a tutte le domande che ci giungono dalla Francia, dagli Stati Uniti, dall'Italia, dalla Svizzera ».

Di quella che si è soliti indicare come « la scuderia Caputo » fanno parte due pittori rigorosamente astratti (anche se così diversi tra di loro) come il nostro Magnelli e Hartung, il primo « geometrico » e il secondo « poetico ». Gli altri pittori della « scuderia Caputo » sono degli informali, come Manessier — vincitore del premio di pittura alla Biennale di Venezia di quest'anno —, Soulages, Pignon, Singier, Alescinski, eccetera, eccetera. Quindi, se vi fosse veramente una seria crisi in seno all'arte astratta e informale, i primi a risentirne sarebbero Caputo e i pittori della sua « scuderia ».

« Viviamo, ci dice Caputo, in un'epoca di grandi cambiamenti sociali. L'arte si è democratizzata, ed oggi un numero sempre più grande di persone si interessa di pittura. Sono nate nuove categorie di collezionisti. Un tempo esistevano quasi soltanto dei grandi collezionisti, che avevano larghi mezzi a loro disposizione. Ai giorni nostri vi è il collezionista medio e piccolo, che non ha abbastanza danaro per acquistare tele di pittori già affermatisi. Essi si rivolgono ai pittori meno cari, pittori di secondo o di terz'ordine, o ai giovani che non si sono ancora fatti un grande nome. Tutto questo crea un intenso movimento, soprattutto commerciale. Ora noi assistiamo, da qualche mese a questa parte, ad una stasi, più che ad una crisi vera e propria. Vi è dell'inquietudine, dovuta alla situazione interna di certi paesi e alle incognite della situazione internazionale, per modo che la gente spende di meno o preferisce investire i suoi capitali in un altro modo ».

Si salvi chi può

Le conseguenze di questa stasi si sono fatte sentire sulle gallerie minori e sui pittori non ancora affermatisi o secondari. Molte gallerie sono state costrette, come abbiamo detto, a chiudere i battenti, e certi pittori venutisi a trovare improvvisamente in difficoltà hanno suonato il campanello d'allarme. L'astrattismo e il non-figurativismo, essi hanno detto, sono finiti. Bisogna fare dell'altro.

Questa stasi, quindi, potrà essere salutare, ci dice Caputo, perché eliminerà i mercanti e gli artisti improvvisati, sgombererà il terreno da tutte le scorie. Rimarranno in lizza soltanto i mercanti seri, provati, e gli artisti creativi. Gli altri pittori che si erano buttati all'astrattismo e al non-figurativo perché era la moda, perché era più facile e più commerciale, cambieranno, adotteranno le nuove mode e le nuove estetiche.

Si parla da qualche tempo a Parigi di un nuovo realismo, di un « nuovo figurativismo ». La Galérie Charpentier, che organizza ogni anno, a fine ottobre, la esposizione intitolata « L'Ecole de Paris », aveva già mostrato al pubblico, lo scorso anno, qualcuno di questi nuovi artisti e che rispondono specialmente ai nomi di Francis Bacon, Rebeyrolle, Marfan, Karel Appel. Nella sua nuova edizione di quest'anno, la mostra « L'Ecole de Paris » della Galérie Charpentier espone altre opere di questi artisti e di alcuni altri che seguono la stessa corrente.

Per il momento non si ha l'impressione di trovarsi in presenza di un movimento, di una scuola così importante come lo furono ai tempi loro, il « fauvisme », i cubismo (una nuova esposizione cubista, interessante anche se parziale, è attualmente in corso presso la Galérie Knoedler in Faubourg Saint-Honoré), l'astrattismo. I critici incominciano, però, a interessarsi al « nuovo figurativismo » e se la voga dovesse prendere piede molti pittori che oggi sono astratti e informali per considerazioni di pura convenienza, non tarderebbero ad andare ad ingrossare le file del movimento.

L'arte, ci dice ancora Caputo non può tornare indietro. Nasceranno nuove tendenze, nuovi movimenti, ma l'astrattismo, il non figurativismo, l'informalismo sono dei punti già acquisiti, delle tappe incancellabili sulla via dell'incessante evoluzione dell'arte. Ogni tendenza pittorica, ogni movimento ha avuto i suoi creatori e i suoi pedissequi imitatori. Oggi che l'arte si avvia, o sembra avviarsi verso una nuova svolta, per l'astrattismo, il non-figurativismo e l'informale è venuto il momento della verità, della resa dei conti. I veri pittori, i veri creatori (quanti sono? una decina, una ventina?) rimarranno, e tutti gli altri saranno spazzati via, come foglie morte dal vento dell'autunno.

« Per degli artisti compiuti come Miró e Chagall, è con queste parole che Gildo Caputo ci congeda, non vi è crisi. Lo stesso si può dire di Magnelli, Hartung, Manessier e di alcuni altri ».

Non vi è, dunque, crisi nel vero senso della parola dell'astrattismo e dell'informalismo. Siamo in presenza di un movimento di assestamento, di chiarificazione, alla fine del quale il grano verrà separato dal loglio, cioè gli artisti creatori troveranno la loro consacrazione, gli epigoni, gli imitatori, gli opportunisti la loro definitiva condanna.

Bruno Ro

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

61° anno N. 322

L'ECO DELLA STAMPA
(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

L'UNITA' - Milano
da Torino

25 OTT. 1962

Arti figurative

Sughi alla «Bussola» Caraian al «Grifo»

Alberto Sughi, vivente a Cesena dove è nato nel 1928, si presenta per la prima volta a Torino con una personale alla « Bussola » che raccoglie un folto gruppo di opere degli ultimi anni, frutto di un indirizzo univoco: il ritratto degli esseri umani, sorpresi nella loro solitudine o nell'attimo fuggevole della passione, ma non con l'occhio impietoso del giudice o del cinico osservatore indifferente agli squallori dell'esistenza quotidiana. Lo stesso immergere in un costante grigio, ottenuto col nero e col bianco, i suoi personaggi reclamanti attenzione, snasati, gesticolanti o fissi in contrasto tonale col fondo, fa parte di una natura partecipe, corresponsabile di una certa malinconia cosmica, che soffre per la frustrazione spirituale o fisica del suo prossimo.

« E' una galleria di ritratti: ma sono ritratti morali, quelli di cui Sughi aumenta il repertorio... » dice Giuseppe Raimondi sul catalogo mentre fra l'altro rammenta che « era dal tempo di Daumier, di Forain o di Soutine che un pittore non si applicava a cavare dalla struttura umana la sostanza inafferrabile del sentimento umano, per trasportarla dentro i tratti sensibili della forma plastica ». Pur concordando con Raimondi ci spiace che il presentatore assieme ai pittori citati non abbia fatto riferimento a Fancis Bacon che a nostro giudizio è l'artista che più di ogni altro ha guardato nel volto o nella figura dell'uomo per un resoconto spietato irritante delle sue agonie. Che Sughi si trovi sulla stessa linea di indagine psicologico - formale del pittore irlandese è tuttavia evidente, ma solo in superficie, chè la terribilità angosciante e brutale di questo ultimo nulla ha da spartire con l'obbiettivismo allucinato ma familiare e quasi casalingo di Sughi che non di rado tra le truculenze del gesto drammatico lascia scoperto il lato lirico della sua personalità.

* * *

Dan Selva alla «Caver»

Dan Selva presenta in questi giorni alla galleria « Caver » una selezione delle sue ultime opere. Il pittore, torinese di adozione, essendo nato a Biella nel 1910, da lungo tempo — dal '45 cioè, data della sua ultima personale — non esponeva; aveva tuttavia presentato un quadro alla mostra « Non dimenticare » organizzata dall'Associazione donne ebree.

Nelle opere qui presentate, al di là di certe concessioni ad un gusto commerciale un po' facile, è possibile intravvedere, e questo soprattutto in certi quadri di una trasparente aggressività polemica — magari velleitaria, ma tuttavia presente — un fondo di dolorosa ed amara tristezza che, pur nei suoi limiti, dà un significato preciso alla sua attività.

vice

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

sensibili della forma plastica ». Pur concordando con Raimondi ci spiace che il presentatore assieme ai pittori citati non abbia fatto riferimento a Fancis Bacon, che a nostro giudizio è l'artista che più di ogni altro ha guardato nel volto o nella figura dell'uomo per un resoconto spietato irritante delle sue agonie. Che Sughi si trovi sulla stessa linea di indagine psicologico - formale del pittore irlandese è tuttavia evidente, ma solo in superficie, chè la terribilità angosciante e brutale di questo ultimo nulla ha da spartire con l'obbiettivismo allucinato ma familiare e quasi casalingo di Sughi che non di rado tra le truculenze del gesto drammatico lascia scoperto il lato lirico della sua personalità.

* * *

La pittrice Triestina Lilian Caraian espone al « Grifo » una ventina di tele di realizzazione recente, che francamente ci han lasciato perplessi malgrado lo scritto di Umbro Apollonio ci avesse prevenuto favorevolmente nei loro riguardi. Stesure pressochè monocrome o leggermente variegate di materia o di colore con qualche scurimento, quando c'è, non possono costituire linguaggio figurativo leggibile almeno alla schiera dei « provveduti », nè determinare una ulteriore « rottura » del fronte dell'arte ufficiale (quale essa sia ormai più nessuno sa dirlo), la nemica delle avanguardie di sempre.

Il nostro dubbio diventa certezza d'accusa di fronte alla civiltà artistica che accetta il silenzio, il vuoto, come discorso compiuto e legittimo.

Della stessa pittrice, raccolti in una cartella sopra un tavolo della Galleria una dozzina di fogli dipinti possono giustificare lo scritto di Apollonio e rivelare il lato migliore dell'artista evidentemente più portata all'intuitismo di una grafia sottile e vibrante in uno spazio grigio, luminoso, sidereo.

Scroppo



RIMINI — Cathérine

La gonn

a. l.

ISTITU

DELI

ANA

AF

II

VOLUME II (M-Z)

È stato pubblicato il

TRECCANI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

61° anno N. 312

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

IL GIORNO - Milano

25 OTT. 1962

LE MOSTRE

di MARCO VALSECCHI

Bacon

DA QUANDO, nel 1954, Francis Bacon apparve per la prima volta in Italia, alla Biennale, a oggi che la Tate Gallery, il museo d'arte moderna di Londra, manda in giro per l'Europa una mostra retrospettiva che riassume più di venti anni di attività pittorica (ne ho parlato qui, durante la sua prima sosta a Torino, al Museo Civico, il mese scorso), l'artista ha avuto il tempo di crescere in fama, fino ad essere uno degli interpreti dell'arte d'oggi.

Ora la Galleria Galatea presenta nella sua sede milanese (via Sant'Andrea 11) un'antologia di dipinti fra il 1945 e il '60.

Evidentemente l'interesse destato dall'artista potè avere origine dal fatto che la sua attività rompe clamorosamente con le tendenze artistiche internazionali, puntando la sua creazione sulla figura umana. L'arte astratta può avergli fornito la profondità e l'assolutezza degli spazi allusivi — stanza, reggia, o macello — entro cui avvengono le storie desolate dei suoi personaggi; e certa violenza riassuntiva e deformante di caratteri fisionomici e l'aggressività di racconto gli derivano certo dalla pittura espressionista. Ultimamente un accostamento a Van Gogh, di cui ha replicato alcuni dipinti famosi, gli ha fornito un colore più ricco e direi carnale. Ma al di là di questa funzione strumentale Bacon è, radicalmente, un figurativo. E' lo è, mi pare, per una ragione più complessa che non sia il semplice ricorso alla figurazione; quanto invece per la particolare declinazione che vuole offrirne: una confessione, una brutalità (pietosa al tempo stesso) per rivelare la condizione miserevole dell'uomo di oggi, le sue umiliazioni, la sua sofferenza, e la radice del male, che forse è strettamente legata alla condizione umana.

Possiamo non essere d'accordo su questo pessimismo, e aspirare a diverse interpretazioni dell'uomo. Ma su questo punto decide solo l'artista, è il nucleo più geloso della sua personalità. Tuttavia ci attrae e convince la forza della sua immagine, bruciante di tutte le sincerità e di tutte le abiezioni.

Non è certo un'immagine confortante. Ed è mai confortante la realtà del Caravaggio? Ma sentiamo allo stesso grado di forza che nel pittore non si cela alcun compiacimento, nè letterario nè morboso.

Se gran peso ha la suggestione di questi fattori psicologici, non sfugga l'altra profonda qualità del pittore: appunto di esprimersi con rara coincidenza di valori pittorici, di una libertà inventiva che riscatta anche certe implicite bruschezze e banalità stilistiche, in quanto funzionali per lo scopo da raggiungere. Veramente una grande personalità della pittura d'oggi.

I cavalieri italiani

59° Anno
N. 348
L'ECO DELLA STAMPA
(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674
LEGGASI A TERGO
LEGGASI A TERGO
IL MESSAGGERO DI ROMA ROMA
24 OTT. 1962

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

MENTRE A PARIGI GIA' SI PARLA DEL « NUOVO FIGURATIVISMO »

Dell'astrattismo oggi in crisi si salveranno soltanto i veri artisti

Notevoli flessioni nella quotazione delle opere d'arte moderne ≈ Le previsioni degli esperti ≈ Fallimento di gallerie specializzatesi nel genere astratto ≈ Stasi salutare che eliminerà i mercanti e gli artisti improvvisati

Parigi, ottobre

Un bel giorno su certi fogli parigini erano apparsi dei grossi titoli che annunciavano la crisi dell'arte astratta. « Panico nella pittura », diceva uno di questi titoli. E un altro: « Vento di panico sugli astratti: 40% di calo sulle loro tele ». Da quindici anni a questa parte la pittura astratta e quella non figurativa (nell'uso corrente si designa come «astratta» tutta la pittura non figurativa o informale, ma è un errore denunciato da numerosi critici e storici dell'arte) dominano incontrastate sui principali mercati artistici del mondo, a Parigi, a New York, a Londra. Di tanto in tanto si era levata qualche voce, anche autorevole, per annunciare la fine imminente del non-figurativo e il ritorno al figurativo, ma le acque dopo essersi appena increspate erano tornate tranquille.

Questa volta l'allarme sembra più serio. Negli ultimi mesi le quotazioni delle opere d'arte moderne hanno subito delle flessioni importanti nel corso delle vendite all'asta, che rappresentano uno dei barometri più sensibili. Molti esperti, che hanno una esperienza lunga di 40 e perfino di 50 anni, preconizzano un ritorno all'arte classica e la lenta agonia di quella informale. D'altra parte, un certo numero di gallerie d'arte che si erano specializzate soprattutto nel campo dello astrattismo, sono fallite negli ultimi mesi ed hanno chiuso i battenti.

Prima della seconda guerra mondiale esistevano a Parigi circa 50 gallerie d'arte. Il loro numero era salito, grazie alla straordinaria voga dell'astrattismo e dell'informale, a 700 alla fine del 1960. Oggi, alla fine del 1962, esso si è stabilizzato sulla cifra di 300.

La formidabile proliferazione delle gallerie d'arte si era accompagnata con il fenomeno parallelo della moltiplicazione dei pittori. Secondo le ultime statistiche, vi sono oggi in Francia 115 mila pittori così distribuiti: 65 mila a Parigi, 50 mila in provincia. Purtroppo, le statistiche non ci dicono quanti siano gli astratti e i non-figurativi e gli altri, ma gli osservatori più avveduti parlano di una proporzione di tre astratti e informali su quattro pittori.

Esiste una spiegazione sociale di questo fenomeno della moltiplicazione dei pittori? Al dire dei competenti vi è anzitutto una ragione economica. L'artigianato è un'attività che si va spegnendo a Parigi e in provincia. Ceramisti, intagliatori, decoratori e via dicendo hanno scoperto ad un certo punto che potevano vivere meglio facendo i pittori. Fare dello astrattismo o del non-figurativo è la soluzione più facile e più semplice, soprattutto per chi non ha compiuto degli studi seri. « La possibilità di ricerche personali nel campo dell'astrattismo e del non-figurativo è più facile », ha dichiarato ad un giornalista uno studente in belle arti.

D'altro canto, un quadro astratto o non-figurativo offriva, fino ad alcuni mesi orsono, maggiori possibilità di essere venduto a causa della moda e del grande numero di gallerie specializzatesi in quel campo.

Gli «influenzati»

Sul piano artistico il fenomeno può essere ugualmente spiegato. I pittori meno originali e personali, i pittori mediocri, i mestieranti sono sempre influenzati dalla moda. Nei primi tempi gli impressionisti erano un pugno di pittori spersi in mezzo ad una folla di mille e mille pittori conformisti e accademici. Vent'anni più tardi, le proporzioni si erano invertite. Lo stesso è accaduto con l'astratto e il non-figurativo. Quarant'anni fa Kandinskij, Klee, Magnelli erano degli isolati. Oggi il mondo è pieno dei loro imitatori ed epigoni.

Questo quadro della situazione è indispensabile per capire quello che è accaduto e che sta accadendo negli studi e nelle gallerie di Parigi.

Impressionati dai titoli dei giornali sulla crisi dell'astrattismo, ci siamo recati a fare visita ad uno dei più acuti e sensibili mercanti d'arte di Parigi, e il cui nome è legato, appunto, alle fortune dell'astratto e del non-figurativo: Gildo Caputo, co-proprietario della Galérie de France. Molti mesi erano trascorsi dal tempo della nostra ultima visita a Caputo, ed entrando nella galleria del Faubourg Saint-Honoré temevamo di trovarvi una atmosfera di pessimismo, se non proprio di panico.

E invece abbiamo avuto immediatamente la sensazione che la galleria è in pieno sviluppo. Essa si sta allargando di un piano. Gli operai stanno lavorando a completare i saloni e gli uffici del nuovo piano, dove però già si accumulano le tele. « Sì, è vero — ci dice subito Gildo Caputo — la nostra galleria è in crisi. Ma si tratta di una crisi particolare: i nostri pittori, che sono tutti, o quasi, astratti, non-figurativi e informali, non producono abbastanza opere per permetterci di fare fronte a tutte le domande che ci giungono dalla Francia, dagli Stati Uniti, dall'Italia, dalla Svizzera ».

Di quella che si è soliti indicare come « la scuderia Caputo » fanno parte due pittori rigorosamente astratti (anche se così diversi tra di loro) come il nostro Magnelli e Hartung, il primo « geometrico » e il secondo « poetico ». Gli altri pittori della « scuderia Caputo » sono degli informali, come Manessier — vincitore del premio di pittura alla Biennale di Venezia di quest'anno —, Soulages, Pignon, Singier, Alescinski, eccetera, eccetera. Quindi, se vi fosse veramente una seria crisi in seno all'arte astratta e informale, i primi a risentirne sarebbero Caputo e i pittori della sua « scuderia ».

« Viviamo, ci dice Caputo, in un'epoca di grandi cambiamenti sociali. L'arte si è democratizzata, ed oggi un numero sempre più grande di persone si interessa di pittura. Sono nate nuove categorie di collezionisti. Un tempo esistevano quasi soltanto dei grandi collezionisti, che avevano larghi mezzi a loro disposizione. Ai giorni nostri vi è il collezionista medio e piccolo, che non ha abbastanza danaro per acquistare tele di pittori già affermatisi. Essi si rivolgono ai pittori meno cari, pittori di secondo o di terz'ordine, o ai giovani che non si sono ancora fatti un grande nome. Tutto questo crea un intenso movimento, soprattutto commerciale. Ora noi assistiamo, da qualche mese a questa parte, ad una stasi, più che ad una crisi vera e propria. Vi è dell'inquietudine, dovuta alla situazione interna di certi paesi e alle incognite della situazione internazionale, per modo che la gente spende di meno o preferisce investire i suoi capitali in un altro modo ».

Si salvi chi può

Le conseguenze di questa stasi si sono fatte sentire sulle gallerie minori e sui pittori non ancora affermatisi o secondari. Molte gallerie sono state costrette, come abbiamo detto, a chiudere i battenti, e certi pittori venutisi a trovare improvvisamente in difficoltà hanno suonato il campanello d'allarme. L'astrattismo è il non-figurativismo, essi hanno detto, sono finiti. Bisogna fare dell'altro.

Questa stasi, quindi, potrà essere salutare, ci dice Caputo, perché eliminerà i mercanti e gli artisti improvvisati, sgombererà il terreno da tutte le scorie. Rimarranno in lizza soltanto i mercanti seri, provati, e gli artisti creativi. Gli altri pittori che si erano buttati all'astrattismo e al non-figurativo perché era la moda, perché era più facile e più commerciale, cambieranno, adotteranno le nuove mode e le nuove estetiche.

Si parla da qualche tempo a Parigi di un nuovo realismo, di un « nuovo figurativismo ». La Galérie Charpentier, che organizza ogni anno, a fine ottobre, la esposizione intitolata « L'Ecole de Paris », aveva già mostrato al pubblico, lo scorso anno, qualcuno di questi nuovi artisti e che rispondono specialmente ai nomi di Francis Bacon, Rebeyrolle, Maryan, Karel Appel. Nella sua nuova edizione di quest'anno, la mostra « L'Ecole de Paris » della Galérie Charpentier espone altre opere di questi artisti e di alcuni altri che seguono la stessa corrente.

Per il momento non si ha l'impressione di trovarsi in presenza di un movimento, di una scuola così importante come lo furono, ai tempi loro, il « fauvisme », il cubismo (una nuova esposizione cubista, interessante anche se parziale, è attualmente in corso presso la Galérie Knoedler in Faubourg Saint-Honoré), l'astrattismo. I critici incominciano, però, a interessarsi al « nuovo figurativismo » e se la voga dovesse prendere piede molti pittori che oggi sono astratti e informali per considerazioni di pura convenienza, non tarderebbero ad andare ad ingrossare le file del movimento.

L'arte, ci dice ancora Caputo, non può tornare indietro. Nasceranno nuove tendenze, nuovi movimenti, ma l'astrattismo, il non-figurativismo, l'informalismo sono dei punti già acquisiti, delle tappe incancellabili sulla via dell'incessante evoluzione dell'arte. Ogni tendenza pittorica, ogni movimento ha avuto i suoi creatori e i suoi pedissequi imitatori. Oggi che l'arte si avvia, o sembra avviarsi verso una nuova svolta, per l'astrattismo, il non-figurativismo e l'informale è venuto il momento della verità, della resa dei conti. I veri pittori, i veri creatori (quanti sono? una decina, una ventina?) rimarranno, e tutti gli altri saranno spazzati via, come foglie morte dal vento dell'autunno.

« Per degli artisti compiuti come Miró e Chagall, è con queste parole che Gildo Caputo ci congeda, non vi è crisi. Lo stesso si può dire di Magnelli, Hartung, Manessier e di alcuni altri ».

Non vi è, dunque, crisi nel vero senso della parola dell'astrattismo e dell'informalismo. Siamo in presenza di un movimento di assestamento, di chiarificazione, alla fine del quale il grano verrà separato dal loglio, cioè gli artisti creatori troveranno la loro consacrazione, gli epigoni, gli imitatori, gli opportunisti la loro definitiva condanna.

Bruno Romani

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
La Settimana Incom Illustrata
Milano, Italy.
DATE 21 OCT 1962

DIPINGENDO SI ISPIRA A FOTOGRAFIE NON RIUSCITE

A Torino la prima mostra di Francis Bacon, l'estroso pittore inglese

Cronaca d'arte di LUCIANO BUDIGNA

Torino, ottobre

Vorrei dipingere come Velàsquez, ma con una materia pittorica che assomigli alla pelle dell'ippopotamo!», ha affermato Francis Bacon in una intervista al «Time» nel novembre del 1949 in occasione della sua prima mostra personale alla Hannover Gallery.

Un paradosso, certo; tuttavia Bacon, per una serie, anzi, per diverse serie di quadri dipinti dal 1951 in poi, s'è ispirato davvero a una celebre opera di Velàsquez: il ritratto di Papa Innocenzo X conservato nella Galleria Doria di Roma. Vero altresì che Bacon ha conosciuto e tuttora conosce quel capolavoro soltanto attraverso riproduzioni fotografiche, essendosi sempre rifiutato di andare a vedere l'originale. E ancora, se l'impianto generale e l'atteggiamento del soggetto di tali quadri sono nettamente velasqueziani, in alcuni di essi nel volto del Pontefice (la bocca urlante, gli occhiali a «pince-nez») appaiono tratti di peso da un celebre fotogramma: il primo piano della bambinaia colpita da una fucilata sullo scalone di Odessa nel film «L'incrociatore Potemkin» di Eisenstein.

Tutta la pittura di Francis Bacon, tal quale compiutamente appare per la prima volta al pubblico italiano nell'ampia mostra ordinata da Vittorio Viale e Luigi Carluccio alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino, tutta la pittura di questo artista, nato in Irlanda da nobilissima famiglia inglese, si avvale di consimili stravaganze, bizzarrie e contaminazioni. Un'altra nutrita «serie» di suoi quadri (anche questa idea di una produzione seriale è tipica di Bacon), a esempio, prende l'avvio da due classici album fotografici dell'epoca vittoriana: «La figura umana in movimento» e «Animali in movimento» in cui Edward Muybridge aveva fissato una collezione di nudi maschili e femminili, e di animali, nella successione di tutti i movimenti di una medesima azione. Altre immagini che servono da pretesto a questo singolare pittore sono le fotografie sfuocate o troppo contrastate che talvolta appaiono sui quotidiani; così una delle più importanti opere presenti alla mostra torinese, «Uomo che mangia una coscia di pollo», è tratta da una istantanea del marchese de Cuevas in atto di mangiare il pollo con le mani.

È chiaro che l'estrosità di queste «fonti» dell'arte di Bacon (cui, per altro, devono aggiungersi quelle, assai meno stravaganti, anche se rielaborate con estrema libertà, di Gruenewald e di Picasso, dei surrealisti e degli espressionisti tedeschi) ha una importanza relativa nella definizione del suo effettivo valore poetico: che, da alcuni anni a questa parte, anche per una particolare congiuntura della vicenda artistica, è universalmente riconosciuto del più alto interesse.

Il mondo fantastico, sentimentale e morale di Bacon affonda le radici e tuttora si alimenta (come quello di molti altri grandi artisti e poeti della sua generazione) negli orrori della guerra che egli patì a Londra, militando

nella Civil Dofense, sotto l'incubo della Luftwaffe e delle V 2. È infatti soltanto verso il 1944 che la pittura baconiana si afferma in tutta la sua originalità e potenza.

Prima di allora il pittore, che è nato nel 1909 a Dublino, dopo una infanzia e un'adolescenza singolarmente libere da costrizioni scolastiche (aiutava il padre nell'allevamento dei cavalli da corsa), aveva vagabondato in Germania e in Francia eseguendo saltuariamente, per sbarcare il lunario, lavori di decorazione e di arredamento. È vero che verso il 1930 partecipò con alcuni quadri a qualche mostra collettiva; ma è anche vero che egli stesso distrusse poi la maggior parte delle opere di quel periodo, e che dal '33 al '43 restò praticamente inattivo nel campo della pittura.

Perché l'arte di Francis Bacon è oggi in tutto il mondo considerata tanto importante e ha incontrato tanto interesse nelle precedenti edizioni di questa stessa mostra alla Tate Gallery di Lon-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

nella Civil Dofense, sotto l'incubo della Luftwaffe e delle V 2. È infatti soltanto verso il 1944 che la pittura baconiana si afferma in tutta la sua originalità e potenza.

Prima di allora il pittore, che è nato nel 1909 a Dublino, dopo una infanzia e un'adolescenza singolarmente libere da costrizioni scolastiche (aiutava il padre nell'allevamento dei cavalli da corsa), aveva vagabondato in Germania e in Francia eseguendo saltuariamente, per sbarcare il lunario, lavori di decorazione e di arredamento. È vero che verso il 1930 partecipò con alcuni quadri a qualche mostra collettiva; ma è anche vero che egli stesso distrusse poi la maggior parte delle opere di quel periodo, e che dal '33 al '43 restò praticamente inattivo nel campo della pittura.

Perché l'arte di Francis Bacon è oggi in tutto il mondo considerata tanto importante e ha incontrato tanto interesse nelle precedenti edizioni di questa stessa mostra alla Tate Gallery di Londra e alla Kunsthalle di Mannheim? Evidentemente perché, dopo tanta accademia astrattista e tanta retorica informale, egli offre un ritorno al « figurativo », accettabile anche dalla critica di avanguardia: a una immagine dell'uomo e del mondo riconoscibile, « leggibile » da tutti, per quanto deformata e sconvolta, per quanto impregnata d'angoscia e di depravazione, per quanto votata al gusto del macabro e dell'efferato. In una parola, Francis Bacon può essere considerato il primo tragico, sconcertante maestro della « nuova figurazione ».

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

61° anno Marlborough N. 1764

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

La Settimana Incom Illustrata - Milano

21 OTT. 1962

DIPINGENDO SI ISPIRA A FOTOGRAFIE NON RIUSCITE

A Torino la prima mostra di Francis Bacon, l'estroso pittore inglese

Cronaca d'arte di LUCIANO BUDIGNA

Torino, ottobre

« Vorrei dipingere come Velàsquez, ma con una materia pittorica che assomigli alla pelle dell'ippopotamo! », ha affermato Francis Bacon in una intervista al « Time » nel novembre del 1949 in occasione della sua prima mostra personale alla Hannover Gallery.

Un paradosso, certo; tuttavia Bacon, per una serie, anzi, per diverse serie di quadri dipinti dal 1951 in poi, s'è ispirato davvero a una celebre opera di Velàsquez: il ritratto di Papa Innocenzo X conservato nella Galleria Doria di Roma. Vero altresì che Bacon ha conosciuto e tuttora conosce quel capolavoro soltanto attraverso riproduzioni fotografiche, essendosi sempre rifiutato di andare a vedere l'originale. E ancora, se l'impianto generale e l'atteggiamento del soggetto di tali quadri sono nettamente velasqueziani, in alcuni di essi nel volto del Pontefice (la bocca urlante, gli occhiali a « pince-nez ») appaiono tratti di peso da un celebre fotogramma: il primo piano della bambinaia colpita da una fucilata sullo scalone di Odessa nel film « L'incrociatore Potemkin » di Eisenstein.

Tutta la pittura di Francis Bacon, tal quale compiutamente appare per la prima volta al pubblico italiano nell'ampia mostra ordinata da Vittorio Viale e Luigi Carluccio alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino, tutta la pittura di questo artista, nato in Irlanda da nobilissima famiglia inglese, si avvale di consimili stravaganze, bizzarrie e contaminazioni. Un'altra nutrita « serie » di suoi quadri (anche questa idea di una produzione seriale è tipica di Bacon), a esempio, prende l'avvio da due classici album fotografici dell'epoca vittoriana: « La figura umana in movimento » e « Animali in movimento » in cui Edward Muybridge aveva fissato una collezione di nudi maschili e femminili, e di animali, nella successione di tutti i movimenti di una medesima azione. Altre immagini che servono da pretesto a questo singolare pittore sono le fotografie sfuocate o troppo contrastate che talvolta appaiono sui quotidiani; così una delle più importanti opere presenti alla mostra torinese, « Uomo che mangia una coscia di pollo », è tratta da una istantanea del marchese de Cuevas in atto di mangiare il pollo con le mani.

È chiaro che l'estrosità di queste « fonti » dell'arte di Bacon (cui, per altro, devono aggiungersi quelle, assai meno stravaganti, anche se rielaborate con estrema libertà, di Gruenewald e di Picasso, dei surrealisti e degli espressionisti tedeschi) ha una importanza relativa nella definizione del suo effettivo valore poetico: che, da alcuni anni a questa parte, anche per una particolare congiuntura della vicenda artistica, è universalmente riconosciuto del più alto interesse.

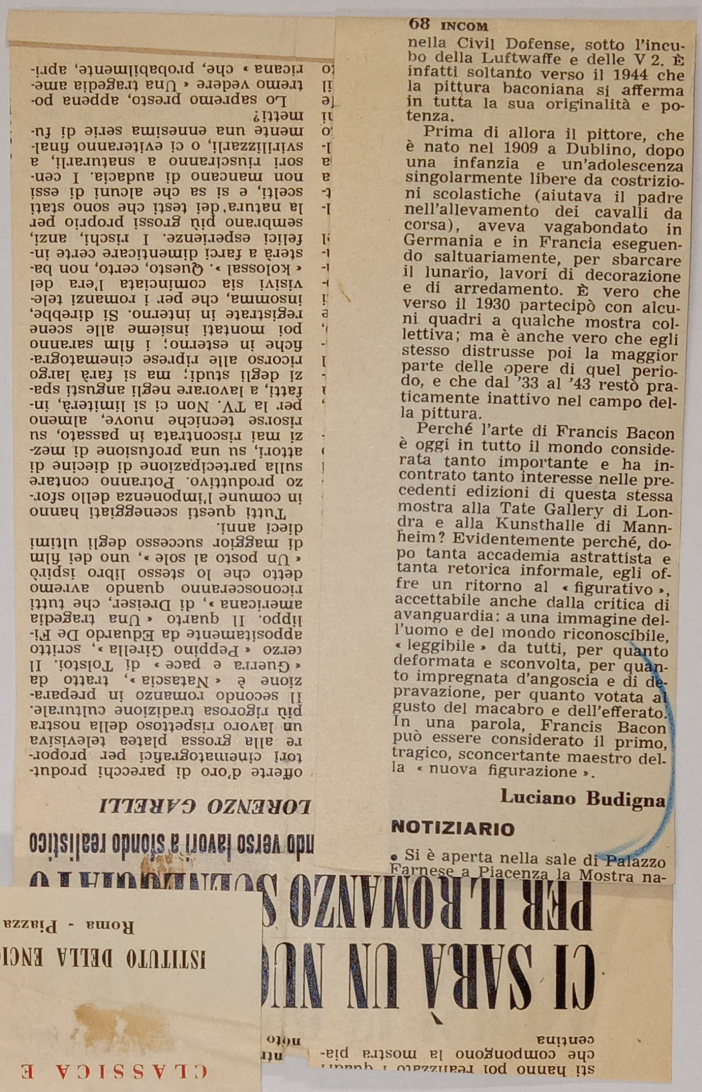
Il mondo fantastico, sentimentale e morale di Bacon affonda le radici e tuttora si alimenta (come quello di molti altri grandi artisti e poeti della sua generazione) negli orrori della guerra che egli patì a Londra, militando

nella Civil Dofense, sotto l'incubo della Luftwaffe e delle V 2. È infatti soltanto verso il 1944 che la pittura baconiana si afferma in tutta la sua originalità e potenza.

Prima di allora il pittore, che è nato nel 1909 a Dublino, dopo una infanzia e un'adolescenza singolarmente libere da costrizioni scolastiche (aiutava il padre nell'allevamento dei cavalli da corsa), aveva vagabondato in Germania e in Francia eseguendo saltuariamente, per sbarcare il lunario, lavori di decorazione e di arredamento. È vero che verso il 1930 partecipò con alcuni quadri a qualche mostra collettiva; ma è anche vero che egli stesso distrusse poi la maggior parte delle opere di quel periodo, e che dal '33 al '43 restò praticamente inattivo nel campo della pittura.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



nella Civil Dofense, sotto l'incubo della Luftwaffe e delle V 2. È infatti soltanto verso il 1944 che la pittura baconiana si afferma in tutta la sua originalità e potenza.

Prima di allora il pittore, che è nato nel 1909 a Dublino, dopo una infanzia e un'adolescenza singolarmente libere da costrizioni scolastiche (aiutava il padre nell'allevamento dei cavalli da corsa), aveva vagabondato in Germania e in Francia eseguendo saltuariamente, per sbarcare il lunario, lavori di decorazione e di arredamento. È vero che verso il 1930 partecipò con alcuni quadri a qualche mostra collettiva; ma è anche vero che egli stesso distrusse poi la maggior parte delle opere di quel periodo, e che dal '33 al '43 restò praticamente inattivo nel campo della pittura.

Perché l'arte di Francis Bacon è oggi in tutto il mondo considerata tanto importante e ha incontrato tanto interesse nelle precedenti edizioni di questa stessa mostra alla Tate Gallery di Londra e alla Kunsthalle di Mannheim? Evidentemente perché, dopo tanta accademia astrattista e tanta retorica informale, egli offre un ritorno al « figurativo », accettabile anche dalla critica di avanguardia: a una immagine dell'uomo e del mondo riconoscibile, « leggibile » da tutti, per quanto deformata e sconvolta, per quanto impregnata d'angoscia e di depravazione, per quanto votata al gusto del macabro e dell'efferato. In una parola, Francis Bacon può essere considerato il primo, tragico, sconcertante maestro della « nuova figurazione ».

Luciano Budigna

NOTIZIARIO

• Si è aperta nella sale di Palazzo Farnese a Piacenza la Mostra na-

TREGGANI

È stato pubblicato il

VOLUME IV (HERM-MIK)

della

ENCICLOPEDIA DELL'ARTE ANTICA CLASSICA E ORIENTALE

ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA

Roma - Piazza Paganica, 4

CI SARÀ UN NUO

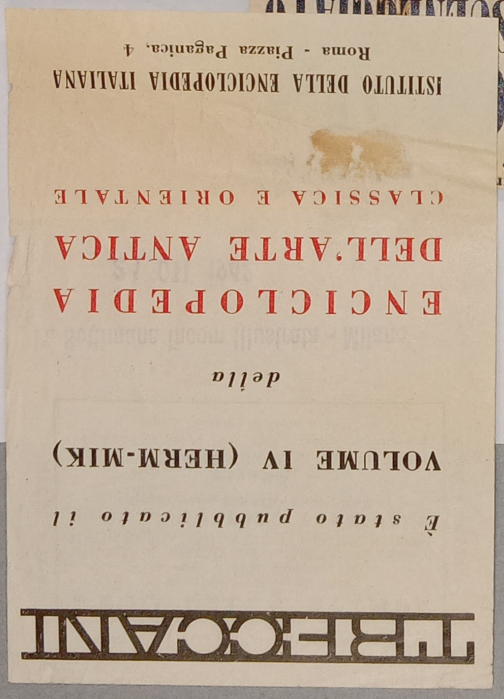
PER IL ROMANZO S

LORENZO GARELLI

offerte d'oro di parecchi produttori cinematografici per proporre alla grossa platea televisiva un lavoro rispettoso della nostra più rigorosa tradizione culturale. Il secondo romanzo in preparazione è « Natascia », tratto da « Guerra e pace » di Tolstoi. Il terzo « Peppino Girella », scritto appositamente da Eduardo De Filippo. Il quarto « Una tragedia americana », di Dreiser, che tutti riconosceranno quando avremo detto che lo stesso libro ispirò « Un posto al sole », uno dei film di maggior successo degli ultimi dieci anni.

Tutti questi sceneggiati hanno in comune l'imponenza dello sforzo produttivo. Potranno contare sulla partecipazione di diecine di attori, su una profusione di mezzi mai riscontrata in passato, su risorse tecniche nuove, almeno per la TV. Non ci si limiterà, infatti, a lavorare negli angusti spazi degli studi; ma si farà largo ricorso alle riprese cinematografiche in esterno; i film saranno poi montati insieme alle scene registrate in interno. Si direbbe, insomma, che per i romanzi televisivi sia cominciata l'era del « kolossal ». Questo, certo, non basterà a farci dimenticare certe infelici esperienze. I rischi, anzi, sembrano più grossi proprio per la natura dei testi che sono stati scelti, e si sa che alcuni di essi non mancano di audacia. I censori riusciranno a snaturarli, a svirilizzarli, o ci eviteranno finalmente una ennesima serie di fumetti?

Lo sapremo presto, appena potremo vedere « Una tragedia americana » che, probabilmente, apri-



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

anno N.

L'ECO DELLA STAMPA
(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

EPOCA - MILANO

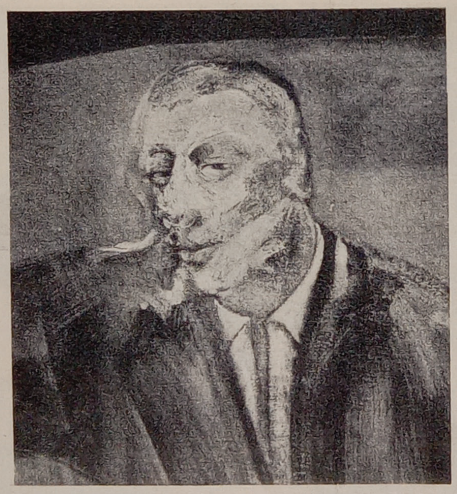
21 OTT. 1962

ARTE

FRANCIS BACON CAVALCA UNA TIGRE

Nelle forme originalissime del pittore inglese è ritratto l'affanno di un'esistenza disperata

di RAFFAELE CARRIERI



UN « RITRATTO » DEL PITTORE INGLESE FRANCIS BACON

Si è inaugurata a Milano alla *Galleria Galatea*, Via S. Andrea, la mostra personale di Francis Bacon. Bacon è certamente il più originale pittore inglese d'oggi. Un solista che corre su di una strada non battuta, una strada aspra che potrebbe condurre alla morte se non fosse illuminata da semafori in tutte le ore del giorno e della notte. Bacon cavalca una tigre. Non può scendere né fermarsi, non può neanche rallentare la corsa per tirare un po' il fiato. Quest'affanno è più che visibile nella sua pittura drammatica, solitaria e alquanto sconvolgente.

Il primo effetto di questa pittura è una provocazione: ci sentiamo presi da una mano

Un albergo a ore, dove c'è qualcuno che deve nascondersi: amore, delitto, una refurtiva che deve essere divisa fra complici, una ferita riportata in una rissa che deve sfuggire alla polizia, il breve incontro di una coppia che cerca l'oscuro per occultarsi? Questo e altro. Nelle camere dipinte da Bacon potrebbe succedere qualsiasi cosa. Non soltanto in quelle losche, ma in tutte le altre, nei migliori appartamenti di Londra, dove i divani sono ottimamente molleggiati e a terra c'è il feltro. In ogni sua composizione, come in una scena di teatro, l'arredamento è curato anche se ridotto a un solo divano o a una sola poltrona. Le pareti sono quasi

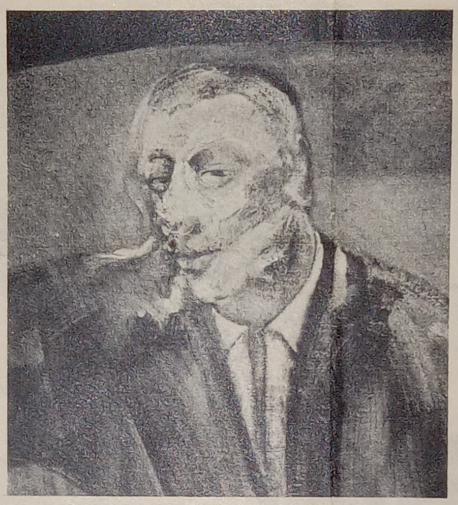
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

FRANCIS BACON CAVALCA UNA TIGRE

Nelle forme originalissime del pittore inglese è ritratto l'affanno di un'esistenza disperata

di RAFFAELE CARRIERI



UN « RITRATTO » DEL PITTORE INGLESE FRANCIS BACON

Si è inaugurata a Milano alla *Galleria Galatea*, Via S. Andrea, la mostra personale di Francis Bacon. Bacon è certamente il più originale pittore inglese d'oggi. Un solista che corre su di una strada non battuta, una strada aspra che potrebbe condurre alla morte se non fosse illuminata da semafori in tutte le ore del giorno e della notte. Bacon cavalca una tigre. Non può scendere né fermarsi, non può neanche rallentare la corsa per tirare un po' il fiato. Quest'affanno è più che visibile nella sua pittura drammatica, solitaria e alquanto sconvolgente.

Il primo effetto di questa pittura è una provocazione: ci sentiamo presi da una mano che ci spinge verso un luogo oscuro ed equivoco, dove persino gli odori, di una pesantezza attaccaticcia, comunicano qualcosa di sgradevole e conturbante. Lo stesso effetto l'abbiamo sentito in certi interni delle commedie di Brecht, un misto di miseria e caserma, l'acido odore delle macerie sociali un quarto d'ora prima della sommossa. Dove Brecht si ribella, Bacon resta supino, affosciato dalla disperazione del vivere. Non ha alcuna speranza. Non si ribella. Non vuol essere aiutato né giudicato. E neanche difendersi. Bacon comunica soltanto la sua angoscia, senza attenuare minimamente quello che sente, vede e immagina: la vocazione non gli permette tregua; l'affanno di ogni suo gesto, sensazione, stato d'animo, è l'affanno stesso della sua pittura. Se invece di dipingere scrivesse romanzi sarebbe la stessa cosa espressa con mezzi diversi.

Per entrare nelle sue camere, abbiamo attraversato il corridoio buio di un albergo losco, alla periferia di Londra. Un albergo a ore, dove c'è qualcuno che deve nascondersi: amore, delitto, una refurtiva che deve essere divisa fra complici, una ferita riportata in una rissa che deve sfuggire alla polizia, il breve incontro di una coppia che cerca l'oscuro per occultarsi? Questo e altro. Nelle camere dipinte da Bacon potrebbe succedere qualsiasi cosa. Non soltanto in quelle losche, ma in tutte le altre, nei migliori appartamenti di Londra, dove i divani sono ottimamente molleggiati e a terra c'è il feltro. In ogni sua composizione, come in una scena di teatro, l'arredamento è curato anche se ridotto a un solo divano o a una sola poltrona. Le pareti sono quasi sempre nere, un nero compatto e opaco dove le immagini prendono colore e rilievo, densità ed espressione. Qualcosa come lo schermo usato dai fotografi di ritratti, sempre uguale per le persone più diverse. Uno schermo che fa molto comodo. Il quadro come spettacolo.

Per chi guarda c'è uno spostamento di prospettiva: il piano del pavimento è di cinque gradi sulla linea d'orizzonte: il divano, dove siede il personaggio, poggia su di un soppalco per una maggiore visibilità del protagonista. L'uomo seduto che ci sta di fronte indossa abiti ben tagliati. Nessun pittore moderno sa dipingere una giacca o un impermeabile meglio di Bacon. In questo senso, i suoi stravaganti modelli ci sorprendono ancora di più. Drammatici come sono, il taglio inglese non fa una grinza. Del resto, anche l'Ulisse di Joyce è vestito allo stesso modo, e tutti gli eroi di Kafka. Non si possono rappresentare tragedie moderne col peplo romano o greco. La prima classifica dei personaggi

di Bacon è che sono nostri contemporanei. Non è certo un sollievo, ma una constatazione. Ci stanno di fronte, bene in luce, come in un interroga-

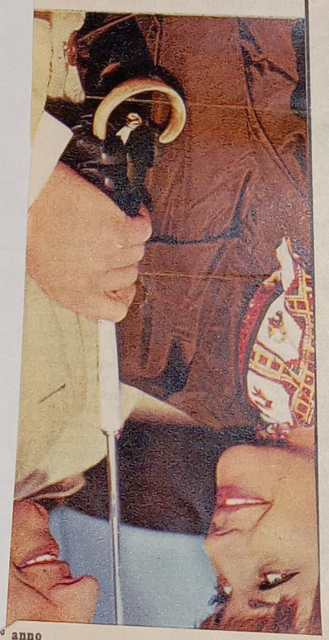
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

...otore pulito mot...

...O MULT...

...ELL



di Bacon è che sono nostri contemporanei. Non è certo un sollievo, ma una constatazione Ci stanno di fronte, bene in luce, come in un interrogatorio di terzo grado. Non parlano, preferiscono questo silenzio astioso, brutale e carico di sciagure trascorse o prossime. Hanno una faccia stravolta, potente e semidistrutta. Bacon le ha dipinte con rabbia, e nel dipingerle così, come le ha viste nei luoghi suoi, deturpate dalle passioni, gonfie, vizze, vive e scorticate, cinque minuti prima di portarle a termine ed esprimerle fino all'ultima tensione, gli è venuta la tentazione di distruggerle. Una tentazione che si replica ogni volta con una cancellatura, uno scasso luministico che attraversa le facce come uno sfregio. Le sue fisionomie dipinte compiono un grande sforzo a resistere, a sopravvivere. Le strutture sono solide, la carne è maculata, scucita e rattoppata da una pressione di materie contrastanti e da un colore livido e vorticoso che prorompe simile a un corto circuito.

Se usciamo da queste camere di espiazione e affrontiamo gli altri consueti soggetti del suo repertorio, il corto circuito continua su altri esseri e luoghi: il giardino zoologico, la Maddalena, la sfinge faraonica, il paesaggio coloniale, le Crocefissioni, i pugili che si abbrancano simili a belve, i cardinali seduti come grandi attori che fanno terribili smorfie, per farsi intendere nel silenzio incombente. Un corto circuito che non brucia soltanto l'uomo, gli indumenti e il divano su cui è seduto come un colpevole, ma l'ambiente circostante, il paesaggio, la natura tutta. È come una punizione universale per colpe e stragi. I peccati e la punizione dei peccati. La pittura come espiazione? Quanti uncini laceratori, quante raspe e chiodi e tenaglie, quanti mazzi di spine, quante luci più pungenti di lance e coltelli! Al confronto, quelli di Grunewald erano arnesi di martirio piuttosto primitivi e il sangue spruzzava soltanto dalle ferite degli uomini, mentre qui è ferita tutta intera la Natura. Un masochismo debilitante. Il pittore che rifiuta ogni probabile salvezza perdono o pietà, cerca in noi, spettatori, degli associati, dei complici, o semplicemente degli estimatori? Che strane domande: è la prima volta in una mostra che mi rivolgo domande simili. E il solo fatto di farmele mi mette in un certo imbarazzo. L'imbarazzo ha avuto inizio a Torino nella *Galleria Civica d'Arte Moderna* durante la visita alla grande postuma di Bacon: e avevo alle spalle come guida autorevole, Luigi Carluccio, prefatore dei due cataloghi, sia a Torino che a Milano.

Raffaele Carrieri

...° anno N. ...

L'ECO DELLA STAMP...

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVIS...
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 773...
Direttore: UMBERTO FRUGIUEL...
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28. Telefono 72.33.3...
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostamp...
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

EPOCA - MILANO

21 OTT. 1962

ARTE

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

DATE 19 OCT 1962

76

«Der Tradition eine neue Wendung geben»

Ein Gespräch mit dem Maler Francis Bacon / Von Stephen Spender

Am 27. Oktober 1962 wird im Kunsthaus Zürich eine Ausstellung der Werke von Francis Bacon eröffnet. Stephen Spender, der Autor unseres Beitrages, wird die einführende Rede halten.

Die Zimmer Francis Bacons haben eine grosse Aehnlichkeit mit einem der ziemlich bühnenmässig wirkenden Räume seiner Bilder. Wenige grosse, rechteckige Möbel vor vollständig kahlen blassfarbenen Wänden. Vor dem Bett ein sehr bunter marokkanischer Teppich als Vorleger. Angefangene Bilder stehen in seinem Studio auf dem Boden, mit der bemalten Seite zur Wand gekehrt; eine Ausnahme macht wohl einmal ein Bild auf einer Staffelei, an dem er arbeitet. Ein kleiner Tisch, beladen mit einem Haufen mehr oder weniger stark ausgedrückter Farbtuben, steht vor der einzigen in grellen Farben leuchtenden Wand des Raumes. Auf dieser Wand probiert Bacon mit kleinen Strichen und Punkten die Farben aus, bevor er sie auf die Leinwand aufträgt. An der Wand gegenüber sind Photographien angeheftet: ein Selbstportrait Rembrandts, das Portrait eines Kardinals von Velasquez, einige seiner eigenen Bilder, Ausschnitte und Photographien aus Zeitungen. Auf dem Boden offen ausgebreitet ein Band Michelangelo-Zeichnungen.

Es ist nicht die Art Bacons, sich interviewen zu lassen, und es wäre eine Fälschung, eine Unterredung mit ihm in die starre Form von Fragen und Antworten zu giessen, wobei ich die Rolle des Interviewers spielen würde. Ausserdem habe ich auch gar kein Bandgerät. Oft setzt er etwas ziemlich lange auseinander, ohne dass ich Fragen stellen müsste. Dann wieder ist er es, der mich zum Beispiel fragt, warum ich ein Bewunderer Paul Klees bin, und er bleibt viel zu schweigsam, während ich mich zu antworten bemühe. Er meinte auch, ich solle das ganze Interview erfinden und ihn aus dem Spiel lassen, da er es sowieso nicht lesen werde.

Mir fiel eine Unterhaltung ein, die wir einmal gehabt hatten, und ich sagte: «Sie haben mir einmal gesagt, dass Sie mit Malen begonnen haben, weil Sie einen Daumier — oder war es ein Courbet? — gesehen haben und versuchen wollten, etwas Aehnliches zu schaffen.» — «Ich kann mich nicht mehr erinnern, aber sagen wir, es war Daumier. Es wäre mir lieber, wenn es nicht Courbet wäre.»

«Sie haben mit Malen erst begonnen, als Sie erwachsen waren, oder?» — «Ich war dreiundzwanzig, als ich anfing.» — «Und vorher haben Sie nie gemalt und nie eine Kunstakademie besucht?» — «Nein.» — «Aber Sie haben sich mit Formgebung beschäftigt?» — «Das ist lange her. Ich fing damit an, als ich 19 Jahre alt war, und ich entwarf Möbel. Ich hatte herzlich wenig Erfolg. Nur einmal kaufte eine ziemlich berühmte deutsche Schauspielerin — dummerweise kann ich mich nicht an ihren Namen erinnern — einige meiner Möbel.» — «Wenn ich nicht irre, haben Sie zuerst religiöse Themen gemalt, eine Kreuzigung, ein Golgatha?» — «Ja», gab er brummend zu.

Er erzählt mir, dass er in den zwanziger Jahren in Berlin einen Photographen traf, der mit einer besonderen Filtertechnik ganz erstaunliche Bilder erzielte. Die Photographie hat ihn stets sehr interessiert. In einer Einführung zur Bacon-Ausstellung in der Tate Gallery schreibt Sir John Rothenstein, dass Bacon abgesehen von Photographien aus Zeitungen und dem Ausschnitt einer Menge, die während der Russischen Revolution über einen Platz in St. Petersburg strömt, einen Viktorianischen Klassiker der Photographie benützt, nämlich «*The Human Figure in Motion and Animals in Motion*» von Edward Muybridge.

Während unserer Diskussion erinnere ich Bacon daran, dass er eine abstrakte Periode durchlaufen hat (seine abstrakten Bilder scheinen alle zerstört worden zu sein), und ich frage ihn, was er heute darüber denkt. Er erwidert, abstrakte Malerei erscheine ihm als erkünstelt. Sie sei das Werk von Malern, die eine Formel ausgeklügelt und die Kraft verloren haben, sich in ihren Bildern mit den Objekten ihres visuellen Erlebnisses zu identifizieren.

Wir kamen in unserer Unterhaltung später wieder auf die abstrakten Maler zu-



Francis Bacon

rück. Diesmal erwähnte er etwas, das er den «Kern der Dinge» nannte. Er sagte: «Das Problem der Malerei ist, im Rahmen der eigenen Arbeit etwas neu zu schaffen, das ausserhalb dieses Rahmens für einen eine wirkliche Identität besitzt. Und doch muss man, indem man ein solches Objekt neu macht, blosse Abbildung vermeiden, man muss es vollständig neu schaffen als Malerei. Und hier schleicht sich eine Verzerrung ein. Man muss das Objekt als Gegenstand ausserhalb der Abbildung sehen und es nicht mit blosser Darstellung, sondern mit verschiedenen Mitteln neu machen. Was man hervorgebracht hat, muss schliesslich dem Objekt ähnlicher sein als dieses sich selbst.»

Ich erwähnte, dass mir Henry Moore kürzlich sagte, er habe mit einer seiner neueren Plastiken — eines «Kniestücks 1961» — zeigen wollen, was man mit dem menschlichen Körper alles anstellen kann, «indem man ihn hier zusammendrückt und dort etwas in die Länge zieht», um ihm dann einen ganz entmenschlichten Kopf zu geben, ohne dass er jedoch seine Identität als menschlicher Körper verliert.

Bacon meinte, er bewundere das Kniestück und habe es letzthin im Hause eines Freundes, der eine Kopie davon besitze, ziemlich lange betrachtet. «Ich glaube, Moore geht mit dieser Figur ein Risiko ein. Als ich sie mir genau angeschaut hatte, fragte ich mich, ob sie nicht zu entmenschlicht ist, zu sehr wie ein Affe oder ein anderes Tier.»

Dann erkundigte er sich, ob ich nicht finde, dass in einem solchen Werk Moores etwas vom Ueberdruss des modernen Lebens sei, der im Bildhauer den Wunsch erwecke, bestehende Formen auseinanderzureissen und neu zu gestalten. Er sprach von der Entwicklung der Tradition als einem Spiel, das über die Jahrhunderte hinweg von Künstlern gespielt werde. «Ständig stelle ich mir die Frage, wie ich in meiner Malerei dieses Spiel etwas komplizierter machen, wie ich der Tradition eine neue Wendung geben kann.»

Er fand, die New-Yorker Malerschule habe einen falschen Weg eingeschlagen, weil sie die Vergangenheit einfach ignoriert; sie stehe der Malerei gegenüber, als ob früher noch nie gemalt worden wäre, und sie lange letzten Endes bei der Dekoration an. Picasso, so meinte er, ging oft zu weit und brachte einfach Karikatur hervor.

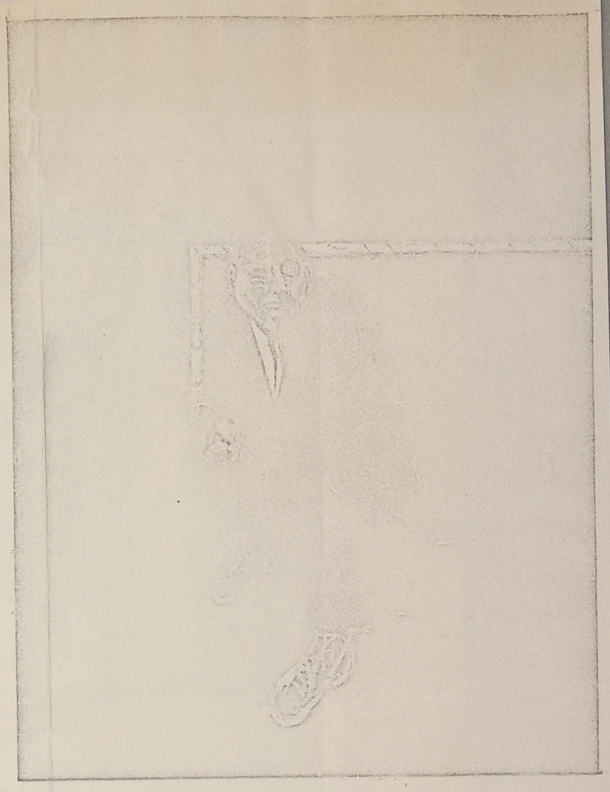
Ich muss an dieser Stelle mehrere Unterhaltungen frei wiedergeben oder miteinander verflechten und in meinen eigenen Worten zu erklären versuchen, was Bacon als das «Herz der Dinge» in seiner eigenen Malerei ansieht und was *mittelbar auch seine Kritik an anderen Malschulen darstellt*. In seiner Arbeit versucht er, die ganze Spannung gegenwärtig werden zu lassen, die zwischen dem Geschehen als seinem visuellen Erlebnis und dem liegt, was er mit den Ausdrucksformen seiner Kunst neu geschaffen hat, mit den «ganz anderen Mitteln», die die Malerei ausmachen. Ausser diesen Nahzielen hat er ein sehr starkes Bewusstsein der Tradition — als des langen Spieles, das die Maler der Vergangenheit gespielt haben — und der Zugehörigkeit zu unserer Zeit. Dieser Zeit zuzugehören heisst, sowohl die letzte Phase des Spiels der Tradition mitzumachen als auch die Spannungen der modernen Existenz auszudrücken.

Bacons Kritik an anderen Malern vermittelt einen starken Eindruck von dem Kampf, den er auf sich allein gestellt in seiner Arbeit führt. Er kritisiert, dass die meisten von ihnen die Spannung zwischen dem gesehenen Objekt und dem wieder erfundenen Objekt nicht beibehalten. Einige illustrieren einfach, ohne «die anderen Mittel» zu erkennen, die Malerei ausmachen, andere verfangen sich im Bild selbst als Objekt, das vom Gesehenen getrennt ist, und werden dekorativ.

Das führt uns zu den Problemen der abstrakten Malerei zurück. Ich sagte, ein Maler wie der Amerikaner Philip Guston werde sich wahrscheinlich auf den Standpunkt stellen, dass der malerische Wert bei Rembrandt nicht in den Bildern liege, die er erfindet, sondern in der malerischen Textur eines Faltenwurfes oder der Haut. Nähme man ein Stück, auf dem nichts erkennbar sei als die Textur der Farbe, man würde trotzdem die Eigenart Rembrandts erkennen, aufgefasst als reine Malerei und nicht als Portrait- oder Historienmalerei.

Bacon sagte: «Die Grösse Rembrandts ist, dass er mit rein malerischen Mitteln ein Bildnis schafft. Nimmt man ein Stück aus einem seiner späten Selbstportraits heraus, auf dem sich, sagen wir, ein Auge befindet, dann kann man unter Umständen auf einem solchen Stück gar nichts finden, das einem Auge gleicht, sondern nur die Oberfläche und Textur der Farbe. Und doch, wenn man sich das ganze Portrait ansieht, dann wird es zu einem Auge. Das meine ich mit der Verwendung von anderen Mitteln als denen der Abbildung zur Wiederschaffung des Bildes. Immerhin ist das Bild wieder geschaffen. Man würde betrogen, wenn einem nur die Mittel, die Textur der Farbe, vorgesetzt würden, ohne dass das Gesehene dabei wäre.» Er fügte hinzu: «Abstraktion ist langweiliger als der Versuch einer bildhaften Kunst in der Malerei, bei der das illustrative Element fortgefallen ist, aber die Mittel für die Schaffung des Bildes doch die der Malerei sind.»

Ich fragte ihn, was er vom Werk der Maler halte, die eine andere und poetische visuelle Welt geschaffen haben, Maler wie Klee, Kandinsky und Mondrian. Er meinte: «Ich muss zugeben, dass ich für diese Art von Malerei eine blinde Stelle habe. Ich wäre froh, wenn Sie sie mir erklären könnten.» Ich sagte ihm, dass mich Klee seit meiner Schulzeit stets fasziniert habe und dass er meiner Ansicht nach eine besondere Welt geschaffen habe. Er hörte sich all das schweigsam an und sagte dann: «Ich glaube, es ist eine Spielzeugwelt, die nicht einer wirklichen Inspiration entspringt. Klee hat keinerlei Form, und es ist alles so unglaublich inhaltlos. Es kommt mir wie eine Phantasiewelt vor, die er ausgedacht hat — Phantasie über das Leben, und übrigens recht provinziell.»



Francis Bacon: Selbstbildnis

Es könnte aus dem, was ich geschrieben habe, der Eindruck entstehen, Bacon sei arrogant — zufrieden mit der eigenen Leistung und voller Geringschätzung gegenüber anderen Malern. Nichts wäre falscher als dieser Eindruck. Seine Haltung entspringt, wie seine Malerei, einer tiefen Unzufriedenheit, zum Teil mit der modernen Welt, aber vielleicht am meisten mit sich selbst. Bacon betrachtet die Welt, aber auch sich selbst und sein Werk, mit scharfen Augen. Er hat wahrscheinlich mehr eigene Bilder zerstört als ein anderer lebender Maler. Ich fragte ihn, ob seine Bilder aus den frühen fünfziger Jahren, auf denen grinsende Geschäftsleute aus käfigartigen Linien herausschauten, seine damaligen Gefühle über wirkliche Menschen ausdrückten. Er sagte: «Ja, natürlich. Heute hasse ich diese Bilder, weil sie unter anderem viel zu förmlich sind. Ich habe die Verzerrung nicht weit genug getrieben.»

Diese beissend scharfe Haltung gegenüber dem, was er sieht und wie er es selber sieht, ist charakteristisch. Der subjektive Beobachter ist in das beobachtete Objekt selbst tief verstrickt, weil beide in den modernen Lebensumständen gefangen sind. Bacon bemerkte mir gegenüber einmal, jedes seiner Portraits sei in Wirklichkeit auch ein Selbstportrait. Vor seinen Bildern taucht die Vorstellung von Gegenständen auf, die in einer langen Reihe von Spiegeln gesehen werden, und ganz hinten ist der Maler als Zuschauer selbst auch widergespiegelt. Die Anordnung der Spiegel ist eine Falle, die unsere Zeit und Lebensbedingungen gestellt haben. In ihren Bildern schliessen sie die Vergangenheit und die Gegenwart ein — Velasquez' Kardinal oder van Goghs Selbstportrait reflektiert in Bacons entstellender Kunst.

Wenn Bacon über andere Maler spricht, dann hat man das Gefühl, dass er seine eigene tiefe Unzufriedenheit mit sich selbst ausdrückt. Letzten Endes wirft er ihnen vor, dass sie einer Wirklichkeit ausweichen, die nicht so sehr durch «Realismus» als durch die Zeit, in der wir leben, bestimmt ist, und dass sie vor den Schrecken dieser Zeit in die Abstraktion flüchten.

Was er von sich und anderen verlangt, ist Konfrontation mit der Wahrheit, mit der Wahrheit über die Auswirkungen unserer Zeit auf die menschliche Seele und das Bild vom Menschen. Er fordert, dass diese Wahrheit mit den Mitteln der Malerei neu geschaffen werde, nicht abgebildet. Für ihn liegt im Abstrakten, im Förmlichen, im Dekorativen und im Illustrativen eine Ausflucht. Indem er mit dem verzerrenden und verwandelnden Bild auf der Leinwand und im Zusammenhang mit dem langen Spiel mit Erscheinungen, das die Tradition der Kunst ausmacht, neu schafft, glaubt er etwas Weniges tun zu können, «um dem Bild zusätzliche Tiefe und Schärfe zu geben».

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Oggi
Milano, Italy
DATE 18 OCT 1962

gitamento e non come terreno da saccheggiare. (Purtroppo Bacon ha già, qui, i suoi "baconcini". Ma chi visita la mostra torinese s'accorge subito della differenza che passa tra il prodotto originale e quello d'imitazione).

Francis Bacon è nato a Dublino il 28 ottobre 1909, ed è di sangue inglese: uno dei cinque figli di Edward Anthony Mortimer Bacon e di Christine Winifred Firth. Il padre, ex-militare, s'era trasferito dall'Inghilterra in Irlanda per impiantarvi un allevamento di cavalli da corsa. Il giovane Francis lo aiutava nella fattoria e non pensava affatto alla pittura. "Da ragazzo", scrive egli stesso, "non ho letto quasi nulla e quanto alla pittura è molto se sapevo che esistesse". Ma il padre si recava spesso in Inghilterra e Francis cominciò a seguirlo, finché sui sedici anni fu preso dalla passione dei viaggi e lasciò la famiglia, recandosi prima a Berlino e poi a Parigi, dove eseguì lavori di decorazione di interni, dimostrando talento nel disegnare mobili e tappeti. Ritornato a Londra ebbe varie ma non risolutive esperienze di pittura astratta, finché, nel 1930, col "Ritratto" esposto nella mostra torinese, cominciò a trovare la sua vera strada.

Come succede spesso agli artisti bramosi di cose nuove, fin da allora lavorava poco e distruggeva molto, e ciò basta a darci la misura della sua avidità di ricerca, della sua costante insoddisfazione e insieme della sua moralità di artista.

Durante la guerra, essendo inabile al servizio attivo, fu assegnato alla Civil Defense in Londra, ed è proprio in questo periodo che l'arte sua si fa originale e personale. Gli eventi terribili dei quali fu testimone agirono sul suo animo e lo spinsero a dar corpo a visioni che nascevano tro dell'universo, "al centro della sua paura e del suo angoscioso isolamento". Perciò le sue immagini, al posto della fermezza implacabile di quelle di Grosz, hanno qualcosa di evanescente, di sfumato, di ambiguo e insieme di funereo, come se il pittore nell'atto stesso di mettere a nudo i suoi personaggi si ritraesse, preso da disgusto, o da pietà, o da una specie di incredulo sgomento.

C'è una parte della vita, sembra dirti il pittore, che non appare agli occhi di tutti, ma che esiste, e che negli ultimi tempi, forse a causa della guerra e dei suoi strascichi, s'è fatta più ribollente, dentro la quale l'arte può indagare. Anche se il risultato di tale indagine sarà (come già lo è in Bacon) sconcertante, non si deve desistere dall'impresa, perché ogni nuovo spiraglio aperto sull'inconscio è un passo avanti nella conoscenza dell'uomo e dei suoi enigmi.

Naturalmente l'efficacia, su di noi, del pensiero e della fantasia di Bacon è in relazione diretta con la sua potenza espressiva. Che è senz'altro notevole, anche se, considerati i dipinti sotto l'aspetto formale, essi non risultano privi di difetti. Impossibile, in questa sede, farne l'elenco, come è impossibile parlare di tutti gli ingredienti, più o meno scoperti, che formano una parte del suo bagaglio di pittore. Ma quale artista è senza difetti? Sono essi, a volte, che lo caratterizzano.

La pittura di Bacon può avere, anzi ha senz'altro, parecchie manchevolezze, ma possiede una carica così aggressiva e sincera da non permetterti di guardarla come un osservatore distaccato. L'artista ha sofferto e chi guarda i suoi dipinti deve, come lui, soffrire.

Renzo Biasion

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Oggi
Milano, Italy
DATE 18 OCT 1962

FRANCIS BACON DIPINGE GLI ORRORI DELLA GUERRA

L'artista irlandese può avere molte manchevolezze, ma ha una potenza espressiva indimenticabile

Cronaca d'arte di Renzo Biasion

Continuano le mostre di grande interesse. Dopo quella, deliziosa, dei disegni di Canaletto e Guardi alla veneziana isola di S. Giorgio, ecco, a Torino, alla Galleria d'arte moderna (egregiamente diretta da Vittorio Viale), quella del pittore irlandese Francis Bacon. Come passare da un clima di contemplazione serena e luminosa ai neri tormenti dell'angoscia moderna. Francis Bacon è infatti uno tra i più quotati rappresentanti di certe correnti dell'arte d'oggi tese a esprimere i crudeli e complessi fardelli sentimentali lasciati nell'animo dell'uomo odierno dall'orrore della guerra. Una pittura, quella di Bacon, complicata e non facile, a volte persino ostica, ma di indubbia efficacia. A ragione Luigi Carluccio, presentando la mostra, dice che il pubblico italiano subirà una scossa. Se, aggiungiamo noi, ciò è ancora possibile.

Per chi segue le cose d'arte, e per chi da anni è convinto che la vicenda dell'uomo d'oggi — che non si esaurisce tutta nell'incomunicabilità e nella tragedia ma ha anche l'altra faccia della medaglia — meglio si esprime attraverso l'arte figurativa, Francis Bacon non era uno sconosciuto. Come non lo era Ben Shan. Questi artisti, entrati dapprima in Italia per la porta stretta, quando la nostra miope geografia artistica era tutta volta all'astrattismo, ora vi rientrano per la porta grande, in mostre accolte dai musei. Speriamo che dai nostri giovani siano guardati come lezione e indall'orrore, da un sentimento di rivolta e da angosciosi interrogativi che l'artista rivolgeva a se stesso. Da quei giorni Bacon ha seguito la strada dei "visionari dell'orrore" creando immagini insolite, spesso allucinanti, tese a penetrare sempre più addentro nei misteri dell'esistenza.

C'è, nell'arte di Bacon, un fondo doloroso? Senza dubbio, a nostro parere. Percorrete la mostra di Torino. Non un attimo di sosta, non una pausa di abbandono. Le immagini si susseguono sempre più incalzanti fino al grande trittico finale degli studi per una crocifissione. La mostra inizia con alcuni studi per una crocifissione e termina con altri studi sul medesimo soggetto. Dentro questo arco ideale sta tutta l'opera di Bacon, dalle "Teste" iniziali, ai "Ritratti" di uomini e di animali, agli studi su Van Gogh, alle "Serie" derivate da Velasquez. Sintomatico è anche il fatto che egli ami tanto Van Gogh, artista che volle rendere, in pittura, il flusso mutevole dei sentimenti. Così è un sentimento doloroso, di domanda che inesorabilmente e impietosamente frugando nella vita cerca una risposta — temuta risposta — il filo conduttore di quest'arte che pur facendoti violenza, irresistibilmente ti attrae.

Ci sono, è vero, degli antecedenti a Bacon, per esempio Bosch, i manieristi neri del Seicento, e, più vicino, Grosz, ma l'artista di Dublino punta i suoi occhi sul mondo da una posizione nuova; egli vede l'uomo, anziché al centro dell'universo, "al centro della sua paura e del suo angoscioso isolamento". Perciò le sue immagini, al posto della fermezza implacabile di quelle di Grosz, hanno qualcosa di evanescente, di sfumato, di ambiguo e insieme di funereo, come se il pittore nell'atto stesso di mettere a nudo i suoi personaggi si ritraesse, preso da disgusto, o da pietà, o da una specie di incredulo sgomento.

C'è una parte della vita, sembra dirti il pittore, che non appare agli occhi di tutti, ma che esiste, e che negli ultimi tempi, forse a causa della guerra e dei suoi strascichi, s'è fatta più ribollente, dentro la quale l'arte può indagare. Anche se il risultato di tale indagine sarà (come già lo è in Bacon) sconcertante, non si deve desistere dall'impresa, perché ogni nuovo spiraglio aperto sull'inconscio è un passo avanti nella conoscenza dell'uomo e dei suoi enigmi.

Naturalmente l'efficacia, su di noi, del pensiero e della fantasia di Bacon è in relazione diretta con la sua potenza espressiva. Che è senz'altro notevole, anche se, considerati i dipinti sotto l'aspetto formale, essi non risultano privi di difetti. Impossibile, in questa sede, farne l'elenco, come è impossibile parlare di tutti gli ingredienti, più o meno scoperti, che formano una parte del suo bagaglio di pittore. Ma quale artista è senza difetti? Sono essi, a volte, che lo caratterizzano.

La pittura di Bacon può avere, anzi ha senz'altro, parecchie manchevolezze, ma possiede una carica così aggressiva e sincera da non permetterti di guardarla come un osservatore distaccato. L'artista ha sofferto e chi guarda i suoi dipinti deve, come lui, soffrire.

Renzo Biasion

gitamente e non come terreno da saccheggiare. (Purtroppo Bacon ha già, qui, i suoi "baconcini". Ma chi visita la mostra torinese s'accorge subito della differenza che passa tra il prodotto originale e quello d'imitazione).

Francis Bacon è nato a Dublino il 28 ottobre 1909, ed è di sangue inglese: uno dei cinque figli di Edward Anthony Mortimer Bacon e di Christine Winifred Firth. Il padre, ex-militare, s'era trasferito dall'Inghilterra in Irlanda per impiantarvi un allevamento di cavalli da corsa. Il giovane Francis lo aiutava nella fattoria e non pensava affatto alla pittura. "Da ragazzo", scrive egli stesso, "non ho letto quasi nulla e quanto alla pittura è molto se sapevo che esistesse". Ma il padre si recava spesso in Inghilterra e Francis cominciò a seguirlo, finché sui sedici anni fu preso dalla passione dei viaggi e lasciò la famiglia, recandosi prima a Berlino e poi a Parigi, dove eseguì lavori di decorazione di interni, dimostrando talento nel disegnare mobili e tappeti. Ritornato a Londra ebbe varie ma non risolutive esperienze di pittura astratta, finché, nel 1930, col "Ritratto" esposto nella mostra torinese, cominciò a trovare la sua vera strada.

Come succede spesso agli artisti bramosi di cose nuove, fin da allora lavorava poco e distruggeva molto, e ciò basta a darci la misura della sua avidità di ricerca, della sua costante insoddisfazione e insieme della sua moralità di artista.

Durante la guerra, essendo inabile al servizio attivo, fu assegnato alla Civil Defense in Londra, ed è proprio in questo periodo che l'arte sua si fa originale e personale. Gli eventi terribili dei quali fu testimone agirono sul suo animo e lo spinsero a dar corpo a visioni che nascevano

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

61° anno Marlborough N. 2172

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

OGGI - Milano

18 OTT. 1962

FRANCIS BACON DIPINGE GLI ORRORI DELLA GUERRA

L'artista irlandese può avere molte manchevolezze, ma ha una potenza espressiva indimenticabile

Cronaca d'arte di Renzo Biasion

Continuano le mostre di grande interesse. Dopo quella, deliziosa, dei disegni di Canaletto e Guardi alla veneziana isola di S. Giorgio, ecco, a Torino, alla Galleria d'arte moderna (egregiamente diretta da Vittorio Viale), quella del pittore irlandese Francis Bacon. Come passare da un clima di contemplazione serena e luminosa ai neri tormenti dell'angoscia moderna. Francis Bacon è infatti uno tra i più quotati rappresentanti di certe correnti dell'arte d'oggi tese a esprimere i crudeli e complessi fardelli sentimentali lasciati nell'animo dell'uomo odierno dall'orrore della guerra. Una pittura, quella di Bacon, complicata e non facile, a volte persino ostica, ma di indubbia efficacia. A ragione Luigi Carluccio, presentando la mostra, dice che il pubblico italiano subirà una scossa. Se, aggiungiamo noi, ciò è ancora possibile.

Per chi segue le cose d'arte, e per chi da anni è convinto che la vicenda dell'uomo d'oggi — che non si esaurisce tutta nell'incomunicabilità e nella tragedia ma ha anche l'altra faccia della medaglia — meglio si esprime attraverso l'arte figurativa, Francis Bacon non era uno sconosciuto. Come non lo era Ben Shan. Questi artisti, entrati dapprima in Italia per la porta stretta, quando la nostra miope geografia artistica era tutta volta all'astrattismo, ora vi rientrano per la porta grande, in mostre accolte dai musei. Speriamo che dai nostri giovani siano guardati come lezione e incitamento e non come terreno da saccheggiare. (Purtroppo Bacon ha già, qui, i suoi "baconcini". Ma chi visita la mostra torinese s'accorge subito della differenza che passa tra il prodotto originale e quello d'imitazione).

Francis Bacon è nato a Dublino il 28 ottobre 1909, ed è di sangue inglese: uno dei cinque figli di Edward Anthony Mortimer Bacon e di Christine Winifred Firth. dall'orrore, da un sentimento di rivolta e da angosciosi interrogativi che l'artista rivolgeva a se stesso. Da quei giorni Bacon ha seguito la strada dei "visionari dell'orrore" creando immagini insolite, spesso allucinanti, tese a penetrare sempre più addentro nei misteri dell'esistenza.

C'è, nell'arte di Bacon, un fondo doloroso? Senza dubbio, a nostro parere. Percorrete la mostra di Torino. Non un attimo di sosta, non una pausa di abbandono. Le immagini si susseguono sempre più incalzanti fino al grande trittico finale degli studi per una crocifissione. La mostra inizia con alcuni studi per una crocifissione e termina con altri studi sul medesimo soggetto. Dentro questo arco ideale sta tutta l'opera di Bacon, dalle "Teste" iniziali, ai "Ritratti" di uomini e di animali, agli studi su Van Gogh, alle "Serie" derivate da Velasquez. Sintomatico è anche il fatto che egli ami tanto Van Gogh, artista che volle rendere, in pittura, il flusso mutevole dei sentimenti. Così è un sentimento doloroso, di domanda che inesorabilmente e impietosamente frugando nella vita cerca una risposta — temuta risposta — il filo conduttore di quest'arte che pur facendoti violenza, irresistibilmente ti attrae.

Ci sono, è vero, degli antecedenti a Bacon, per esempio Bosch, i manieristi neri del Seicento, e, più vicino, Grosz, ma l'artista di Dublino punta i suoi occhi sul mondo da una posizione nuova; egli vede l'uomo, anziché al centro dell'universo, "al centro della sua paura e del suo angoscioso isolamento". Perciò le sue immagini, al posto della fermezza implacabile di quelle di Grosz, hanno qualcosa di evanescente, di sfumato, di ambiguo e insieme di funereo, come se il pittore nell'atto stesso di mettere a nudo i suoi personaggi si ritraesse, preso da disgusto, o da pietà, o da una

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

una scossa. Se, aggiungiamo noi, ciò è ancora possibile.

Per chi segue le cose d'arte, e per chi da anni è convinto che la vicenda dell'uomo d'oggi — che non si esaurisce tutta nell'incomunicabilità e nella tragedia ma ha anche l'altra faccia della medaglia — meglio si esprime attraverso l'arte figurativa, Francis Bacon non era uno sconosciuto. Come non lo era Ben Shan. Questi artisti, entrati dapprima in Italia per la porta stretta, quando la nostra miope geografia artistica era tutta volta all'astrattismo, ora vi rientrano per la porta grande, in mostre accolte dai musei. Speriamo che dai nostri giovani siano guardati come lezione e incitamento e non come terreno da saccheggiare. (Purtroppo Bacon ha già, qui, i suoi "baconcini". Ma chi visita la mostra torinese s'accorge subito della differenza che passa tra il prodotto originale e quello d'imitazione).

Francis Bacon è nato a Dublino il 28 ottobre 1909, ed è di sangue inglese: uno dei cinque figli di Edward Anthony Mortimer Bacon e di Christine Winifred Firth. Il padre, ex-militare, s'era trasferito dall'Inghilterra in Irlanda per impiantarvi un allevamento di cavalli da corsa. Il giovane Francis lo aiutava nella fattoria e non pensava affatto alla pittura. "Da ragazzo", scrive egli stesso, "non ho letto quasi nulla e quanto alla pittura è molto se sapevo che esistesse". Ma il padre si recava spesso in Inghilterra e Francis cominciò a seguirlo, finché sui sedici anni fu preso dalla passione dei viaggi e lasciò la famiglia, recandosi prima a Berlino e poi a Parigi, dove eseguì lavori di decorazione di interni, dimostrando talento nel disegnare mobili e tappeti. Ritornato a Londra ebbe varie ma non risolutive esperienze di pittura astratta, finché, nel 1930, col "Ritratto" esposto nella mostra torinese, cominciò a trovare la sua vera strada.

Come succede spesso agli artisti bramosi di cose nuove, fin da allora lavorava poco e distruggeva molto, e ciò basta a darci la misura della sua avidità di ricerca, della sua costante insoddisfazione e insieme della sua moralità di artista.

Durante la guerra, essendo inabile al servizio attivo, fu assegnato alla Civil Defense in Londra, ed è proprio in questo periodo che l'arte sua si fa originale e personale. Gli eventi terribili dei quali fu testimone agirono sul suo animo e lo spinsero a dar corpo a visioni che nascevano agli studi su Van Gogh, alle "Serie" derivate da Velasquez. Sintomatico è anche il fatto che egli ami tanto Van Gogh, artista che volle rendere, in pittura, il flusso mutevole dei sentimenti. Così è un sentimento doloroso, di domanda che inesorabilmente e impietosamente frugando nella vita cerca una risposta — temuta risposta — il filo conduttore di quest'arte che pur facendoti violenza, irresistibilmente ti attrae.

Ci sono, è vero, degli antecedenti a Bacon, per esempio Bosch, i manieristi neri del Seicento, e, più vicino, Grosz, ma l'artista di Dublino punta i suoi occhi sul mondo da una posizione nuova; egli vede l'uomo, anziché al centro dell'universo, "al centro della sua paura e del suo angoscioso isolamento". Perciò le sue immagini, al posto della fermezza implacabile di quelle di Grosz, hanno qualcosa di evanescente, di sfumato, di ambiguo e insieme di funereo, come se il pittore nell'atto stesso di mettere a nudo i suoi personaggi si ritraesse, preso da disgusto, o da pietà, o da una specie di incredulo sgomento.

C'è una parte della vita, sembra dirti il pittore, che non appare agli occhi di tutti, ma che esiste, e che negli ultimi tempi, forse a causa della guerra e dei suoi strascichi, s'è fatta più ribollente, dentro la quale l'arte può indagare. Anche se il risultato di tale indagine sarà (come già lo è in Bacon) sconcertante, non si deve desistere dall'impresa, perché ogni nuovo spiraglio aperto sull'inconscio è un passo avanti nella conoscenza dell'uomo e dei suoi enigmi.

Naturalmente l'efficacia, su di noi, del pensiero e della fantasia di Bacon è in relazione diretta con la sua potenza espressiva. Che è senz'altro notevole, anche se, considerati i dipinti sotto l'aspetto formale, essi non risultano privi di difetti. Impossibile, in questa sede, farne l'elenco, come è impossibile parlare di tutti gli ingredienti, più o meno scoperti, che formano una parte del suo bagaglio di pittore. Ma quale artista è senza difetti? Sono essi, a volte, che lo caratterizzano.

La pittura di Bacon può avere, anzi ha senz'altro, parecchie manchevolezze, ma possiede una carica così aggressiva e sincera da non permetterti di guardarla come un osservatore distaccato. L'artista ha sofferto e chi guarda i suoi dipinti deve, come lui, soffrire.

Renzo Biasion

120 IM 62

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Avanti
Milano, Italy
DATE 16 OCT 1962

MOSTRE D'ARTE

Inerzia d'ingegno

• La *Galleria d'arte* galatea presenta alcuni dipinti di Francis Bacon che non figuravano nella retrospettiva allestita a Torino qualche tempo fa. Il più acconcio espediente e la migliore difesa per la mia ignoranza sarebbe il silenzio; da tempo non riesco proprio a comprendere come si possa sostenere di trovarci davanti ad un grande pittore. E' un artista interessante, come tanti del resto, ma attribuirgli delle straordinarie doti di anticipatore, di creatore, di assoluta presenza nell'arte europea contemporanea, proprio non lo capisco. Questi dipinti mi danno la impressione di uno che abbia trovato l'espediente di ferirsi alla cieca, o di un vivere, difficile per inquietare gli altri. E' un pigro, che per una sua certa triviale facilità riesce tedioso e inurbano. Luigi Carluccio lo tratteggia con lo ardire di chi manifesta una verità invisa ai contemporanei e desiderata dai posteri, come lui li desidera, *(fino al 6 novembre)*.

• Michelangelo Conti espone alla *Galleria Cadario* un gruppo di recenti e recentissime opere che appartengono a quel genere d'arte «polimaterica» che ha, come problema centrale, la ricerca di un'armonica vicenda scaturita da materiali fra loro disarmonici ma che vivono e si arricchiscono di personalissime correlazioni estetiche. Gli è che, non essendovi moduli di giudizio nè possibilità di verifica sopra una tale azione, sempre e soltanto chiusa nell'ambito dell'intelligenza espressiva del suo autore, tutto appare retto da un arbitrio, da una dura autorità, come da un crudo diritto destinato soltanto a toccare la corde del sensibile, dell'intuito, come una grazia che venga concessa solo a chi sia in grado di offrire un assenso incondizionato. Così, il dire quanto possano giovare al piacere della vista alcuni quadri, specie quelli dal carattere naturale e non affettato nè compiacente di intenzioni descrittive, sembra di dire pochissimo e, ad un tempo, molto.

• Il Comune di Campione d'Italia e la Pro Campione, in collaborazione con il Corriere della Provincia di Como, hanno organizzato per il 1962, il *Premio Nazionale di Pittura Campione d'Italia* aperto ad artisti italiani e svizzeri con un premio unico di 1.500.000. Pare siano giunte adesioni di circa settanta artisti delle due nazioni. L'inaugurazione è prevista per il 21 ottobre prossimo. Evidentemente agli organizzatori non deve premere molto far sapere quale giuria sia incaricata di distribuire tale premio. E' un segno di "bassa" per la critica oppure è un segno di "alta" per la prefabbricazione.

G. G.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Het laatste Nieuws
Belgium
DATE 15 OCT 1962

Kunst te Eindhoven

TENTOONSTELLINGEN IN HET STEDELIJK VAN ABBEMUSEUM

Het seizoen te Eindhoven in het Stedelijk van Abbemuseum, wordt geopend met een merkwaardige tentoonstelling van werken van hedendaagsche schilders. Zij zal uitsluitend te Eindhoven kunnen bezichtigd worden en wel van 21 oktober tot 9 december.

Onder de titel « Kompas » werd verleden jaar in hetzelfde museum een tentoonstelling ingericht die een beeld ophing van de naoorlogse schilderkunst te Parijs

Thans werd het plan opgevat de beurt te geven aan de Londense schilderkunst De verzameling werd samengesteld uit werken van volgende kunstenaars : Francis Bacon, Sandra Blow, William Grosier, Alan Davie, John Ernest, Terry Frost, Roger Hilton, Ivon Hitchens, David Hockney, Allan Jones, R.B. Kitaj, Peter Lanyon, Lin Show Yu, Mary Martin, Henry Mundy, Ben Nicholson ,Victor Pasmore, Ceri Richards, William Scott, Richard Smith, Graham Sutherland en Joe Tilson.

Het is de eerste maal dat erkende Britse schilders uit de naoorlogse tijd verenigd zijn met kunstenaars van de jonge generatie.

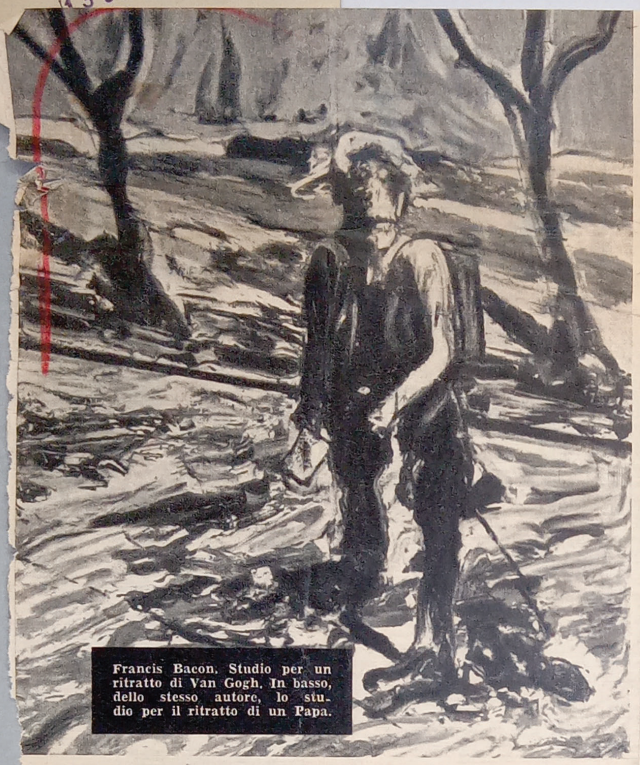
Van 15 december tot einde januari 1963 wordt, eveneens in het van Abbemuseum te Eindhoven, een tentoonstelling gehouden gewijd aan werken die werden ingezonden voor de « Marzotoprijs » 1962. Hier zal jonge kunst uit België, Nederland, Griekenland, Groot-Britannië, Ierland, Italië, Luxemburg, en West-Duitsland kunnen bezichtigd worden.

In de loop van volgend jaar worden in het Stedelijk Museum nog volgende tentoonstellingen verwacht : Elmar Berkovich : sier- en nijverheidstekenen; Edgar Fernhout : Nederlandse schilderkunst; fototentoonstelling Martien Coppens; Mary Mauermeister : schilderkunst; K.H. Stockhausen : electronische muziek; Saura : Spaanse schilderkunst; Pierre Alechinski en de beeldhouwers : Etienne Maetin, Raoul d'Haese, Armand d'Haese, Robert Mueller en Haber.

FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 7[illegible]
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674
IL PUNTO - ROMA
13 OTT. 1962

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34



Francis Bacon. Studio per un ritratto di Van Gogh. In basso, dello stesso autore, lo studio per il ritratto di un Papa.

La pittura di Bacon

di GIOVANNI URBANI



IL Punto Roma 13 oct 62

Arte

V. 82

PER anni la pittura di Bacon ha avuto il singolare destino di essere conosciuta più per le tracce che lasciava di sé un po' ovunque, e soprattutto tra i giovani, che per se stessa. In pieno dominio astratto quella sua figuratività ostentata e in un certo senso semplicistica era difficile che potesse venire alla ribalta da comprimaria delle più raffinate e smaliziate tendenze "non-oggettive". Bacon appariva un estroso *outsider* da saccheggiare a man salva senza paura di essere accusati di farlo; un innocuo maniaco a cui per simpatia si raddrizzavano le molte cantonate nell' "illustrazione" o nella "letteratura" tirandole alla solita riva del purismo formale. Oggi, senza che nulla sia cambiato nella pittura di Bacon, ma certamente perché qualcosa sta cambiando nella pittura in genere, l'*outsider* d'un tempo si avvia ad essere una figura di primo piano; non più un quasi anonimo fornitore di materiale immaginativo grezzo, ma un maestro, un antesignano di ciò che si crede che il futuro ci riservi. Col successo, come sempre, arrivano di pari passo il fraintendimento e l'equivoco: Bacon capo-scuola della "nuova figurazione".

E' sperabile che la mostra ora in corso alla Galleria civica d'arte moderna di Torino — mostra eccellente, in cui è raccolto tutto il meglio dell'opera di Bacon —, costituisca una buona occasione non solo per rendere finalmente giustizia a un vero artista, ma anche per non rovinare questo tardivo riconoscimento col grossolano errore di cui sopra. Bacon non sta da una parte o dall'altra, non sposa tendenze e non inaugura nuovi corsi. Fin dagli inizi sembra proprio che non abbia aspirato ad altro che a soddisfare prima possibile gli inevitabili debiti con i grandi — Picasso ed Ernst soprattutto —, e a non perdere troppo tempo nell'altro inevitabile obbligo a cui ogni giovane si sente tenuto, di non rompere cioè la riga con quelli della propria generazione (il suo vicino di destra dovette essere allora Sutherland). Dopodiché, dal dopoguerra ad oggi, si può dire che nulla emerga più chiaramente dalla sua pittura dell'assoluto disinteresse per la pittura che si fa nel resto del mondo. Quando per gli altri comincia il tempo delle abiure delle conversioni e delle riconversioni a catena, Bacon si fa da una parte e assiste impassibile alla scena.

Certo, presa alla lettera, una simile maniera di comportarsi è esattamente l'opposta di quella che ci si aspetterebbe da un artista. Ma a parte il fatto che proprio questa potrebbe essere una buona ragione per convincere del contrario un vero artista — oggi che tutte le vie di salvezza per l'arte passano fuori dell'artisticità —, si è ben costretti ad ammettere che subire da spettatori, sentirsi esclusi dalle regole del gioco e impotenti di fronte al corso delle cose, questa e non altra è la condizione base dell'uomo contemporaneo. Coinvolti, è inutile dirlo, si è in ogni caso; ma quale delle due illusioni è più grande: quella dello spettatore, che non sa di essere comunque modificato dallo spettacolo, o quella di chi si agita sulla scena, e dimentica che ogni suo gesto e parola fanno parte d'un testo immodificabile? Bacon comunque ha scelto la prima, cioè è venuto dalla nostra parte, dalla parte del pubblico che non ha da opporre nulla al modo in cui l'arte d'oggi soggiace alla propria autosegregazione.

Bacon ha dunque voltato le spalle alla scena dell'arte e guarda a questa avvilita platea; lo spettacolo va avanti, ma per lui gli imprevedibili sviluppi non sono da seguire che di riflesso, sul volto di chi vi assiste come su ogni altra cosa all'intorno che si colori di quelle luci, venga cancellata o emerga da quelle ombre. E' evidente che a un simile tipo di spettatore alla rovescia non si possono chiedere fedeltà e tempestività di registrazione. Tutti sappiamo come si è venuta svolgendo l'arte contemporanea, ma abbiamo mai provato a confrontare l'astratta nozione del suo sviluppo con le tracce che l'arte ha lasciato nel vivo della realtà e sui nostri sensi? C'è stato, ad esempio, il cubismo e una quantità d'altre tendenze che hanno fatto dello "spazio" il loro problema centrale. Per anni abbiamo sentito dire che questo accadeva perché lo spazio a tre dimensioni è un'illusione dei sensi sbugiardata dalla scienza e una prigione troppo angusta per la fantasia creatrice. Come accade, allora, che da tutto questo l'umanità d'oggi, come i personaggi di Bacon, non ha riportato che un attaccamento ancora più cieco e ossessivo alle forme geometriche elementari, dal cubo della casa-prigione a tutti gli altri oggetti e fantasie della vita quotidiana, cementati nelle loro rituali tre dimensioni in maniera più rigida d'un tempio rinascimentale?

Questa incongruenza non è che una delle tante che si sono misteriosamente prodotte al momento in cui le più tipiche visioni artistiche del nostro tempo hanno formato, come dovevano, gli *standards* del nostro orizzonte. Bacon è un accanito ricercatore di questi imbarazzanti "incidenti" occorsi nella fase più segreta e delicata del processo formativo della fantasia contemporanea. Si tratta talora di cose che hanno attinenza più immediata alla realtà: ad esempio immagini derivate dai film o dai giornali, ma dietro cui in qualche modo s'affaccia il taglio di un dipinto liberty, l'impaginazione asimmetrica d'un Bonnard, lo scorcio precipitoso d'un Degas; oppure la cartolina a colori della famosa stazione balneare, con le bande larghe e mal connesse di cielo mare e terra il cui effetto non si saprebbe se più vicino a un tardo prosecutore di Daubigny, a un Dufy o a un Rothko. In altri casi l'incidente abnorme è prelevato direttamente sulla pittura da museo (Velasquez, ad es.), ma nella lezione corrotta dell'intelligenza formalistica che ne abbiamo, messa cioè in chiave di puro giuoco di pennellate e di "bella pittura".

E sempre partendo dal modo in cui la coscienza contemporanea riceve la grande pittura, mi sembra che la mira segreta dei vari "omaggi" di Bacon a van Gogh, sia di mostrarci il sovrappiù adulterante che sulle immagini di costui ha depositato la consuetudine che ne abbiamo attraverso la riproduzione a colori, una sorta di fodera di sensazioni distorte, ricordi di fatti e di cose, ingigantimenti e rimpicciolimenti di scala, occorsi le mille volte che abbiamo guardato a questi surrogati dei dipinti famosi, con occhi sempre più esercitati a ricavarne una forma sintetica e rapida di piacere visivo, ma sempre meno capaci di distinguere tra l'opera e l'assurdità della cosa, tra l'originale e la riproduzione.

A cosa c'invita Bacon con la sua "caccia agli errori" dell'immaginazione contemporanea? Forse a tener conto che comunque ci guardiamo intorno, attraverso un obiettivo fotografico o mediante la pittura, non è la possibilità del godimento estetico che oggi ci viene negata, ma quella di non portare offesa alla realtà e alla nostra fantasia, mettendole ambedue a sacco senza curarci di come la trasformiamo e le sfiguriamo, usandole al modo di materie prime per l'operazione estetica. Bacon sa che questa necessità di sfruttamento e di appropriazione incontrollata del visibile è troppo profondamente in accordo con le forze che regolano il mondo — la scienza e la tecnica —, per tentare di opporvisi e di mitigarla. L'importante è di assicurarci che rispetto ad essa sia ancora possibile un margine di libertà, quel minimo di distanza da cui si possa ancora osservarla e rappresentarla. Rappresentarla come? A una forza incoercibile forse non si può rispondere che con l'ironia, non per rivalersi vacuamente col riso, ma per offrire alle vittime di quella forza una pietosa medicazione d'intelligenza, di sensibilità irritata e di poesia. In questo senso Bacon va preso come un caricaturista, un Daumier della civiltà d'oggi; purché s'intenda che come Daumier, non ha bisogno di stare in "stile" con un Courbet o un Delacroix, per essere non meno autentico interprete del proprio tempo, così Bacon può dispensarsi dalle macchie e dai buchi, e giungere ugualmente a una compiuta espressione artistica dello stesso mondo di apparenze prigioniere alla cui rappresentazione la grande maggioranza della pittura attuale giunge per altra via, per quella "negativa" della forma astratta.

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

13 OTT. 1962

DOMANI SI CHIUDE LA MOSTRA DI TORINO

Il terribile Bacon

Nessuno come il pittore inglese è riuscito a rappresentare in immagine con tanta crudele sincerità la disperazione e la solitudine dell'uomo moderno

Torino, 13 ottobre.

Domani è domenica. Fate una cosa: nel pomeriggio prendete la macchina, o un pullman, o un treno, e da Milano venite qui a Torino. In corso Galileo Ferraris, al Museo Civico d'arte — e il posto lo trovate facilmente perchè c'è un bel striscione sospeso attraverso il viale — è aperta la mostra del pittore Francis Bacon, inglese, di 53 anni. Ne vale la pena. E' senza dubbio uno dei più grandi artisti di questi tempi. Mi dispiace di avvertirvi all'ultimo momento ma anch'io mi sono preso tardi. Comunque, domani, domenica, è l'ultimo giorno. (Se qualcuno non facesse in tempo a vedere la mostra di Torino, può trovare parziale consolazione alla galleria Galatea, a Milano, in via Sant'Andrea 11, dove del medesimo pittore sono esposti dieci quadri).

PERCHE' E' IMPORTANTE? — Bacon è importante per le seguenti ragioni:

— Perchè dimostra come oggi si possa essere pittori modernissimi, anzi d'avanguardia, senza fare dell'astrattismo.

— Perchè ha creato un suo mondo fantastico, che diventerà proverbiale come quelli di De Chirico, Picasso, Chagall.

— Perchè esprime, forse come nessun altro, la cosiddetta angoscia del mondo moderno cioè quel complesso di sensazioni e sentimenti di genere tragico che il progresso tecnico e la civiltà di massa hanno portato all'esasperazione.

UN RIMPIANTO. — Francis Bacon da noi era già abbastanza noto, tanto è vero che nel 1954 tenne una personale alla Biennale di Venezia (ne ebbi allora una così forte impressione che mi venne [illegible] di comprare un quadro, chiesi i prezzi, pretevo cavarmela con qu[illegible] che centinaio di mig[illegible] so come sono, mi lasciai scappare l'occasione. Oggi

lità, della loro primitiva grandezza». Non credo sia così. Bacon anzi li ha ritratti nel pieno della loro potenza, solo che sul loro volto ha segnato la mortale stanchezza e la paura che li prende quando all'improvviso — càpita, di quando in quando — essi misurano la vanità dell'assillo frenetico che li trascina e il vuoto che li circonda: hanno cioè la rivelazione di quanto essi siano in realtà miserabili, e della irrevocabile condanna.

DOLORE, NON ODIO. — Vengono alla mente Goya (quello dei capricci) e, fra i moderni, il tedesco Grosz, gli americani Jack Levine e Ivan Le Lorraine Albright (questi ultimi due per l'analoga, ma assai meno magica, dissoluzione delle facce). Però, a differenza di Grosz, che è tutto polemica sociale e velenosa satira, Bacon non odia affatto le sue creature, anche quando sono schifose. Accanto a una sincerità spietata c'è la carità cristiana. E lo prova anche il fatto che quando Bacon ritrae se stesso, ne ricava un mascherone non meno sinistro e decomposto degli altri.

I PAPI. — Su ottantatrè opere presentate, nella maggioranza molto grandi, ci sono ben diciassette ritratti di immaginari papi. Quasi tutti si rifanno, con piena libertà naturalmente, al ritratto di Innocenzo X di Velasquez. Perchè tanti pontefici, atteggiati, come gli altri eroi baconiani, all'incubo e all'angoscia, con espressioni talora da aguzzini o da gangsters? Bacon ha detto che non aveva nessuna intenzione di raffigurare in particolare un Papa: «In realtà cercavo soltanto un pretesto per usare certi colori e non si può dare ai vestiti comuni quel colore purpureo senza cadere in una specie di falso fauvismo».

DA FOTO E DA FILM. — Molti quadri sono la rielaborazione lirica di motivi tratti da fotografie e da sequenze cinematografiche. Le pubblicazioni del fotografo Eadweard Muybridge, specializzato in animali e figure umane in movimento, gli hanno offerto parecchi spunti. Ecco la chiave per spiegare come egli abbia realizzato con tanto crudele suggestione lo sappolamento delle fisionomie e la disintegrazione della materia. I soggetti delle foto, del tutto quieti e innocenti, si trasformano però in macabre e allucinanti istantanee di supplizi. Due lottatori, per esempio, nella interpretazione di Bacon, danno luogo a una orrenda e sadica scena di delitto.

Un'altra curiosità: le bocche urlanti, che sono uno dei suoi Leitmotiv, sono state tratte dal primo piano della bambinaia nella famosa scena del massacro sulla scalinata dell'*Incrociatore Potemkin* di Eisenstein.

L'opera più terrificante, di quelle esposte, è molto recente: tre studi per una Crocefissione. Sono dei grandi pannelli su fondo rosso. A raffigurare lo strazio della carne Bacon qui si è ricordato delle macellerie. Nel centro, sopra una specie di lettino, c'è un orribile groviglio di membra umane maciullate fra cui si distingue qualcosa che deve essere stata una testa: e la bocca, coi denti scoperti, è contorta nella smorfia del supremo spasimo.

Certo, non è un pittore allegro. Eppure sono uscito dalla mostra come se avessi ascoltato una musica bella e commovente.

Dino Buzzati



Un olio su tela di Bacon: Papa, 1951.

LEGGASI A TERGO

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

...ere d'Informazione - Milano

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

13 OTT. 1962

DOMANI SI CHIUDE LA MOSTRA DI TORINO

Il terribile Bacon

Nessuno come il pittore inglese è riuscito a rappresentare in immagine con tanta crudele sincerità la disperazione e la solitudine dell'uomo moderno

Torino, 13 ottobre.

Domani è domenica. Fate una cosa: nel pomeriggio prendete la macchina, o un pullman, o un treno, e da Milano venite qui a Torino. In corso Galileo Ferraris, al Museo Civico d'arte — e il posto lo trovate facilmente perchè c'è un bel striscione sospeso attraverso il viale — è aperta la mostra del pittore Francis Bacon, inglese, di 53 anni. Ne vale la pena. E' senza dubbio uno dei più grandi artisti di questi tempi. Mi dispiace di avvertirvi all'ultimo momento ma anch'io mi sono preso tardi. Comunque, domani, domenica, è l'ultimo giorno. (Se qualcuno non facesse in tempo a vedere la mostra di Torino, può trovare parziale consolazione alla galleria Galatea, a Milano, in via Sant'Andrea 11, dove del medesimo pittore sono esposti dieci quadri).

PERCHE' E' IMPORTANTE? — Bacon è importante per le seguenti ragioni:

— Perchè dimostra come oggi si possa essere pittori modernissimi, anzi d'avanguardia, senza fare dell'astrattismo.

— Perchè ha creato un suo mondo fantastico, che diventerà proverbiale come quelli di De Chirico, Picasso, Chagall.

— Perchè esprime, forse come nessun altro, la cosiddetta angoscia del mondo moderno cioè quel complesso di sensazioni e sentimenti di genere tragico che il progresso tecnico e la civiltà di massa hanno portato all'esasperazione.

UN RIMPIANTO. — Francis Bacon da noi era già abbastanza noto, tanto è vero che nel 1954 tenne una personale alla Biennale di Venezia (ne ebbi allora una così forte impressione che mi venne voglia di comprare un quadro, chiesi i prezzi, p... tevo cavarmela con qu... che centinaio di migli... so come sono, mi lasciai scappare l'occasione. Oggi lità, della loro primitiva grandezza». Non credo sia così. Bacon anzi li ha ritratti nel pieno della loro potenza, solo che sul loro volto ha segnato la mortale stanchezza e la paura che li prende quando all'improvviso — càpita, di quando in quando — essi misurano la vanità dell'assillo frenetico che li trascina e il vuoto che li circonda: hanno cioè la rivelazione di quanto essi siano in realtà miserabili, e della irrevocabile condanna.

DOLORE, NON ODIO. — Vengono alla mente Goya (quello dei capricci) e, fra i moderni, il tedesco Grosz, gli americani Jack Levine e Ivan Le Lorraine Albright (questi ultimi due per l'analoga, ma assai meno magica, dissoluzione delle facce). Però, a differenza di Grosz, che è tutto polemica sociale e velenosa satira, Bacon non odia affatto le sue creature, anche quando sono schifose. Accanto a una sincerità spietata c'è la carità cristiana. E lo prova anche il fatto che quando Bacon ritrae se stesso, ne ricava un mascherone non meno sinistro e decomposto degli altri.

I PAPI. — Su ottantatrè opere presentate, nella maggioranza molto grandi, ci sono ben diciassette ritratti di immaginari papi. Quasi tutti si rifanno, con piena libertà naturalmente, al ritratto di Innocenzo X di Velasquez. Perchè tanti pontefici, atteggiati, come gli altri eroi baconiani, all'incubo e all'angoscia, con espressioni talora da aguzzini o da gangsters? Bacon ha detto che non aveva nessuna intenzione di raffigurare in particolare un Papa: «In realtà cercavo soltanto un pretesto per usare certi colori e non si può dare ai vestiti comuni quel colore purpureo senza cadere in una specie di falso fauvismo».

DA FOTO E DA FILM. — Molti quadri sono la rielaborazione lirica di motivi tratti da fotografie e da sequenze cinematografiche. Le pubblicazioni del fotografo Eadweard Muybridge, specializzato in animali e figure umane in movimento, gli hanno offerto parecchi spunti. Ecco la chiave per spiegare come egli abbia realizzato con tanto crudele suggestione lo sappolamento delle fisionomie e la disintegrazione della materia. I soggetti delle foto, del tutto quieti e innocenti, si trasformano però in macabre e allucinanti istantanee di supplizi. Due lottatori, per esempio, nella interpretazione di Bacon, danno luogo a una orrenda e sadica scena di delitto.

Un'altra curiosità: le bocche urlanti, che sono uno dei suoi Leitmotiv, sono state tratte dal primo piano della bambinaia nella famosa scena del massacro sulla scalinata dell'*Incrociatore Potemkin* di Eisenstein.

L'opera più terrificante, di quelle esposte, è molto recente: tre studi per una Crocefissione. Sono dei grandi pannelli su fondo rosso. A raffigurare lo strazio della carne Bacon qui si è ricordato delle macellerie. Nel centro, sopra una specie di lettino, c'è un orribile groviglio di membra umane maciullate fra cui si distingue qualcosa che deve essere stata una testa: e la bocca, coi denti scoperti, è contorta nella smorfia del supremo spasimo.

Certo, non è un pittore allegro. Eppure sono uscito dalla mostra come se avessi ascoltato una musica bella e commovente.

Dino Buzzati



Un olio su tela di Bacon: Papa, 1951.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

pressione che mi venne
glia di comprare un s
quadro, chiesi i prezzi, p
tevo cavarmela con qu
che centinaio di migliai
di lire [illegible]
so come sono, mi lasciai
scappare l'occasione. Oggi
avrei un piccolo capitale).

Una consacrazione solenne sul piano internazionale l'ha avuta però solo di recente con questa grande mostra già presentata alla Tate Gallery di Londra e alla Kunsthalle di Mannheim (da Torino passerà a Zurigo e quindi ad Amsterdam).

COSA DIPINGE? — Pensate ai potenti della terra, grandi industriali, uomini di stato, dittatori, generalissimi e così via. Hanno la faccia vittoriosa e sicura di sè. Ma cosa c'è dietro a questa faccia? Chi sono veramente? Apriamo dunque la botola dei loro sotterranei segreti e guardiamo giù. E' uno spettacolo terribile di desolazione, squallore, miseria e sofferenze corporali, cupi e laidi desideri insoddisfatti.

Ebbene: Bacon dipinge esattamente questo desolato spettacolo dell'uomo. Sono per lo più ritratti il cui volto campeggia nel mezzo di stanze fosche, sinistre, completamente vuote.

Si tratta di papi, industriali, grandi uomini d'affari, capi di Stato. Almeno li riconosciamo per tali. Bacon ha scelto loro perchè il contrasto fra l'apparenza e la realtà risulta più forte ed amaro. Ma è ovvio che si parla della comune miseria dell'uomo.

CHE FACCE! — I volti dei suoi personaggi sono la grande trovata di Bacon. Essi franano, si disgregano, sono sul punto di decomporsi e marcire, sono coperti da misteriose lebbre, deformati da invisibili cancri, crollano lentamente e si trasformano in spettri. Spesso le bocche si spalancano in grida silenziose di spavento, di sbigottimento, di dolore. Le bocche diventano delle piaghe, delle caverne oscene. Non ho mai visto nessuno raccontare con tanta forza la disperazione dell'uomo solo nelle grandi città.

Luigi Carluccio ha scritto per il catalogo una introduzione molto intelligente e, Dio sia finalmente lodato, comprensibile. Dice che i personaggi di Bacon, « nella loro miseria presente conservano una memoria delle loro antiche qua-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

60° Anno Marlborough N. 253

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO
Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

MERCI E MERCATI
CORSO DI PORTA ROMANA 132
MILANO

11 OTT 62

... in via del Babuino 45-A. Espongono: Antonelli, Benvenuti, Cominetti, D'Angelo, Falla, Odorico, Ruffini ed altri.

Torino

Francis Bacon in « Antologia di Bacon », proveniente dalla Tate Gallery di Londra, alla Galleria d'Arte Moderna.

Alla Galleria civica d'arte moderna di Torino si è inaugurata, martedì 11, un'importante mostra antológica del pittore inglese contemporaneo Francis Bacon. La mostra, che è sotto il patronato dell'Ambasciata inglese a Roma, è stata realizzata da Vittorio Viale e viene presentata con un ampio saggio di Luigi Carluccio. Raccoglie oltre 80 dipinti dal 30 al 1962 e vi figurano una buona parte delle opere più note di Bacon e che hanno esercitato in Europa grande influenza, specialmente nell'ambito della giovane pittura italiana. Il complesso delle opere costituisce circa la metà della produzione dell'artista. La mostra è stata precedentemente allestita a Londra, Tate Gallery, e a Mannheim, Kunsthalle.

L'edizione italiana è arricchita di numerose opere che sono in collezioni italiane e resterà aperta al pubblico fino al 14 c.m.

Mario Lisa, personale di pittura alla Galleria Caver in Galleria Cisalpina. Prossimamente apparirà uno splendido volume che raccoglie le opere dello stesso pittore, ... in bianconero e a colori.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Marlborough A.

Romeike & Curtice Ltd

Telephone
HOL 5416-9

88-90
CHANCERY LANE
LONDON W.C.2.

EXTRACT FROM

L'Approdo
Piazza S. Maria Maggiore 1.
Firenze ITALY.

DATE 8 OCT 1962

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

L'Approdo
Piazza S. Maria Maggiore 1
Firenze

18/AC

8 oct 1962

(130)

CARLA LONZI - Rassegna d'arte:

" MOSTRA DI FRANCIS BACON A TORINO "

Il Museo Civico d'Arte Moderna di Torino, diretto dall'attivissimo Prof. Vittorio Viale, si è aggiudicato molto tempestivamente la retrospettiva di Francis Bacon organizzata alla Tate Gallery di Londra e successivamente passata al Kunsthalle di Mannheim. Il pittore irlandese (nato a Dublino nel 1909) era conosciuto in Italia per la personale avuta alla Biennale veneziana del '54 e per la mostra alla Galleria Galatea di Torino del '58 (oltre ad apparizioni sporadiche di qualche quadro in esposizione collettive) e il suo nome era subito apparso, benchè pittore decisamente e compiutamente figurativo, da situarsi accanto ai protagonisti dell'arte "autre". Molto a proposito giunge quindi questa mostra che permette di meditare sul caso Bacon, sulle ragioni del suo lavoro, sull'origine dello choc e della presa violenta che esercita sul pubblico che ne resta, quanto meno, profondamente disturbato.

Le figure di Bacon, uomini e animali, per quanto riconoscibili al massimo, non sono deformazioni rispetto alla verità ottica e non rispondono tuttavia alla capacità di visione naturale. Il dato nuovo della sua figurazione è comprensibile sulla base dell'importanza

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

assunta nel bagaglio ottico-mentale dell'uomo moderno dalla rivelazione della fotografia e del cinema. Sebbene la camera oscura si presenti come l'equivalente dell'occhio, la fotografia, in quanto prodotto di una pura operazione meccanica, permette un'analisi istantanea della realtà che l'occhio, collegato al fenomeno complesso e sintetico della percezione, non arriva a cogliere. La visione naturale del movimento di un corpo afferra la sequenza: ogni attimo è percepito insieme al precedente e al seguente, per così dire, che lo situano in un contesto. La fotografia, invece, può fermare a suo piacimento ogni frazione del movimento stesso e darci visivamente l'attimo, isolarlo, astrarlo dal contesto nel quale veniva assorbito e giustificato. Con la fotografia l'uomo ha visto se stesso nell'istante per la prima volta, completamente "spaesato", astratto dalla norma dialettica dell'azione che si rivela così composta di particelle autonome, incomunicabili tra loro, dove l'alterazione e somatica fisiologica/del soggetto rispetto alla sintesi della visione diretta corrisponde all'alterazione psichica inconscia subita dal soggetto medesimo. Mangiando, parlando, cantando l'uomo può essere colto in istantanee nelle quali la sua bocca deliberamente spalancata e armata di denti rivela una specie di "sotto-azione" (corrispondente, nell'ambito dei processi mentali alla

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

"sotto-conversazione" della scrittrice Nathalie Sarraute), in cui vengono alla luce le molle del suo primordiale e angoscioso istinto di sopravvivenza.

Bacon afferma che le sue figure, quasi sempre tratte liberamente da fotografie di Muybridge o da spezzoni filmici di Eisenstein, ecc,, vogliono solo visualizzare una particolare sensazione dell'esistere. In effetti esse, nel rispondere ad una precisa rivelazione ottica, quella della camera oscura e dell'istantanéa, testimoniano anche di una precisa esperienza evidenziale. Un senso profondo di colpa e di angoscia, un irriducibile istinto di aggressione apparenta i suoi personaggi alle belve prigioniere e agli animali randagi: frustrazione e solitudine, rivalsa e autopunizione sono le caratteristiche che appaiono, come in un esorcisma psicanalitico, nelle pieghe dell'esistenza colta a sprazzi, nell'attimo.

La tecnica pittorica é così aderente a questa concezione da dare l'impressione di essere cresciuta insieme ad essa: lo spazio é ottenuto da zonature variamente luminose, in esse vengono come definite le traiettorie di una incasellatura, che é una messa a fuoco. La figura é afferrata al volo, tutta insieme, come dallo scatto di un tempo "autre", indifesa, ringhiosa, riluttante. A volte viene colta in movimenti successivi ma distanziati

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

di un'unica sequenza, come nelle serie di Papi tratte successivamente dall'Innocenzo X° di Velasquez un pittore che, con Van Gogh, rappresenta il suo maestro ideale. La densità psicologica di Velasquez si frantuma in molteplici immagini ognuna delle quali é come la liberazione di quella complessità in una componente sfrenatamente rivelatrice: l'uomo completo, dominatore di sè della psicologia classica, viene sottoposto a un inesorabile trattamento psicanalitico.

La produzione di Bacon, ormai ventennale, é limitata: il pittore ha l'abitudine di infuriare sulle tele che non lo soddisfano e distruggerle. In effetti Bacon é artista che ha bisogno di un'accurata selezione per mantenere il più alto livello di sè stesso. Come per quasi tutti i pittori che trovano la loro origine nel periodo traumatico del dopoguerra, Bacon ha dato il meglio di sè fino a qualche anno fa: gli ultimi due o tre anni di lavoro ci sembra presentino sfasature, opacità e un atteggiamento di denuncia pesantemente assunto. L'ossessione iniziale é trasferita in chiave grottesca: basti confrontare il grande trittico della Crocefissione finale con opere come "Il babbuino"; "Arabo con bambino"; "Auto - ritratto", "La sfinge" la serie dei Papi e la serie di uomini tra il '53 e il '58. Un ottimo catalogo, con presentazione di Luigi Carluccio, raccoglie il materiale fotografico di quasi tutta l'opera del pittore irlandese.

- - - - - -

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

RINASCITA - Roma

6 OTT. 1962



Il Museo Comunale di Torino, proseguendo nella sua utile attività di segnalazione dei più importanti e attuali problemi della pittura e della scultura, ha organizzato una mostra pressochè complessiva dell'opera del pittore inglese Francis Bacon.

Riproduciamo qui il quadro Studio n. 5 di Papa, 1961, ispirato al famoso ritratto di Innocenzo X di Velasquez. Bacon è un pittore che esprime una posizione di amara ironia e persino di acido dileggio nei confronti della cronaca e della storia che gli appaiono unicamente sotto la forma di un Museo di minacciosi totem e di simboli abominevoli dell'ordine costituito. Di conseguenza, il suo problema linguistico si cristallizza nel rapporto tra una visione tradizionale della composizione e l'immissione in essa di un colore e di un disegno aggressivi, soggettivi, ricchi intellettualmente di tutte le scoperte dell'arte moderna da Cézanne a Van Gogh a Picasso.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

62° Anno

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

GENTE - MILANO

5 OTT. 1962

ERO
ACON

nta l'at-
d'oggi

RPA

anche alcu-
e" di ritrat-
rappresenta
d'umore di
ono tentati-
Bacon « di
tipo di sen-

ta del gran-
e si svolge
a Londra;
onosce delle
rari intervi-
citi ad avvi-
ublino il 28
suo sangue

d'arte moderna torinese è, in un certo senso, una primizia. Essa documenta tutta l'attività di Bacon attraverso ottantatrè opere databili dal 1930 al marzo di quest'anno. Bacon non è irlandese, in quanto appartiene ad una delle più illustri famiglie inglesi, che fa capo ad un suo grande omonimo, Francis Bacon, filosofo e letterato elisabettiano, meglio conosciuto da noi con il nome di Francesco Bacone e che alcuni ritengono il vero autore delle opere teatrali attribuite a William Shakespeare. Si sa infatti che Francesco Bacone, caduto in disgrazia alla corte d'Inghilterra, si ritirò a vita privata, per scrivere e per studiare. Ora, sulla base di certe somiglianze stilistiche fra gli scritti di Bacon saggista e quelli poetici di Shakespeare, di certi misteriosi e presunti rapporti segreti che l'uomo di Stato avrebbe avuto con lo stesso Shakespeare, si è dedotto che proprio un "aiuto" di Bacon potrebbe spiegare perchè un attore geniale (quale lo Shakespeare era ritenuto) sia potuto diventare il più grande commediografo della storia del teatro: Bacon insomma si sarebbe "mascherato" con il nome di un altro.

Se ci siamo soffermati su questa antica storia riguardante il famoso filosofo è perchè essa è stata più volte citata a proposito del suo discendente pittore, anch'egli in certo senso dominato dal "complesso della maschera": Bacon infatti afferma che ognuna delle sue figure altro non è che il vero ritratto dell'uomo contemporaneo, che egli dipinge strappandogli quella maschera che la società gli impone di tenere.



vert e di Picasso (in piedi). A sinistra è la statua della scrittrice Louise de Villemorin. Georges Simenon ha 59 anni, ha sposato la sua segretaria Denise, di diciannove anni più giovane di lui, ed ha quattro figli. In circa quarant'anni di attività Georges Simenon ha scritto 175 romanzi (65 dei quali ...si al famoso commissario Maigret) ed ha guadagnato, a quanto si dice, oltre sette miliardi di lire.

graphistudio

... DAL 1882 UNA GARANZIA PER IL CONSUMATORE
LE INDUSTRIE ROMANE DELL'ALIMENTAZIONE
pantanella
PASTA "O" EXTRA LUSSO
DI PURA SEMOLA DI GRANI DURI
Made in Italy
pantanella
SPAGHETTI
n. 3

FATE LA PROVA DEL FUOCO

Vedrete come regge la cottura
la **pasta Pantanella**!
Perchè è veramente
pasta di pura semola,
ed è proprio buona.
La **pasta Pantanella**
è prodotta in una grande
varietà di formati
ed è in vendita ovunque
nelle nuove confezioni.

pantanella
ROMA

il più importante complesso industriale italiano per la produzione di farina, pasta e biscotti.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

UN FITTO MISTERO CIRCONDA LA VITA DI BACON

Una mostra aperta a Torino documenta l'attività del più grande pittore inglese d'oggi

Cronaca d'arte di GIORGIO MASCHERPA

Torino, settembre

Non si possono vedere i quadri di Francis Bacon senza rimanerne sconcertati: vi sono figure ambigue, da incubo, eppure hanno una forza eccezionale, quasi medianica. Chi sia questo inglese tanto importante nell'arte d'oggi, pochi italiani lo sanno, dato che gli sono state dedicate sinora tre "personali" soltanto: una a Torino nel 1958, l'altra a Milano nel 1959 e una saletta alla Biennale del '54. Perciò la grande mostra monografica allestitagli in questi giorni dalla Galleria d'arte moderna torinese è, in un certo senso, una primizia. Essa documenta tutta l'attività di Bacon attraverso ottantatrè opere databili dal 1930 al marzo di quest'anno e comprende anche alcune delle famose "serie" di ritratti, nei quali l'autore rappresenta i diversi cambiamenti d'umore di un personaggio. « Sono tentativi », ha detto lo stesso Bacon « di visualizzare un certo tipo di sensazioni ».

Poco si sa della vita del grande pittore inglese, che si svolge appartata e solitaria a Londra; qualcosa di più si conosce delle sue idee espresse ai rari intervistatori che sono riusciti ad avvicinarlo. E' nato a Dublino il 28 ottobre 1909, ma il suo sangue non è irlandese, in quanto appartiene ad una delle più illustri famiglie inglesi, che fa capo ad un suo grande omonimo, Francis Bacon, filosofo e letterato elisabettiano, meglio conosciuto da noi con il nome di Francesco Bacone e che alcuni ritengono il vero autore delle opere teatrali attribuite a William Shakespeare. Si sa infatti che Francesco Bacone, caduto in disgrazia alla corte d'Inghilterra, si ritirò a vita privata, per scrivere e per studiare. Ora, sulla base di certe somiglianze stilistiche fra gli scritti di Bacon saggista e quelli poetici di Shakespeare, di certi misteriosi e presunti rapporti segreti che l'uomo di Stato avrebbe avuto con lo stesso Shakespeare, si è dedotto che proprio un "aiuto" di Bacon potrebbe spiegare perchè un attore geniale (quale lo Shakespeare era ritenuto) sia potuto diventare il più grande commediografo della storia del teatro: Bacon insomma si sarebbe "mascherato" con il nome di un altro.

Se ci siamo soffermati su questa antica storia riguardante il famoso filosofo è perchè essa è stata più volte citata a proposito del suo discendente pittore, anch'egli in certo senso dominato dal "complesso della maschera": Bacon infatti afferma che ognuna delle sue figure altro non è che il vero ritratto dell'uomo contemporaneo, che egli dipinge strappandogli quella maschera che la società gli impone di tenere.



vert e di Picasso (in piedi). A sinistra è la statua della scrittrice Louise de Villemorin. Georges Simenon ha 59 anni, ha sposato la sua segretaria Denise, di diciannove anni più giovane di lui, ed ha quattro figli. In circa quarant'anni di attività Georges Simenon ha scritto 175 romanzi (65 dei quali [illegible] al famoso commissario Maigret) ed ha guadagnato, a quanto si dice, oltre sette miliardi di lire.

graphistudio



FATE LA PROVA DEL FUOCO

Vedrete come regge la cottura
la **pasta Pantanella**!
Perchè è veramente
pasta di pura semola,
ed è proprio buona.
La **pasta Pantanella**
è prodotta in una grande
varietà di formati
ed è in vendita ovunque
nelle nuove confezioni.

pantanella ROMA

il più importante complesso industriale italiano per la produzione di farina, pasta e biscotti.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34



Pavarolo (Torino). Il pittore Felice Casorati, che alcuni mesi fa ha dovuto subire l'amputazione della gamba sinistra, compie una passeggiata nei dintorni della sua villa. Spinge la sedia a rotelle la moglie Dafne Maugham, nipote del celebre romanziere inglese.

Il padre, Edward Antony Mortimer Bacon, era un ufficiale di carriera che, congedatosi dalle Forze armate, s'era ritirato ad allevare cavalli da corsa in Irlanda; e appunto in una fattoria passò i suoi primi anni il piccolo Francis, insieme con i quattro fratelli e la mamma, Christina Winifred Firth, senza mai dar modo di lasciar intravedere ad alcuno la sua propensione per l'arte.

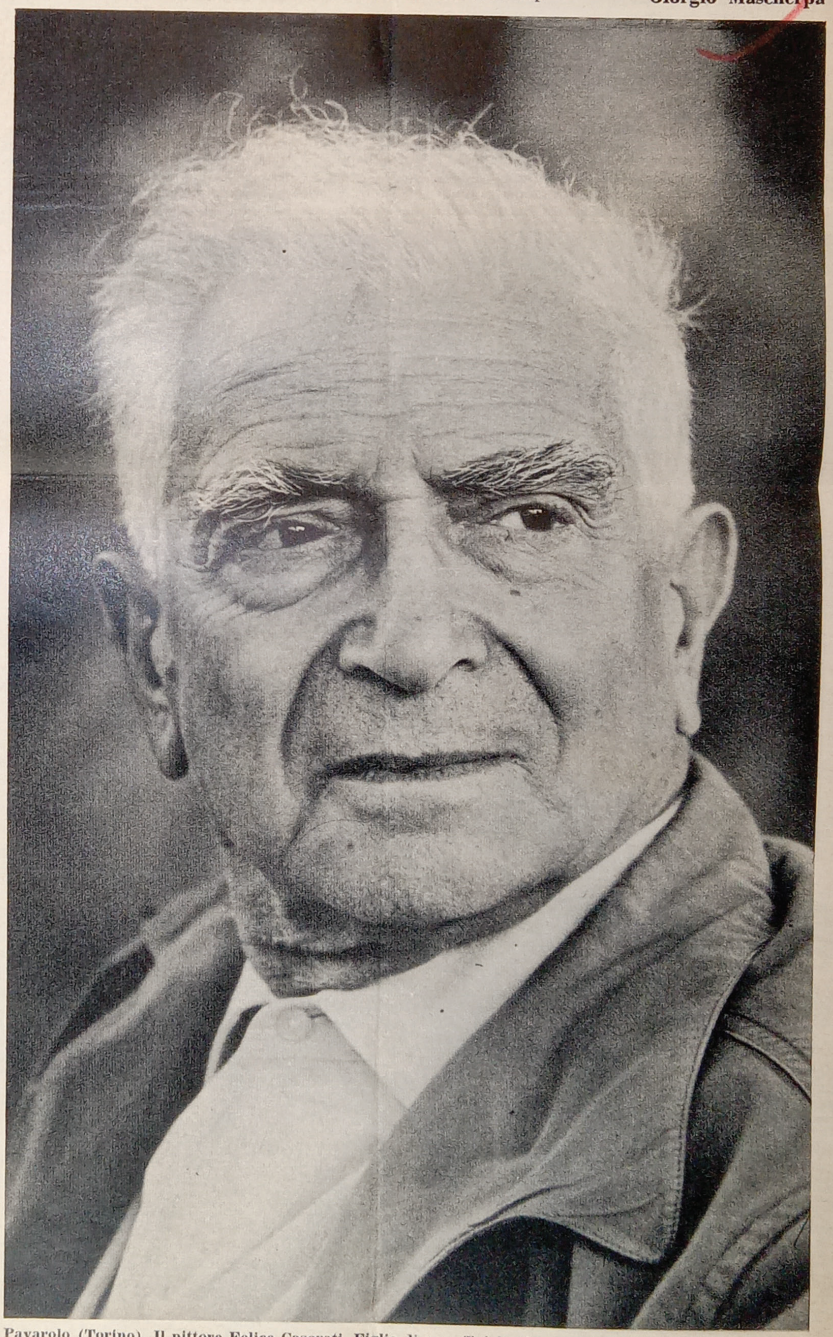
Le uniche scuole che frequentò, per pochi mesi soltanto, furono le "Dean Close" di Cheltenham, dove semplicemente gli insegnarono l'educazione. Esperienze più importanti le compì invece viaggiando con il padre, che doveva spostarsi di frequente attraverso l'isola britannica per ragioni di lavoro. Furono questi viaggi a mettergli nel sangue la voglia di girare il mondo: a sedici anni si stabilì, solo, a Londra; di lì passò a Berlino e quindi a Parigi, dove cominciò quell'attività che doveva finire col portarlo alla pittura: la decorazione, disegni per mobili e tappeti, forse un mestiere suggeritogli dalla fame, quando, solo nelle grandi metropoli, aveva ben poco da mettere sotto i denti. Quando, nel 1930, il ventunenne Francis tornò a Londra, a un certo momento si mise a dipingere, senza che nessuno gli avesse dato lezioni di disegno, con nessun'altra esperienza se non i modelli d'arredamento sin allora realizzati.

I suoi quadri di quegli anni sono però rarissimi: Bacon infatti era solito distruggerne moltissimi appena dipinti, perchè gli parevano non adeguati all'idea, ovvero alla "sensazione", che voleva esprimervi. E anche allora, se pur meno di oggi, amava insistere sempre sui medesimi soggetti, per scandagliarli in profondità. Francis Bacon afferma di aver cominciato a dipingere sul serio solo nel 1944, sotto l'incubo della guerra e delle V2 tedesche su Londra. Il pittore, scartato dal servizio militare attivo, era stato assegnato alla *Civil Defense* e dovette perciò assistere per forza allo scempio della città tempestata di bombe e di razzi per cinque interminabili anni. Sicchè quando nel 1944 dipinse i "Tre studi di figure per la base di una Crocifissione" uscirono dal suo pennello esagitato tre drammatiche figure, simili ad avvoltoi.

Erano le prime immagini di quella che si sarebbe chiamata "la nuova figurazione" di Francis Bacon. Dopo di esse vennero le suggestioni provocategli dai film di Eisenstein (la tragica scena di morte sulla scalinata con cui inizia *L'incrociatore Potemkin*), e soprattutto dagli sbiaditi volumi di fotografie dell'età vittoriana, dovuti a Edward Muybridge e intitolati *La figura umana in movimento* e *Gli animali in movimento*. Da queste fotografie, ovviamente poco nitide, Bacon ha tratto argomento per figure colte nei "momenti sconosciuti". Da queste immagini a quelle riproducenti capolavori del passato, il passaggio fu inevitabile; curioso è invece che oggetto delle sue più allucinanti serie pittoriche sia diventato un capolavoro di Velasquez, "Papa Innocenzo. X", conservato alla Galleria Doria di Roma, un quadro che Bacon ha visto solo in fotografia e che egli ha ormai moltiplicato per venti, per trenta ritratti. Interrogato su questa sua singolare preferenza, Bacon ha dichiarato di non voler rappresentare un Papa, ma di aver scelto quel soggetto per i colori che lo compongono, i più adatti, secondo lui, ad esprimere la tragedia contemporanea. Un'altra serie di quadri è poi dedicata a Vincent Van Gogh.

Se la curiosità dei temi scelti da Bacon, l'innegabile potenza pittorica delle sue rappresentazioni e la novità delle sue figure costituiscono elementi di notevole importanza e interesse nell'arte d'oggi in generale e in questa mostra torinese (che rimarrà aperta sino al 14 ottobre) in particolare, non si può tuttavia tacere la complessiva monotonia dell'opera di Bacon, una narrazione troppo insistita sui temi del macabro e dell'orrido a tutti i costi, che non può, alla lunga, non mettere a nudo i suoi limiti inventivi.

Giorgio Mascherpa



Pavarolo (Torino). Il pittore Felice Casorati. Figlio di un ufficiale, Casorati nacque nel 1886 a Novara e si laureò in legge a Padova. Da giovane studiava pianoforte, ma in seguito a un forte esaurimento dovette abbandonare la musica e trasferirsi in campagna. Per distrarsi cominciò a dipingere: fu l'inizio di una carriera che doveva fare di lui uno dei più insigni maestri della pittura italiana contemporanea.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Marlborough 2 . 594

62° Anno N.

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

IL PAESE - ROMA
4 OTT. 1962

IL PAESE - ROMA 4 OCT. 1962

Ciò che bolle in pentola fin da adesso nella stagione delle mostre

Verità e snobismo della pittura d'oggi

Da qualche anno in qua, è diventato un po' assurdo parlare di *stagione* artistica, poiché la « macchina » delle mostre e dei premi delle « cento città d'Italia » non si ferma mai (o quasi) e « macina » arte e idee sull'arte per undici mesi all'anno su dodici. C'è chi se ne compiace (la cultura artistica ha il « vento in poppa ») e c'è chi ne ha paura e parla di vertiginosa inflazione (troppi pittori, troppi scultori, troppo critici, imbonitori e troppo sottili, ermetici esegeti).

Il pubblico è tempestato da ondate di notizie, polemiche, allarmi, statistiche, inchieste, anch'esse folte e « voraci » (di verità e di menzogne) come una nuvola di cavallette: sulla carta stampata, nella voce della radio, sul « video ». Una caricatura della situazione? Certo, ma come tutte le caricature, con una realtà dietro. Che tutto ciò abbia l'aria di qualcosa di indecifrabile nelle apparenze — ora di vitalmente complesso (di rado) ora (più spesso), di equivoco, di « torbido », di speculativo, insomma — è innegabile. Ma tra il giornalismo e la critica che di questo fervore si compiacciono e quelli che dicono di averne paura c'è di mezzo la verità.

C'è stato, c'è (e ci sarà) l'artificio, del «boom» delle arti — col suo rapido creare e bruciare valori fittizi — perché la richiesta della « merce » artistica (sicura o illusoria che sia) ha assunto proporzioni inedite. C'è la confusione voluta, interessata, ma non tutto è così vanificato, così « proditorio » come sembra a prima vista.

La verità è misurabile proprio sulla quantità — e precarietà — delle correnti del gusto, e, rovesciando il punto di vista, sulla fertilità e la pervicacia di chi si muove contro il « boom » delle arti (e, anche, in alcuni rari casi di confusione culturale nutrita di buona fede, all'interno del « boom » stesso). C'è, infine, a confortarci, accanto al dilagante snobismo, al sempre più grande *salotto delle arti*, la crescente curiosità di un pubblico non viziato, ed ogni giorno più vasto, che vuol capire, mettere le mani sulle « chiavi » delle arti, delle loro specifiche forme di conoscenza del mondo (di oggi e di ieri).

* * *

Questa introduzione è sproporzionata rispetto allo spicciolo discorso

esperienza culturale, come quella, sentimento dell'« impasse », intento di uscirne, ora superficiale (« invenzione » di una nuova formula) ora profondo (ripensamento, ricerca). Di qua, « fabbricazione di succedanei » (ritorni al gusto — figurativo o no — dell'avanguardia « minore »: neocostruttivismo e neo-data, indicava — credendoci — in un suo recente articolo, Argan). Di là, il tentativo di portare avanti le poetiche dell'irrazionale — in termini figurativi di eredità surrealista — e di dare a questo tentativo un sostegno polemico di tesi protestatarie ed un sostegno critico da reperire nel più o meno recente sociologismo anglosassone (e tedesco). Tutto ciò, là dove c'è crisi autentica e non simulata, come, per esempio, nelle poche punte « avanzate » delle pletoriche mostre delle «nuove tendenze » di Bologna e dell'Aquila.



Francis Bacon, il maggiore esponente europeo dell'arte di radice esistenziale, espone a Torino: della mostra riferiremo nei prossimi giorni

Malintesi

Poi c'è l'altro « campo » quello della pittura del romano de « Il pro e il contro », si stanno organizzando — con una loro galleria ed una loro articolata attività culturale per far fronte agli ostacoli frapposti dalla cultura ufficiale) e quello, di cui si parlava, degli artisti e critici che intorno alla parola « crisi » non tessono una commedia, c'è utilità di scambio? Io direi di sì: anzi, *necessità* di scambio. Esso potrebbe e dovrebbe essere il *senso* di questa stagione 1962-63. Esso avrebbe, davvero, di che nutrire un'annata bene spesa, dopo il tanto « scialo » degli anni scorsi. « Chi vivrà vedrà », ma già una mostra importante come quella di Francis Bacon a Torino, di cui parleremo la settimana prossima, offrirà (per la statura stessa dell'artista, il maggiore esponente europeo dell'arte di radice esistenziale) una prima occasione per mettere sul tappeto convergenze e divergenze di analisi e di valutazione tra i gruppi culturali di cui si è detto.

La cronaca

La « cronaca spicciola » della ripresa, in sordina, delle gallerie della capitale? Ebbene, per cominciare, una sola « personale » seria, quella del giovane americano Kunkel alla « Cassapanca ». E' un pittore monocorde, ma certo non privo di interesse, che si ripresenta a Roma a poco più di sei mesi di distanza dalla sua precedente mostra. Quello che è piuttosto sintomatico (ed allarmante) per un giovane è il suo « immobilismo ». Certo, sei mesi sono pochi, ma, nella « personale » precedente, quella sua mitologia « alla Moore », quella *statuaria* di figure come archetipi del dolore umano, come « convitati di pietra » accampati in un simbolico deserto, poteva anche

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

IL PAESE - ROMA 4 OCT 1962

Ciò che bolle in pentola fin da adesso nella stagione delle mostre

Verità e snobismo della pittura d'oggi

Da qualche anno in qua, è diventato un po' assurdo parlare di *stagione* artistica, poiché la « macchina » delle mostre e dei premi delle « cento città d'Italia » non si ferma mai (o quasi) e « macina » arte e idee sull'arte per undici mesi all'anno su dodici. C'è chi se ne compiace (la cultura artistica ha il « vento in poppa ») e c'è chi ne ha paura e parla di vertiginosa inflazione (troppi pittori, troppi scultori, troppo critici, imbonitori e troppo sottili, ermetici esegeti).

Il pubblico è tempestato da ondate di notizie, polemiche, allarmi, statistiche, inchieste, anch'esse folte e « voraci » (di verità e di menzogne) come una nuvola di cavallette: sulla carta stampata, nella voce della radio, sul « video ». Una caricatura della situazione? Certo, ma come tutte le caricature, con una realtà dietro. Che tutto ciò abbia l'aria di qualcosa di indecifrabile nelle apparenze — ora di vitalmente complesso (di rado) ora (più spesso), di equivoco, di « torbido », di speculativo, insomma — è innegabile. Ma tra il giornalismo e la critica che di questo fervore si compiacciono e quelli che dicono di averne paura c'è di mezzo la verità.

C'è stato, c'è (e ci sarà) l'artificio, del «boom» delle arti — col suo rapido creare e bruciare valori fittizi — perché la richiesta della « merce » artistica (sicura o illusoria che sia) ha assunto proporzioni inedite. C'è la confusione voluta, interessata, ma non tutto è così vanificato, così « proditorio » come sembra a prima vista.

La verità è misurabile proprio sulla quantità — e precarietà — delle correnti del gusto, e, rovesciando il punto di vista, sulla fertilità e la pervicacia di chi si muove contro il « boom » delle arti (e, anche, in alcuni rari casi di confusione culturale nutrita di buona fede, all'interno del « boom » stesso). C'è, infine, a confortarci, accanto al dilagante snobismo, al sempre più grande *salotto delle arti*, la crescente curiosità di un pubblico non viziato, ed ogni giorno più vasto, che vuol capire, mettere le mani sulle « chiavi » delle arti, delle loro specifiche forme di conoscenza del mondo (di oggi e di ieri).

* * *

Questa introduzione è sproporzionata rispetto allo spicciolo discorso sulle « previsioni del tempo che farà » nella stagione artistica che si apre? No. Quale senso avrebbe, altrimenti, il mettersi davanti ad una buona parete di pittura (o ad uno specchio della Babele delle *tecniche*) senza cercare, in anticipo, di vederci chiaro?

Non è necessario essere dei profeti per parlare dell'aria che tira, in questo ottobre 1962. La si è « fiutata » alla Biennale (di cui già si intravvede l'« edizione 1964 ») e nel dedalo delle gallerie. In esperienza culturale, come quella, sentimento dell'« impasse », intento di uscirne, ora superficiale (« invenzione » di una nuova formula) ora profondo (ripensamento, ricerca). Di qua, « fabbricazione di succedanei » (ritorni al gusto — figurativo o no — dell'avanguardia « minore »: neocostruttivismo e neo-data, indicava — credendoci — in un suo recente articolo, Argan). Di là, il tentativo di portare avanti le poetiche dell'irrazionale — in termini figurativi di eredità surrealista — e di dare a questo tentativo un sostegno polemico di tesi protestatarie ed un sostegno critico da reperire nel più o meno recente sociologismo anglosassone (e tedesco). Tutto ciò, là dove c'è crisi autentica e non simulata, come, per esempio, nelle poche punte « avanzate » delle pletoriche mostre delle «nuove tendenze » di Bologna e dell'Aquila.



Francis Bacon, il maggiore esponente europeo dell'arte di radice esistenziale, espone a Torino: della mostra riferiremo nei prossimi giorni

Malintesi

Poi c'è l'altro « campo » quello della pittura dell'« engagement », che oggi vuole demistificare questa stessa parola, logorata da troppi malintesi, che vuole chiarire la confusione esistente — ai poli opposti — tra arte di evasione verniciata di « engagement » ed arte naturalistica, incapace di mordere nella nostra complessa realtà sociale: che vuole cogliere, insomma, nelle sue reali *proporzioni* il conflitto tra il razionale e l'irrazionale, che vuole tracciare uno spartiacque (all'interno di una stessa opera) tra ciò che è

romano de « Il pro e il contro », si stanno organizzando — con una loro galleria ed una loro articolata attività culturale per far fronte agli ostacoli frapposti dalla cultura ufficiale) e quello, di cui si parlava, degli artisti e critici che intorno alla parola « crisi » non tessono una commedia, c'è utilità di scambio? Io direi di sì: anzi, *necessità* di scambio. Esso potrebbe e dovrebbe essere il *senso* di questa stagione 1962-63. Esso avrebbe, davvero, di che nutrire un'annata bene spesa, dopo il tanto « scialo » degli anni scorsi. « Chi vivrà vedrà», ma già una mostra importante come quella di Francis Bacon a Torino, di cui parleremo la settimana prossima, offrirà (per la statura stessa dell'artista, il maggiore esponente europeo dell'arte di radice esistenziale) una prima occasione per mettere sul tappeto convergenze e divergenze di analisi e di valutazione tra i gruppi culturali di cui si è detto.

La cronaca

La « cronaca spicciola » della ripresa, in sordina, delle gallerie della capitale? Ebbene, per cominciare, una sola « personale » seria, quella del giovane americano Kunkel alla « Cassapanca ». E' un pittore monocorde, ma certo non privo di interesse, che si ripresenta a Roma a poco più di sei mesi di distanza dalla sua precedente mostra. Quello che è piuttosto sintomatico (ed allarmante) per un giovane è il suo « immobilismo ». Certo, sei mesi sono pochi, ma, nella « personale » precedente, quella sua mitologia « alla Moore », quella *statuaria* di figure come archetipi del dolore umano, come « convitati di pietra » accampati in un simbolico deserto, poteva anche lasciar intravvedere lo sbocco in un'arte più articolata e di maggiore respiro. Qui, invece essa tende (fissa nei suoi limiti di concezione) ad un affinamento, che vibra solo di « sensibilità » rarefatta, tanto da far pensare, non so, ad una sorta di « rovescio della medaglia », al fragile recupero della figurazione di un pittore come il nostro Sironi, per esempio.

Le altre mostre romane sono tutte « battute di apertura » con opere di dotazione delle gallerie

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

* * *

Questa introduzione è sproporzionata rispetto allo spicciolo discorso sulle « previsioni del tempo che farà » nella stagione artistica che si apre? No. Quale senso avrebbe, altrimenti, il mettersi davanti ad una buona parete di pittura (o ad uno specchio della Babele delle *tecniche*) senza cercare, in anticipo, di vederci chiaro?

Non è necessario essere dei profeti per parlare dell'aria che tira, in questo ottobre 1962. La si è « fiutata » alla Biennale (di cui già si intravvede l'« edizione 1964 ») e nel dedalo delle gallerie. In tema di arte « ufficiale » e di mercato, liquidazione del gusto dell'« informale », e, in tema di uomini che hanno creduto ad una

Malintesi

Poi c'è l'altro « campo » quello della pittura dell'« engagement », che oggi vuole demistificare questa stessa parola, logorata da troppi malintesi, che vuole chiarire la confusione esistente — ai poli opposti — tra arte di evasione verniciata di « engagement » ed arte naturalistica, incapace di mordere nella nostra complessa realtà sociale: che vuole cogliere, insomma, nelle sue reali *proporzioni* il conflitto tra il razionale e l'irrazionale, che vuole tracciare uno spartiacque (all'interno di una stessa opera) tra ciò che è « palude » e ciò che è strada verso il futuro.

Tra questo « campo » (di artisti e critici che, come quelli del gruppo tipi del dolore umano, come « convitati di pietra » accampati in un simbolico deserto, poteva anche lasciar intravvedere lo sbocco in un'arte più articolata e di maggiore respiro. Qui, invece essa tende (fissa nei suoi limiti di concezione) ad un affinamento, che vibra solo di « sensibilità » rarefatta, tanto da far pensare, non so, ad una sorta di « rovescio della medaglia », al fragile recupero della figurazione di un pittore come il nostro Sironi, per esempio.

Le altre mostre romane sono tutte « battute di apertura » con opere di dotazione delle gallerie (non note o che hanno fatto lontane apparizioni in altre sale). Sono mostre da tradurre — giornalisticamente — in notizie, ma non prive di indicazioni.

« La Nuova Pesa » ha una collettiva che affianca a dei Mafai, Birolli, Cagli (di varie date) alcuni Guttuso (tra i quali fa spicco una recente, dinamica composizione di oggetti, tre sculture di Mazzacurati, due dipinti di Treccani e Dova, ed una rapida rassegna di giovani che comprende Vespignani, Attardi, Gianquinto, Turchiaro, Farulli, Guccione, Ganna, Quattrucci.

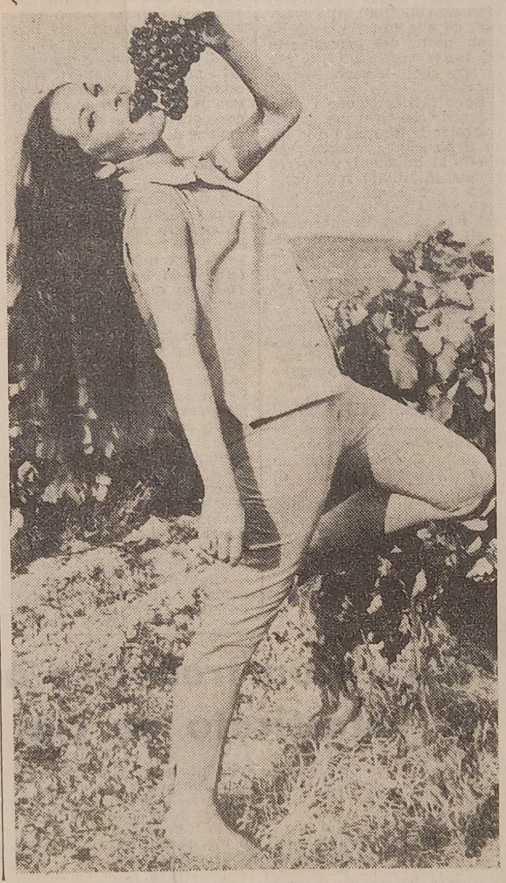
La « Penelope »

La « Galleria Penelope » allestisce a sua volta una eclettica e folta « collettiva » con, tra l'altro, Attardi, Banchieri, Bodini, Cazzaniga, Chessa, Francese, Guerreschi, Guttuso, Mastrojanni, Vedova. « Il Segno » presenta un gruppo di litografi inglesi di diverse generazioni (da Piper a Ceri Richards « in su »). Molti parlano lo « esperanto » della moda e delle Biennali. Se ne distinguono, per qualche verso — a parte Richards — Robert Colquoun, Allen Jones, Josef Herman, mentre appaiono scialbi pittori che ieri promettevano di più, come Scott e Davie. Mostra d'*accrochage*, infine, anche alla « Marlbrough » (in attesa di una « antologica » di Pollock) con — tra l'altro — tele (piuttosto decorative) di Balla ed alcuni buoni « pezzi » di Spazzapan e di Sironi.

Ah, dimenticavo: un'ultima notizia, importante... a proposito di « boom » delle arti. *A Roma le gallerie sono diventate 49* (quarantanove, come si scrive, in lettere, sui moduli dei vaglia).

Duilio Morosini

E' di buona famiglia



Bernardette Stern è una « signorina di buona famiglia » per antonomasia: interpreta infatti un film francese che avrà questo titolo. Fra i suoi doveri professionali c'è anche quello di precipitare con l'automobile in una piscina

Marlborough

62° Anno

L'ECO DELLA S

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORN

FONDATO NEL 1901 - C.C.I.

Direttore: UMBERTO F

Condirettore: IGNAZIO F

VIA GIUSEPPE COMPAGN

MILANO

Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Te

Conto Corrente Postale 3

LEGGASI A TERGO

IL PAESE -

4 OT

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

60° Anno N.....

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO
Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

VENEZIA NOTTE - Venezia
3 OTT. 1962

ANTICO E MODERNO

GRANDI mostre d'arte

Al letargo cittadino, alle gallerie chiuse « per ferie » che dànno però — in questi giorni — i primi segni di vita, di ripresa, di ritorno all'esporre, da fuori Milano ci giungono gli echi di grandi e importanti mostre d'arte e di convegni per studiosi: e ricorrono in noi le immagini di quelle opere da noi viste in talune rassegne, fra le molte rassegne visitate da noi stessi da maggio a settembre, dal Garda all'Umbria. Accenniamo, e anche annunciamo per gli amatori.



L'antico

E' sugli scali la « Seconda Mostra nazionale dell'Antiquariato », che sarà tenuta a Palazzo Reale dal 20 ottobre al 10 novembre prossimi venturi. Scopo: « richiamare l'attenzione dei visitatori sul cospicuo patrimonio nazionale di arte antica »: e di oggetti vari, mobili, marmi, bronzi, ceramiche, una « campionatura » di « cose » amabili avente escursione nel tempo dal Tre al Settecento. Ci sarà un ricco catalogo illustrato. Frattanto abbiamo i due poli d'attraenza costituiti dalle mostre del Morazzone a Varese e da quella di Cima da Conegliano a Treviso: sulle quali abbiamo scritto, alle quali è bene che i lettori, i cultori si rechino. Pittore lombardo di notevoli proporzioni il Morazzone, pittore veneto dolce e colorito il Cima. Ma non si può davvero posporre a quelle, questa mostra bolognese per la « V Biennale d'arte antica della città di Bologna »: la mostra de « Il Classicismo del Seicento in Italia e la pittura di paesag-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

ANTICO E MODERNO

GRANDI mostre d'arte

Al letargo cittadino, alle gallerie chiuse « per ferie » che dànno però — in questi giorni — i primi segni di vita, di ripresa, di ritorno all'esporre, da fuori Milano ci giungono gli echi di grandi e importanti mostre d'arte e di convegni per studiosi: e ricorrono in noi le immagini di quelle opere da noi viste in talune rassegne, fra le molte rassegne visitate da noi stessi da maggio a settembre, dal Garda all'Umbria. Accenniamo, e anche annunciamo per gli amatori.

L'antico

E' sugli scali la « Seconda Mostra nazionale dell'Antiquariato », che sarà tenuta a Palazzo Reale dal 20 ottobre al 10 novembre prossimi venturi. Scopo: « richiamare l'attenzione dei visitatori sul cospicuo patrimonio nazionale di arte antica »: e di oggetti vari, mobili, marmi, bronzi, ceramiche, una « campionatura » di « cose » amabili avente escursione nel tempo dal Tre al Settecento. Ci sarà un ricco catalogo illustrato. Frattanto abbiamo i due poli d'attraenza costituiti dalle mostre del Morazzone a Varese e da quella di Cima da Conegliano a Treviso: sulle quali abbiamo scritto, alle quali è bene che i lettori, i cultori si rechino. Pittore lombardo di notevoli proporzioni il Morazzone, pittore veneto dolce e colorito il Cima. Ma non si può davvero posporre a quelle, questa mostra bolognese per la « V Biennale d'arte antica della città di Bologna »: la mostra de « Il Classicismo del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio », con disegni dalle collezioni reali britanniche, con opere dal Louvre e dalla National Gallery di Londra. Annibale Carracci, il Domenichino, Claude Lorrain, Poussin, Pietro da Cortona, Guido Reni, Du Quesnoy, l'Algardi e Francesco Albani sono alcuni degli autori delle opere esposte. Nicolas Poussin vi è da grande dignitario.

Il moderno

Lunedì è stata inaugurata la mostra di Antonio Sant'Elia, alla Civica Villa Olmo di Como. Il Sant'Elia nacque in quella città nel 1888 finendo la sua giovane esistenza a Monfalcone, nel 1916, nel corso della prima guerra mondiale. Dette il Manifesto dell'architettura futurista e ci sono di lui disegni per la « Città del futuro ». E' stato, nelle idee, un verticalista con sanguificazione « secessionista » e un monumentalizzante negli intenti.



Questo « San Francesco », del milanese Virginio Ciminaghi, ha vinto il primo premio ex-aequo al concorso « Ceramica » della XVII Mostra Internazionale dell'Arredamento di Monza.

alle porte di Milano. Villa Reale di Monza, diciassettesima « Mostra internazionale dell'arredamento ». Concorsi in essa, l'arredamento di una camera d'albergo e poltrona per atrio di albergo. Ci voleva. Ma ancor più ci vorrebbe che moltissimi proprietari di albergo rinnovassero non diciamo la poltrona per l'atrio, quanto, e ce n'è bisogno, l'ammobiliamento delle camere. Il nostro è Paese per turisti; e il vivere moderno ha pure, del resto, le sue esigenze. Nel concorso per la ceramica — giuria:

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

nibale Carracci, il Domenichino, Claude Lorrain, Poussin, Pietro da Cortona, Guido Reni, Du Quesnoy, l'Algardi e Francesco Albani sono alcuni degli autori delle opere esposte. Nicolas Poussin vi è da grande dignitario.

Il moderno

Lunedì è stata inaugurata la mostra di Antonio Sant'Elia, alla Civica Villa Olmo di Como. Il Sant'Elia nacque in quella città nel 1888 finendo la sua giovane esistenza a Monfalcone, nel 1916, nel corso della prima guerra mondiale. Dette il Manifesto dell'architettura futurista e ci sono di lui disegni per la « Città del futuro ». E' stato, nelle idee, un verticalista con sanguificazione « secessionista » e un monumentalizzante negli intenti. Sulle « capacità » proprie dello architetto (argomento polemizzato) possono deporre gli studi in pianta che si dicevano mai esistiti. Adatta la mostra, perciò, ad avvicinare i giudizi discordi oltretutto sul poeta delle sue stesse teorie disegnate e linearistico-futuriste. E dal come si prospetta, è poi interessante la mostra di Francis Bacon sotto il patrocinio dell'Ambasciata britannica a Roma, da qualche giorno aperta a Torino. L'artista inglese che ebbe tanta fortuna in Italia dopo una sala avuta alla Biennale: fortuna di « imitatori », è criticamente presentato da Luigi Carluccio. Un surrealista il Bacon, un ossessivo, un deformatore virile: e a suo modo, parco nel quanto, un colorista. Per altro interesse il « XV Premio Suzzara », dove agli artisti premiati sono dati un cavallo, un vitello, un maiale ed altro in «natura ». Tema, il lavoro. Vincitori gli scultori Augusto Murer e Giuseppe Mazzullo, il pittore Nello Leonardi. Premiati anche Gina Roma, Renzo Zanutto, Giorgio Dario Paolucci, Francesco Ruberti, Federica Galli.

E d'altronde il « Premio Marche », ad Ancona, un milione di lire diviso fra i pittori Arnoldo Ciarrocchi ed Edmondo Bacci. Ricordiamo quindi la « personale » di Orfeo Tamburi nel Palazzo delle Nuove Terme di Saint Vincent, colà presentata da Arturo Bottello ed Enrico Piceni, che definisce i dipinti dell'artista marchigiano-parigino « ritratti di metropoli » (ed ha ragione).

Tradizionalmente, a fine estate si dànno convegno nel « pentagono » Rimini, Milano Marittima, Verucchio, San Marino e Santarcangelo di Romagna numerosi critici, studiosi di arte, artisti italiani e stranieri per un programma fitto di visite, discorsi, gite e trattenimenti; questo è il sedicesimo raduno al quale partecipa una Europa in piccolo fra scrittori e pittori e scultori; la arte, intanto, va per conto suo: un po' zoppicando.

Ed ecco che ci fermiamo alle porte di Milano. Villa Reale di Monza, diciassettesima « Mostra internazionale dell'arredamento ». Concorsi in essa, l'arredamento di una camera d'albergo e poltrona per atrio di albergo. Ci voleva. Ma ancor più ci vorrebbe che moltissimi proprietari di albergo rinnovassero non diciamo la poltrona per l'atrio, quanto, e ce n'è bisogno, l'ammobiliamento delle camere. Il nostro è Paese per turisti; e il vivere moderno ha pure, del resto, le sue esigenze. Nel concorso per la ceramica — giuria: Borghese, Figini, Fumagalli, Nebbia e Sassu — hanno avuto successo le opere degli scultori Virginio Ciminaghi e Mario Porcù, seguiti da Eliseo Salino e Nino Strada. Il Ciminaghi conferma le sue doti di buon modellatore.

Mario Portalupi

Questo « San Francesco », del milanese Virginio Ciminaghi, ha vinto il primo premio ex-aequo al concorso « Ceramica » della XVII Mostra Internazionale dell'Arredamento di Monza.



LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

OTT. 1952

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

60° Anno N. 194

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO
Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

Il LAVORO NUOVO - Genova

2 OTT. 1962

Critici a convegno

Il punto della situazione

(NOSTRO SERVIZIO)

SAN MARINO, *ottobre*

Argomentazioni polemiche e distinzioni sottili hanno dato carattere ai lavori dell'XI Congresso Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte svoltosi nei giorni scorsi a Verrucchio sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione e col patrocinio della Repubblica di San Marino e dei Comuni di Rimini, Milano Marittima, Verrucchio e Sant'Arcangelo di Romagna.

Artisti, storici dell'arte, filosofi e critici militanti hanno discusso i problemi che la situazione di estrema crisi, propria del nostro momento che è tra i più vivi e i più contraddittori, ha posto nuovi agli studiosi.

I motivi del tema: « L'estetica e la critica dell'arte contemporanea », sulla scia delle puntuali relazioni di De Micheli, Russoli e Valsecchi rese particolarmente attive da una discussione debitamente allargata, appassionata eppur peculiare, hanno finito col riproporre radicalmente i sensi ed i significati intrinseci della espressione artistica contemporanea e l'analisi dei rapporti tra storia ed estetica.

Significato e carattere delle tendenze, compartecipazione ad esse in direzione esclusiva nella consapevolezza di essere all'interno dei fatti artistici, assunzione responsabile della connessione storia-cultura-arte sono, secondo De Micheli, fondo necessario per affrontare l'urgente esigenza di un rinnovamento del linguaggio dopo la recente drastica esperienza della sua frantumazione, rinnovamento che non sia, naturalmente, proponimento nuovo di vecchi contenuti ma crescere conseguente e logico degli stessi.

Individuata come tipica reazione al puro soggettivismo dell'esperienza « informale », l'insorgente fame di oggettività, propria delle ultime generazioni intellettuali e di cui è sintomo, ad esempio, l'estetica dei giovani romanzieri della école du regard, tenta di una testimonianza dell'uomo, della sua situazione esistenziale e storica.

La questione non è perciò da dirimersi nei termini astratto-figurativo, ma nella capacità a sottrarsi dalle prospettive di evasione proprio in un momento in cui l'affermazione sartriana « l'inferno, sono gli altri », (cioè siamo noi), ribadisce la solitudine dell'uomo e indica l'improrogabilità a battersi per una società che abbia dell'esistenza una realtà concreta, che ridia all'uomo misura di sé affinchè possa mostrare ciò che esso veramente è in rapporto a se stesso e agli altri.

Ribadita la responsabilità morale e sociale dell'artista anche la relazione Russoli ha confermato il significato di arte come creazione di oggetto e come comprensione di esso nella realtà. Il dato di indagine sulla realtà prevale sul dato di creazione pura, come oggetto in sè, per cui arte non può essere diverso da necessità di testimoniare una verità non passeggera per dar quiete al confuso caos del vivere quotidiano.

Come era prevedibile la discussione seguita alle relazioni ha suscitato una larga e polemica serie di interventi. Tra i più interessanti è stato quello di Francine Virduzzo che contestava al De Micheli il senso della sua lettura degli autori dell'école du regard e della poetica di Robbe-Grillet, essendo essa da intendersi non come estremo oggettivismo da opporsi all'esasperato soggettivismo ma piuttosto quale affermazione del diritto di giudizio sottratto all'eccessivo sensibilismo. La stessa signora Virduzzo, che dirige la importante rassegna romana « The new morality » ha riaffermato il diritto dell'artista a rappresentare quello che egli deve essere, ciò che vuol essere.

Sono seguiti altri interventi; quello del filosofo Tempesti che ha imputato molta della confusione del giudizio alla critica che manca di quell'approfondimento indispensabile in ordine ai problemi estetici puri e a quelli del linguaggio, quelli di alcuni stranieri e, falsamente polemico, tra questi, quello dello spagnolo Anchillera che ha voluto riconoscere il condizionamento storico della libertà dell'artista vassallo ora della chiesa o del principe, del mecenate o dello stato per cui la sua visione non può che essere parziale.

Il convegno — l'unico organizzato ad estensione europea, nel nostro paese, con misura reale dei valori posti in discussione, dovuto alla sensibilità del pittore Filiberto Dasi e alla capacità di coordinazione in senso culturale del suo Presidente, Efrem Tavoni — ha concluso i lavori prendendo sostanzialmente atto della situazione e richiamando artisti e studiosi alla loro responsabilità umana ed umanistica poichè così soltanto quella dell'arte sarà il risultato documentante di essa.

Impegno, allora, di cui dovremo assumere onere ed onore con la verità e con le immagini prodotte al di fuori di ogni dogmatismo, di ogni feticismo, vecchio e nuovo.

Germano Beringheli

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Critici a convegno

Il punto della situazione

(NOSTRO SERVIZIO)

SAN MARINO, *ottobre*

Argomentazioni polemiche e distinzioni sottili hanno dato carattere ai lavori dell'XI Congresso Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte svoltosi nei giorni scorsi a Verrucchio sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione e col patrocinio della Repubblica di San Marino e dei Comuni di Rimini, Milano Marittima, Verrucchio e Sant'Arcangelo di Romagna.

Artisti, storici dell'arte, filosofi e critici militanti hanno discusso i problemi che la situazione di estrema crisi, propria del nostro momento che è tra i più vivi e i più contraddittori, ha posto nuovi agli studiosi.

I motivi del tema: « L'estetica e la critica dell'arte contemporanea », sulla scia delle puntuali relazioni di De Micheli, Russoli e Valsecchi rese particolarmente attive da una discussione debitamente allargata, appassionata eppur peculiare, hanno finito col riproporre radicalmente i sensi ed i significati intrinseci della espressione artistica contemporanea e l'analisi dei rapporti tra storia ed estetica.

Significato e carattere delle tendenze, compartecipazione ad esse in direzione esclusiva nella consapevolezza di essere all'interno dei fatti artistici, assunzione responsabile della connessione storia-cultura-arte sono, secondo De Micheli, fondo necessario per affrontare l'urgente esigenza di un rinnovamento del linguaggio dopo la recente drastica esperienza della sua frantumazione, rinnovamento che non sia, naturalmente, proponimento nuovo di vecchi contenuti ma crescere conseguente e logico degli stessi.

Individuata come tipica reazione al puro soggettivismo dell'esperienza « informale », l'insorgente fame di oggettività, propria delle ultime generazioni intellettuali e di cui è sintomo, ad esempio, l'estetica dei giovani romanzieri della école du regard, tendente a far coincidere nella rappresentazione la corteccia delle cose con la loro sostanza, De Micheli ha indicato la opportunità di far rientrare l'angoscia esistenziale in una misura più umana e di ricondurne la rappresentazione ad un realismo che ricuperi la matrice dell'orrore moderno e riproponga l'uomo nello sforzo d'opposizione ad una civiltà che tende a ridurlo a « grumo » ad un limbo di esistenza soltanto apparente.

Il pittore inglese Bacon e lo scultore francese Giacometti, assunta la loro esperienza come non avulsa dalle successioni logiche dell'espressionismo, rappresenterebbero, al momento, il risultato più appariscente di questa possibilità espressiva, dello sforzo che apre la problematica di una nuova comunicabilità, sforzo che chiede all'artista e al critico militante e compromesso un impegno umanamente ed intellettualmente completo essendo compito di ambedue quello di ricuperare alla sostanza conoscitiva la più parte possibile di verità di una testimonianza dell'uomo, della sua situazione esistenziale e storica.

La questione non è perciò da dirimersi nei termini astratto-figurativo, ma nella capacità a sottrarsi dalle prospettive di evasione proprio in un momento in cui l'affermazione sartriana « l'inferno, sono gli altri », (cioè siamo noi), ribadisce la solitudine dell'uomo e indica l'improrogabilità a battersi per una società che abbia dell'esistenza una realtà concreta, che ridia all'uomo misura di sé affinchè possa mostrare ciò che esso veramente è in rapporto a se stesso e agli altri.

Ribadita la responsabilità morale e sociale dell'artista anche la relazione Russoli ha confermato il significato di arte come creazione di oggetto e come comprensione di esso nella realtà. Il dato di indagine sulla realtà prevale sul dato di creazione pura, come oggetto in sè, per cui arte non può essere diverso da necessità di testimoniare una verità non passeggera per dar quiete al confuso caos del vivere quotidiano.

Come era prevedibile la discussione seguita alle relazioni ha suscitato una larga e polemica serie di interventi. Tra i più interessanti è stato quello di Francine Virduzzo che contestava al De Micheli il senso della sua lettura degli autori dell'école du regard e della poetica di Robbe-Grillet, essendo essa da intendersi non come estremo oggettivismo da opporsi all'esasperato soggettivismo ma piuttosto quale affermazione del diritto di giudizio sottratto all'eccessivo sensibilismo. La stessa signora Virduzzo, che dirige la importante rassegna romana « The new morality » ha riaffermato il diritto dell'artista a rappresentare quello che egli deve essere, ciò che vuol essere.

Sono seguiti altri interventi; quello del filosofo Tempesti che ha imputato molta della confusione del giudizio alla critica che manca di quell'approfondimento indispensabile in ordine ai problemi estetici puri e a quelli del linguaggio, quelli di alcuni stranieri e, falsamente polemico, tra questi, quello dello spagnolo Anchillera che ha voluto riconoscere il condizionamento storico della libertà dell'artista vassallo ora della chiesa o del principe, del mecenate o dello stato per cui la sua visione non può che essere parziale.

Il convegno — l'unico organizzato ad estensione europea, nel nostro paese, con misura reale dei valori posti in discussione, dovuto alla sensibilità del pittore Filiberto Dasi e alla capacità di coordinazione in senso culturale del suo Presidente, Efrem Tavoni — ha concluso i lavori prendendo sostanzialmente atto della situazione e richiamando artisti e studiosi alla loro responsabilità umana ed umanistica poichè così soltanto quella dell'arte sarà il risultato documentante di essa.

Impegno, allora, di cui dovremo assumere onere ed onore con la verità e con le immagini prodotte al di fuori di ogni dogmatismo, di ogni feticismo, vecchio e nuovo.

Germano Beringheli

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

e riproponga l'uomo dello sforzo d'opposizione ad una civiltà che tende a ridurlo a « grumo », ad un limbo di esistenza soltanto apparente.

Il pittore inglese Bacon e lo scultore francese Giacometti, assunta la loro esperienza come non avulsa dalle successioni logiche dell'espressionismo, rappresenterebbero, al momento, il risultato più appariscente di questa possibilità espressiva, dello sforzo che apre la problematica di una nuova comunicabilità, sforzo che chiede all'artista e al critico militante e compromesso un impegno umanamente ed intellettualmente completo essendo compito di ambedue quello di ricuperare alla sostanza conoscitiva la più parte possibile di verità parziali che compongono quel tessuto culturale che cerca di accentrare la quantità maggiore di verità.

Abbandonato quel senso di « realismo socialista » di stalinistica memoria che, teorizzato, trasformava la libertà espressiva dell'artista in una dogmatica perentoria e chiusa, è necessario volgersi ad una realtà più concretamente allargata.

La relazione di Valsecchi individuò al Convegno la convergenza tra impegno e sperimentalismo ribadendo conseguentemente il libero diritto dell'artista a qualsiasi esperienza diretta ed indiretta, allusiva, emblematica, con lo oggetto, il diritto tanto alla realtà delle cose sottoposte all'esperienza visiva quanto a quelle dell'immaginazione e dell'invenzione quale invenimento necessario della chiarificazione umana attraverso la somma delle esperienze maturate dalle percezioni differenti, analizzate.

E' infatti impossibile negare l'evidenza di una ampia schiera di artisti che operò in direzioni diverse eppur egualmente valide e che da Klee a Ernst, a Rothko, a Gorkye a Burri ha contribuito a far conoscere l'uomo moderno, i suoi dubbi, le sue contraddizioni, la sua necessità di poesia, e di pari passo non accogliere per egualmente autentiche le esperienze di quegli artisti, come Pollok e Wols che, nel quantum di ribellione concessa all'uomo, hanno espresso « una sorte drammatica e sincera, lasciando ovunque segni, ferite, impronte del loro dibattersi, in cui trema, malgrado l'angoscia e la ferocia, il sentimento della poesia, con la necessità di percorrere e di esplorare ogni dimensione buia, incomunicata, perchè la pena ed il dolore abbiano un'altra possibilità di trovare pace in terra ».

Nell'ultimo squarcio di tempo il soggettivismo implicito nella poetica dell'informale è stato indubbiamente esasperato, ha prodotto una larga categoria di facitari, di copisti, che hanno riproposto pedissequamente in chiave di esercitazione estetica ciò che per altri è stato sperimentazione dolorosa ai margini estremi della conoscenza; la crisi, tuttavia, è soltanto dell'uso del mezzo espressivo non di contenuto, di chi confonde tra il seguire i fini puramente estetici di uno stile ed il seguire sinceramente la necessi-



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

61° anno N. 491

LEGGASI A TERGO

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

Amatore d'Arte
Torino
Ottobre Novembre 1962

GALLERIA D'ARTE MODERNA
Ha ospitato sino al 14 ottobre la mostra di Francis BACON

CASSIOPEA
Mostra delle Pittrici socie

GALLERIA CAVER
Mostra di Mario LISA

IL GRIFO
Mostra della pittrice Lilian Carajan

NARCISO
Mostra del Pittore R. BIROLLI

PIEMONTE ARTISTICO E CULTURALE
Dal 13 ottobre VI Mostra d'Autunno di Arti figurative

PALAZZO DELLA PROMOTRICE AL VALENTINO
Dal 27 ottobre al 12 novembre mostra « Bellezze di Torino »

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

A. Bacon

Exhibitions in Germany

By John Anthony Thwaites

In Germany north of the Main River this has been a Summer without great international exhibitions. There have however been four big shows of interest, three European and mainly historical, one from the contemporary Orient. "Idee und Vollendung" was one of the idea-shows for which Thomas Grochowiak of the Recklinghausen Gallery is famous. By assembling the drawings and studies for famous hands — it lighted up the problems of development. Among the works dealt with were Poussin's *Finding of Moses* from the Louvre; Gericault's *The Raft of the Medusa;* and Delacroix's *Medea* (the last two in photograph). For Van Gogh's *Potato-Eaters* the drawings were lent for the first time. Sculptures included the studies for Rodin's *Balzac*, Bourdelle's *Penelope*, Lehmbruck's *Fallen Man* and Zadkine's Rotterdam memorial (final study). Among later paintings treated were Beckmann's *Night*, Marc's *Yellow Horses* and Leger's *Picnic*. Sketches and early states showed developments — not always positive — in the graphics of Dürer, Rembrandt, Piranesi. Other hands shown in various positions were those of Signac, Liebermann, Kollwitz, Rohlfs, Kirchner, Gilles, Manessier, Trier, Baumeister, Schlemmer, and the sculptors Loercher and Chadwick. The show was flawed by the inclusion of a series of third- and fourth-rate Germans, figures of fashion or friends of the director.

The other two shows of the past, or mainly of the past, centered on the Constructivists. "Hanover in the Nineteen-Twenties", at that city's Kunstverein, was a brilliant reconstruction by Dr. Henning Rischbieter and his colleagues. It traced the unfolding of artistic life in Hanover from the founding of the Kestner-Gesellschaft (1916), the Hanover Secession (1917), the Von Garvens Gallery, and the unnamed group of painters of the Neue Sachlichkeit persuasion (both 1920) to that of *Die Abstrakten Hannover* group around Kurt Schwitters and the abstract section of the Landesmuseum, designed by Lissitzky for Dr. Alexander Dorner (both 1927). But this coincided with a steady loss of patronage; and the sections on architecture, literature and theatre made it quite clear why. The three abstract rooms were a real revelation. Seventeen exquisite MERZ-pictures, huge photos of the MERZBAU the Nazis destroyed and of the abstract cabinet of the museum, as well as works by the other members of the group, Vordemberge-Gildewart, Buchheister and Jahns, as well as by Malewitsch, Moholy-Nagy, Lissitzky, Schlemmer, Van Doesburg and Arp.

By comparison, the exhibition called "Constructivists" at Museum Schloss Morsbroich in Leverkusen showed up pretty thin. The aim of Director Dr. Kultermann was to show "the development of the movement in the 20th Century and its possibilities in the present." It succeeded in neither one. The examples of the classical Constructivists were few and poor, adulterated with second-raters and artists from other schools, while figures of the importance of Pevsner, Gabo, Van der Leck and Vantongerloo were missing. If the contemporary section proved anything, it was that Constructivism is a dead duck — in Western Europe anyway. Works by the Hungarians Vasarely and Schoeffel, the South Americans Mavignier, Arcay and Calvos, as well as by Ad Reinhart and Ellsworth Kelly suggested that the case may be different in Eastern Europe and on the other side of the Atlantic. An interesting thought.

* * *

The large exhiibtion of Contemporary Japanese Painting, prepared by Director Tominaga of the National Museum of Western art in Tokyo for the Akademie der Kuenste in Berlin, reached Frankfurt in August. One hoped for an authoritative survey in a field which we know little of. The startling differences in quality made one suspect that it was rather a "cross-section", of the kind Western museum directors love, perhaps because it covers-up their inability to make a choice. There were works of subtlety and great authority, mostly calligraphic and in black and white or monochrome. This applies both to artists of the elder generation such as Sokyu Uneda (b. 1889) and of the younger like Hidetaka Ohno (b. 1922). One of the most impressive was a woman, Toko Shinoda. One might call her the Soul-ages of Japan if that did not suggest a massiveness quite foreign to her. Only a few of the painters use the Western oil-technique. Of these Yoshishige Saito (b. 1904) and Tadaschi Sugimata (b. 1914) made the best impression. The rest, whether in inks or oil, represented in various degrees Eurasian ecclecticism of the kind one knows from Paris. After the superb calligraphy which one has seen in Rudolf Zwirner's gallery in Essen (now in Cologne) this was a disappointment. In short, a museum show.

* * *

French sculpture has had something of a field-day, with the big Henri Laurens show at the Folkwang Museum in Essen; and one-man exhibitions by Jacques Delahaye at Cordier's in Frankfurt, and Eugene Dodeigne in Zwirner's new gallery in Cologne.

The sixty-four pieces of Laurens, originally assembled by Jonkheer Sandberg for the Stedelijk Museum in Amsterdam, gave a balanced view of the whole oeuvre. The various aspects of the Cubist period were represented by the polychrome *Tête* (1917), *Femme à l'Éventail* and *Femme à la Guitarre* (1919) and others. With *Femme Accroupie* (1922) plastic volume begins to re-emerge. In *Femme nue à la draperie* (1927) the principle of continuous rhythm is established and with *Nu Accroupi* (1929) the "swollen" forms which influenced Hans Arp and through him so many more. In the thirties come the pieces like *L'Océanide*, *Les Ondines* and *La Négrese*, which clearly reckon to the greatest sculpture of this century. And finally with *L'Adieu*, as Mme. Giedion-Welcker has pointed out, sculptural form and psychological content are synthesized and the fall of France has its greatest memorial.

One of the striking things about the revoluntionary Laurens is his traditionalism. Any of his mature works would fit in the garden of a French chateau. The same thing is true of Delahaye, born almost half a century later. This kind of traditionalism is very different from that of Marini's

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

riders, adaptations of works from the museum. Delahaye begins with a dissolution of form so complete that one wonders how the sculpture holds together. Then, from the dynamic, dramatic and spatial tensions something begins to crystallize, "The problem" as the sculptor said recently in an interview "is to achieve human figuration." And in his *Hoplites, Standard Bearers, Samurais, Fantassins* and *Personnages* (for he always seems to work in series) this is just what he does. The effect is at the same time absolutely free and curiously classical.

Delahaye claims to be taking up certain problems from Rodin and Carpeaux. Dodeigne derives from Rodin, which is a different matter. All the same, he is in the best sense derivative, transforming his inheritance in the light of a new period. As one sees from his drawings, the linear contour is quite gone. The son of a stonemason, rock is Dodeigne's home. He gets more out of it, perhaps, than any European since Henry Moore.

* * *

IN paintings, there was only one outstanding one-man show: Francis Bacon at the Kunsthalle in Mannheim. This was taken directly from the Tate in London and travelled on to Zurich. For the first time one had the whole development; although some of the series, such as the eight *Popes* of 1953 and the seven of the *Man in Blue* of the next year are only shown in one or two examples. Still, one could see the gradual synthesis. The division between Picasso and surrealist illustration in 1944, the combination of Velazquez and Eisenstein in the first *Popes* (1949), the influence of Muybridges' action-photographs from 1951, the eruption of Van Gogh in 1956-57. Also the struggle, which David Sylvester has analyzed, to get a connection from the figuration to the picture-space. The paintings of 1959-62 impress one as on the verge of the

(*Continued on page 69*)

Marlborough-2

...neike & Curlice Ltd

Telephone HOL 5416-9

88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2.

EXTRACT FROM

Pictures on Exhibition

New York.

DATE 5 - OCT 1962

EXHIBITIONS IN GERMANY

(*Continued from page 57*)

final synthesis and this is confirmed by the *Three Studies for a Crucifixion* (1962); as Sylvester says, certainly his most successful work to date. It looks as though a visionary had really found his form: and that is rare enough to be an event of importance.

* * *

THE rest of the events of the Summer can be reduced to a list without much harm. Hella Nebelung in Düsseldorf showed an excellent small exhibition of Gerritt Benner. Among its seventeen simultaneous one-man shows, the Galerie Parnass in Wuppertal turned up two youngsters of exceptional promise: Gerd Hanebeck (23) and Gudrun Edel (20). We shall hear of these two again. Hans-Jurgen Niepel (Buchhandlung Hanna Weber) in his new gallery showed watercolours and gouaches by six Americans: Sam Francis, Alfonso Ossorio,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

LEGGASI A TERGO

59° Anno

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO
Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LA NOSTRA RAI
VIA ARSENALE 21
TORINO

OTT. 1962

...nti, chiave di tanta ...strattismo compreso. ...ch'egli abbia guar... ...asso, il quale aveva ...rimentato certi pau... ...tomici, sia pure in ...to, e con gusto più ...

...ulturali non hanno ...que, a Bacon di ela... tra gli artisti della sua generazione (è nato nel 1909).

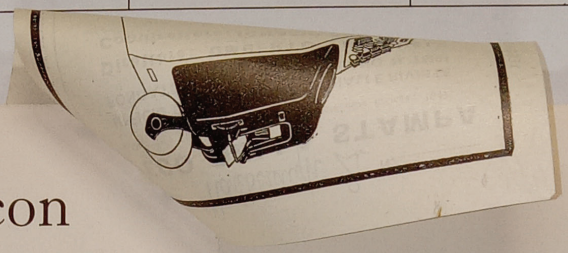
Il termine «figurativo» non deve tuttavia trarre in inganno: chi cercasse nei dipinti di Bacon una fedele corrispondenza con le immagini della realtà naturale resterebbe deluso. Anzi: in un certo senso proprio il permanere di un riferimento al mondo visibile e tangibile, e la trasformazione che questo mondo subisce — è il caso di dirlo — nell'opera di Bacon, può urtare assai più del grafico simbolismo, delle esplosioni allusive di colori, delle dissociazioni spaziali di tanti «informali», e risultare assai più crudele, allucinante ed atroce. Le radici culturali dell'arte di Bacon non sono tanto diverse, del resto, da quelle degli astrattisti. Sebbene Bacon spesso e volentieri affermi la sua indipendenza dalla pittura contemporanea e proclami la sua preferenza per i modelli extra-pittorici, accessibili a chiunque — illustrazioni di giornali e rotocalchi, raccolte di fotografie, inserti cinematografici — e tutt'al più ammetta d'essersi ispirato ad alcuni tra i massimi artisti d'ogni tempo, come Grünewald, Velazquez, Rembrandt, Van Gogh, conosciuti magari per mezzo di riproduzioni, la verità è un poco diversa. Bacon è legato in molti modi alla pittura contemporanea. Egli ha distrutto quasi tutte le sue opere più antiche, in buona parte astratte; ma basterebbero i quadri degli ultimi quindici anni — non molti, rispetto a quelli eseguiti, perché un considerevole numero egli continua a sacrificarne, in una esigente ricerca di compiutezza espressiva — per convincerci che la sua pittura non sarebbe stata possibile senza le esperienze dell'espressionismo e del surrealismo, che sono stato suggerito da una celebre inquadratura de *L'incrociatore Potemkin;* ma altrettanto valido potrebbe essere il riferimento a Munch — e del resto i rapporti di Eisenstein col gusto espressionista sono noti.

Il *Frammento di Crocifissione* (1950) è altrettanto, se non più significativo. Bacon non è credente e la Croce va intesa senza alcuna implicazione religiosa, come un simbolo di angoscioso isolamento; la figura che vi è inscritta, urla, ma pare che nessuno l'oda: lo sfondo mostra una scena di vita cittadina, con automobili e passanti indaffarati. Ognuno è solo con i propri incubi, l'invocazione d'aiuto s'urta contro una impenetrabile barriera di conformistica indifferenza. I non molti temi dell'arte di Bacon si riallacciano tutti, più o meno, a questo motivo della incomunicabilità, a questo senso di crudele impotenza: così è per i molti soggetti di animali in gabbia, così è per gli *Studi di cani,* del '52, e per il successivo *Uomo e cane* (1953). Come contropartita si potrebbero indicare i bellissimi paesaggi africani (molti dipinti prima ancora dei viaggi che Bacon fece in Africa), interpretabili come una specie di vagheggiamento di una felicità naturale, di una libera vitalità: sogni frustrati tuttavia, in quanto compare inopinatamente in qualche angolo un'automobile; e proprio questa nota realistica assume un valore di minaccia, di oscuro presagio distruttivo.

Il simbolismo di Bacon si attenua a partire dal '53-'54. Gli basta, ora, la rappresentazione di un volto (si vedano i *Tre studi di testa umana,* 1953) ridotto ad un ectoplasma, sfumato in una dissolvenza che pare un segno di imminente disfacimento, per suggerire il senso di una sconosciuta quanto inevitabile catastrofe. La serie dell'*Uomo in blu* è, a questo proposito, esemplare: la figura dell'uomo è stata interpretata variamente, talora come una vittima, tal altra come uno spietato carnefice. In realtà proprio l'indeterminatezza, l'oscurità del significato ne accresce il potere tragicamente evocativo, l'agghiacciante cru-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Francis Bacon

I38

L'inglese Francis Bacon, del quale la Galleria d'arte moderna di Torino presenta una amplissima mostra (la stessa, con qualche variante, che fu aperta in maggio-giugno alla Tate Gallery di Londra), è certamente uno dei più forti ed interessanti artisti contemporanei. Nella pittura d'oggi Bacon rappresenta un caso particolare, non fosse altro perché è uno dei pochi « figurativi » tra gli artisti della sua generazione (è nato nel 1909).

Il termine « figurativo » non deve tuttavia trarre in inganno: chi cercasse nei dipinti di Bacon una fedele corrispondenza con le immagini della realtà naturale resterebbe deluso. Anzi: in un certo senso proprio il permanere di un riferimento al mondo visibile e tangibile, e la trasformazione che questo mondo subisce — è il caso di dirlo — nell'opera di Bacon, può urtare assai più del grafico simbolismo, delle esplosioni allusive di colori, delle dissociazioni spaziali di tanti « informali », e risultare assai più crudele, allucinante ed atroce. Le radici culturali dell'arte di Bacon non sono tanto diverse, del resto, da quelle degli astrattisti. Sebbene Bacon spesso e volentieri affermi la sua indipendenza dalla pittura contemporanea e proclami la sua preferenza per i modelli extra-pittorici, accessibili a chiunque — illustrazioni di giornali e rotocalchi, raccolte di fotografie, inserti cinematografici — e tutt'al più ammetta d'essersi ispirato ad alcuni tra i massimi artisti d'ogni tempo, come Grünewald, Velazquez, Rembrandt, Van Gogh, conosciuti magari per mezzo di riproduzioni, la verità è un poco diversa. Bacon è legato in molti modi alla pittura contemporanea. Egli ha distrutto quasi tutte le sue opere più antiche, in buona parte astratte; ma basterebbero i quadri degli ultimi quindici anni — non molti, rispetto a quelli eseguiti, perché un considerevole numero egli continua a sacrificarne, in una esigente ricerca di compiutezza espressiva — per convincerci che la sua pittura non sarebbe stata possibile senza le esperienze dell'espressionismo e del surrealismo, che sono state appunto le fonti, chiave di tanta arte moderna, astrattismo compreso. E non v'è dubbio ch'egli abbia guardato anche a Picasso, il quale aveva prima di lui sperimentato certi paurosi grovigli anatomici, sia pure in tono piu distaccato, e con gusto più classico.

Questi legami culturali non hanno impedito, comunque, a Bacon di elaborare un linguaggio personalissimo, inconfondibile. La pittura, egli ha detto, è la proiezione sulla tela del proprio sistema nervoso. Certamente pochi artisti dopo Grünewald e Bosch sono riusciti ad esprimere con tanto intensa e dolorosa partecipazione le tormentose ossessioni dell'inconscio, gli incubi affioranti da una dimensione oscura e terrificante, la solitudine indifesa dell'uomo al loro confronto. Solitudine dell'uomo circondato dai mostri ch'egli stesso genera: cosa diversa dall'orgoglioso se pur desolato isolamento del genio, consapevole della sua superiorità intellettuale e morale.

Senza dubbio al principio, per incarnare e rappresentare i fantasmi che in lui si agitavano, Bacon ha concesso parecchio ad un simbolismo surreale, assai meditato se pure non particolarmente arduo né complesso. Anche senza considerare le primissime opere, la fondamentale e famosa *Maddalena,* dipinta nel '45-'46, conserva molto dell'armamentario surrealista, come il gusto per le giustapposizioni imprevedibili di oggetti consueti, per le incongrue scale di misura: ma giunge — ed è questo il segno dell'originalità di Bacon — anziché ad una fantasia onirica ad una straziante intensità espressiva e patetica. Nel 1949 la *Testa VI,* che è la prima di una lunga teoria di pitture ispirate al *Ritratto di Innocenzo X* di Velazquez nella Galleria Doria a Roma, i caratteri dell'arte di Bacon sono compiutamente delineati. La teca di cristallo che racchiude la figura è un simbolo di solitudine, ma di una solitudine in cui si insinuano visioni terrificanti, non rappresentate e tuttavia certe, se la bocca s'apre ad un urlo, il volto si contrae in un ghigno doloroso. L'urlo, afferma Bacon, gli è stato suggerito da una celebre inquadratura de *L'incrociatore Potemkin;* ma altrettanto valido potrebbe essere il riferimento a Munch — e del resto i rapporti di Eisenstein col gusto espressionista sono noti.

Il *Frammento di Crocifissione* (1950) è altrettanto, se non più significativo. Bacon non è credente e la Croce va intesa senza alcuna implicazione religiosa, come un simbolo di angoscioso isolamento; la figura che vi è inscritta, urla, ma pare che nessuno l'oda: lo sfondo mostra una scena di vita cittadina, con automobili e passanti indaffarati. Ognuno è solo con i propri incubi, l'invocazione d'aiuto s'urta contro una impenetrabile barriera di conformistica indifferenza. I non molti temi dell'arte di Bacon si riallacciano tutti, più o meno, a questo motivo della incomunicabilità, a questo senso di crudele impotenza: così è per i molti soggetti di animali in gabbia, così è per gli *Studi di cani,* del '52, e per il successivo *Uomo e cane* (1953). Come contropartita si potrebbero indicare i bellissimi paesaggi africani (molti dipinti prima ancora dei viaggi che Bacon fece in Africa), interpretabili come una specie di vagheggiamento di una felicità naturale, di una libera vitalità: sogni frustrati tuttavia, in quanto compare inopinatamente in qualche angolo un'automobile; e proprio questa nota realistica assume un valore di minaccia, di oscuro presagio distruttivo.

Il simbolismo di Bacon si attenua a partire dal '53-'54. Gli basta, ora, la rappresentazione di un volto (si vedano i *Tre studi di testa umana,* 1953) ridotto ad un ectoplasma, sfumato in una dissolvenza che pare un segno di imminente disfacimento, per suggerire il senso di una sconosciuta quanto inevitabile catastrofe. La serie dell'*Uomo in blu* è, a questo proposito, esemplare: la figura dell'uomo è stata interpretata variamente, talora come una vittima, tal altra come uno spietato carnefice. In realtà proprio l'indeterminatezza, l'oscurità del significato ne accresce il potere tragicamente evocativo, l'agghiacciante cru-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Francis Bacon: « Studio per un ritratto III », 1953, (Raccolta privata, Germania)

deltà. Del resto sarebbe difficile indicare una precisa ragione per cui molti dipinti di Bacon, come i numerosi *Ritratti* dipinti in questi anni, o i *Nudi* contorti, riescano, prima ancora che sgradevoli, terrificanti: eppure sta di fatto che la difformità delle sembianze suscita immediatamente l'idea di una difformità morale, assume il valore di rivelazione, di una colpa indefinibile, e tuttavia certa, e grave.

Qualche volta, vi è l'abbozzo di una lotta, che risulterà vana. *L'uomo seduto con tappeto turco* (1961) non è rappresentato, come nella maggior parte dei casi, contro uno sfondo unito; è circondato da immagini di bellezza e di agio: i mobili, i tappeti, macchie di colori caldi e quasi gioiosi. Ma una linea bianca lo divide dagli oggetti raccolti intorno a lui, lo inscatola in una gabbia che, per essere quasi invisibile, non è meno impenetrabile: chiuso con se stesso, devastato dai propri pensieri. Questo, della scatola, è tra i pochi simboli rimasti anche nelle ultime opere di Bacon, quasi a confermare che la sua arte muova sempre in una stessa, inquietante direzione. E tuttavia, nella sua tragica violenza, par di sentir vibrare, ogni tanto (*Nudo accovacciato*, 1960; *Tre studi di Crocifissione*, 1962) anche una nota di sincera, umana pietà.

Mercedes Ferrero Viale

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

61° anno Marlborough 2 N. 138

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO LEGGASI A TERGO

IL GIORNALE DI BRESCIA-Brescia

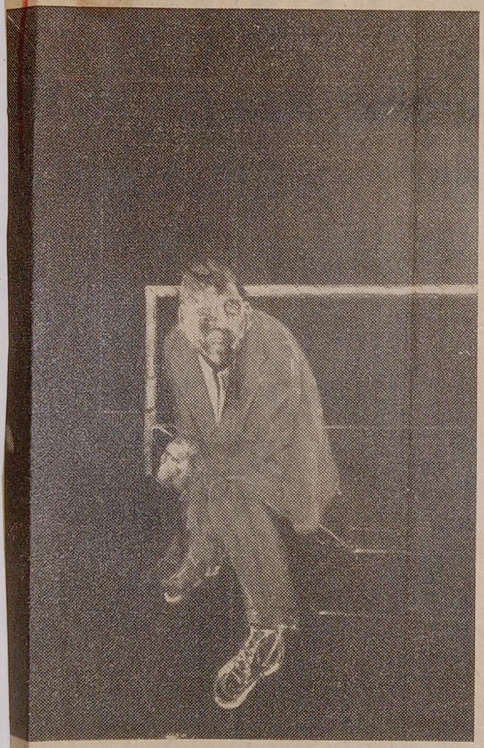
28 SET. 1962

GIORNALE DI BRESCIA

LA MOSTRA DI TORINO: UN RISALTO IMPRESSIONANTE E ATTUALE

L'urlo e il terrore nelle tele di Bacon

Il maggior pittore inglese vivente esprime con le sue opere ossessivamente figurative l'atmosfera ansiosa e l'« humus » del nostro tempo



Francis Bacon: Autoritratto, 1956

In mezzo alla girandola pirotecnica di mostre esplosa tra spari e scintille nel cielo di fine estate (Cima da Conegliano a Treviso, il Morazzone a Varese, il classicismo del '600 a Bologna, le alternative attuali all'Aquila, il Premio Marzotto a Valdagno, Sant'Elia a Como, Manzù e l'Accademia Carrara a Bergamo ecc. ecc.) certamente la mostra di Bacon a Torino ha un suo risalto impressionante e attuale. Una voce, anzi un urlo che esce acuto dal coro e sconvolge fin nelle viscere.

Malgrado non sia ancor vecchio e goda di un prestigio di caposcuola internazionale, malgrado sia unanimemente riconosciuto come uno dei più moderni, uno dei più acuti interpreti del nostro tempo, Francis Bacon, inglese cinquantenne di Dublino, è un pittore ossessivamente figurativo. Ossessivamente perchè i suoi quadri sono tutti centrati sul volto umano, sulla figura umana, che campeggia enorme e sola su uno schermo tenebroso, come investita dal lampo spietato e freddo dei flasches.

E questo lampo mette a nudo, scandaglia un tremendo processo di degradazione, di decomposizione della carne e dello spirito. Non c'è nessuna traccia qui dell'arte, dello stile astratto informale: ma in un certo senso è come il rovescio inscindibile della stessa medaglia. E' la scritta, a tutte lettere, che spiega in parole comuni il significato apparentemente ermetico delle macchie, dei geroglifici, dei grumi e dei rifiuti.

Bacon, in ogni modo, è partito in gioventù da forme quasi astratte e la sua pittura è germogliata dall'humus del nostro tempo, è impregnata dell'atmosfera dei nostri giorni. Non è un passatista o un attardato, ma è calato in piena attualità contemporanea.

Il suo deciso quasi forsennato ritorno alla figura — (Bacon va inseguendo, per distruggerli, tutti i suoi quadri astratti ancora in circolazione) — è di un artista cosciente e capace di effetti eccezionali.

La grande mostra di Torino, organizzata da uno dei più importanti musei inglesi — la Tate Gallery di Londra — esclude quelle primissime, lontane ma sintomatiche origini, per illustrare l'arco, l'evoluzione di Bacon dal 1930 ad oggi. Ed è lo sconvolgente documento di un'umanità stravolta, torturata e imbestialita, infetta e deforme. E' il grido d'orrore che sale dal fondo di un'epoca maledetta, di uno spaventoso inferno terreno abitato da uomini-mostri.

Se Bacon porta al parossismo, quasi al delirio patologico la sua ossessionante visione, il fatto è che su quasi tutto l'orizzonte artistico odierno, l'unica contropartita figurativa delle esplosioni, delle macerie, dei cascami astratto-informali è una rappresentazione del volto, dell'essere umano sfigurato, lacero, ridotto a brandelli o a parvenze animalesche. Sono con richiami da Picasso e da Ernst, un senso mostruoso della vita: qualche cosa di contagiato e degenere. Un satanico imbestiamento, o un satanismo bestiale. Via via il pittore svilupperà il suo modulo caratteristico incrudelendo direttamente sulla figura umana, senza più bisogno di intermediari surrealistici e di forme beluine.

Sarà il volto stesso dell'uomo, straziato, pesto, tumefatto, — quasi fustigato dal pittore stesso con accanita compiacenza, con furia di esaltato — a lasciar intravvedere il cadavere o la scimmia. Ne campeggerà la proiezione — come un livido sudario o una lugubre larva battuta da luci acide, avvelenate, da chiarori fluorescenti — nel buio di una camera oscura.

L'uso di suggestioni e inquadrature fotografiche e cinematografiche, sarà il sigillo personale impresso da Bacon a un'esasperata deformazione espressionistica, con richiami da Goya, da Munch e da Soutine e assonanze con tutta una lunga tradizione nordica, anche letteraria, del macabro, del suspense, dell'orrore. Poë, tanto per dire. Ma anche Kafka e, — vicinissimo d'epoca e d'ambiente a Bacon, — la frenesia del disfacimento del teatro di Beckett.

In campo artistico è vicina a lui la cupa ossessione di altri contemporanei inglesi, pittori e scultori: Sutherland Moore, Armitage, Chadwick, Paolazzi. E dopo Bacon, dietro a Bacon, val la pena di citare fra l'altro la giovane scuola milanese (Ferroni, Banchieri, Gasparini, Romagnoni ecc.), e anche qualche romano, (Sughi forse), che in lui hanno trovato il diretto ispiratore, e insieme il limite scoperto. Certo l'influenza di Bacon è molto vasta e sotterranea.

Anche in lui come in Beckett c'è una frenesia sadica di degradazione, una furia iconoclasta e blasfema che sembra persino rasentare o anzi coincidere con la patologia. Un'ossessione per la anormale, il guasto, il putre-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

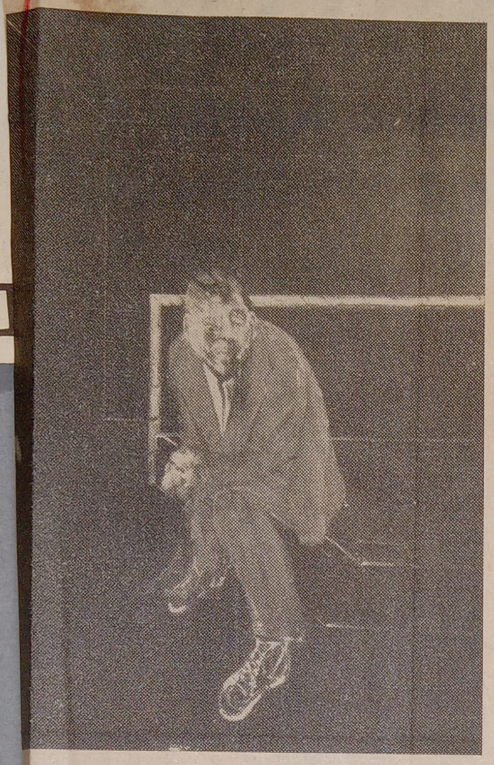
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

GIORNALE DI BRESCIA

LA MOSTRA DI TORINO: UN RISALTO IMPRESSIONANTE E ATTUALE

L'urlo e il terrore nelle tele di Bacon

Il maggior pittore inglese vivente esprime con le sue opere ossessivamente figurative l'atmosfera ansiosa e l'« humus » del nostro tempo



Francis Bacon: Autoritratto, 1956

In mezzo alla girandola pirotecnica di mostre esplosa tra spari e scintille nel cielo di fine estate (Cima da Conegliano a Treviso, il Morazzone a Varese, il classicismo del '600 a Bologna, le alternative attuali all'Aquila, il Premio Marzotto a Valdagno, Sant'Elia a Como, Manzù e l'Accademia Carrara a Bergamo ecc. ecc.) certamente la mostra di Bacon a Torino ha un suo risalto impressionante e attuale. Una voce, anzi un urlo che esce acuto dal coro e sconvolge fin nelle viscere.

Malgrado non sia ancor vecchio e goda di un prestigio di caposcuola internazionale, malgrado sia unanimemente riconosciuto come uno dei più moderni, uno dei più acuti interpreti del nostro tempo, Francis Bacon, inglese cinquantenne di Dublino, è un pittore ossessivamente figurativo. Ossessivamente perchè i suoi quadri sono tutti centrati sul volto umano, sulla figura umana, che campeggia enorme e sola su uno schermo tenebroso, come investita dal lampo spietato e freddo dei flasches.

E questo lampo mette a nudo, scandaglia un tremendo processo di degradazione, di decomposizione della carne e dello spirito. Non c'è nessuna traccia qui dell'arte, dello stile astratto informale: ma in un certo senso è come il rovescio inscindibile della stessa medaglia. E' la scritta, a tutte lettere, che spiega in parole comuni il significato apparentemente ermetico delle macchie, dei geroglifici, dei grumi e dei rifiuti.

Bacon, in ogni modo, è partito in gioventù da forme quasi astratte e la sua pittura è germogliata dall'humus del nostro tempo, è impregnata dell'atmosfera dei nostri giorni. Non è un passatista o un attardato, ma è calato in piena attualità contemporanea.

Il suo deciso quasi forsennato ritorno alla figura — (Bacon va inseguendo, per distruggerli, tutti i suoi quadri astratti ancora in circolazione) — è di un artista cosciente e capace di effetti eccezionali.

La grande mostra di Torino, organizzata da uno dei più importanti musei inglesi — la Tate Gallery di Londra — esclude quelle primissime, lontane ma sintomatiche origini, per illustrare l'arco, l'evoluzione di Bacon dal 1930 ad oggi. Ed è lo sconvolgente documento di un'umanità stravolta, torturata e imbestialita, infetta e deforme. E' il grido d'orrore che sale dal fondo di un'epoca maledetta, di uno spaventoso inferno terreno abitato da uomini-mostri.

Se Bacon porta al parossismo, quasi al delirio patologico la sua ossessionante visione, il fatto è che su quasi tutto l'orizzonte artistico odierno, l'unica contropartita figurativa delle esplosioni, delle macerie, dei cascami astratto-informali è una rappresentazione del volto, dell'essere umano sfigurato, lacero, ridotto a brandelli o a parvenze animalesche. Sono quasi sempre una specie di atomizzati, o di inebetiti, o di uomini-bestie. Non c'è bisogno di pensare a Picasso con quella sua violenta scomposizione e rottura delle belle apparenze, o alla deformazione orrida dell'espressionismo nordico, o alle apparizioni allucinanti del surrealismo. Figurativa o no l'arte moderna esprime dai suoi due poli, opposti e solidali al tempo stesso, sovvertimento, devastazione, abbruttimento, cancrena, angoscia. O se no è la fuga nell'arabesco, l'evasione nei paradisi artificiali della bella materia e delle sensazioni raffinate.

Sono ben pochi coloro che tentano ancora di ricomporre, dalla rovina e dalla dissoluzione, un'immagine umana, sofferta sì, ma anche armonica, coerente, razionale, padrona di se stessa. Quasi ovunque si registra la vittoria e l'irruzione delle forze con richiami da Picasso e da Ernst, un senso mostruoso della vita: qualche cosa di contagiato e degenere. Un satanico imbestiamento, o un satanismo bestiale. Via via il pittore svilupperà il suo modulo caratteristico incrudelendo direttamente sulla figura umana, senza più bisogno di intermediari surrealistici e di forme beluine.

Sarà il volto stesso dell'uomo, straziato, pesto, tumefatto, — quasi fustigato dal pittore stesso con accanita compiacenza, con furia di esaltato — a lasciar intravvedere il cadavere o la scimmia. Ne campeggerà la proiezione — come un livido sudario o una lugubre larva battuta da luci acide, avvelenate, da chiarori fluorescenti — nel buio di una camera oscura.

L'uso di suggestioni e inquadrature fotografiche e cinematografiche, sarà il sigillo personale impresso da Bacon a un'esasperata deformazione espressionistica, con richiami da Goya, da Munch e da Soutine e assonanze con tutta una lunga tradizione nordica, anche letteraria, del macabro, del suspense, dell'orrore. Poë, tanto per dire. Ma anche Kafka e, — vicinissimo d'epoca e d'ambiente a Bacon, — la frenesia del disfacimento del teatro di Beckett.

In campo artistico è vicina a lui la cupa ossessione di altri contemporanei inglesi, pittori e scultori: Sutherland Moore, Armitage, Chadwick, Paolazzi. E dopo Bacon, dietro a Bacon, val la pena di citare fra l'altro la giovane scuola milanese (Ferroni, Banchieri, Gasparini, Romagnoni ecc.), e anche qualche romano, (Sughi forse), che in lui hanno trovato il diretto ispiratore, e insieme il limite scoperto. Certo l'influenza di Bacon è molto vasta e sotterranea.

Anche in lui come in Beckett c'è una frenesia sadica di degradazione, una furia iconoclasta e blasfema che sembra persino rasentare o anzi coincidere con la patologia. Un'ossessione per la anormale, il guasto, il putrefatto, un feroce masochismo che raggiunge il suo acme, che tocca un punto d'intensità insopportabile nelle immagini infantili o di ispirazione vagamente sacra. Il bambino paralitico che cammina carponi, piccola bestia ripugnante e randagia, i tre studi per una crocifissione, scorci di macelleria truculenti, hanno in sè una carica aggressiva d'orrore e di follia da mettere i brividi. Sono denunce violente come bestemmie, grida strozzate e ripercosse da pareti di prigione nella notte.

Una disperazione, un furore sacrosanti quelli di Bacon; ma ripiegati su se stessi. L'urlo di Munch qui non attende più una risposta, neppure quella cosmica e romantica dell'eco. E così rabbia e disperazione deformano e intaccano l'ispirazione stessa, la contorcono nella voluttà dell'orrido, del macabro, dell'animalesco, la spingono

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

quasi sempre una specie di atomizzati, o di inebetiti, o di uomini-bestie. Non c'è bisogno di pensare a Picasso con quella sua violenta scomposizione e rottura delle belle apparenze, o alla deformazione orrida dell'espressionismo nordico, o alle apparizioni allucinanti del surrealismo. Figurativa o no l'arte moderna esprime dai suoi due poli, opposti e solidali al tempo stesso, sovvertimento, devastazione, abbruttimento, cancrena, angoscia. O se no è la fuga nell'arabesco, l'evasione nei paradisi artificiali della bella materia e delle sensazioni raffinate.

Sono ben pochi coloro che tentano ancora di ricomporre, dalla rovina e dalla dissoluzione, un'immagine umana, sofferta sì, ma anche armonica, coerente, razionale, padrona di se stessa. Quasi ovunque si registra la vittoria e l'irruzione delle forze oscure, sia cosmiche che psichiche, e l'uomo è un povero essere in balìa di tutti i demoni. Sempre vinto e travolto, mai vincitore. Sia un carnefice o sia una vittima egli è uno straccio sbattuto dalla tempesta, un naufrago risucchiato dal gorgo.

Infiltrazioni freudiane e sadiche intorbidano la corrente già cupa del neo-decadentismo, con le loro morbose ossessioni erotiche. In Bacon il sottofondo oscuro e tragico del sub-conscio, tutto il male e il negativo, il ferino dell'esistere, affiora con medianica prepotenza in apparizioni di una densità sconvolgente. Vi è in esse la nausea e lo spavento della carne che declina e marcisce, vi è l'incubo orrendo della volontà paralizzata dal terrore, della coscienza obnubilata dal vizio e dal male. E' la miserabile raffigurazione della caduta dell'uomo, della sua abdicazione morale. Già le prime immagini della raccolta di Torino esprimono, fatto, un feroce masochismo che raggiunge il suo acme, che tocca un punto d'intensità insopportabile nelle immagini infantili o di ispirazione vagamente sacra. Il bambino paralitico che cammina carponi, piccocla bestia ripugnante e randagia, i tre studi per una crocifissione, scorci di macelleria truculenti, hanno in sè una carica aggressiva d'orrore e di follia da mettere i brividi. Sono denunce violente come bestemmie, grida strozzate e ripercosse da pareti di prigione nella notte.

Una disperazione, un furore sacrosanti quelli di Bacon; ma ripiegati su se stessi. L'urlo di Munch qui non attende più una risposta, neppure quella cosmica e romantica dell'eco. E così rabbia e disperazione deformano e intaccano l'ispirazione stessa, la contorcono nella voluttà dell'orrido, del macabro, dell'animalesco, la spingono sulla via dell'involuzione patologica. Bacon ancora lotta e si difende.

La partita non è ancora persa per lui. Lo si vede in quelle opere dove la protesta e l'angoscia non si rivolgono impotenti e cieche contro un destino oscuro e metafisico, ma trovano invece un avversario visibile, concreto da agganciare e prendere di petto: uomini del denaro, uomini del potere — (le versioni deformate del ritratto a Innocenzo X di Velasquez, assumono evidentemente, nella prospettiva di Bacon, questo significato) — uomini della guerra, ecc. Allora Bacon sente vicino a sè il genio di Van Gogh, e intuisce tutto il senso tragico, umanissimo di quella follia lucida e disperata. Di qui nascono le variazioni sul quadro di Van Gogh, così vicine all'originale, alcune, e investite invece della esasperazione espressionistica — alla Munch — le ultime.

Elvira Salvi



Francis Bacon: studio per un ritratto, III, 1953

l. t.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
American Statesman. Austin. Texas.
DATE 23rd. September. 1962

Briton's Choices

British Art Since 1900 by Sir John Rothenstein; New York Graphic Society; 181 pages; $13.50.

By KIM TAYLOR

The illustrations in this volume have been selected by the director of the Tate Gallery, London, the British equivalent of the Museum of Modern Art; as such they may cause some surprise, even protest.

If one did not know of Turnbull, Heath, Heron, Auerbach and the young moderns at work in Britain, one could believe the country distant and isolated from what is happening in the world of art today.

But, one reads, this is a 'personal anthology,' and whatever his official acts and attitudes, Sir John Rothenstein has simply shown here what he himself cares most for. As a working generalisation Rothenstein classifies painters according to their relation to 'normal vision,' i.e. realism. There are three groups: Those who accept the validity of normal vision, those who accept the world of appearances as subject matter but alter or transform it and those who reject it in favour of an all-sufficing plastic beauty. He personifies the groups by William Coldstream, Francis Bacon and Ben Nicholson.

Clearly his care is for the first, and to some extent the second group. This may not be an untrue general view of British art, but it would have been possible to make a better showing today for the third group.

While Sir John Rothenstein is courageous in presenting his preferences sometimes for reasons other than aesthetic, it would seem (the Kennington effigy of T. E. Lawrence, for example) he is strangely hesitant in other ways, confessing himself unable to distinguish, among the very moderns, men and women of original feelings and ideas from their plausible followers. Even safely established figures are represented here only by early works: There is nothing by Nicholson after 1940, nothing by Hepworth after 1948. The text moreover was completed in 1957, but the author 'thought it better to leave it unchanged'; with 1962 in the title of the book, one wonders why.

The text accompanying the illustrations is excellent in its way, informatively and interestingly tracing the several schools and influences that have affected British art in this century: the impression — or lack of it — of French Impressionism, the impact of Roger Fry's showing of Van Gogh, Cezanne, Matisse, Picasso and later of Wyndham Lewis' vorticist movement, of surrealism and, not least, the impact of the last war.

He writes that prewar attitudes of suspicion, if not hostility, have been suddenly transformed so that today even the lunatic fringe who make occasional disturbances at avant garde exhibitions and plead in newspapers for 'sane art' are to be found having their hysterics in front of Picasso and his contemporaries rather than in the quiet enjoyment of the beauties of those earlier realists in whose name they protest against the art of the present. The British public at large now interests itself in painting and sculpture to a degree unequalled during the century.

In spite of some limitations (to [illegible] reproduction may be added) the book is to be welcomed; it is, after all, the first illustrated survey of British painting and sculpture in this century.

Mr. Taylor is adviser to University Publications and an associate editor of The Texas Quarterly at The University of Texas.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

61° anno N. 94

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
UFFICIO Informatore della Stampa: 1947)
FONDATO NEL 1901

GIORNALI E RIVISTE

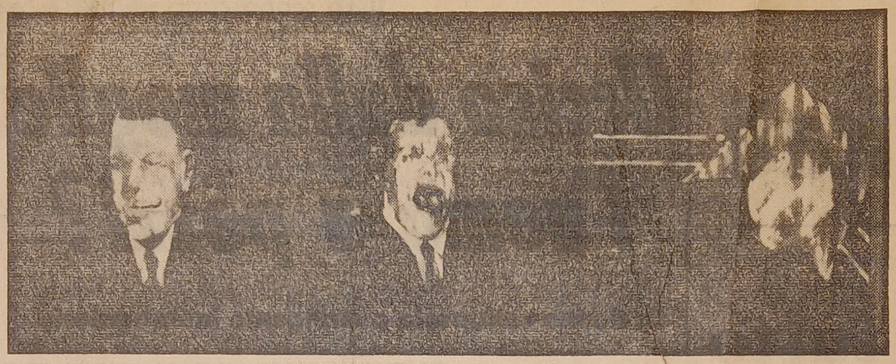
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

L'UNITA' - Roma

22 SET. 1962



Francis Bacon, « Tre studi di testa umana », 1953

V.38

Francis Bacon a Torino

Un'allucinata testimonianza del nostro tempo

La mostra di Francis Bacon, apertasi in questi giorni alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, è la stessa che già è stata allestita salvo poche varianti, nelle sale della Tate Gallery di Londra e della Kunsthalle di Mannheim: una mostra che raccoglie una novantina di quadri, oltre cioè la metà delle opere dell'intera produzione esistente dell'artista.

Bacon infatti, da quando si è messo a dipingere verso il '30, senza aver frequentato alcuna scuola, sino ad oggi, è andato sistematicamente distruggendo una buona parte dei suoi quadri. D'altro canto non è che abbia mai dipinto con abbondanza e con ritmo costante. Il suo lavoro è stato spesso intermittente, subendo anche una stasi di quasi otto anni.

tura metafisica, non è un semplice giudizio sulla natura umana pensata in termini astorici. Certo, anche questo c'è nelle sue opere; ma qua e là affiora, e talvolta aggressivamente, la presenza di una ripulsa precisa, un orrore dell'orrore, che si concretizza in simboli abbastanza evidenti, in una serie di immagini che inducono a credere ad una intuizione baconiana, se non ad una coscienza, delle matrici primarie dell'orrore moderno.

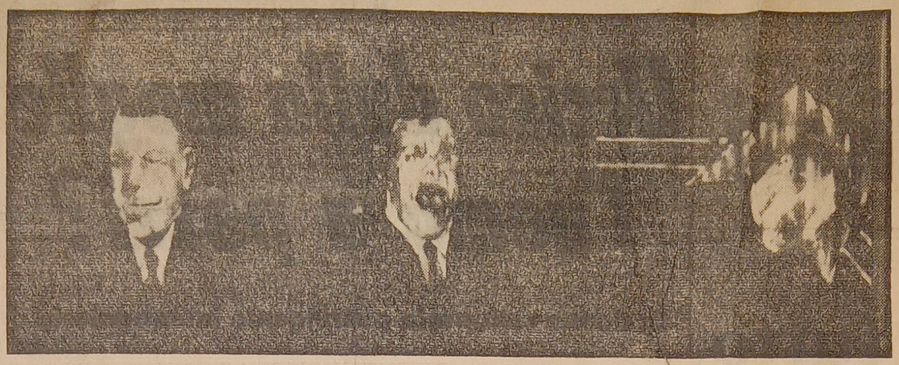
Non a caso uno dei temi fondamentali di Bacon è la crocifissione. Questo tema, anche nell'arte contemporanea italiana da Manzù a Guttuso, ha avuto sempre un significato, quello di rappresentare l'uomo dilaniato dalle forze che sono avverse alla sua integrità: si ricordino il soldato nazista di Manzù ai piedi della croce o la figura di Hitler mescolata



Brividi

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34



Francis Bacon, « Tre studi di testa umana », 1953

V.38

Francis Bacon a Torino

Un'allucinata testimonianza del nostro tempo

La mostra di Francis Bacon, apertasi in questi giorni alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, è la stessa che già è stata allestita salvo poche varianti, nelle sale della Tate Gallery di Londra e della Kunsthalle di Mannheim: una mostra che raccoglie una novantina di quadri, oltre cioè la metà delle opere dell'intera produzione esistente dell'artista.

Bacon infatti, da quando si è messo a dipingere verso il '30, senza aver frequentato alcuna scuola, sino ad oggi, è andato sistematicamente distruggendo una buona parte dei suoi quadri. D'altro canto non è che abbia mai dipinto con abbondanza e con ritmo costante. Il suo lavoro è stato spesso intermittente, subendo anche una stasi di quasi otto anni.

Brividi di paura

Tutto ciò, insieme col carattere spettrale della sua pittura, ha creato nei riguardi della sua persona un alone di mistero che stimola senz'altro la curiosità. Nel caso di Bacon però, ed è certo uno dei rarissimi casi, non si tratta di un espediente, di uno dei tanti modi per accendere un interesse qualsiasi intorno a sè. Si tratta invece di qualcosa di assai inerente alla verità della sua vita, dei suoi pensieri, della sua ispirazione.

Bacon non è un pittore mondano, anche se in questi ultimi anni la sua fama ha rischiato o rischia di diventare un fenomeno di moda. Al contrario è un pittore carico di terrori, di sgomenti, di allucinazioni. E' un visionario che, nelle sue tele, raccoglie i brividi di paura che oggi

tura metafisica, non è un semplice giudizio sulla natura umana pensata in termini astorici. Certo, anche questo c'è nelle sue opere; ma qua e là affiora, e talvolta aggressivamente, la presenza di una ripulsa precisa, un orrore dell'orrore, che si concretizza in simboli abbastanza evidenti, in una serie di immagini che inducono a credere ad una intuizione baconiana, se non ad una coscienza, delle matrici primarie dell'orrore moderno.

Non a caso uno dei temi fondamentali di Bacon è la crocifissione. Questo tema, anche nell'arte contemporanea italiana da Manzù a Guttuso, ha avuto sempre un significato, quello di rappresentare l'uomo dilaniato dalle forze che sono avverse alla sua integrità: si ricordino il soldato nazista di Manzù ai piedi della croce o la figura di Hitler mescolata tra i carnefici del Golgotha in un famoso disegno di Guttuso. Orbene, nel trittico dell'ultima *Crocifissione* esposto a Torino, i critici più vicini a Bacon identificano i due personaggi che stanno a sinistra, e mi pare giustamente, per Himmler e Hitler. Non è più di un'indicazione, ma che può permetterci di guardare anche gli altri quadri in un modo diverso, più attento, superando la prima impressione di un pittore unicamente perduto nei pericolosi meandri dei propri struggimenti psico-fisiologici.

Burocrati e papi

I temi di Bacon, oltre a quello della *Crocifissione*, non sono molti: due soli al-



Francis Bacon, «Omaggio a Van Gogh», 1

sono più « crocifissioni », ma assassinii moderni, eseguiti con armi moderne. Bacon non si sente giudice, bensì coinvolto nella situazione, una situazione in cui più di una volta i confini morali tra vittima e carnefice si confondono, anche se, come ho detto, non sempre sia così e gli elementi di giudizio sembra che erompano istintivamente. Comunque, oggi, non c'è forse pittore che più di Bacon dia il senso di un mondo disumanato, in preda ai demoni della morte e del sangue.

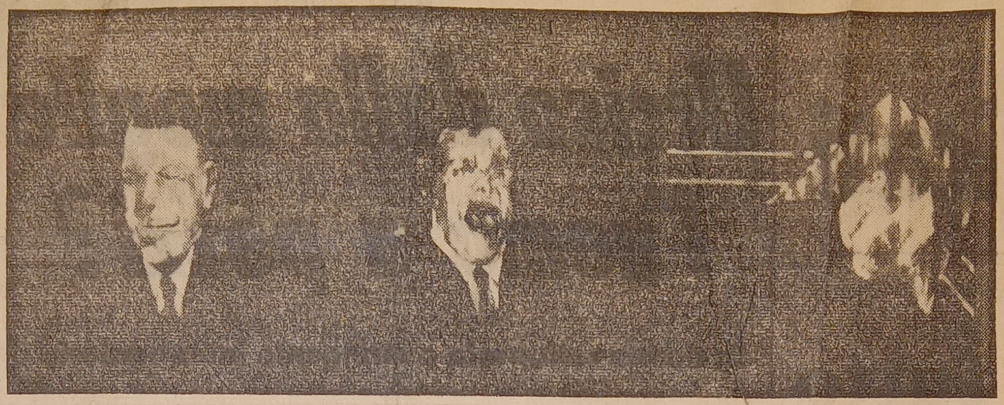
Le figure di Bacon campeggiano sempre al centro del quadro, come concrezioni di materia in uno spazio deserto, vacuo, ora di cenere, ora di amaranto, ora di verdi marci, ora di arancioni ardenti, come

dai preraffaelliti, da Matisse, da Van Gogh, e da altri ancora. La sua personalità è tuttavia così forte che ogni elemento rifluisce nella *sua* espressione, si trasforma in *suo* linguaggio. Se dovessi però trovare un padre a Bacon non esiterei a indicare Munch, anche se di Munch Bacon appare in certi momenti più truculento e sanguinario.

In questi motivi sta dunque il grande interesse della mostra torinese. Bacon, pittore isolato, senza speranza e senza redenzione, lacera le ipocrisie di un'arte ufficiale, di tanta pseudo-avanguardia rassegnata all'ordine, e rivela sotto le apparenze, per dirla con Lorca, « le carte false, il veleno e il teschio dei teatri »: la terribile condizio-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Francis Bacon, « Tre studi di testa umana », 1953

V.38

Francis Bacon a Torino

Un'allucinata testimonianza del nostro tempo

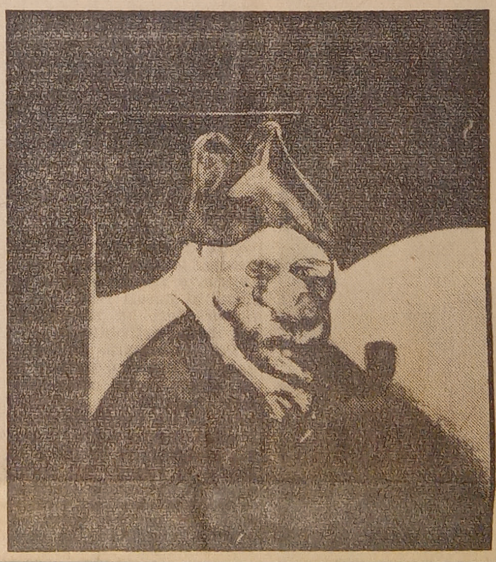
La mostra di Francis Bacon, apertasi in questi giorni alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, è la stessa che già è stata allestita salvo poche varianti, nelle sale della Tate Gallery di Londra e della Kunsthalle di Mannheim: una mostra che raccoglie una novantina di quadri, oltre cioè la metà delle opere dell'intera produzione esistente dell'artista.

Bacon infatti, da quando si è messo a dipingere verso il '30, senza aver frequentato alcuna scuola, sino ad oggi, è andato sistematicamente distruggendo una buona parte dei suoi quadri. D'altro canto non è che abbia mai dipinto con abbondanza e con ritmo costante. Il suo lavoro è stato spesso intermittente, subendo anche una stasi di quasi otto anni.

Brividi

tura metafisica, non è un semplice giudizio sulla natura umana pensata in termini astorici. Certo, anche questo c'è nelle sue opere; ma qua e là affiora, e talvolta aggressivamente, la presenza di una ripulsa precisa, un orrore dell'orrore, che si concretizza in simboli abbastanza evidenti, in una serie di immagini che inducono a credere ad una intuizione baconiana, se non ad una coscienza, delle matrici primarie dell'orrore moderno.

Non a caso uno dei temi fondamentali di Bacon è la crocifissione. Questo tema, anche nell'arte contemporanea italiana da Manzù a Guttuso, ha avuto sempre un significato, quello di rappresentare l'uomo dilaniato dalle forze che sono avverse alla sua integrità: si ricordino il soldato nazista di Manzù ai piedi della croce o la figura di Hitler mescolata



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

di paura

Tutto ciò, insieme col carattere spettrale della sua pittura, ha creato nei riguardi della sua persona un alone di mistero che stimola senz'altro la curiosità. Nel caso di Bacon però, ed è certo uno dei rarissimi casi, non si tratta di un espediente, di uno dei tanti modi per accendere un interesse qualsiasi intorno a sè. Si tratta invece di qualcosa di assai inerente alla verità della sua vita, dei suoi pensieri, della sua ispirazione.

Bacon non è un pittore mondano, anche se in questi ultimi anni la sua fama ha rischiato o rischia di diventare un fenomeno di moda. Al contrario è un pittore carico di terrori, di sgomenti, di allucinazioni. E' un visionario che, nelle sue tele, raccoglie i brividi di paura che oggi serpeggiano nel mondo, dando ad essi fantomatiche forme, immagini che oscillano tra la deformazione del sogno e l'evidenza crudele della realtà.

Nato a Dublino da famiglia inglese nel 1909, discendente per un ramo collaterale dallo stesso ceppo del celebre pensatore elisabettiano di cui porta il nome, Bacon ha dipinto i quadri del suo primo periodo di attività sotto l'influenza di Picasso, di Max Ernst, di Lurcat; dopo il '30 ha esposto in qualche mostra collettiva accanto all'amico de Maistre, a Suptherland, a John Piper; ma soltanto verso il 1944 è riuscito ad acquistare una propria fisionomia e a gettare le basi del suo mondo poetico attuale.

Simboli evidenti

La prima impressione critica che si può avere di Bacon è quella di essere davanti a un pittore neo-romantico: sadismo, ambiguità erotica, gusto macabro, morbosità psicologica, non manca proprio nessuna delle componenti della concezione neo-romantica: a cui si aggiungono particolari note inglesi, uno spiritismo da romanzo nero e un improvvisa insospettata violenza.

Eppure Bacon non è tutto qui: la sua scoperta dell'**orrore** non è solo di natura i carnefici del Golgotha in un famoso disegno di Guttuso. Orbene, nel trittico dell'ultima *Crocifissione* esposto a Torino, i critici più vicini a Bacon identificano i due personaggi che stanno a sinistra, e mi pare giustamente, per Himmler e Hitler. Non è più di un'indicazione, ma che può permetterci di guardare anche gli altri quadri in un modo diverso, più attento, superando la prima impressione di un pittore unicamente perduto nei pericolosi meandri dei propri struggimenti psico-fisiologici.

Burocrati e papi

I temi di Bacon, oltre a quello della *Crocifissione*, non sono molti: due soli altri a ben guardare: il tema « dei burocrati, dei *businessmen*, dei " padroni del vapore ", dei politicanti », come scrive Luigi Carluccio nell'acuta introduzione al catalogo, e quello del Papa: due temi concentrati in due personaggi rappresentanti agli occhi di Bacon la sopraffazione temporale e spirituale dell'uomo, che nella *Crocifissione* raggiunge il suo momento più feroce.

In alcuni di questi ritratti borghesi c'è anche stato chi ha riconosciuto ministri e diplomatici in carica, che Bacon ha ritratto dalle telefoto delle agenzie di stampa. Quanto alla numerosa serie dei Papi, che prendono lo spunto figurativo dal ritratto di Innocenzo X dipinto da Velasquez, appartenente alla Galleria Doria di Roma, hanno senza dubbio radice nel tenace antipapismo protestante, ma assai di più nel rifiuto di qualsiasi travestimento suggestivo del potere. Fra questi tre temi dunque si svolge l'energia dell'invenzione pittorica di Bacon, con tutte le sue complicazioni e contraddizioni.

I suoi personaggi intanto, sia le vittime che i persecutori, appaiono in genere come prigionieri in vetrine geometriche, taglienti, in gabbie appena tracciate nell'aria, in spazi neutri, in vuote stanze d'albergo. Anche le sue « Crocifissioni » avvengono in strane stanze, su di uno squallido letto anziché sulla croce tradizionale al cospetto della natura: non sono più « crocifissioni », ma assassinii moderni, eseguiti con armi moderne. Bacon non si sente giudice, bensì coinvolto nella situazione, una situazione in cui più di una volta i confini morali tra vittima e carnefice si confondono, anche se, come ho detto, non sempre sia così e gli elementi di giudizio sembra che erompano istintivamente. Comunque, oggi, non c'è forse pittore che più di Bacon dia il senso di un mondo disumanato, in preda ai demoni della morte e del sangue.

Le figure di Bacon campeggiano sempre al centro del quadro, come concrezioni di materia in uno spazio deserto, vacuo, ora di cenere, ora di amaranto, ora di verdi marci, ora di arancioni ardenti come per una febbre segreta. Ed è soprattutto sulla figura che il pennello di Bacon insiste: qui la sua pittura si fa energica, impulsiva, veemente. E' una pittura larga, vigorosa e sommaria, ma assai precisa nella definizione dell'immagine. Nel colore c'è qualcosa di fosforescente, di elettrico. Negli ultimi quadri tuttavia questo carattere di apparizione fantomatica lascia il posto ad una maggiore consistenza realistica, ad una drammaticità più diretta. La *Crocifissione* citata segna l'apice di quest'ultima maniera di Bacon.

Un pittore isolato

L'unica preoccupazione di Bacon è quella di arrivare all'espressione: tutti i suoi problemi formali si riducono a quest'unica preoccupazione. Per tale ragione egli ha scelto la figurazione e per la stessa ragione si appropria di tutto ciò che gli serve. Egli non ha paura di essere considerato un eclettico. I fotogrammi dell'*Incrociatore Potemkin* di Eisenstein, o del *Cane andaluso* di Buñuel, i manuali d'anatomia, gli album di studi fotografici, di tutto si giova, insieme con elementi stilistici derivati dal *liberty*, dai preraffaelliti, da Matisse, da Van Gogh, e da altri ancora. La sua personalità è tuttavia così forte che ogni elemento rifluisce nella *sua* espressione, si trasforma in *suo* linguaggio. Se dovessi però trovare un padre a Bacon non esiterei a indicare Munch, anche se di Munch Bacon appare in certi momenti più truculento e sanguinario.

In questi motivi sta dunque il grande interesse della mostra torinese. Bacon, pittore isolato, senza speranza e senza redenzione, lacera le ipocrisie di un'arte ufficiale, di tanta pseudo-avanguardia rassegnata all'ordine, e rivela sotto le apparenze, per dirla con Lorca, « le carte false, il veleno e il teschio dei teatri »: la terribile condizione dell'uomo contemporaneo in una società di arbitrio e di prevaricazione.

Mario De Micheli

Francis Bacon, «Omaggio a Van Gogh», 1960



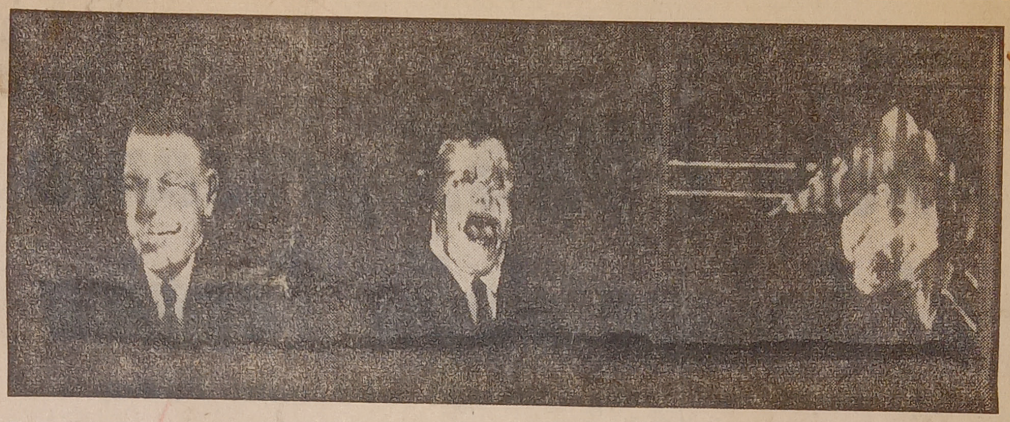
22 SET. 1962

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

...VISTE
N. 77394
...O FRUGIUELE
...GNAZIO FRUGIUELE
...ILANO
...AGNONI ... Telefono 72.33.33
...Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674
FOGGASI A RIGO

L'UNITA' - Milano
22 SET. 1962



Francis Bacon, « Tre studi di testa umana », 1953

V 28

Francis Bacon a Torino

Un'allucinata testimonianza del nostro tempo

La mostra di Francis Bacon, apertasi in questi giorni alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, è la stessa che già è stata allestita salvo poche varianti, nelle sale della Tate Gallery di Londra e della Kunsthalle di Mannhein: una mostra che raccoglie una novantina di quadri, oltre cioè la metà delle opere dell'intera produzione esistente dell'artista.

Bacon infatti, da quando si è messo a dipingere verso il '30, senza aver frequentato alcuna scuola, sino ad oggi, è andato sistematicamente distruggendo una buona parte dei suoi quadri. D'altro canto non è che abbia mai dipinto con abbondanza e con ritmo costante. Il suo lavoro è stato spesso intermittente, subendo anche una stasi di quasi otto anni.

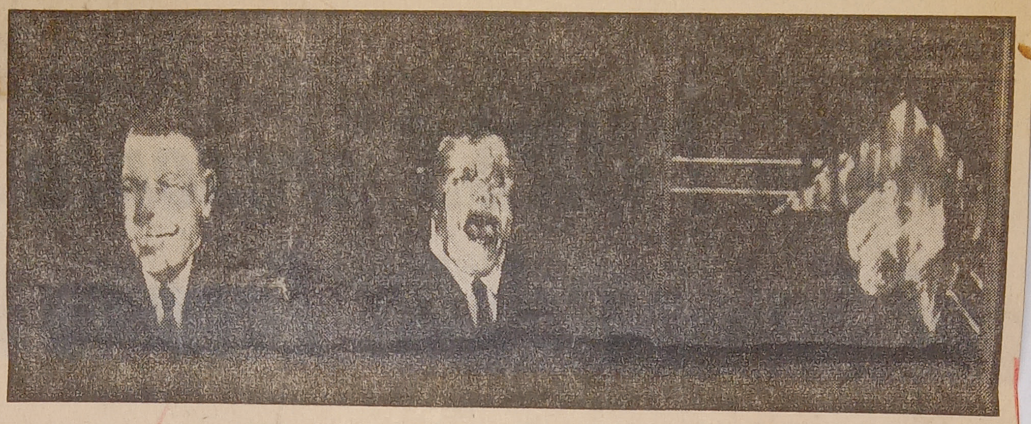
tura metafisica, non è un semplice giudizio sulla natura umana pensata in termini astorici. Certo, anche questo c'è nelle sue opere; ma qua e là affiora, e talvolta aggressivamente, la presenza di una ripulsa precisa, un orrore dell'orrore, che si concretizza in simboli abbastanza evidenti, in una serie di immagini che inducono a credere ad una intuizione baconiana, se non ad una coscienza, delle matrici primarie dell'orrore moderno.

Non a caso uno dei temi fondamentali di Bacon è la crocifissione. Questo tema, anche nell'arte contemporanea italiana da Manzù a Guttuso, ha avuto sempre un significato, quello di rappresentare l'uomo dilaniato dalle forze che sono avverse alla



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Francis Bacon, « Tre studi di testa umana », 1953

Francis Bacon a Torino

Un'allucinata testimonianza del nostro tempo

La mostra di Francis Bacon, apertasi in questi giorni alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, è la stessa che già è stata allestita salvo poche varianti, nelle sale della Tate Gallery di Londra e della Kunsthalle di Mannhein: una mostra che raccoglie una novantina di quadri, oltre cioè la metà delle opere dell'intera produzione esistente dell'artista.

Bacon infatti, da quando si è messo a dipingere verso il '30, senza aver frequentato alcuna scuola, sino ad oggi, è andato sistematicamente distruggendo una buona parte dei suoi quadri. D'altro canto non è che abbia mai dipinto con abbondanza e con ritmo costante. Il suo lavoro è stato spesso intermittente, subendo anche una stasi di quasi otto anni.

Brividi di paura

Tutto ciò, insieme col carattere spettrale della sua pittura, ha creato nei riguardi della sua persona un alone di mistero che stimola senz'altro la curiosità. Nel caso di Bacon però, ed è certo uno dei rarissimi casi, non si tratta di un espediente, di uno dei tanti modi per accendere un interesse qualsiasi intorno a sè. Si tratta invece di qualcosa di assai ine-

tura metafisica, non è un semplice giudizio sulla natura umana pensata in termini astorici. Certo, anche questo c'è nelle sue opere; ma qua e là affiora, e talvolta aggressivamente, la presenza di una ripulsa precisa, un orrore dell'orrore, che si concretizza in simboli abbastanza evidenti, in una serie di immagini che inducono a credere ad una intuizione baconiana, se non ad una coscienza, delle matrici primarie dell'orrore moderno.

Non a caso uno dei temi fondamentali di Bacon è la crocifissione. Questo tema, anche nell'arte contemporanea italiana da Manzù a Guttuso, ha avuto sempre un significato, quello di rappresentare l'uomo dilaniato dalle forze che sono avverse alla sua integrità: si ricordino il soldato nazista di Manzù ai piedi della croce o la figura di Hitler mescolata tra i carnefici del Golgotha in un famoso disegno di Guttuso. Orbene, nel trittico dell'ultima *Crocifissione* esposto a Torino, i critici più vicini a Bacon identificano i due personaggi che stanno a sinistra, e mi pare giustamente, per Himmler e Hitler. Non è più di un'indicazione, ma che può permetterci di guardare anche gli altri quadri in un modo diverso, più attento, superando la prima impressione



Francis Bacon, «Omaggio a Van Gogh», 1960

cospetto della natura: non sono più « crocifissioni », ma assassinii moderni, eseguiti con armi moderne. Bacon non si sente, giudice, bensì coinvolto nella situazione, una situazione in cui più di una volta i confini morali tra vittima e carnefice si confondono, anche se, come ho detto, non sempre sia così e gli elementi di giudizio sem-

stici derivati dal *liberty*, dai preraffaelliti, da Matisse, da Van Gogh, e da altri ancora. La sua personalità è tuttavia così forte che ogni elemento rifluisce nella *sua* espressione, si trasforma in *suo* linguaggio. Se dovessi però trovare un padre a Bacon non esiterei a indicare Munch, anche se di Munch Bacon appare in certi momenti

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

un alone di mistero che stimola senz'altro la curiosità. Nel caso di Bacon però, ed è certo uno dei rarissimi casi, non si tratta di un espediente, di uno dei tanti modi per accendere un interesse qualsiasi intorno a sè. Si tratta invece di qualcosa di assai inerente alla verità della sua vita, dei suoi pensieri, della sua ispirazione.

Bacon non è un pittore mondano, anche se in questi ultimi anni la sua fama ha rischiato o rischia di diventare un fenomeno di moda. Al contrario è un pittore carico di terrori, di sgomenti, di allucinazioni. E' un visionario che, nelle sue tele, raccoglie i brividi di paura che oggi serpeggiano nel mondo, dando ad essi fantomatiche forme, immagini che oscillano tra la deformazione del sogno e l'evidenza crudele della realtà.

Nato a Dublino da famiglia inglese nel 1909, discendente per un ramo collaterale dallo stesso ceppo del celebre pensatore elisabettiano di cui porta il nome, Bacon ha dipinto i quadri del suo primo periodo di attività sotto l'influenza di Picasso, di Max Ernst, di Lurcat; dopo il '30 ha esposto in qualche mostra collettiva accanto all'amico de Maistre, a Suptherland, a John Piper; ma soltanto verso il 1944 è riuscito ad acquistare una propria fisionomia e a gettare le basi del suo mondo poetico attuale.

Simboli evidenti

La prima impressione critica che si può avere di Bacon è quella di essere davanti a un pittore neo-romantico: sadismo, ambiguità erotica, gusto macabro, morbosità psicologica, non manca proprio nessuna delle componenti della concezione neo-romantica; a cui si aggiungono particolari note inglesi, uno spiritismo da romanzo nero e un improvvisa insospettata violenza.

Eppure Bacon non è tutto qui: la sua scoperta dell'orrore non è solo di naggi che stanno a sinistra, e mi pare giustamente, per Himmler e Hitler. Non è più di un'indicazione, ma che può permetterci di guardare anche gli altri quadri in un modo diverso, più attento, superando la prima impressione di un pittore unicamente perduto nei pericolosi meandri dei propri struggimenti psico-fisiologici.

Burocrati e papi

I temi di Bacon, oltre a quello della *Crocifissione*, non sono molti: due soli altri a ben guardare: il tema « dei burocrati, dei *businessmen*, dei " padroni del vapore ", dei politicanti », come scrive Luigi Carluccio nell'acuta introduzione al catalogo, e quello del Papa: due temi concentrati in due personaggi rappresentanti agli occhi di Bacon la sopraffazione temporale e spirituale dell'uomo, che nella *Crocifissione* raggiunge il suo momento più feroce.

In alcuni di questi ritratti borghesi c'è anche stato chi ha riconosciuto ministri e diplomatici in carica, che Bacon ha ritratto dalle telefoto delle agenzie di stampa. Quanto alla numerosa serie dei Papi, che prendono lo spunto figurativo dal ritratto di Innocenzo X dipinto da Velasquez, appartenente alla Galleria Doria di Roma, hanno senza dubbio radice nel tenace antipapismo protestante, ma assai di più nel rifiuto di qualsiasi travestimento suggestivo del potere. Fra questi tre temi dunque si svolge l'energia dell'invenzione pittorica di Bacon, con tutte le sue complicazioni e contraddizioni.

I suoi personaggi intanto, sia le vittime che i persecutori, appaiono in genere come prigionieri in vetrine geometriche, taglienti, in gabbie appena tracciate nell'aria, in spazi neutri, in vuote stanze d'albergo. Anche le sue « Crocifissioni » avvengono in strane stanze, su di uno squallido letto anziché sulla croce tradizionale al

ce, bensì coinvolto nella situazione, una situazione in cui più di una volta i confini morali tra vittima e carnefice si confondono, anche se, come ho detto, non sempre sia così e gli elementi di giudizio sembra che erompano istintivamente. Comunque, oggi, non c'è forse pittore che più di Bacon dia il senso di un mondo disumanato, in preda ai demoni della morte e del sangue.

Le figure di Bacon campeggiano sempre al centro del quadro, come concrezioni di materia in uno spazio deserto, vacuo, ora di cenere, ora di amaranto, ora di verdi marci, ora di arancioni ardenti come per una febbre segreta. Ed è soprattutto sulla figura che il pennello di Bacon insiste: qui la sua pittura si fa energica, impulsiva, veemente. E' una pittura larga, vigorosa e sommaria, ma assai precisa nella definizione dell'immagine. Nel colore c'è qualcosa di fosforescente, di elettrico. Negli ultimi quadri tuttavia questo carattere di apparizione fantomatica lascia il posto ad una maggiore consistenza realistica, ad una drammaticità più diretta. La *Crocifissione* citata segna l'apice di quest'ultima maniera di Bacon.

Un pittore isolato

L'unica preoccupazione di Bacon è quella di arrivare all'espressione: tutti i suoi [illegible] formali si riducono a quest'unica preoccupazione. Per tale ragione egli ha scelto la figurazione e per la stessa ragione si appropria di tutto ciò che gli serve. Egli non ha paura di essere considerato un eclettico. I fotogrammi dell'*Incrociatore Potemkin* di Eisenstein, o del *Cane andaluso* di Buñuel, i manuali d'anatomia, gli album di studi fotografici, di tutto si giova, insieme con elementi stili-

che ogni elemento rifluisce nella *sua* espressione, si trasforma in *suo* linguaggio. Se dovessi però trovare un padre a Bacon non esiterei a indicare Munch, anche se di Munch Bacon appare in certi momenti più truculento e sanguinario.

In questi motivi sta dunque il grande interesse della mostra torinese. Bacon, pittore isolato, senza speranza e senza redenzione, lacera le ipocrisie di un'arte ufficiale, di tanta pseudo-avanguardia rassegnata all'ordine, e rivela sotto le apparenze, per dirla con Lorca, « le carte false, il veleno e il teschio dei teatri »: la terribile condizione dell'uomo contemporaneo in una società di arbitrio e di prevaricazione.

Mario De Micheli



COMPO
AGN
Telefono 72.33.33.
Spond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674
ASI A HIGO
L'UNITA' - Milano
22 SET. 1982

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

un alone di mistero che stimola senz'altro la curiosità. Nel caso di Bacon però, ed è certo uno dei rarissimi casi, non si tratta di un espediente, di uno dei tanti modi per accendere un interesse qualsiasi intorno a sè. Si tratta invece di qualcosa di assai inerente alla verità della sua vita, dei suoi pensieri, della sua ispirazione.

Bacon non è un pittore mondano, anche se in questi ultimi anni la sua fama ha rischiato o rischia di diventare un fenomeno di moda. Al contrario è un pittore carico di terrori, di sgomenti, di allucinazioni. E' un visionario che, nelle sue tele, raccoglie i brividi di paura che oggi serpeggiano nel mondo, dando ad essi fantomatiche forme, immagini che oscillano tra la deformazione del sogno e l'evidenza crudele della realtà.

Nato a Dublino da famiglia inglese nel 1909, discendente per un ramo collaterale dallo stesso ceppo del celebre pensatore elisabettiano di cui porta il nome, Bacon ha dipinto i quadri del suo primo periodo di attività sotto l'influenza di Picasso, di Max Ernst, di Lurcat; dopo il '30 ha esposto in qualche mostra collettiva accanto all'amico de Maistre, a Suptherland, a John Piper; ma soltanto verso il 1944 è riuscito ad acquistare una propria fisionomia e a gettare le basi del suo mondo poetico attuale.

Simboli evidenti

La prima impressione critica che si può avere di Bacon è quella di essere davanti a un pittore neo-romantico: sadismo, ambiguità erotica, gusto macabro, morbosità psicologica, non manca proprio nessuna delle componenti della concezione neo-romantica; a cui si aggiungono particolari note inglesi, uno spiritismo da romanzo nero e un improvvisa insospettata violenza.

Eppure Bacon non è tutto qui: la sua scoperta dell'orrore non è solo di naggi che stanno a sinistra, e mi pare giustamente, per Himmler e Hitler. Non è più di un'indicazione, ma che può permetterci di guardare anche gli altri quadri in un modo diverso, più attento, superando la prima impressione di un pittore unicamente perduto nei pericolosi meandri dei propri struggimenti psico-fisiologici.

Burocrati e papi

I temi di Bacon, oltre a quello della *Crocifissione*, non sono molti: due soli altri a ben guardare: il tema « dei burocrati, dei *businessmen*, dei " padroni del vapore ", dei politicanti », come scrive Luigi Carluccio nell'acuta introduzione al catalogo, e quello del Papa: due temi concentrati in due personaggi rappresentanti agli occhi di Bacon la sopraffazione temporale e spirituale dell'uomo, che nella *Crocifissione* raggiunge il suo momento più feroce.

In alcuni di questi ritratti borghesi c'è anche stato chi ha riconosciuto ministri e diplomatici in carica, che Bacon ha ritratto dalle telefoto delle agenzie di stampa. Quanto alla numerosa serie dei Papi, che prendono lo spunto figurativo dal ritratto di Innocenzo X dipinto da Velasquez, appartenente alla Galleria Doria di Roma, hanno senza dubbio radice nel tenace antipapismo protestante, ma assai di più nel rifiuto di qualsiasi travestimento suggestivo del potere. Fra questi tre temi dunque si svolge l'energia dell'invenzione pittorica di Bacon, con tutte le sue complicazioni e contraddizioni.

I suoi personaggi intanto, sia le vittime che i persecutori, appaiono in genere come prigionieri in vetrine geometriche, taglienti, in gabbie appena tracciate nell'aria, in spazi neutri, in vuote stanze d'albergo. Anche le sue « Crocifissioni » avvengono in strane stanze, su di uno squallido letto anziché sulla croce tradizionale al

ce, bensì coinvolto nella situazione, una situazione in cui più di una volta i confini morali tra vittima e carnefice si confondono, anche se, come ho detto, non sempre sia così e gli elementi di giudizio sembra che erompano istintivamente. Comunque, oggi, non c'è forse pittore che più di Bacon dia il senso di un mondo disumanato, in preda ai demoni della morte e del sangue.

Le figure di Bacon campeggiano sempre al centro del quadro, come concrezioni di materia in uno spazio deserto, vacuo, ora di cenere, ora di amaranto, ora di verdi marci, ora di arancioni ardenti come per una febbre segreta. Ed è soprattutto sulla figura che il pennello di Bacon insiste: qui la sua pittura si fa energica, impulsiva, veemente. E' una pittura larga, vigorosa e sommaria, ma assai precisa nella definizione dell'immagine. Nel colore c'è qualcosa di fosforescente, di elettrico. Negli ultimi quadri tuttavia questo carattere di apparizione fantomatica lascia il posto ad una maggiore consistenza realistica, ad una drammaticità più diretta. La *Crocifissione* citata segna l'apice di quest'ultima maniera di Bacon.

Un pittore isolato

L'unica preoccupazione di Bacon è quella di arrivare all'espressione: tutti i suoi [illegible] formali si riducono a quest'unica preoccupazione. Per tale ragione egli ha scelto la figurazione e per la stessa ragione si appropria di tutto ciò che gli serve. Egli non ha paura di essere considerato un eclettico. I fotogrammi dell'*Incrociatore Potemkin* di Eisenstein, o del *Cane andaluso* di Buñuel, i manuali d'anatomia, gli album di studi fotografici, di tutto si giova, insieme con elementi stili-

che ogni elemento rifluisce nella *sua* espressione, si trasforma in *suo* linguaggio. Se dovessi però trovare un padre a Bacon non esiterei a indicare Munch, anche se di Munch Bacon appare in certi momenti più truculento e sanguinario.

In questi motivi sta dunque il grande interesse della mostra torinese. Bacon, pittore isolato, senza speranza e senza redenzione, lacera le ipocrisie di un'arte ufficiale, di tanta pseudo-avanguardia rassegnata all'ordine, e rivela sotto le apparenze, per dirla con Lorca, « le carte false, il veleno e il teschio dei teatri »: la terribile condizione dell'uomo contemporaneo in una società di arbitrio e di prevaricazione.

Mario De Micheli

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

61° anno N.....

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C. C. I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

MILANO
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

IL GAZZETTINO - VENEZIA

21 SET. 1962

ROMA — Re Gustav... archeologiche nella zo...

ALLA GALLERIA D'ARTE MODERNA DI TORINO

Ha rinnovato l'espressionismo l'ultimo discendente di Bacone

Nella pittura di Francis Bacon, il maggiore pittore inglese contemporaneo, l'uomo è ridotto a un animale braccato che non ha nemmeno il tempo di imparare a morire

Torino, settembre

In terza visione per l'Europa, dopo la Tate Gallery di Londra e la Kunsthalle di Mannheim e sotto il patronato dell'ambasciata britannica, una mostra del pittore inglese Francis Bacon si è aperta, e vi rimerrà fino al 14 ottobre, nella Galleria civica d'arte moderna di Torino. Vittorio Viale, che ne è il direttore, filologo insigne e appassionato studioso del gotico, pur nei pochi anni dacchè la nuova galleria è stata inaugurata, è ormai alla sua sedicesima mostra: e uomo di coraggio, accanto alla storia vuol sentire battere il polso vivo anche se inquietante della cronaca contemporanea.

La mostra di Francis Bacon infatti sarà un colpo rude per il pubblico italiano. Lo afferma perentoriamente Luigi Carluccio, autore dell'acuta e sensibile introduzione al catalogo; anzi ha ribadito poi in una pubblica conversazione d'apertura: « Se in questo momento eccellenti esposizioni d'arte figurativa sono allestite a Bologna, Treviso, Varese, gli italiani dovranno tuttavia venire a Torino, se vorranno veramente conoscere un artista che testimoni in modo profondo e drammatico il nostro tempo ». La poetica espressionista, che di fronte al dilagare di tanto manierismo formale, poteva sembrare esaurita, ha in Bacon un grande innovatore e in lui risorge e splende di una vivida luce; ci vengono alla mente, prendendo contatto con l'opera del più alto pittore inglese vivente, alcuni archetipi: Soutine, Grosz Nolde, Munch e la loro denuncia e la polemica e la libertà stilistica e il coraggio indimenticabili.

Un maestro

Francis Bacon in una decina d'anni, tra il '50 e il '60, è divenuto un maestro della pittura europea. E' nato a Dublino nel 1909 da famiglia inglese, anzi discende in linea collaterale dal ceppo del famoso filosofo e statista dell'età elisabettiana. Trasferitosi a Londra a sedici anni, iniziò una serie di viaggi, prima in Germania fermandosi a Berlino durante il periodo dell'altro dopoguerra, poi in Francia e a Parigi, dove cominciò a fare qualche lavoro di decorazione. Ritornato a Londra dopo questo vagabondaggio continentale, si occupò d'arredamento, disegnando mobili e tappeti. Siamo ormai sugli anni '30 e il giovane Bacon dipinge guazzi, disegna influenzato da Picasso, Léger, Lauçat e Max Ernst. Un opera rare tra il '30 e il '40 però discontinuo, un po' sornione; espone raramente, una volta nel '37 con Sutherland, Medley e John Piper alla Galleria Agnew; evidentemente è un artista che ha bisogno di un forte risentimento morale per conoscersi.

Il suo talento esplode tra la fine dell'ultima guerra e gli anni che la seguono, bruciando con terribilità e violenza le scorie stilistiche che ancora lo inceppavano e assumendo su di sè le tappe convulse di una singolare « saison en enfer »: sgomento e angoscia, ossessione e ferocia, ghigno e disperazione, sembrano renderlo un moderno emulo di quel XXV Canto dei ladri di dantesca memoria, dove serpi e uomini si mescolano e si confondono sino alla degradazione

In questi anni il circolo dell'ispirazione baconiana si è per così dire raggrumato attorno a tre o quattro pretesti figurativi su cui l'artista ama esercitare la sua rapinosa forza trasfiguratrice: due album classici di fotografie di Muybridge, *The Human Figure in Motion* e *Animals in Motion*, dove sono raccolti nudi e bestie nei più vari atteggiamenti; poi alcuni fotogrammi famosi di films di Eisenstein ricavati dalla *Corazzata Potemkin* e da *Sciopero;* infine il celebre ritratto di Papa Innocento X di Velasquez che il pittore afferma però di non aver mai veduto se non attraverso riproduzioni. Sono comunque pretesti che gli permettono di concentrare la sua immaginazione intorno ad alcuni fantasmi che battono con incessante iterazione ossessiva al suo spirito. Individuati pochi temi essenziali, egli li varia psicologicamente per rendere « un certo tipo di sensazioni » e « dipingere la traccia lasciata dall'esistenza umana come ne lascia la bava della lumaca ». Un pennelleggiare nervoso e modellante sino all'estrema rarefazione di una luminosità fosforica, fondi neutri campiti su toni spenti e cinerei, una tensione perennemente drammatica al limite dello sfacelo, della disgregazione fisiologica, dell'ambiguità erotica; una serie emblematica di papi, che dimentichi del Vangelo, sembrano annunciare alla cristianità terrorizzata, la Apocalisse di un « nulla eterno », anche se l'artista dichiara interessi di puro cromatismo per la famosa immagine di Velasquez. Sconcertante, di una bellezza pittorica incomparabile anche se umanamente sconvolgente, un quadro del '53 che ha per fonte una fotografia di Muybridge con due lottatori su un letticciolo sfatto, al centro di una stanza buia e grigiastra da incubo.

Buio freddo

E' sempre l'uomo di Bacon: quest'essere colto nel torpore di uno sbadiglio o in una risata agghiacciante, sempre in uno stato di alienazione, dove l'antica, orgogliosa sentenza «l'uomo è misura d'ogni cosa», è come stravolta, irrisa e l'uomo è ridotto a un animale impaurito, braccato, torturato che non ha nemmeno più il tempo di imparare a morire. E' un uomo debole anche quando lotta, perchè il male lo dilania dall'interno e Bacon non esita a presentarcelo deformato fino ad assumere volto e moto animalesco, condensata l'immagine, tuttavia figurativa, in un urlo tutto denti abbaglianti, in una bocca abbaiante, in un arrampicarsi sconnesso e rapido di scimmia, in uno stirarsi disperato di membra canine, mentre lo scenario di tali trasformazioni sembra o fugire nel buio freddo e smorto del colore o rapprendersi in un costante accenno di chiusura e prigione. Di qui quel sottolineare che fa Bacon del cubo della stanza serrata, della quinta di bandone plumbeo, della gabbia in cui si stagliano le sue figure: persino le ogive della chiesa nel loro moto ascensionale, espressione stessa dell'innalzarsi dello spirito verso il cielo, sono nei ritratti dei papi, ridotte a simulacri di sbarre, all'esterno e all'interno della zona in cui palpita in apparenze ectoplastiche la figura umana, campo di battaglia dell'uomo e artista Bacon. Ed ecco gli studi di figura umana del '54. I lottatori si son come dissolti in un'esistenza larvale: un brulichio fosforescente, una luce spettrale, intorno una oscurità fonda; una sorta di agonia di forme che ritornano verso l'indistinto, il disfacimento, il nulla, la morte.

Se l'uomo tende verso l'animalità, gli animali svettano come « I gufi » del 1956 in una attonita pensosità, emblemi della notte, dell'ombra, del regno di Dite. Babuini, cani, scimmie, si travestono di una umanità ambigua e il pittore continua imperturbabile in apparenza, questa sua mostruosa e dolente galleria. Colorista potente e sottile nei rosa di lontana ascendenza soutiniana, che svariano fra la cupezza dei neri e degli ori funerei, talvolta, invece, campisce timbricamente, quasi con una nettezza rapida da *affiche*, un'immagine indicativa. Il suo Virgilio è Van Gogh e le lettere del grande Vincent sono uno dei libri prediletti da Bacon: questa venerazione per la parossistica genialità e umanità dolorosa dell'olandese, ha generato una serie di otto quadri ispirati dal dipinto di Van Gogh « Autoritratto sulla strada di Tarascon »; una figura straziata arranca faticosamente nella solitudine d'una strada di campagna e la gamma dei colori si fa più intensa in un tipico azzurro verdastro disfatto, l'epica disperata dell'uomo moderno iniziata con Van Gogh, si conclude.

Ma l'artista non dà tregua: il visitatore deve scendere fino al nono cerchio di questi inferi in ottantanove quadri: ecco il Bambino paralitico che cammina carponi, il Nudo accucciato, la Testa di donna numero 3, immagini mostruose della follia, dell'ebetudine, della frustrazione. E giungiamo finalmente alla conclusione con i « Tre studi per una Crocefissione », dipinti nel marzo-aprile di quest'anno. Il pittore riprende un tema iniziato nel '44, quando aveva lavorato a dei bozzetti per le Eumenidi. Il mito odierno ha toccato i termini del diabolico: le Furie del nostro tempo si accampano su un rutilante fondo arancione e al centro, su una poltrona, si annida una figura in cui la bipartizione classica di uomo e animale, è scomparsa; un orrendo mostro ci aggredisce in una plasticità straordinaria da mozzare il fiato. Usciti dalla mostra si ripensa con nostalgia alla consolante teoria aristotelica dell'arte come purificazione degli affetti.

Piero Bargis

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr. 17 DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/7885 96

Christ und Welt (14a) Stuttgart

21. IX. 1962

Zur Bacon-Ausstellung

Einem aufklärenden Schreiben der Kunsthalle Mannheim entnehmen wir, daß nicht sie es war, die das deutsche Publikum vor jenem im Katalog aufgeführten, aber nicht ausgestellten Bild Francis Bacons hat „behüten" wollen, auf dem der anglo-irische Maler Motive aus einer Photographie des Parteitagsgeländes in Nürnberg verwendete: „Auch das Gemälde ‚Hund, 1952' (Katalognummer 16) wäre ausgestellt worden, wenn uns dieses Bild vom Leihgeber zur Verfügung gestellt worden wäre." Leihgeber ist die Marlborough Fine Art Ltd., London.

A. M.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
R&C
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Stasera, Milano - Italy.
DATE 21st. September, 1962.

Piccola galleria

Francis Bacon

TORINO

La Galleria d'arte moderna di Torino ospita una mostra di Francis Bacon, il maggiore pittore inglese contemporaneo già presentato alla Biennale veneziana del 1954 ma in posizione secondaria rispetto a un maestro dell'astrattismo Ben Nicholson: già allora le « Variazioni su Velasquez » di Bacon colpirono l'attenzione di molti per una idea tragica del mondo, dei suoi ornamenti e degli idoli. Bacon deriva da Goya e da Soutine ma ha, alle spalle, la lunga schiera dei romantici inglesi, pittori del macabro e del grottesco. La sua pittura ha esercitato un largo influsso anche tra i giovani artisti milanesi prima che, nel gusto, penetrassero lo stile e la maniera di Giacometti e di Gorki.

L'Accademia Carrara

BERGAMO

Domenica 23 settembre, con l'intervento del Presidente della Repubblica, verrà riaperta la Civica Pinacoteca « Carrara » di Bergamo rinnovata e riordinata dopo il primo restauro del 1953. L'arte dei Veneziani costituisce uno dei fondi più ricchi della Pinacoteca, da Palma il giovane a Carpaccio, Tiziano, accanto ai pittori di scuola lombarda del '500, Defendente Ferrari, Giovenone, Francesco Mantegna, ai pittori fiamminghi, alle opere del Seicento e Settecento italiano attribuite a Luca Giordano, Salvator Rosa e Gian Battista Tiepolo. Una sala del piano terreno è stata interamente dedicata a Giovanni Carnevali detto il Piccio, il più famoso tra gli allievi dell'Accademia Carrara.

I capolavori della regina

LONDRA

La più grande collezione d'arte del mondo, quella della Regina Elisabetta di Inghilterra, è stata presentata al pubblico nelle Gallerie di Palazzo Buckingham: si tratta di quattromila capolavori valutati alcune decine di miliardi, ammassati nel corso di sei secoli. Centocinquanta visitatori alla volta, per ragioni di sicurezza, vengono ammessi nelle sale e possono così ammirare le opere del Beato Angelico, del Durer, del Tintoretto, di Rembrandt, Poussin, Rubens, i disegni di Leonardo, accanto ai mobili di Versailles e ai gioielli della corona. Enrico VII è considerato l'iniziatore delle collezioni reali, con Enrico VIII la tradizione si è affermata senza interruzioni: curioso è considerare il gusto dei re che acquistavano le opere dei maestri europei.

Enrico VIII prediligeva la pittura religiosa e il nudo, Carlo I Rubens e i fiamminghi, Giorgio IV i contemporanei, Stubbs, Wilkie e Lawrence mentre ignorava i grandi paesisti del suo tempo Constable e Turner.

L. F.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

62° Anno N.....

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

L'UNITA' - Milano

20 SET. 1962

Al palazzo della Promotrice

Artisti d'America d'Europa e Giappone si incontrano a Torino



Uno dei quadri esposti alla mostra.

La mostra che stamane si apre al pubblico nel palazzo della Promotrice delle Belle Arti del Valentino ha un titolo: « L'incontro di Torino » e intende rappresentare una scelta e un orientamento di organizzatori del fervido e confuso produrre artistico contemporaneo.

Tra i pittori d'America, Giappone ed Europa, 45 sono stati i prescelti, che si presentano con un complesso di 150 opere per lo più di larghe dimensioni. Le premesse teoriche che condizionano mostre della fattispecie sono, come sempre, polemiche ed è naturale e legittimo che lo siano; ma ciò che viene detto nell'introduzione sugli « scadenti ed ambigui prodotti di una accademia del gusto attuale » a proposito della 31ª Biennale di Venezia, non ci appare sereno ed obiettivo, poichè tutte le firme che figurano anche in questo « incontro » sono di artisti eccezionali come Pollock, Wols, De Kooning, Jorn, Bacon, Hartung, che in questa mostra rappresentano delle indiscutibili pietre miliari assieme a Riopelle Rothko, Kline, Gottlieb, Fautrier, Burri o Fontana protagonisti delle maggiori correnti estetiche dell'ultimo dopoguerra.

Non c'è bisogno di ricorrere a giustificazioni teoriche o alle sottigliezze della critica interna ai rispettivi movimenti astratti o rafigurativi, per accorgersi che il mondo poetico di Saura, Shiraga, Bluhm, Lam, Matta è cosa autentica e viva, che non potrà non interessare la nostra città che ripetutamente aveva avuto modo di incontrarsi con la maggior parte degli artisti presentati in questa rassegna. La quale, ripetiamolo, è ad alto livello e merita il plauso incondizionato di quanti alle cose dell'arte si interessano.

Sono stati chiamati a rappresentare l'Italia Lucio Fontana, che ha ricevuto l'omaggio di una sala personale, Burri, Gallizio, il giovane Merz, Piero Rambaudi, il compianto Spazzapan. E tale scelta rappresenta una opinione personale che non esclude tuttavia l'esistenza in campo artistico di altre figure non invitate in questa occasione.

Che l'orientamento generale sia di prevalenza astratto è molto evidente, ma non vuol significare una presa di posizione intransigente verso le aperture della « nuova figurazione » che « non può che essere dell'ordine di ciò che la l'importanza degli artisti come Wols, Fautrier, Tobey, Fontana » in altri termini realizzata nella pittura e nella cultura del tempo attuale.

Visitando le opere in mostra, il pubblico potrà incontrare difficoltà nella lettura dei grandi dipinti di Twombly, Yoshihara, Messagier, Rollier, Simpson, della Frankenthaler, di Budd, Francis, Noland, ma deve anche tentare uno sforzo per penetrare le ragioni di pittura, che esistono di là di una apparente o voluta casualità, o di certe raffinatezze grafiche e coloristiche non sempre fine a se stesse.

Scrappo

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

LANTERNA STAMPA
della Stampa: 1912
Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674
ASI A TERGO
LEGGASI A TERGO
L'ITALIA - MILANO
16 SET. 1962
Ed Piemonte

GALLERIA DELLE ARTI

Il sonno della ragione...

Non è facile un bilancio della stagione artistica 1961-62, anche nei limiti di una valutazione personale. Due avvenimenti nazionali, la Biennale veneziana e la mostra delle «Alternative attuali» de l'Aquila permettono tuttavia di definire, nel panorama più vasto, le caratteristiche dell'annata torinese.

Un punto luminoso, anche se ambiguamente brillante, è l'attività della Galleria d'Arte Moderna, sottrattasi lentamente all'imparzialità del museo, per schierarsi con una determinata tendenza artistica, critica ed anche mercantile: mi riferisco alla mostra «Struttura e stile» chiusasi da poco.

La Biennale soprattutto ha reso espliciti i fili conduttori e la politica mercantile che l'avevano occasionata e ne avevano definito la configurazione. L'ordinatore Tapié con il suo fiuto preveggente, poichè questa mostra ripete la «Neue Malarei, Form, Struktur, Bedeutung» organizzata a Monaco nel '60 ha combinato le vecchie esperienze spazialiste (Fontana) e informali, già acquisite per il pubblico più vasto, con più o meno inedite, sofisticate, avanguardistiche componenti, ora consacrate dalla critica: floreale, neo-dada, nuova figurazione.

Futurismo torinese

In questi ultimi tempi lo invecchiamento delle forme e il potere di consumo del pubblico si fanno più rapidi e crescono vertiginosamente, tuttavia è impossibile attribuire la colpa soltanto agli espedienti dei mercanti, che il fenomeno sia assai complesso, è stato provato di recente applicando la «Teoria del consumo» del Moles a questo particolare campo.

Tralasciando l'argomento, che mi porterebbe ad un discorso troppo generale anche se istruttivo, noto che le tendenze, le due stelle polari della prossima stagione cioè il neo-liberty e il neo-dada, sono a sfondo nettamente irrazionalistico. Soprattutto i quadri di Ossorio e l'idolo di Brown fra le opere presenti alla mostra torinese sono un rimpianto dell'oscurità e della tremenda potenza dei miti. Parallelamente a Venezia sono apparse le «macchine inutili», già inventate tanto tempo fa da Duchamp e Picabia con intento affatto diverso di porre in satira e di scuotere le convinzioni borghesi, «e che oggi il gusto borghese s'è messo a costruire con la dedizione e la precisione con cui si costruiscono trattori e automobili» come ha scritto un critico di sinistra, con acutezza, anche se, è ovvio, tendenziosamente. Penso che anche per un cattolico non sia auspicabile l'acquiscenza e la disponibilità dei quadri di Imaï, l'irrazionale mito della tecnica, semplice strumento, e il rifiuto in genere della ragione.

Francis Bacon

La prossima mostra di Francis Bacon, può avere una grande influenza sui giovani pittori che operano al di fuori di quelle irrazionalistiche tendenze, come l'ha avuta alla Biennale la retrospettiva di Alberto Giacometti. Non intendo affermare che la pittura di Bacon, come la scultura di Giacometti, siano frutto di un procedimento esclusivamente razionale, che perciò esulerebbe dall'arte; esse rivelano una presa di coscienza della situazione umana, con tutti i suoi limiti e la volontà di incidere nella storia umana, per orientarla verso una consapevolezza maggiore delle possibilità e dei limiti, verso un rispetto maggiore della persona umana, con le sue varie percentuali di razionalità e irrazionalità.

«Mi piacerebbe che i miei quadri apparissero tali da far pensare che un essere umano sia passato fra loro, come una lumaca, lasciando una traccia di presenza umana e residui di memoria aventi passati, come la lumaca lascia la sua sostanza viscida». Sono parole di Francis Bacon.

Riccardo Rubeus

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

62° Anno N. 838

LEGGASI A TERGO

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

FIERA LETTERARIA - Roma

16 SET. 1962

...stra Provinciale dell'...
...nato.

Bacon a Torino

Martedì 11 settembre alle ore 11 si inaugura alla Galleria d'arte moderna di Torino

tutto

la mostra di Francis Bacon, sotto il patronato dell'Ambasciata di Sua Maestà Britannica a Roma. L'opera del pittore sarà presentata da Luigi Carluccio.

E' morta Isaak Dinesen

E' morta all'età di 77 anni la scrittrice danese Karen Blixen Finecke, che acquistò fama mondiale con lo pseudonimo di Isaak Dinesen.
...saluto della nobildonna

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Anno 62° N. 823

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2647

LEGGASI A TERGO

L'UNITA' - Milano

15 SET. 1962

Proveniente dalla Tate Gallery di Londra

Antologia di Bacon inaugurata a Torino

1938

Alla Galleria civica d'arte moderna di Torino si è inaugurata, martedì 11, un'importante mostra antologica del pittore inglese contemporaneo Francis Bacon. La mostra, che è sotto il patronato dell'Ambasciata inglese a Roma, è stata realizzata da Vittorio Viale e viene presentata con un ampio saggio di Luigi Carluccio. Raccoglie oltre 80 dipinti dal 1930 al 1962 e vi figurano una buona parte delle opere più note di Bacon e che hanno esercitato in Europa grande influenza, specialmente nell'ambito della giovane pittura italiana. Il complesso delle opere costituisce circa la metà della produzione dell'artista. La mostra è stata precedentemente allestita a Londra, Tate Gallery e a Mannheim, Kunsthalle.

L'edizione italiana è arricchita di numerose opere che sono in collezioni italiane, e resterà aperta al pubblico fino al 14 ottobre.



Nella foto: *Francis Bacon: Studio n. 5 di Papa, 1961. (Il pittore si è ispirato modernamente al famoso ritratto di Papa Innocenzo X dipinto dal Velasquez).*

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Marlborough. 3942

62° Anno N.

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

L'UNITA' - Milano

11 SET. 1962

Alla Galleria d'Arte Moderna di Torino

I personaggi del pittore Bacon

La nostra città conosceva l'opera dell'inglese Francis Bacon per una personale alla «Galatea» allestita nel gennaio 1958: allora solo otto dipinti presentati da uno scritto di Luigi Carluccio, che opportunamente scopriva le componenti essenziali di una delle più sorprendenti pitture del tempo d'oggi. Nella rassegna che stamane s'inaugura alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino sotto il patronato dell'Ambasciata Britannica, le opere in mostra sono una novantina e rappresentano circa la metà della intera produzione dell'artista, dopo che alcuni anni or sono egli decise di distruggere tutte le opere giovanili e di ricerca, che avrebbero testimoniato del travagliato cammino per giungere alla forma attuale.

Alla totale immane distruzione qualche dipinto è scampato solo perchè già in possesso di altri, che per l'occasione della mostra antologica alla Tate Gallery di Londra e alla Kunsthalle di Mannheim, da cui giunge la presente, hanno prestato le opere. Veri incunaboli che, benchè in ridotto numero, lasciano intravvedere le simpatie e gli orientamenti giovanili della pittura di Bacon: cioè quella forte inclinazione al simbolo mostruoso palesemente surrealistico-picassiano, che in qualche maniera sopravvive anche nella produzione attuale.

E mentre anche in Italia si discute o discetta sulla nuova figurazione, la mostra di Bacon, che apre l'annata artistica 1962-63, giunge quanto mai opportuna a dialogare con solide argomentazioni sui valori del contenuto e dell'immagine verosimigliante: poichè le sue figure, uomo, cane, scimmia, cufo, mai sfuggono alla controllabilità sull'immagine di natura che le hanno ispirate. Nè sono pretesto di sola pittura o di messaggi moralistici perchè esse vivono in una dimensione che respinge le comode catalogazioni di tendenza o di programma. Eppure Bacon, che è nato a Dublino nel 1909, ha assorbito una cultura, che è quella della generazione di mezzo, protagonista e vittima ad un tempo del secondo conflitto mondiale, la quale tuttora anela a liberarsi dallo stato di angoscia ossessiva e di terrore mediante un atteggiamento di condanna e di rivolta alle fedi reputate inoppugnabili.



Francis Bacon: figura sdraiata.

Bacon ha voluto e saputo restare solo in mezzo a tanto frastuono di avanguardismi presunti o legittimi, violentando perfino i rapporti compositivi, tonali, spaziali e perfino la stessa pratica del dipingere col rifiutare il lato della tela preparato a mestica bianca per utilizzare sul rovescio il tono naturale del tessuto e collocare tra le magre velature di fondo i suoi tragici personaggi sanguinolenti o sgradevolmente rattrappiti o ammiccanti entro prospettive di gabbie isolanti accennate con esili linee chiare sullo scuro. Queste immagini di «papà», questi numerosi ritratti, privi di connotati riferibili ad esseri vissuti o viventi sono emblemi ossessivi di una deformazione o imbestiamento definitivi.

L'opera di Bacon è l'estremo tentativo del romanticismo di arrivare a noi con la tipica eccentricità delle immagini surrealisteggianti, che tuttavia rifuggono dal pescare nel repertorio retorico del fantasioso o del simbolo freudiano.

La squallida solitudine di un uomo come lui, ha dei precisi apparentamenti con quella ben più impegnata di Moore e di un notevole gruppo di artisti inglesi suoi contemporanei e quasi coetanei che rispondono ai nomi di Armitage, De Maistre, Sutherland, Piper, Chadwich che in diverse maniere esprimono un giudizio sugli uomini contrapposti in vittime e carnefici.

«Nel mondo di Bacon queste contraddizioni si fondono. Egli non vede che l'uomo al centro della sua paura e del suo angoscioso isolamento invece che al centro del mondo «del Carluccio» sull'esauriente catalogo edito.

Una esposizione comunque coraggiosa che va vista e gustata a dispetto della repellenza apparente della iconografia baconiana, della vistosa monotonia di taluni studi di ritratti di esseri comuni o di pontefici, della stessa candida ripresa delle immagini dalle fotografie o dai fotogrammi del cinema, spesso sublimati in alta poesia pittorica.

Agli organizzatori della Mostra e soprattutto al direttore della nostra Galleria d'Arte Moderna, Vittorio Viale, infaticabile sostenitore delle molto eccellenti imprese culturali cittadine, non mancheranno le legittime soddisfazioni del successo pieno della interessante rassegna.

Filippo Scro[illegible]

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Stampa
Torino - Italy
DATE 11 Settembre 1962

FRANCIS BACON ALLA GALLERIA TORINESE D'ARTE MODERNA

1838

Il massimo pittore inglese vivente dà una disperata immagine dell'uomo

Le novanta opere esposte confermano un eccezionale talento ed una ossessiva visione della vita - Le sue figure umane sembrano uscire da un inferno di miseria e di angoscia

L'altro giorno su *La Stampa* Francesco Bernardelli, parlando dei personaggi inevitabilmente «antipatici» della drammaturgia attuale, si domandava se sia pensabile che soltanto nel ventesimo secolo il mondo si vada evolvendo tra paurosi scrolloni e dannatissime profezie. O non è sempre accaduto? «Ma forse, in altri tempi, si aveva una idea diversa dell'arte. Si riteneva che toccasse proprio a lei mettere ordine nel disordine, ritrarre dal caos un'armonia, dominare le forze oscure, ignobili, centrifughe dell'abbietto fondo umano».

Nella pagina seguente noi riferivamo l'impressione ricevuta dalla straordinaria mostra di Bologna, nella quale, da Annibale Carracci al Poussin, dal Domenichino a Claudio Lorenese, ciascuna di quelle immagini esprime l'armonia e la misura di un ideale classico, è lo specchio di uno sforzo di idealizzazione e di sublimazione che si compie — come ha detto magistralmente Cesare Gnudi nella prefazione al catalogo — «in un continuo colloquio con la natura e con la storia, in una commossa e ancor necessaria difesa, in tempi di negazioni, di trasformazioni, di crisi, di alcuni alti valori di dignità, di ordine, di equilibrio, di aristocrazia del sentire».

Con tali visioni sublimi ancor negli occhi, appena tornati a Torino abbiamo visitato la mostra di Francis Bacon che stamani s'inaugura nella Galleria civica d'arte moderna, ed abbiamo trovato — non sembri esagerazione polemica — l'inferno dell'uomo dannato e punito proprio per la sua torva ribellione a quei valori e a quelle fedi. L'uomo stravolto dal suo giusto soffrire, l'eterno Capaneo dantesco: «*Nullo martirio, fuor che la tua rabbia, — Sarebbe al tuo furor dolor compito*».

Francis Bacon è certo un grande artista, il maggior pittore apertamente «figurativo» d'Inghilterra, e nel suo paese, all'età di cinquantatré anni (ciò che prova non essere in pittura la «figuratività» prerogativa senile), il più rispettato e autorevole. Ma in che consiste questa sua figurazione?

La mostra, organizzata da un celebre museo londinese, la Tate Gallery, e che per iniziativa di Vittorio Viale viene in quello torinese direttamente dalla Kunsthalle di Mannheim, comprende una novantina d'opere riunite da collezioni di tutto il mondo, cioè quasi la metà dell'intera produzione del Bacon, iniziata in pieno autodidattismo, e forse per un semplice diletto, verso il 1930. I primi suoi quadri furono astratti, e l'autore va cercandoli per distruggerli; ma nei dipinti qui esposti non v'è più traccia di astrazione: tutt'al più, in alcuni fra il 1934 ed il '44, ci par di scorgere qualche influenza di Picasso, dei maestri del Surrealismo, e persino, risalendo il tempo, per il *Ritratto* N. 1, di circa il 1930, di Odilon Redon.

La sua figurazione tende dunque a rappresentare unicamente, con una crudeltà in cui ossessiva insistenza sconfina nel masochismo — e d'altronde il sottinteso sessuale, l'allusione più o meno scoperta ad una innaturale ambiguità erotica, di continuo ne trapelano —, la miseria, l'abulico automatismo psichico, la degradazione fisica e morale, l'atonia spirituale, o a tratti il folle demone, il mistero degl'incubi, il nero orrore della solitaria angoscia, che possono albergare divisi od adunati ma presenti sempre in ogni ora e in ogni atto, nella disperata immagine umana che egli predilige, e sulla quale si accanisce con una allucinante ferocia.

Insomma, la sconfitta dell'uomo che più non regge alla pressione del mondo atroce da lui abitato; anzi, del tragico nulla in cui è sprofondato, perché l'orizzonte ideale che ne dovrebbe essere la proiezione fantastica, il «fondo» che sta dietro quest'uomo prostrato ed avvilito, altro non è, nel dipinto del Bacon, che una negra parete di lavagna dalla quale sono state cancellate le ultime parole di speranza.

I suoi soggetti? L'uomo, ripetiamo, impoverito dallo sfacelo carnale e dal grottesco che trapela dal suo pensiero e dal suo gesto; la scimmia, che dell'uomo è la caricatura triste e oscena; il cane, che di quest'uomo delirante partecipa gli irragionevoli spaventi; il gufo, ch'è il simbolo della notte in cui questo misero uomo è precipitato; qualche paesaggio collocato come un finto tappeto fra spazi metafisici. L'uomo, perciò, al centro della visione artistica; ma non, come per l'artista del Rinascimento (e lo ha sottolineato acutamente nel catalogo Luigi Carluccio), al centro del creato secondo un ordine di grandezze prospetticamente crescenti, bensì, in modo inverso, di un creato che va riducendosi nel relitto umano, del quale alla fine non resta che «un bagliore fugace, un grumo di ceneri».

Relitto sempre: anche quando il tema pittorico si volge a una serie di variazioni del *Papa in trono*, e particolarmente dell'*Innocenzo X* di Velasquez (e il Bacon afferma che il suo movente è soltanto l'interesse cromatico di quella sublime immagine, ma noi gli crediamo solo in parte); o quando consiste nella parafrasi del *Pittore sulla strada di Tarascon*, di Van Gogh. Anche Picasso s'è esercitato nelle variazioni delle *Meninas*, e si può dire che il povero Velasquez è il capro espiatorio della pittura moderna. Ma per lo spagnuolo il *pastiche* resta un virtuosismo formale; nell'inglese si direbbe un atto di perfidia commista ad una vaga inconfessata pietà.

Disegnatore formidabile nell'immagine orrendamente deformata, spettrale, da ectoplasma (la *Maschera di William Blake*), colorista di rara potenza anche quando chiude in un ferreo cerchio cromatico la stupenda energia dei suoi rosa e violetti funerei fra i neri luttuosi e gli ori da catafalco di lusso, Francis Bacon non è l'espressionista moralistico alla tedesca, il «testimone a carico» d'una convivenza sociale impossibile. La sua pittura non è altro che l'enunciazione della noia e del disgusto del vivere; non accusa nulla, constata ed esprime. Ma, domandiamo anche noi, la vita è soltanto questo? Soltanto questo è lo scopo dell'arte?

Marziano Bernardi

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Stampa
Torino - Italy.
DATE 11 Ottobre 1962

FRANCIS BACON ALLA GALLERIA TORINESE D'ARTE MODERNA

Il massimo pittore inglese vivente dà una disperata immagine dell'uomo

Le novanta opere esposte confermano un eccezionale talento ed una ossessiva visione della vita - Le sue figure umane sembrano uscire da un inferno di miseria e di angoscia

L'altro giorno su *La Stampa* Francesco Bernardelli, parlando dei personaggi inevitabilmente «antipatici» della drammaturgia attuale, si domandava se sia pensabile che soltanto nel ventesimo secolo il mondo si vada evolvendo tra paurosi scrolloni e dannatissime profezie. O non è sempre accaduto? «Ma forse, in altri tempi, si aveva una idea diversa dell'arte. Si riteneva che toccasse proprio a lei mettere ordine nel disordine, ritrarre dal caos un'armonia, dominare le forze oscure, ignobili, centrifughe dell'abbietto fondo umano».

Nella pagina seguente noi riferivamo l'impressione ricevuta dalla straordinaria mostra di Bologna, nella quale, da Annibale Carracci al Poussin, dal Domenichino a Claudio Lorenese, ciascuna di quelle immagini esprime l'armonia e la misura di un ideale classico, è lo specchio di uno sforzo di idealizzazione e di sublimazione che si compie — come ha detto magistralmente Cesare Gnudi nella prefazione al catalogo — «in un continuo colloquio con la natura e con la storia, in una commossa e ancor necessaria difesa, in tempi di negazioni, di trasformazioni, di crisi, di alcuni alti valori di dignità, di ordine, di equilibrio, di aristocrazia del sentire».

Con tali visioni sublimi ancor negli occhi, appena tornati a Torino abbiamo visitato la mostra di Francis Bacon che stamani s'inaugura nella Galleria civica d'arte moderna, ed abbiamo trovato — non sembri esagerazione polemica — l'inferno dell'uomo dannato e punito proprio per la sua torva ribellione a quei valori e a quelle fedi. L'uomo stravolto dal suo giusto soffrire, l'eterno Capaneo dantesco: «*Nullo martirio, fuor che la tua rabbia, — Sarebbe al tuo furor dolor compito*».

Francis Bacon è certo un grande artista, il maggior pittore apertamente «figurativo» d'Inghilterra, e nel suo paese, all'età di cinquantatré anni (ciò che prova non essere in pittura la «figuratività» prerogativa senile), il più rispettato e autorevole. Ma in che consiste questa sua figurazione?

La mostra, organizzata da un celebre museo londinese, la Tate Gallery, e che per iniziativa di Vittorio Viale viene in quello torinese direttamente dalla Kunsthalle di Mannheim, comprende una novantina d'opere riunite da collezioni di tutto il mondo, cioè quasi la metà dell'intera produzione del Bacon, iniziata in pieno autodidattismo, e forse per un semplice diletto, verso il 1930. I primi suoi quadri furono astratti, e l'autore va cercandoli per distruggerli; ma nei dipinti qui esposti non v'è più traccia di astrazione: tutt'al più, in alcuni fra il 1934 ed il '44, ci par di scorgere qualche influenza di Picasso, dei maestri del Surrealismo, e persino, risalendo il tempo, per il *Ritratto* N. 1, di circa il 1930, di Odilon Redon.

La sua figurazione tende dunque a rappresentare unicamente, con una crudeltà la cui ossessiva insistenza sconfina nel masochismo — e d'altronde il sottinteso sessuale, l'allusione più o meno scoperta ad una innaturale ambiguità erotica, di continuo ne trapelano —, la miseria, l'abulico automatismo psichico, la degradazione fisica e morale, l'atonia spirituale, o a tratti il folle demone, il mistero degl'incubi, il nero orrore della solitaria angoscia, che possono albergare divisi od adunati ma presenti sempre in ogni ora e in ogni atto, nella disperata immagine umana che egli predilige, e sulla quale si accanisce con una allucinante ferocia.

Insomma, la sconfitta dell'uomo che più non regge alla pressione del mondo atroce da lui abitato; anzi, del tragico nulla in cui è sprofondato, perché l'orizzonte ideale che ne dovrebbe essere la proiezione fantastica, il «fondo» che sta dietro quest'uomo prostrato ed avvilito, altro non è, nel dipinto del Bacon, che una negra parete di lavagna dalla quale son state cancellate le ultime parole di speranza.

I suoi soggetti? L'uomo, ripetiamo, impoverito dallo sfacelo carnale e dal grottesco che trapela dal suo pensiero e dal suo gesto; la scimmia, che dell'uomo è la caricatura triste e oscena; il cane, che di quest'uomo delirante partecipa gli irragionevoli spaventi; il gufo, ch'è il simbolo della notte in cui questo misero uomo è precipitato; qualche paesaggio collocato come un finto tappeto fra spazi metafisici. L'uomo, perciò, al centro della visione artistica; ma non, come per l'artista del Rinascimento (e lo ha sottolineato acutamente nel catalogo Luigi Carluccio), al centro del creato secondo un ordine di grandezze prospetticamente crescenti, bensì, in modo inverso, di un creato che va riducendosi nel relitto umano, del quale alla fine non resta che «un bagliore fugace, un grumo di ceneri».

Relitto sempre: anche quando il tema pittorico si volge a una serie di variazioni del *Papa in trono*, e particolarmente dell'*Innocenzo X* di Velasquez (e il Bacon afferma che il suo movente è soltanto l'interesse cromatico di quella sublime immagine, ma noi gli crediamo solo in parte); o quando consiste nella parafrasi del *Pittore sulla strada di Tarascon*, di Van Gogh. Anche Picasso s'è esercitato nelle variazioni delle *Meninas*, e si può dire che il povero Velasquez è il capro espiatorio della pittura moderna. Ma per lo spagnuolo il *pastiche* resta un virtuosismo formale; nell'inglese si direbbe un atto di perfidia commista ad una vaga inconfessata pietà.

Disegnatore formidabile nell'immagine orrendamente deformata, spettrale, da ectoplasma (la *Maschera di William Blake*), colorista di rara potenza anche quando chiude in un ferreo cerchio cromatico la stupenda energia dei suoi rosa e violetti funerei fra i neri luttuosi e gli ori da catafalco di lusso, Francis Bacon non è l'espressionista moralistico alla tedesca, il «testimone a carico» d'una convivenza sociale impossibile. La sua pittura non è altro che l'enunciazione della noia e del disgusto del vivere; non accusa nulla, constata ed esprime. Ma, domandiamo anche noi, la vita è soltanto questo? Soltanto questo è lo scopo dell'arte?

Marziano Bernardi

62° Anno N. 38

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

Gazzetta del Popolo - Torino

11 SET. 1962.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34



BACON: Autoritratto (1956)

LA MOSTRA DI FRANCIS BACON ALLA GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA DI TORINO

Un mondo di paure e di ceneri

Le ottanta pitture di questo inglese di cinquant'anni non lasciano riprendere fiato - Sono una testimonianza sofferta del disagio dell'uomo di oggi, isolato e imprigionato in un universo di crudeltà endemiche che accumula giorno dopo giorno le sue vittime nelle «fosse comuni»

La mostra del pittore inglese Francis Bacon, che sarà inaugurata stamane alla Galleria civica d'arte moderna è certamente la mostra più impressionante dell'anno, sia per ciò che ch'essa rivela con il linguaggio della pittura, sia per le sensazioni che le cose rivelate e il modo di rivelarle possono provocare nello spettatore. La mostra è stata presentata in prima visione alla galleria nazionale inglese d'arte moderna, la «Tate Gallery», ordinata da Sir John Rothenstein, che della Tate è direttore, con la collaborazione di Roland Alley per le schede, della «Marlborough Fine Art» di Londra per la raccolta delle opere di collezionisti e musei di tutto il mondo sicchè possiamo vedere radunata qui poco meno dell'intera produzione dell'artista. Sotto l'alto patronato dell'Ambasciata britannica a Roma, essa tocca Torino, unica tappa in Italia, dopo Mannheim e prima di Zurigo e di Amsterdam, donde sarà trasportata nell'America del Nord. L'interesse per Bacon è cresciuto rapidamente. La sua prima personale ha avuto luogo nel '49 alla Hanover Gallery. La prima affermazione internazionale la ebbe con la partecipazione al padiglione inglese alla Biennale di Venezia del '54. Forse è giusto rammentare che prima di questa grande retrospettiva c'è stata un'altra sola mostra personale sul continente e proprio qui a Torino, alla «Galatea», nel gennaio del '58.

Il dott. Viale, direttore dei Musei civici ha avuto un certo coraggio accettando di accogliere la mostra di Bacon, perchè non è una mostra «facile». Ogni dipinto sembra fatto apposta per irritare, o disgustare, o offendere, talvolta anche minacciare lo spettatore giacchè lacera molti dei veli, dietro i quali custodiamo i nostri pudori o i nostri luoghi comuni. Ogni immagine sembra elaborata per contribuire a distruggere la fiducia che l'uomo moderno possiede nelle sue capacità di dominare la natura e gli eventi. Ogni immagine dà corpo ad uno stato di ansietà e ad una profonda persistente afflizione, che hanno la loro origine in una acuta consapevolezza della fragilità dell'esistenza umana. Tutta l'opera di Bacon è infatti una lunga testimonianza del disagio accucciato nel profondo del nostro essere, che gli esistenzialisti fanno coincidere con la struttura stessa della vita e gli psicanalisti interpretano come effetto del costante squilibrio tra gli appetiti dell'individuo e le regole della collettività. Si capisce quindi a quale miscuglio di lucidità e di ambiguità, di crudeltà e di folle innocenza, di paviditá e di violenza, un miscuglio che sfiora a volte la truculenza macchinosa delle scene del «Grand Guignol», siamo invitati ad assistere.

Bacon è un artista che ha poco più di cinquant'anni. E' nato a Dublino nell'ottobre del 1909, ma di famiglia interamente inglese; discende anzi collateralmente dallo stesso ceppo del celebre statista elisabettiano di cui porta il nome. Suo padre, Anthony Mortimer, un allevatore di cavalli, si era trasferito in Irlanda dopo essersi ritirato dall'esercito. Non sembra che Francis abbia avuto una educazione formale, salvo un breve periodo alla Dean Close School di Cheltenhan. Da ragazzo aiutava il padre, lo seguiva in brevi viaggi, finchè a sedici anni lasciò la famiglia, si trasferì a Londra e cominciò a viaggiare: in Germania, dove si fermò a Berlino nel periodo più critico dell'altro dopoguerra; in Francia, dove, a Parigi, cominciò casualmente e saltuariamente ad interessarsi di lavori di decorazione. Rientrato a Londra alla fine degli anni '20, Bacon mostrò un certo talento come disegnatore di mobili d'arredamento e di tappeti. Cominciò anche a dipingere. Un quadro di Roy de Maistre che rappresenta lo studio di Bacon nel 1932, fa vedere dei quadri accatastati contro le pareti. Essi rivelano che il gusto di Bacon era inclinato ad un Surrealismo astrattegiante, ma forse senza un grande talento o inventiva o immaginazione. Come pittore Bacon partecipò in quegli anni a qualche mostra collettiva; ma lavorava poco, con grandi interruzioni, distruggeva molto. I pochi quadri di prima della guerra presentati in questa mostra sono probabilmente i soli che siano rimasti di quel tempo. Ma sono soltanto un annuncio della terribilità avvenire.

La personalità di Bacon scoppia tutta intera nel giro di pochi anni: tra gli ultimi della guerra e il primo dopoguerra; nel giro di poche opere: tra *Figure per la base di una Crocifissione*, la *Maddalena* e la *Testa IV*. In queste poche opere si consumano subito tutte le suggestioni che l'artista ha ricevuto da altri artisti: da Picasso, per esempio, da Sutherland e viene delimitato il cerchio rivicino della sua tipica *imagé*-

Uno sguardo sgomento

La figura che domina nell'esiguo repertorio iconografico di Bacon è quella di un uomo contro un fondale, come contro una lavagna cancellata sulla quale restano poche tracce, che dàno la sensazione di gabbia e prigione più che di spazio illusivo. Quest'uomo sonnecchia; sussulta per un qualche misterioso allarme, interno o esterno; solleva le palpebre e scopre uno sguardo diffidente, già sgomento dalla toccata della luce e quasi dall'obbligo di vedere il mondo circostante. Fa gesti semplici: porta una mano alla fronte; raccoglie il pugno chiuso sul petto, o le mani sui braccioli di una sedia come volesse levarsi in piedi e scattare; stende la mano a scacciare un insetto o un pensiero fastidioso; a ghermire qualcosa nello spazio; una nappina, un filo, una ragnatela. A volte quest'uomo si mostra accosciato in uno stato di profonda prostrazione; si contrae in goniboli d'ira e di paura; schiude le labbra a sorrisi indefinibili; pronuncia parole incomprensibili, spalanca la bocca in un urlo che è senza suono, come in una pellicola alla quale manchi d'improvviso la colonna sonora. Può essere, anche, che sbadigli soltanto. Un uomo nudo o vestito che è il solo uomo «nudo» o «vestito» della pittura contemporanea; semplice verme o grottesca maschera.

Qualche volta Bacon raffigura le bestie; cani e scimmie, le creature che stanno più vicine all'uomo e che meglio imitano, noi diciamo, le sue attitudini.

stra sorpresa è anche alimentata dal fatto di riconoscere alcune immagini famose, che fanno parte della nostra cultura, brutalmente distorte, a volte mescolate tra loro con effetti allucinanti. Ma soltanto una piccola parte. La rimanente, quella che affonda gli artigli nelle nostre sensazioni e che ci sconvolge è strettamente legata al contenuto dell'opera di Bacon ed al suo stile. L'uno e l'altro sono tra le cose più originali dell'arte contemporanea, costituiscono anzi un «unicum».

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



BACON: Autoritratto (1956)

LA MOSTRA DI FRANCIS BACON ALLA GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA DI TORINO

Un mondo di paure e di ceneri

Le ottanta pitture di questo inglese di cinquant'anni non lasciano riprendere fiato - Sono una testimonianza sofferta del disagio dell'uomo di oggi, isolato e imprigionato in un universo di crudeltà endemiche che accumula giorno dopo giorno le sue vittime nelle «fosse comuni»

La mostra del pittore inglese Francis Bacon, che sarà inaugurata stamane alla Galleria civica d'arte moderna è certamente la mostra più impressionante dell'anno, sia per ciò che ch'essa rivela con il linguaggio della pittura, sia per le sensazioni che le cose rivelate e il modo di rivelarle possono provocare nello spettatore. La mostra è stata presentata in prima visione alla galleria nazionale inglese d'arte moderna, la «Tate Gallery», ordinata da Sir John Rothenstein, che della Tate è direttore, con la collaborazione di Roland Alley per le schede, della «Marlborough Fine Art» di Londra per la raccolta delle opere di collezionisti e musei di tutto il mondo sicchè possiamo vedere radunata qui, poco meno dell'intera produzione dell'artista. Sotto l'alto patronato dell'Ambasciata britannica a Roma, essa tocca Torino, unica tappa in Italia, dopo Mannheim e prima di Zurigo e di Amsterdam, donde sarà trasportata nell'America del Nord. L'interesse per Bacon è cresciuto rapidamente. La sua prima personale ha avuto luogo nel '49 alla Hanover Gallery. La prima affermazione internazionale la ebbe con la partecipazione al padiglione inglese alla Biennale di Venezia del '54. Forse è giusto rammentare che prima di questa grande retrospettiva c'è stata un'altra sola mostra personale sul continente e proprio qui a Torino, alla «Galatea», nel gennaio del '58.

Il dott. Viale, direttore dei Musei civici ha avuto un certo coraggio accettando di accogliere la mostra di Bacon, perchè non è una mostra «facile». Ogni dipinto sembra fatto apposta per irritare, o disgustare, o offendere, talvolta anche minacciare lo spettatore giacchè lacera molti dei veli, dietro i quali custodiamo i nostri pudori o i nostri luoghi comuni. Ogni immagine sembra elaborata per contribuire a distruggere la fiducia che l'uomo moderno possiede nelle sue capacità di dominare la natura e gli eventi. Ogni immagine dà corpo ad uno stato di ansietà e ad una profonda persistente afflizione, che hanno la loro origine in una acuta consapevolezza della fragilità dell'esistenza umana. Tutta l'opera di Bacon è infatti una lunga testimonianza del disagio accucciato nel profondo del nostro essere, che gli esistenzialisti fanno coincidere con la struttura stessa della vita e gli psicanalisti interpretano come effetto del costante squilibrio tra gli appetiti dell'individuo e le regole della collettività. Si capisce quindi a quale miscuglio di lucidità e di ambiguità, di crudeltà e di folle innocenza, di pavidità e di violenza, un miscuglio che sfiora a volte la truculenza macchinosa delle scene del «Grand Guignol», siamo invitati ad assistere.

Bacon è un artista poco più di cinquant'anni. E' nato a Dublino nell'ottobre del 1909, ma di famiglia interamente inglese; discende anzi collateralmente dallo stesso ceppo del celebre statista elisabettiano di cui porta il nome. Suo padre, Antony Mortimer, un allevatore di cavalli, si era trasferito in Irlanda dopo essersi ritirato dall'esercito. Non sembra che Francis abbia avuto una educazione formale, salvo un breve periodo alla Dean Close School di Cheltenham. Da ragazzo aiutava il padre, lo seguiva in brevi viaggi, finchè a sedici anni lasciò la famiglia, si trasferì a Londra e cominciò a viaggiare: in Germania, dove si fermò a Berlino nel periodo più critico dell'altro dopoguerra; in Francia, dove, a Parigi, cominciò casualmente e saltuariamente ad interessarsi di lavori di decorazione. Rientrato a Londra alla fine degli anni '20, Bacon mostrò un certo talento come disegnatore di mobili d'arredamento e di tappeti. Cominciò anche a dipingere. Un quadro di Roy de Maistre che rappresenta lo studio di Bacon nel 1932, fa vedere dei quadri accatastati contro le pareti. Essi rivelano che il gusto di Bacon era inclinato ad un Surrealismo astratteggiante, ma forse senza un grande talento o inventiva o immaginazione. Come pittore Bacon partecipò in quegli anni a qualche mostra collettiva; ma lavorava poco, con grandi interruzioni, distruggeva molto. I pochi quadri di prima della guerra presentati in questa mostra sono probabilmente i soli che siano rimasti di quel tempo. Ma sono soltanto un annuncio della terribilità avvenire.

La personalità di Bacon scoppia tutta intera nel giro di pochi anni: tra gli ultimi della guerra e il primo dopoguerra, nel giro di poche opere: tra *Figure per la base di una Crocifissione*, la *Maddalena* e la *Testa IV*. In queste poche opere si consumano subito tutte le suggestioni che l'artista ha ricevuto da altri artisti; da Picasso, per esempio, da Sutherland e viene delimitato il cerchio ristretto della sua tipica *imagérie;* un cerchio di seconda mano, chè Bacon utilizza sempre gli stessi «medium» per comunicare con noi e prima di tutto con se stesso.

Un motivo ossessivo

Questi intermediari sono tavole di *The Human Figure in Motion* e di *Animals in Motion*, due classici album vittoriani, nei quali Muybridge ha raccolto una quantità di pose di nudi e di bestie in ogni possibile atteggiamento e nei momenti successivi della medesima azione, e che hanno ispirato anche altri artisti e contribuito al trapassaggio dalla fotografia alla fotografia in movimento, cioè al cinema. Intermediari sono fotogrammi e tronconi di pellicola cinematografica ripresi specialmente dai film di Eisenstein, «La Corazzata Potemkin» e «Lo Sciopero». Sono, infine, le fotografie più casuali: le fotografie dei dilettanti e quelle sfocate oppure fortemente contrastate dei giornali. La figura centrale del trittico *Studi di testa umana*, del 1953, mostra una somiglianza sconcertante con la fotografia di un primo ministro canadese, in visita a Londra, pubblicata sul «Time» del 20 luglio 1953. Del resto assai di rado Bacon ha guardato direttamente al vero come a un modello. Il suo studio è pieno di ritagli di personaggi, di fatti di cronaca, di riproduzioni d'arte. La figura famosa di *Papa Innocenzo X*, dal ritratto eseguito dal Velasquez che è nella galleria Doria di Roma, ritorna sovente, come un motivo ossessivo, nell'opera di Bacon; talvolta in serie cinematografiche. Un quadro di Van Gogh, *Le peintre sour la route de Tarascon*, ha ispirato un gruppo di dipinti che sono determinanti dell'evoluzione della visione di Bacon nel senso della modellazione e dell'accensione del colore. E una parte della nostra sorpresa è anche alimentata dal fatto di riconoscere alcune immagini famose, che fanno parte della nostra cultura, brutalmente distorte, a volte mescolate tra loro con effetti allucinanti. Ma soltanto una piccola parte. La rimanente, quella che affonda gli artigli nelle nostre sensazioni e che ci sconvolge è strettamente legata al contenuto dell'opera di Bacon ed al suo stile. L'uno e l'altro sono tra le cose più originali dell'arte contemporanea, costituiscono anzi un «unicum».

Uno sguardo sgomento

La figura che domina nell'esiguo repertorio iconografico di Bacon è quella di un uomo contro un fondale, come contro una lavagna cancellata sulla quale restano poche tracce, che dànno la sensazione di gabbia e di prigione più che di spazio illusivo. Quest'uomo sonnecchia; sussulta per un qualche misterioso allarme, interno o esterno; solleva le palpebre e scopre uno sguardo diffidente, già sgomento dalla toccata della luce e quasi dall'obbligo di vedere il mondo circostante. Fa gesti semplici: porta una mano alla fronte; raccoglie il pugno chiuso sul petto, o le mani sui braccioli di una sedia come volesse levarsi in piedi e scattare; stende la mano a scacciare un insetto o un pensiero fastidioso; a ghermire qualcosa nello spazio; una nappina, un filo, una ragnatela. A volte quest'uomo si mostra accosciato in uno stato di profonda prostrazione; si contrae in gomitoli d'ira e di paura; schiude le labbra a sorrisi indefinibili; pronuncia parole incomprensibili, spalanca la bocca in un urlo che è senza suono, come in una pellicola alla quale manchi d'improvviso la colonna sonora. Può essere, anche, che sbadigli soltanto. Un uomo nudo o vestito che è il solo uomo «nudo» o «vestito» della pittura contemporanea: semplice verme o grottesca mascherata.

Qualche volta Bacon raffigura le bestie; cani e scimmie, le creature che stanno più vicine all'uomo e che meglio imitano, noi diciamo, le sue attitudini. Sono creature che hanno in comune con gli uomini la ferocia [illegible] orore, e la corruzione. Da esse è impossibile pensare [illegible] natura felice e innocente.

Da dove nasce questo mondo di paure? Dovia qualche tratto in comune con le esperienze di altri artisti inglesi maturati negli anni della guerra. Anche Sutherland, Armitage, Chadwich, Freud, hanno raccolto nella loro opera il riflesso ancora livido delle miserie della guerra: i turbamenti, i tremori, gli incubi, le agonie che ogni alba rivelava senza pietà. E nella morsa della guerra la vita assume questo valore effimero seppure terribilmente patetico. Gli eventi raffrenano il suo carattere di semplice casualità tra la nascita e la morte, di labile traccia che può essere cancellata un istante dopo. E Bacon ha detto una volta che egli voleva appunto «dipingere la traccia lasciata dall'esistenza umana, simile alla traccia di bava che lascia una lumaca». I disastri della guerra sono stati forse l'occasione per mettere a nudo i nervi, per far sì che la sensitività naturale dell'artista, un irrazionale, un romantico che non si domanda «che cosa» sia ma «quale» sia l'esistenza, acquistasse le sue vere dimensioni.

L'uomo e il mondo

L'angoscia, quale la rappresenta Bacon è infatti uno stato permanente di crisi. Quale che sia il motivo figurale, esso è sempre colto nel punto in cui il diaframma tra disagio fisiologico e disagio psicologico è sottilissimo. Crisi di rapporti tra l'uomo e il mondo; caratterizzati dalla solitudine dell'uomo al centro di un mondo che tende a concentrarsi, cioè a diminuirsi, a ridursi, riducendosi in un grumo di terrori e di ceneri, nell'esemplare più inquieto e sfortunato della vita e crisi di valori, che conferisce a volte alle figure di Bacon significato di simbolo: l'uomo, il potere, la gloria e il loro fondamentale carattere delittuoso.

Alla base di questo stato di crisi c'è lo smarrimento, anzi il panico provocato dalla facilità della caduta verso la condizione della bestia, dalla crudeltà implicita in un mondo in cui lo stato di guerra è endemico, dalla consapevolezza che bestialità e crudeltà accumulano le loro vittime, giorno dopo giorno.

Il tema della «Crocifissione» che ritorna nell'opera di Bacon

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34



...di ieri mattina
...cambino ucciso

...madre ha dovuto essere accompagnata
- Continua la caccia all'uomo biondo, ma
...zia si sono dimostrate privе difondamento

...a casa del Nardullo, mentre...me scendere in strada, avvici-...nari loro, proferire le parole ...sale, non è azzurre nolo e anzi ...il medico legale ha ritenuto...

...L'esito della necroscopia es-...lico rimanga impunito.

...Il cadavere...no dal diret-...tore dell'Istituto di medicina le-...gale sul cadavere...no degli in-...felici enfisemi anche perchè ...una guaina è, quando sono ...tori si è staccato e chiamare ...ne. Il gruppetto degli inseguì-...terreno ed a mitrare un porco-...L'uomo è fuggito a guadagnare ...Sopravv. fin in corso Francia. ...L'inseguimento lungo via ...parole e si è messo a correre. ...lo sconosciuto ha sentito le sue ...giovane. — Avvicinarmi... » ...« Forse è lui — ha gridato il ...descrizione fatta dell'assassino: ...uomo che corrispondeva alla ...povero Angelo, ha sotto un ...cuni amici e di due parenti del ...passeggiava in compagnia di al-...della sconosciuto non c'era più

...ACHE TOR...

...DI SCUOLA DI ANGELO NARDULLO HANNO SE...

...ia si sono dimostrate prive difondamento

...Continua la caccia all'uomo bionde, ma

...madre ha dovuto essere accompagnata

...cambino ucciso

...di ieri mattina

...

...

...

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

60° Anno N. 110

L'ECO DELLA STAMPA
(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394
Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO LEGGASI A TERGO

STAMPA SERA Torino

11 SET. 1962

Uno dei maggiori pittori inglesi espone da oggi a Torino

Ossessione e orrida angoscia dietro i mostri di Francis Bacon

La Galleria d'Arte moderna ospita una novantina di dipinti di questo cupo e disperato artista - Nelle sue opere la figura umana libera da sé quel che di bestiale l'inconscio sembra misteriosamente racchiudere

Sotto il patronato dell'Ambasciata di S. M. Britannica a Roma, alla civica galleria d'arte moderna di Torino si è inaugurata questa mattina, alle 11, una rassegna antologica dell'opera pittorica di Francis Bacon.

Il nome è quello di una delle figure che maggiormente si son fatte notare tra la generazione di mezzo d'oltre Manica (Bacon è nato a Dublino nel 1909). Non ostante egli ami vivere appartato, quasi ai margini di una vita di normali relazioni sociali, la sua pittura non ha tardato ad imporsi alla attenzione, ovunque si fosse presentata. Forse per la stessa potenza di espressione che nella sua opera da un lato attrae, come ogni fatto capace di colpire le fibre più profonde della sensibilità umana, non senza provocare d'altra parte, nella coscienza, un'istintiva ripulsa in cui ci sembra si riflettano i limiti d'una visione troppo particolare e privata, forse, per poter rappresentare qualcosa di veramente vitale nell'universale spiritualità dell'arte d'oggi.

La mostra, che con una novantina di quadri si può dire comprenda la metà dei dipinti reperibili di Bacon (molti ne ha distrutti quando non gli sembravano rispondere ad un ideale sviluppo dei suoi modi espressivi) è sostanzialmente quella che nel maggio scorso venne organizzata e presentata alla Tate Gallery di Londra dal suo direttore sir John Rothenstein, e in seguito trasferita a Mannheim, di dove è giunta a Torino quasi tutta con un aereo speciale e ben assicurata (si parla d'un valore complessivo di oltre ottocento milioni).

Sotto il patronato dell'Ambasciata di S. M. Britannica a Roma, alla civica galleria d'arte moderna di Torino si è inaugurata questa mattina, alle 11, una rassegna antologica dell'opera pittorica di Francis Bacon.

Il nome è quello di una delle figure che maggiormente si son fatte notare tra la generazione di mezzo d'oltre Manica (Bacon è nato a Dublino nel 1909). Non ostante egli ami vivere appartato, quasi ai margini di una vita di normali relazioni sociali, la sua pittura non ha tardato ad imporsi alla attenzione, ovunque si fosse presentata. Forse per la stessa potenza di espressione che nella sua opera da un lato attrae, come ogni fatto capace di colpire le fibre più profonde della sensibilità umana, non senza provocare d'altra parte, nella coscienza, un'istintiva ripulsa in cui ci sembra si riflettano i limiti d'una visione troppo particolare e privata, forse, per poter rappresentare qualcosa di veramente vitale nell'universale spiritualità dell'arte d'oggi.

La mostra, che con una novantina di quadri si può dire comprenda la metà dei dipinti reperibili di Bacon (molti ne ha distrutti quando non gli sembravano rispondere ad un ideale sviluppo dei suoi modi espressivi) è sostanzialmente quella che nel maggio scorso venne organizzata e presentata alla Tate Gallery di Londra dal suo direttore sir John Rothenstein, e in seguito trasferita a Mannheim, di dove è giunta a Torino quasi tutta con un aereo speciale e ben assicurata (si parla d'un valore complessivo di oltre ottocento milioni).



«La Maddalena» (1945-46) - Art Gallery di Batley

deve ogni volta consegnarsi ai mostri cui, soffrendo, si compiace di dar vita.

Francis, uno dei cinque figli di Christina Winifred Firth e di Edward Antony Mortimer Bacon, appartenente ad un ramo collaterale del ceppo stesso del famoso filosofo elisabettiano, nacque il 28 ottobre 1909 a Dublino dove il padre si trasferì andandovi a far l'allenatore di cavalli da corsa. «Da ragazzo, ricorda l'artista, non ho letto quasi nulla e, quanto alla pittura, a mala pena ero a conoscenza ch'essa esistesse». Cresceva sostanzialmente libero e, dopo aver frequentato la Dean Close School di Cheltenham, si stabilì a Londra lasciando la famiglia. Incominciarono presto i viaggi; fu in Germania e in Francia; a Berlino, ebbe la prima nozione della vita corrotta d'una grande città. Sul finir del secondo decennio del secolo Bacon torna definitivamente a Londra, mentre s'interessa di arredamento, forte anche dell'esperienza germanica della Bauhaus. Vengono quindi i primi dipinti da autodidatta: i suoi modelli ci riportano in quel tempo agli ambienti surrealisti, ma, come testimonia Roy de Maistre, non conosceva nulla circa la tecnica. Tra gli artisti cui guarda con interesse sono John Piper e specialmente Graham Sutherland. L'opera più antica della mostra è un Ritratto che risale a circa il 1930: è qualcosa di preistorico, ma già significativo se si guarda alle macchie che deturpano la guancia del ragazzo: quasi il segno d'una vocazione per qualcosa di spiacevole, quasi il sintomo d'una torbidezza del pensiero e del cuore che



«Papa» (1951) — Da una raccolta privata zurighese

vien presto a contagiare. Dopo alcuni anni in cui abbandona la pittura, — e sono anche quelli della guerra durante la quale, non essendo idoneo al servizio attivo fece parte della «Difesa Civile» di Londra — riprendendo a dipingere nel 1944 Bacon muove da certe figurazioni già presenti in alcuni dei suoi vecchi quadri. Una di queste torna infatti nella tela centrale del trittico del '44 in cui sul fondo rosso campeggiano tre figure animalesche e nelle quali l'autore pensava di raffigurare «le Eumenidi della mitologia greca, destinandole come scriveva in una lettera del '59, come base di una grande Crocefissione che potrei ancora fare».

La strada è ormai tracciata. Ecco La Maddalena, immagine devastata dalla drammatica tensione che sotto la apparenza sontuosa del colore rivela il senso d'un dolore più animalesco che sovrumano. Ed ecco le prime Teste e la prima serie dei Papi, ecco i chiari paesaggi ispiratigli da un viaggio in Africa, le scimmie e i gufi gli studi per un Ritratto di Van Gogh, sino all'Uomo seduto con sfondo arancio (1959), che si può considerare uno dei suoi massimi raggiungimenti.

Nelle opere di Bacon la figura umana non può dirsi che spada nel grottesco, ma viene piuttosto liberando da sé quel che di bestiale l'inconscio misteriosamente sembra racchiudere. Sta di fatto che non corre molta differenza tra certi suoi Ritratti e lo scimpanzè, babbuini e i gufi chiusi, anch'essi, in una crudele prigione che ne definisce la desolata solitudine, l'inutile ribellione; il grido che non scuote più l'eterе, né si direbbe possa più trovare solidale compressione tra i suoi simili. Sembra destinato infatti a riecheggiare, sinistro, soltanto nell'oscuro vuoto della coscienza, troppo orgogliosa per riconoscere l'impietoso spettacolo ispirato da una convulsione in cui ogni freno morale scompare: come scompare dal volto dell'uomo ogni nobiltà, riducendosi ad una maschera, ad un grumo di colore; un fremito della carne che, pochi anni dopo l'Uomo in blu (1954), documenta un disfacimento sempre più vasto e profondo in cui la funebre imagerie di Bacon continua ancora a «visualizzare un certo tipo di sensazioni».

Lo stile stesso ha assunto negli ultimi anni un più marcato gusto secessionista: lo si sente non soltanto nel disegno che attraverso la linea della suppellettile raffigurata viene a definire un elemento spaziale, ma anche nel contorno rabescante di certe figure spesso repellenti: come quelle dei tre recenti pannelli Studi per una Crocefissione, L'uomo in grigio coricato, gli ultimi suoi Nudi di donna in piedi o accasciati, o quel Bambino paralitico che cammina carponi: immagini talora impudiche nel loro spiegato erotismo, ma sempre dolorosamente impietose, che nella quotidiana trasposizione dei motivi letterari o semplicemente cronistici, mutuati spesso da un fotogramma cinematografico o da una riproduzione giornalistica, tradiscono in fondo la potenza d'un dono soprannaturale, chiudendosi nei limiti d'una morbosa ossessione, anziché forzarsi di liberarsene con quel colpo d'ala ch'è la speranza più valida e più certa della poesia.

Angelo Dragone



«Testa d'uomo» (1959)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

1962

STAMPA SERA

Uno dei maggiori pittori inglesi espone da oggi a Torino

Ossessione e orrida angoscia dietro i mostri di Francis Bacon

La Galleria d'Arte moderna ospita una novantina di dipinti di questo cupo e disperato artista - Nelle sue opere la figura umana libera da sé quel che di bestiale l'inconscio sembra misteriosamente racchiudere

Sotto il patronato dell'Ambasciata di S. M. Britannica a Roma, alla civica galleria d'arte moderna di Torino si è inaugurata questa mattina, alle 11, una rassegna antologica dell'opera pittorica di Francis Bacon.

Il nome è quello di una delle figure che maggiormente si son fatte notare tra la generazione di mezzo d'oltre Manica (Bacon è nato a Dublino nel 1909). Non ostante egli ami vivere appartato, quasi ai margini di una vita di normali relazioni sociali, la sua pittura non ha tardato ad imporsi alla attenzione, ovunque si fosse presentata. Forse per la stessa potenza di espressione che nella sua opera da un lato attrae, come ogni fatto capace di colpire le fibre più profonde della sensibilità umana, non senza provocare d'altra parte, nella coscienza, un'istintiva ripulsa in cui ci sembra si riflettano i limiti d'una visione troppo particolare e privata, forse, per poter rappresentare qualcosa di veramente vitale nell'universale spiritualità dell'arte d'oggi.

La mostra, che con una novantina di quadri si può dire comprenda la metà dei dipinti reperibili di Bacon (molti ne ha distrutti quando non gli sembravano rispondere ad un ideale sviluppo dei suoi modi espressivi) è sostanzialmente quella che nel maggio scorso venne organizzata e presentata alla Tate Gallery di Londra dal suo direttore sir John Rothenstein, e in seguito trasferita a Mannheim, di dove è giunta a Torino quasi tutta con un aereo speciale e ben assicurata (si parla d'un valore complessivo di oltre ottocento milioni: pare che opere importanti dell'artista possano raggiungere e superare anche gli otto o dieci milioni). Dopo Zurigo, dov'è attesa per il 17 ottobre, l'esposizione sosterà ancora ad Amsterdam.

«Torino, ci diceva con una punta d'orgoglio il direttore dei musei civici, dott. Viale, si è dunque posta sulle grandi rotte delle mostre internazionali». E' senza dubbio un risultato notevole, tanto più se si pensa alla varietà degli interessi cui rispondevano anche le precedenti quindici rassegne della Galleria, ma ci sembra che questo inserimento sarà veramente tale soltanto quando qualche rassegna circolante su quelle rotte incomincerà a battere bandiera torinese.

L'attuale edizione di questa mostra si differenzia tuttavia da quella originale per l'assenza di qualche opera, tra le più significative, però, del Bacon — come il Framento di una crocifissione deve ogni volta consegnarsi ai mostri cui, soffrendo, si compiace di dar vita.

Francis, uno dei cinque figli di Christina Winifred Firth e di Edward Antony Mortimer Bacon, appartenente ad un ramo collaterale del ceppo stesso del famoso filosofo elisabettiano, nacque il 28 ottobre 1909 a Dublino dove il padre si trasferì andandovi a far l'allenatore di cavalli da corsa. «Da ragazzo, ricorda l'artista, non ho letto quasi nulla e, quanto alla pittura, a mala pena ero a conoscenza ch'essa esistesse». Cresceva sostanzialmente libero e, dopo aver frequentato la Dean Close School di Cheltenham, si stabilì a Londra lasciando la famiglia. Incominciarono presto i viaggi; fu in Germania e in Francia; a Berlino, ebbe la prima nozione della vita corrotta d'una grande città. Sul finir del secondo decennio del secolo Bacon torna definitivamente a Londra, mentre s'interessa di arredamento, forte anche dell'esperienza germanica della Bauhaus. Vengono quindi i primi dipinti da autodidatta: i suoi modelli ci riportano in quel tempo agli ambienti surrealisti, ma, come testimonia Roy de Maistre, non conosceva nulla circa la tecnica. Tra gli artisti cui guarda con interesse sono John Piper e specialmente Graham Sutherland. L'opera più antica della mostra è un Ritratto che risale a circa il 1930: è qualcosa di preistorico, ma già significativo se si guarda alle macchie che deturpano la guancia del ragazzo: quasi il segno d'una vocazione per qualcosa di spiacevole, quasi il sintomo d'una torbidezza del pensiero e del cuore che tanta parte della sua poetica vien presto a contagiare. Dopo alcuni anni in cui abbandona la pittura, — e sono anche quelli della guerra durante la quale, non essendo idoneo al servizio attivo fece parte della «Difesa Civile» di Londra — riprendendo a dipingere nel 1944 Bacon muove da certe figurazioni già presenti in alcuni dei suoi vecchi quadri. Una di queste torna infatti nella tela centrale del trittico del '44 in cui sul fondo rosso campeggiano tre figure animalesche nelle quali l'autore pensava di raffigurare «le Eumenidi della mitologia greca, destinandole come scriveva in una lettera del '59, come base di una grande Crocefissione che potrei ancora fare».



«La Maddalena» (1945-46) - Art Gallery di Batley



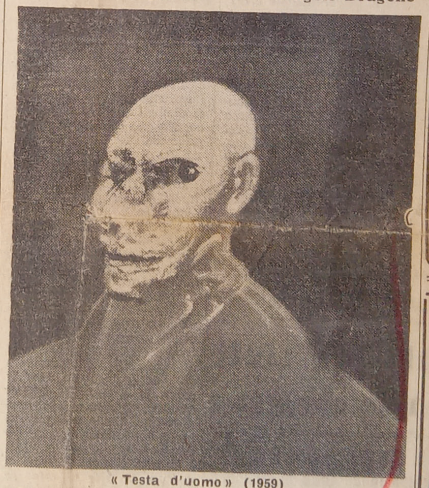
«Papa» (1951) — Da una raccolta privata zurighese

La strada è ormai tracciata. Ecco La Maddalena, immagine devastata dalla drammatica tensione che sotto la apparenza sontuosa del colore rivela il senso d'un dolore più animalesco che sovrumano. Ed ecco le prime Teste e la prima serie dei Papi, ecco i chiari paesaggi ispiratigli da un viaggio in Africa, le scimmie e i gufi gli studi per un Ritratto di Van Gogh, sino all'Uomo seduto con sfondo arancio (1959), che si può considerare uno dei suoi massimi raggiungimenti.

Nelle opere di Bacon la figura umana non può dirsi che scada nel grottesco, ma viene piuttosto liberando da sé quel che di bestiale l'inconscio misteriosamente sembra racchiudere. Sta di fatto che non corre molta differenza tra certi suoi Ritratti e lo scimpanzè, babbuini e i gufi chiusi, anch'essi, in una crudele prigione che ne definisce la desolata solitudine, l'inutile ribellione: il grido che non scuote più l'etere, né si direbbe possa più trovare solidale comprensione tra i suoi simili. Sembra destinato infatti a riecheggiare, sinistro, soltanto nell'oscuro vuoto della coscienza, troppo orgogliosa per riconoscere l'impietoso spettacolo ispirato da una convulsione in cui ogni freno morale scompare: come scompare dal volto dell'uomo ogni nobiltà, riducendosi ad una maschera, ad un grumo di colore; un fremito della carne che, pochi anni dopo l'Uomo in blu (1954), documenta un disfacimento sempre più vasto e profondo in cui la funebre imagerie di Bacon continua ancora a «visualizzare un certo tipo di sensazioni».

Lo stile stesso ha assunto negli ultimi anni un più marcato gusto secessionista: lo si sente non soltanto nel disegno che attraverso la linea della suppelletile raffigurata viene a definire un elemento spaziale, ma anche nel contorno rabescante di certe figure spesso repellenti: come quelle dei tre recenti pannelli Studi per una Crocefissione, L'uomo in grigio coricato, gli ultimi suoi Nudi di donna in piedi o accasciati, o quel Bambino paralitico che cammina carponi: immagini talora impudiche nel loro spiegato erotismo, ma sempre dolorosamente impietose, che nella quotidiana trasposizione dei motivi letterari o semplicemente cronistici, mutuati spesso da un fotogramma cinematografico o da una riproduzione giornalistica, tradiscono in fondo la potenza d'un dono soprannaturale, chiudendosi nei limiti d'una morbosa ossessione, anziché forzarsi di liberarsene con quel colpo d'ala ch'è la speranza più valida e più certa della poesia.

Angelo Dragone

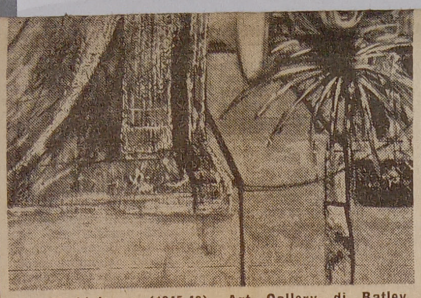


«Testa d'uomo» (1959)

Mezzo miliardo sparito in una banca calabrese

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



« La Maddalena » (1945-46) - Art Gallery di Batley

ne troppo particolare e privata, forse, per poter rappresentare qualcosa di veramente vitale nell'universale spiritualità dell'arte d'oggi.

La mostra, che con una novantina di quadri si può dire comprenda la metà dei dipinti reperibili di Bacon (molti ne ha distrutti quando non gli sembravano rispondere ad un ideale sviluppo dei suoi modi espressivi) è sostanzialmente quella che nel maggio scorso venne organizzata e presentata alla Tate Gallery di Londra dal suo direttore sir John Rothenstein, e in seguito trasferita a Mannheim, di dove è giunta a Torino quasi tutta con un aereo speciale e ben assicurata (si parla d'un valore complessivo di oltre ottocento milioni: pare che opere importanti dell'artista possano raggiungere e superare anche gli otto o dieci milioni). Dopo Zurigo, dov'è attesa per il 17 ottobre, l'esposizione sosterà ancora ad Amsterdam.

« Torino, ci diceva con una punta d'orgoglio il direttore dei musei civici, dott. Viale, si è dunque posta sulle grandi rotte delle mostre internazionali ». E' senza dubbio un risultato notevole, tanto più se si pensa alla varietà degli interessi cui rispondevano anche le precedenti quindici rassegne della Galleria, ma ci sembra che questo inserimento sarà veramente tale soltanto quando qualche rassegna circolante su quelle rotte incomincerà a battere bandiera torinese.

L'attuale edizione di questa mostra si differenzia tuttavia da quella originale per l'assenza di qualche opera, tra le più significative, però, del Bacon — come il Frammento di una crocifissione del '50, lo Studio per figura I del '53-54, e L'uomo seduto con tappeto turco (1961) — cui ne son state sostituite altre, per lo più notevoli, già acquisite a collezioni italiane in seguito alle « personali » che di Bacon s'erano viste alla Biennale di Venezia (1954) e in qualche galleria di Milano e di Roma dove nel '58 erano giunte di rimbalzo da Torino.

Non si tratta quindi di un nome nuovo — e tanto meno a Torino — per chi ha seguito nell'ultimo decennio le vicende artistiche internazionali. Le quasi classiche sue Variazioni su Velasquez e certi studi di teste e di ritratti comparsi alla Biennale avevano mostrato infatti la forza del pittore in uno dei suoi momenti migliori: come se quasi miracolosamente egli stesse per ritrovare allora un antico equilibrio cui sino a quel momento poteva credersi negato. Ma Bacon doveva viceversa riconfermare la sua fama di « ultimo nella lunga schiera di artisti romantici inglesi col gusto del macabro ». Nella sua inequivocabile ambiguità formale, come nella condizione esistenziale alla quale, per il contenuto, l'opera sua si riconnette, Bacon tornava a rivelare le contraddizioni più proprie dell'ossessiva inquietudine che spirito e fisico viene tribolando con un'orrida angoscia, che non si placa nel contemplare uno spettacolo di perversione, né con l'arroganza d'una bestemmia figurativa; Bacon te a Londra, mentre s'interessa di arredamento, forte anche dell'esperienza germanica della Bauhaus. Vengono quindi i primi dipinti da autodidatta: i suoi modelli ci riportano in quel tempo agli ambienti surrealisti, ma, come testimonia Roy de Maistre, non conosceva nulla circa la tecnica. Tra gli artisti cui guarda con interesse sono John Piper e specialmente Graham Sutherland. L'opera più antica della mostra è un Ritratto che risale a circa il 1930: è qualcosa di preistorico, ma già significativo se si guarda alle macchie che deturpano la guancia del ragazzo: quasi il segno d'una vocazione per qualcosa di spiacevole, quasi il sintomo d'una torbidezza del pensiero e del cuore che tanta parte della sua poetica

« Papa » (1951) — Da una raccolta privata zurighese

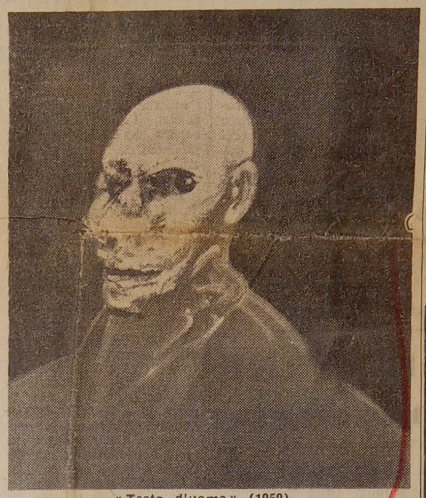
vien presto a contagiare. Dopo alcuni anni in cui abbandona la pittura, — e sono anche quelli della guerra durante la quale, non essendo idoneo al servizio attivo fece parte della « Difesa Civile » di Londra — riprendendo a dipingere nel 1944 Bacon muove da certe figurazioni già presenti in alcuni dei suoi vecchi quadri. Una di queste torna infatti nella tela centrale del trittico del '44 in cui sul fondo rosso campeggiano tre figure animalesche nelle quali l'autore pensava di raffigurare « le Eumenidi della mitologia greca, destinandole come scriveva in una lettera del '59, come base di una grande Crocefissione che potrei ancora fare ».

La strada è ormai tracciata. Ecco La Maddalena, immagine devastata dalla drammatica tensione che sotto la apparenza sontuosa del colore rivela il senso d'un dolore più animalesco che sovrumano. Ed ecco le prime Teste e la prima serie dei Papi, ecco i chiari paesaggi ispiratigli da un viaggio in Africa, le scimmie e i gufi gli studi per un Ritratto di Van Gogh, sino all'Uomo seduto con sfondo arancio (1959), che si può considerare uno dei suoi massimi raggiungimenti.

Nelle opere di Bacon la figura umana non può dirsi che scada nel grottesco, ma viene piuttosto liberando da sé quel che di bestiale l'inconscio misteriosamente sembra racchiudere. Sta di fatto che non corre molta differenza tra certi suoi Ritratti e lo scimpanzè, babbuini e i gufi chiusi, anch'essi, in una crudele prigione che ne definisce la desolata solitudine, l'inutile ribellione: il grido che non scuote più l'ete-

nematografico o da una riproduzione giornalistica, tradiscono in fondo la potenza d'un dono soprannaturale, chiudendosi nei limiti d'una morbosa ossessione, anziché forzarsi di liberarsene con quel colpo d'ala ch'è la speranza più valida e più certa della poesia.

Angelo Dragone



« Testa d'uomo » (1959)

60° Anno

L'ECO

(L'Argo della Stam

UFFICIO DI P

FONDATO N

Direttore

Condirett

VIA G

Corrispondenza

Con

LEGGASI A TERGO

STAMPA

11 S

Mezzo miliardo sparito in una banca calabrese



Il «week-end» di Jacqueline

In tutte le regioni

I danni d

all'agricol

La produzione

STAMPA SERA

assimo

Addams

con il figlio

Marlborough Arch
N. 221
ECO DELLA STAMPA
(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)
O DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
ATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO 77394
e: UMBERTO FRUGIUELE
direttore: IGNAZIO FRUGIUELE
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2647
LEGGASI A TERGO
GIORNO - Milano
5 SET. 1958

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

A TORINO LA MOSTRA DI FRANCIS BACON, IL MAGGIORE ARTISTA INGLESE CONTEMPORANEO

Dipinge l'abdicazione dell'uomo



FRANCIS BACON, e, a destra, t dei dipinti esposti alla mostra di To, e appartenente alla serie che si ia al ritratto di Innocenzo X del Vquez.

di MARCO VALSECCHI

TORINO, settembre

LA BIENNALE del 1954 ci portò, nel padiglione inglese, alla conoscenza del pittore Francis Bacon. Fu una conoscenza non facile, e non tutta imputabile alla netta discordanza con l'arte astratta che prevaleva in ogni padiglione. Figurativo senza titubanze, anche se nel periodo giovanile, subito dopo il 1930, dipinse opere in chiave con Picasso e coi surrealisti, Bacon presentava per la prima volta in Italia un mondo di figure aggressive, sfregiate, che subito suscitava un moto di ripulsione; e allo stesso tempo un richiamo d'attrazione per la virulenza degli aspetti, ma soprattutto per la vivida corrispondenza con una situazione angosciosa dell'uomo moderno, che tanto più bruciava sotto la pelle quanto maggiore era la vicinanza dei disastri della guerra.

A DIR VERO, l'Inghilterra alla Biennale, in questi anni e attraverso i suoi artisti, ha offerto una specie di radiografia degli stati ansiosi, delle apprensioni paurose, delle decadenze morali o delle offese arrecate all'antica idea dell'uomo. Ricordiamoci della scultura di Moore, così desolata nella sua pietà per l'essere umano, i crudeli simboli della minaccia di Chadwyck, lo spessore d'ombra che ingoia le figure come in una vischiosa notte di Armitage. La verde, linda, tradizionale immagine dell'Inghilterra appariva, da questa serie di artisti, frantumata, e tra le crepe filtravano queste nuove immagini del malore se non proprio della disperazione. Ma nessuno aveva toccato i fondi maligni raggiunti da Bacon. Il quale, per contrasto, non ha bisogno di accumulare nei suoi dipinti detriti, simboli, segni, macchie, preziosismi di materie per sottolineare questa dimissione fisica e morale in cui è caduto l'uomo d'oggi, almeno nell'interpretazione che egli offre con la sua arte. Anzi, tanto più cruda è la denuncia quanto maggiore è lo spoliamento del dipinto: vasti fondali neri o di cupi blu notturni, quasi un infinito cielo senza luci, meandri bui e sotterranei entro i quali appare come raggricciato nel suo spavento, furia o dolore, il personaggio, solo con la sua povera figura deforme, a volte con qualche raro segno a delineare sommariamente un profilo di stanza (o di carcere?), di poltrona o di letto. E questo disegno è così tagliente ed evocativo, da definire subito una precisa misura, un limite anch'esso di chiusura, di gabbia, quasi un simbolo di scacco da cui il personaggio non riesca a sottrarsi.

Dopo Venezia si rividero alcuni dipinti di Bacon in una mostra alla galleria Galatea di Torino, nel 1958, e poi a Milano, all'Ariete. Ora il Museo Civico di Torino, per merito del direttore, Vittorio Viale, presenta una vasta mostra retrospettiva del pittore, raccolta da sir John Rothenstein per la galleria nazionale inglese d'arte moderna, la « Tate Gallery » di Londra. Posta sotto l'alto patrocinio dell'ambasciata inglese, è giunta a Torino come unica tappa italiana; dopo di che partirà per Mannheim, Zurigo e Amsterdam, per passare in seguito negli Stati Uniti.

Non è, ripeto, nemmeno adesso una mostra facile, nel senso che rifugge da ogni intento consolatorio. Come un aspro eremita penitente medioevale, Bacon rivela il male e l'orrore, senza alcun compiacimento, e anzi nella sua figura più desolata.

A primo vedere, sembra che egli elabori ogni artificio per violentare e infine per distruggere ogni dignità dell'uomo. La serie dei dipinti dedicati al « Ritratto di Innocenzo X » del Velasquez, che si trova a Roma, potrebbe confermare questo sospetto. Seduto nel suo trono d'oro, col flabello dietro le spalle come un'aureola, questo ritratto si sviluppa in una serie di dipinti sempre più ossessivi, anche per il successivo contrarsi della fisionomia, fino all'ultimo dipinto in cui il personaggio spalanca la bocca cavernosa per cercare aria o per liberare il suo grido d'angoscia. C'è una progressione che direi di decadenza fisiologica, oltre che di sviluppo psicologico. Ma come per certi antichi quadri di Bosch, dove c'è il Maligno in tutte le sue deformità e i suoi spettacoli orrendi, così Bacon confessa in pubblico lo scandaglio in una dimensione non più di simboli teologici, ma di storia terrena. E si avverte che è un processo dallo stesso pittore sentito in tutta la sua crudezza come se avvenisse dentro di lui, soggetto primo di quella sfigurazione, che rivela l'estrema fragilità dell'idea e degli aspetti umani.

IL RIFLESSO di questa condizione è nella stessa solitudine di Bacon. E' difficile sapere dove sia, dove viva, irrequieto com'è della sua stessa sofferenza. Potrebbe essere un soggetto da trattato psicanalitico? Forse. Ma conta ora questa capacità di trasfigurazione nell'ordine di un racconto pittorico, nel momento più teso fra sofferenza fisica e turbamento psicologico. A volte sparisce agli incontri degli stessi amici come se volesse sottrarsi a un commercio umano. A più di cinquant'anni (è nato nel 1909), non si conosce molto della sua biografia. Suo padre era un allevatore di cavalli e si portava appresso il ragazzo nei suoi viaggi. Non si sa di scuole particolari frequentate dal giovane. Pare che abbia ricevuto qualche insegnamento artistico a Cheltenham. E una volta raggiunti i sedici anni, Bacon visse da solo a Londra, in Germania, conoscendo la turbolenza della Berlino dell'altro dopoguerra. Verso il 1930 fu anche disegnatore di mobili e di tappeti. Qualche opera sua, sopravvissuta alle distruzioni che Bacon esegue di frequente, appare a questa mostra torinese. Si sa di suoi rapporti con alcuni artisti inglesi, tra cui Sutherland. Ma non ebbe molta fortuna; e durante la guerra smise ogni attività, mobilitato civile a Londra. Deve perciò aver conosciuto le spaventose notti di guerra, gli affollamenti notturni nei sotterranei della metropolitana, i fuochi e le rovine dei bombardamenti.

La sua chiarificazione d'artista avvenne nei primi anni del dopoguerra: e già nel 1949 cominciò la serie delle « Teste », dove la carne mostra la sua decadenza, la bocca spalancata l'angoscia dello spirito. Ora è il maggior pittore inglese; e non tanto perchè ha raccolto nei suoi dipinti il riflesso delle terribili condizioni e delle conseguenze del tempo di guerra, quanto perchè nella sua opera c'è la confessione totale di una condizione umana, che sfiora la disperazione; e naturalmente per la condotta pittorica dei suoi dipinti, cui già ho accennato. Crudeli, ripeto, fino alla brutalità; eppure così risentiti nei modi, senza fregi pittorici; e a volte, come nella serie dedicata al famoso dipinto di Van Gogh, « Il pittore sulla strada di Tarascona », di uno splendore cromatico da maestro espressionista. E lo dimostra ancora quando alterna alla cupezza dei fondi neri certe repentine illuminazioni viola, certi accostamenti verdi o rosa o cinabri di una struggente tenerezza. Da questi squarci trapela allora una piega del sentimento che sembrava assente in Bacon, appunto la pietà.

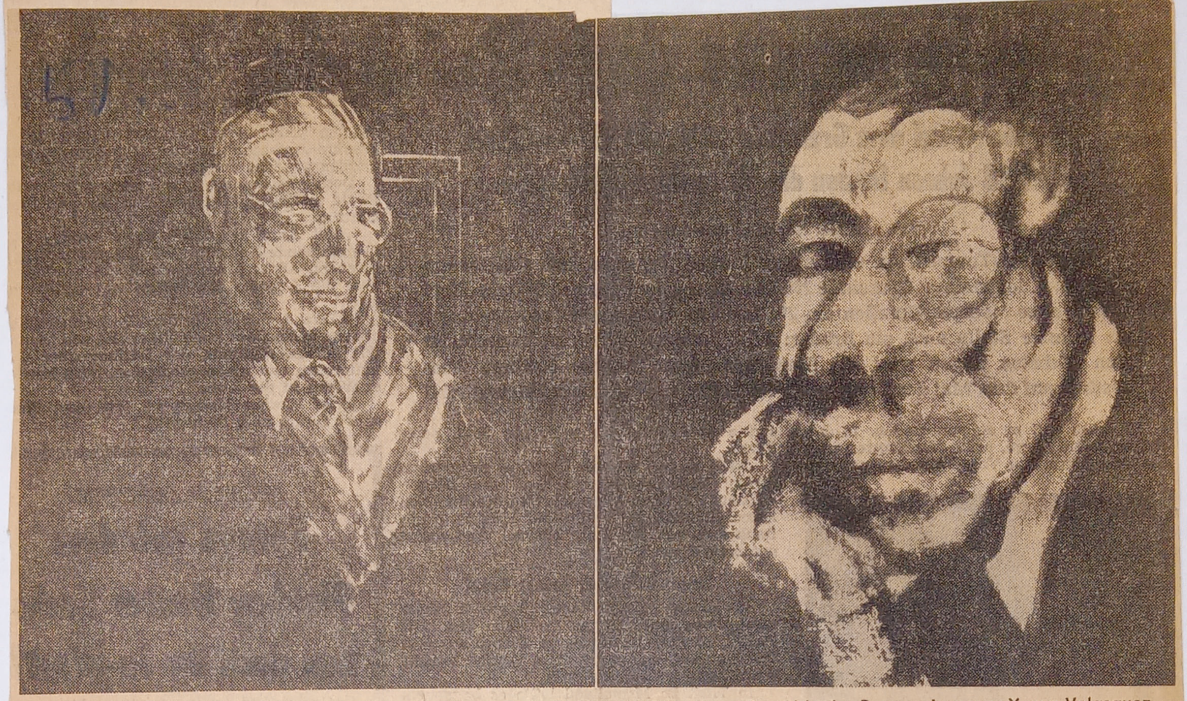


FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Der Mittag, (4) Düsseldorf 4. IX. 62



Zwei Werke von Francis Bacon. Links: Bildnis des Papstes, Variation (1954) zu einem Gemälde des Papstes Innozenz X. von Velasquez. Rechts: Kleiner Kopf auf schmalem Grund (1961) (Siehe auch untenstehenden Bericht).

Gesichter schreien hinter Glaswänden

Zur Mannheimer Ausstellung des englischen Malers Francis Bacon

„Immer wenn die Engländer ein Genie hervorbringen, erschrecken sie damit die Menschen", hatte eine Dame gesagt, als in der Mannheimer Kunsthalle die Ausstellung des Engländers Francis Bacon eröffnet wurde. Mag man auch diese oder jene Ausnahme für diese Behauptung finden, angesichts der Bilder des Francis Bacon hat sie ihre Berechtigung. Der 53jährige Nachkomme des gleichnamigen englischen Philosophen wurde in Mannheim zum erstenmal in einer großen Ausstellung mit 90 Bildern dem deutschen Publikum vorgestellt. Bacon ist Autodidakt; und die gezeigten 90 Bilder repräsentieren ungefähr die Hälfte der von ihm erhaltenen Werke: immer wieder hat er viele seiner Bilder vernichtet.

Der Ausstellungsbesucher, dem die Dissonanzen der sogenannten Avantgarde inzwischen geradezu lieb und vertraut geworden sind, findet sich in Mannheim einem Maler gegenüber, der ihn erschreckt und ratlos macht. Denn während die Moderne sich handlich und „gebrauchsfähig" in Kategorien einteilen und beurteilen läßt, entzieht sich Bacon jeder Klassifizierung durch eine Eigenschaft, die das Kriterium des Genies ist: er ist wahrhaft modern. Da er etwas völlig Neues schafft, ist er mit anderen nicht mehr vergleichbar.

Es heißt, das Bacon sich zu vielen seiner Bilder von Fotografien und filmischen Bewegungsstudien hat anregen lassen, und mehrere seiner Bilder lassen sich auf solche Vorlagen zurückführen. Den Bewegungen seiner Figuren haftet dann häufig jene „Erstarrung" an, die man von Momentaufnahmen sich bewegender Personen kennt. Viele seiner Bilder sind Porträts, Männerbildnisse vor allem, die auf eine merkwürdige Art an mißlungene Fotografien erinnern: sie scheinen verwackelt oder doppelt belichtet.

Vor dunklem, fast schwarzem Hintergrund schimmern diese Gesichter grau-violett, ein Oberkörper ist manchmal angedeutet, und die Münder sind geöffnet, zeigen volle Gebisse, schreien. Doch wenn sie schreien, so werden sie nicht gehört — denn das ist das Unheimliche an diesen Bildnissen: die Gesichter scheinen hinter dicken Glaswänden, in Käfigen oder luftleeren Kammern eingeschlossen zu sein, und der Schrei hat nie die Chance gehabt, gehört zu werden. Dieser Eindruck wird durch keine dekorative Struktur und kein Ornament gemildert. Auf das Tröstende des Ästhetischen hat Bacon ganz verzichtet.

Unter den Bildern aus den letzten Jahren befindet sich eine Serie von Variationen zu dem Bildnis Papst Innozenz X. von Velazquez. Der äußerliche Vorgang, die Adaption eines Werkes der klassischen Malerei, läßt vor allem an Picasso denken, der sich häufig durch Bilder von Cranach, Altdorfer, El Greco und anderen, anregen ließ, und der Delacroix' „Frauen von Algier" gleich vierzehnmal variierte.

Jedoch Bacons Papstbilder sind keine Variationen, sondern sie bilden, nebeneinander hängend, eine Bildeinheit, einem Filmstreifen vergleichbar, auf dem sich von Bild zu Bild jeweils nur ein Detail verändert. Hier ist es das Gesicht, das sich schrecklich entstellt und verzerrt, während der Körper eine schwache Bewegung macht. Diese Veränderungen werden jedoch nicht von dem im Sessel Sitzenden verursacht, sondern es ist, als sähe man einem ungeheuerlichen, unmenschlichen Experiment zu, das mit einem willen- und fast leblosen Körper gemacht wird. Dieser Mensch ist nicht mehr dem Mitmenschen ausgeliefert, sondern einer schrecklichen Anonymität, deren verstümmeltes Opfer er geworden ist.

Das ist das Thema aller Bilder Bacons, die Endstation menschlicher Existenz, der Zerfall des Individuums, die Agonie. Aber nie ist es das Ende selbst, nie der Tod, den er fixiert. Seine Menschen, auch im Stadium völliger Auflösung, sind noch lebende Reste mit reduzierten Gliedern, besudelt und verstümmelt, zum bloßen Nervenstrang gewordene Körper.

Das vorläufig letzte Bild Bacons, das Triptychon „3 Studien für eine Kreuzigung", läßt trotz des Titels keine mythischen Assoziationen zu und ist von jeglicher Allegorie entfernt. Der Mittelpunkt der drei Bilder ist nur noch Fleisch, blutiges, schreiendes Fleisch, in einem runden, glutroten Raum, dessen Fenster mit schwarzen Springrollos verhängt sind.

Wie diese, sind alle Bilder Bacons die Spiegelung einer Erfahrung, die kaum noch mitteilbar ist, weil sie ausschließlich dem Individuum des Malers zugehört. Daher die Unmöglichkeit, ihn einzuordnen und zu vergleichen.

So wird man eine Parallele zu dem Maler Francis Bacon eher in der Literatur finden können, und da bietet sich sofort der Name Becket an. Das Werk dieses irischen Dichters, an den die eingangs zitierte Dame wohl zuerst gedacht haben mochte, entspricht tatsächlich in verblüffender Weise den Bildern Bacons. Es ist die gleiche Darstellung vom Ende der Existenz, nach deren Sinn schon nicht mehr gefragt wird. Fleisch und Blut und Gallert und Nervenstränge, Zähne, ein schreiender Mund, ein Hut — diese Schrecken des Schindangers werden bei Bacon zu Visionen der Angst. Seine Darstellung des Grauens konstatiert nur, sie klagt nicht an, noch heischt sie um Mitleid. Die Ohnmacht der Opfer ist endgültig.

Wolfram Siebeck

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Gazzetta del Popolo.
Torino - Italy.
DATE 1. Septembo. 1962.

☆ La Galleria civica d'arte moderna di Torino presenterà la opera dell'inglese Fancis Bacon, uno dei più interessanti pittori del nostro tempo. La mostra, che arriva a Torino dopo il successo ottenuto alla Tate Gallery di Londra ed al Museo di Mannheim, comprende più di ottanta opere, circa la metà dell'intera produzione dell'artista.

☆ La «Tavolozza d'oro» del Comune di Manta, un paese vicino a Saluzzo, è stata vinta dal giovane Piero Bolla.

☆ A Prato, il Comune e l'Azienda Autonoma di Soggiorno, hanno organizzato una mostra di tre artisti scomparsi, particolarmente amati dai collezionisti della vivace cittadina toscana: Rosai, Licini e Birolli. La mostra è stata allestita da Marco Valsecchi, che ha curato il catalogo.

☆ L'otto settembre saranno assegnati a Valdagno i Premi Marzotto, che quest'anno comprendono il premio internazionale per la pittura, cui partecipano selezionatissimi gruppi di artisti dei paesi del Mercato Comune Europeo.

☆ L'undicesima edizione dell'incontro di Verrucchio, San Marino e Sant'Arcangelo di Romagna, avrà luogo nei giorni 22, 23, 24 settembre. Hanno già dato la loro adesione numerosi artisti e critici d'arte italiani e stranieri. Le relazioni ufficiali saranno svolte da Mario De Micheli, Franco Russoli e Marco Valsecchi.

☆ Il premio di pittura *Avezzano* è stato vinto da Remo Brindisi; il premio di scultura è stato diviso tra Cesare Benevelli, per il tema libero, Pasquale di Fabio e Adrana Tullio per l'opera a soggetto.

☆ Il premio *Cinque Bettole* che quest'anno ha radunato a Bordighera un gruppo di artisti giovani è stato vinto dal milanese Vaglieri. Per gli altri premi, nell'ordine, figurano il milanese Vago, il torinese Paolo Chisotti, il genovese Chianese e il milanese Cazzaniga.

☆ Nei primi due mesi di apertura la *31ª Biennale* internazionale d'arte di Venezia ha registrato circa settantamila visitatori. Le opere vendute sono state 290; di cui 93 di artisti italiani, 103 di stranieri e 94 di arte decorativa.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

62° Anno N. 483

LEGGASI A TERGO

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333
Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

SUCCESSO - Milano

- SET. 1962

ARTE

Gli spietati racconti di Bacon

La mostra del pittore inglese Francis Bacon, tenuta alla Tate Gallery di Londra, ha fatto registrare un eccezionale successo di pubblico. Bacon — nato a Dublino il 28 ottobre 1909 — incominciò a dipingere verso i vent'anni, senza seguire nessuna scuola, ma si può dire che quasi tutti i suoi quadri, dipinti prima della guerra, sono stati da lui distrutti in epoche successive. Anche attualmente, del resto, Bacon è estremamente severo nei confronti delle sue opere, e ne distrugge moltissime. « Come posso interessarmi a un mio quadro — ha detto — quando non mi piace? ». Questo pittore inglese è certamente uno degli artisti più rappresentativi che siano oggi impegnati con una figurazione veramente significativa, al di là di ogni astrazione formale. Bacon parte molto spesso da un'immagine già esistente. Un gran numero dei suoi studi di ritratti, ad esempio, sono ispirati da fotografie apparse in libri o su riviste. Ma Bacon non si limita certo a riprodurre una riproduzione. L'immagine fotografica, nello sviluppo del suo lavoro, diventa un fantasma inquietante e drammatico, si carica di una specie di vertiginosa e ambigua vitalità quasi autonoma: in modo che poi è come se il pittore cercasse, attraverso il quadro, di ricuperare una serie di instabili e angosciate apparizioni della realtà. I personaggi di Bacon sembrano torturati prima di tutto dalla condizione di doversi mostrare in quegli ossessionanti spazi rinchiusi, che sono una delle più lucide e sconcertanti invenzioni di questo pittore. Certe volte Bacon cade in una troppo ovvia simbologia del mostruoso: ma quando egli riesce ad evitare questo pericolo, i suoi solitari personaggi, fra brandelli di normalità, riescono a darci una turbata emozione di tragicità assoluta. Nelle sue opere migliori, Bacon non complica mai le figure, gli spazi e gli oggetti secondo qualche facile schema di tardo e deteriore surrealismo. Sottopone piuttosto le sue forme a metamorfosi crudeli, le "lascia andare" in quelle sinistre deformazioni che sembrano essere la loro angosciata vocazione — oppure lascia apparire sulla tela la stessa difficoltà del suo dipingere, come se volesse mostrare l'identità tra il dramma rappresentato e il suo dramma di rappresentarlo, ostentando come un limite invalicabile e integralmente significativo la rossa volgarità di certe soluzioni formali. Si potrà accettare o rifiutare il contenuto del racconto di Bacon, ma è certo che quel racconto è formulato con una chiarezza spietata e inequivocabile. Bacon è ancora scarsamente conosciuto, in Italia, al di fuori di una cerchia ristretta. E per questa ragione bisogna accogliere con estremo favore l'iniziativa del Museo d'Arte Moderna di Torino, che esporrà, nel prossimo autunno, la stessa ricchissima scelta di opere di Bacon esposte alla Tate Gallery.

Medaglia d'oro

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Gazzetta del Popolo. Torino - Italy.
DATE 1. September 1962.

GAZZETTINO DELLE ARTI

Un carniere di pittori

Sono almeno tre le città che sperano di rinnovare quest'anno il successo della mostra del Mantegna a Mantova - Treviso, Varese e Bologna contano, oltrechè sul fascino delle loro proposte antiche, anche sulla buona stagione

QUEST'ANNO c'è stata in Italia una fiorita eccezionale di manifestazioni d'arte antica. Son cose che richiedono una lunga preparazione, che perciò dovevano essere in programma con grande anticipo, eppure nessuno ci toglie il sospetto che in tutto questo fervore ci sia lo zampino del Mantegna. L'imprevedibile successo della mostra del Mantegna a Mantova, l'anno scorso in questi tempi; quel successo che mobilitò i cronisti prima ancora che i critici d'arte di tutto il mondo, che invase le pagine dei settimanali illustrati di solito attente a ben altro tipo di fatti o fattacci, deve avere dato coraggio agli amministratori. Fatto è che quest'anno sono almeno tre le città di provincia che tentano il successo del Mantegna a Mantova, che sperano di vedere alle loro porte le code di gente che scardinarono e sconvolsero per quaranta giorni la quieta vita di Mantova.

Tra pochi giorni, quando nei saloni del Palazzo dell'Archiginnasio di Bologna sarà stata inaugurata la mostra dedicata a «L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di Paesaggio» i doni di questo straordinario settembre pittorico saranno compiuti. Chi non ha avuto fretta di consumare le ferie, chi crede nel ritardo della Luna, che assicura la continuità della bella stagione, chi ha animo sensibile alla pienezza delle cose e intende, cioè, il fascino di avvenimenti che offrono una grande varietà di documenti di arte, di storia, di costume, di ambiente ed ama controllare ciò che del passato è ancora vivo negli aspetti correnti della vita, può, nello spazio di una fine di settimana, mettere insieme le file di molte vicende, d'arte, di costume e di gusto, seguendo un itinerario che percorre luoghi che sono tra i più soavi del mondo. Può cominciare spingendosi nella zona dei laghi, a Varese, dove è aperta la mostra di Pier Francesco Mazzucchelli detto «il Morazzone» dal nome del paese vicino a Varese, dove è nato nel 1571. Un pittore tra Lombardia e Piemonte, dove ha molto lavorato — basta ricordare gli affreschi per la Cappella della *Salita al Calvario* e per quella dell'*Ecce Homo* al Sacro Monte di Varallo, per la Cappella della *Porziuncola* al Sacro Monte di Orta, gli affreschi per la Cappella della *Pia mortis solidas* in San Gaudenzio a Novara — e difatti fu uno dei protagonisti di una mostra allestita nel maggio del 1955 a Torino, di manieristi piemontesi e lombardi, confrontati in un singolare dialogo di legami storici e di suggestioni formali.

La mostra di Varese raccoglie tutto quello che era possibile raccogliere di un artista che ha affidato gran parte della sua fama all'opera d'affreschista generoso e di grande senso teatrale. Tavole, tele, affreschi strappati devono, quindi, essere guardati con un occhio aperto sul rimanente dell'opera; rivolto per esempio, lì a due passi, alla pala del Duomo ed alle pareti della Cappella della *Flagellazione* del Sacro Monte di Varese. Il catalogo curato minuziosamente di Mina Gregori è un aiuto valido ed indispensabile. Con le sue 260 illustrazioni e le 240 pagine di testo, che comprendono elenchi delle opere certe, delle incerte o erroneamente attribuite, dei disegni, delle opere dei seguaci, delle opere, perdute, non rintracciate o non viste, la bibliografia, il regesto, fa il punto sulle possibilità attuali della conoscenza dell'arte del Morazzone e alcune pagine di Roberto Longhi, come introduzione ai «Piaceri e vantaggi» della mostra, servono da viatico, sulla vena migliore dello scultore d'arte.

Da Varese attraverso gli incanti della Brianza bisogna puntare su Bergamo, dove a metà del mese sarà presentata al pubblico la nuova integrale sistemazione dell'Accademia Carrara, una delle più belle e più preziose pinacoteche d'Europa. Del resto Bergamo è sulla strada, anzi rappresenta la giusta sosta a mezza strada di chi si sposta verso oriente per raggiungere Treviso.

Qui nel Palazzo dei Trecento le città di Treviso e di Conegliano celebrano Gian Battista Cima e rendono omaggio ad un altro illustre trevigiano, il critico d'arte Luigi Coletti, che al Cima ha dedicato una sua opera, l'ultima, fondamentale. La mostra di questo pittore un poco trascurato, ricacciato di solito nell'ombra dei maggiori veneti del suo tempo (è nato probabilmente nel 1459) interessa perchè raccoglie opere che provengono da tutto il mondo, che sóno arrivate talvolta vincendo insospettate difficoltà, ma lo è soprattutto perchè nella sua parte più viva è lo specchio del paesaggio che si vede dai balconi del palazzo o può essere percorso quasi in pellegrinaggio a Conegliano, a Castelfranco, ad Asolo, sulla scia delle immagini più limpide e tenere della pittura veneta.

Il paesaggio è il gran motivo della mostra bolognese. Non questo o quel paesaggio, ma anche se sovente identificabile con gli aspetti retorici di un mondo architettato all'antica, un paesaggio che dall'alta e nitida finzione rinascimentale trapassa, colmo di brividi, di trasalimenti atmosferici, trionfante anche se ancora obbligato a far da sfondo alla mitologia, alla storia sacra e alla cronaca. I grandi protagonisti di questa commovente avventura saranno tutti sulla scena improvvisata di Bologna: il Domenichino, l'Albani, Nicolas Poussin, Claudio il Lorenese e Gaspard Dughet, con opere che vengono da Parigi, Vienna, Düsseldorf, Amsterdam, Detroit e forse anche da Leningrado.

Luigi Carluccio

☆ La Galleria civica d'arte moderna di Torino presenterà la opera dell'inglese Fancis Bacon, uno dei più interessanti pittori del nostro tempo. La mostra, che arriva a Torino dopo il successo ottenuto alla Tate Gallery di Londra ed al Museo di Mannheim, comprende più di ottanta opere, circa la metà dell'intera produzione dell'artista.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Marlborough 2

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL. 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Arts
New York, U.S.A.
DATE SEP 1962

Bacon's Achievement

BY MICHAEL FRIED

There is no question but that the most important exhibition this past spring was the Francis Bacon retrospective at the Tate Gallery. Especially within the context of twentieth-century English art Bacon's achievement stands out as something almost monumental and, perhaps, monumentally perverse as well. One has got used to English artists being (more or less) perfect gentlemen. But there is a kind of obscurity which Bacon's work retains even after repeated exposure to it that one suspects might derive, at least in part, from the exploitation of what is most idiosyncratic or pathological in his own nature. This is the pejorative sense in which his art may be called subjective. Moreover, it is one of the central paradoxes of his work that what is most impressive about it (I will argue that this chiefly has to do with his handling of paint) is founded upon a tense surrender to the merely subjective—which is tantamount to saying that Bacon's achievement, though tremendous, is radically flawed. It is worth bearing in mind, too, that this kind of subjectivism reflects, or perhaps *refracts* is the word I want, a characteristically modern apprehension of reality; for example, one finds its rough equivalent throughout Lowell's *Life Studies*. It is above all in this sense that Bacon is a representative of his age, and not because, as critics like to have it, his screaming figures express the agony of Auschwitz and Hiroshima. The desperation bodied forth in Bacon's work is more akin to that of Roquentin's uncontrollable nausea than to the frustrated sorrow and rage which possessed so many people during the Eichmann proceedings. At any rate, it is the critic's job to try to distinguish between the different, and often warring, aspects of Bacon's achievement. And, as in all distinguished painting today, the approach must be made first of all through a consideration of the paint itself.

The usual line on Bacon is that he is a painter of mid-century agony and despair, and that he conveys these emotions both through the literal content of his images and through his handling of paint. The critics seem to have taken their clue from Bacon himself. They praise him in the same terms in which he praised the English painter Matthew Smith in 1953: "[Smith] seems to me to be one of the very few English painters since Constable and Turner to be concerned with painting, that is, with attempting to make idea and technique inseparable. Painting in this sense tends towards a complete interlocking of image and paint, so that the image is the paint and vice-versa." Now there are two points that seem to me worth making here. The first is that even if Bacon always succeeded in bringing off the complete interlocking of image and idea he spoke of, this is in itself no guarantee of the worth of individual paintings. It is always conceivable that both the image and handling of paint, however inseparably wedded, might be sentimental, banal or sensational. (This is pretty much the charge I made against Epstein's sculpture in an earlier column.) The second and more important point is that, for much of Bacon's own work, this formulation just will not hold. I want to argue that in many of his paintings it is precisely this interlocking of image and idea that does *not* happen. And that in fact the *décalage* between these that results is perhaps the most characteristic single aspect of Bacon's art. But it is an aspect one becomes aware of only through refusing the obvious temptation to read emotions from the literal images into the handling of paint.

For example, in the four *Studies for Portrait* painted in 1953, the literal image is of a man in papal robes who stares at us as his features dissolve, or grimaces, or shouts. I said above that the mere interlocking of image and paint cannot guarantee individual paintings, and I would offer these figures as a case in point. As far as the popes themselves are concerned the handling of paint is confused and even messy, while as images I find them banal, initially shocking, maybe, but not emotionally complex or exact. They embody the vague, generalized emotions of horror one gets from Frankenstein movies. What *is* remarkable about these canvases, I feel, are the backgrounds or settings against which the figures are placed. They consist for the most part of broad fields of stained black or blue-black over which Bacon has painted, with a dragging brush, simple but elegant railings in bright, dry yellow. It is here that the handling of paint is most original and most assured; and it is here too that one's response to the paint becomes most precise. Finally, if I were to attempt to characterize my own response, I would not write about the vaguely horrific emotions expressed by the screaming figures, but rather about a savage elegance and refined sensuality verging on that of the Baudelairean Dandy.

If I am right, then, there is a fairly clear sense in which the figure and setting pull against each other in these paintings. It is as if there were two images, one literal or explicit and the other more or less abstract. And the second paradox that lies near the heart of Bacon's work—it is, I think, intimately related to the first—is that often the literal or explicit image embodies the more general and hence uninteresting emotion, while the abstract image is by far the more precise and venturesome and even shocking.

It follows from this that what might be called the technical problems confronting Bacon are often in no essential way different from those that certain abstract painters are faced with. This is probably most evident, or most nearly the case, in the Van Gogh series of 1957, where for the first time Bacon's paint takes on the dense, troubled, worked-over quality that one associates with Abstract Expressionism—say, with painters like De Kooning, Joan Mitchell or Karel Appel. But what seems to happen in these canvases is that Bacon fails to meet the problems head on and so is wrecked by them. Where De Kooning in his *Women* tries to reach the human figure through the handling of paint—as it were, through the solving of problems that arise out of abstract painting—Bacon trusts rather naïvely to the figure (of Van Gogh on a road) and to traditional composition to make his paintings cohere. In De Kooning's canvases one feels that the figure is the desired, if only partially achieved, end (and there is in consequence a great sense of struggle that I for one find moving in its own right), while for Bacon the figure is patently what he begins with, a point of departure from which he goes nowhere at all. For although there are interesting patches in them the Van Gogh paintings tend to fall apart almost entirely.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Bacon's Achievement

BY MICHAEL FRIED

There is no question but that the most important exhibition this past spring was the Francis Bacon retrospective at the Tate Gallery. Especially within the context of twentieth-century English art Bacon's achievement stands out as something almost monumental and, perhaps, monumentally perverse as well. One has got used to English artists being (more or less) perfect gentlemen. But there is a kind of obscurity which Bacon's work retains even after repeated exposure to it that one suspects might derive, at least in part, from the exploitation of what is most idiosyncratic or pathological in his own nature. This is the pejorative sense in which his art may be called subjective. Moreover, it is one of the central paradoxes of his work that what is most impressive about it (I will argue that this chiefly has to do with his handling of paint) is founded upon a tense surrender to the merely subjective—which is tantamount to saying that Bacon's achievement, though tremendous, is radically flawed. It is worth bearing in mind, too, that this kind of subjectivism reflects, or perhaps *refracts* is the word I want, a characteristically modern apprehension of reality; for example, one finds its rough equivalent throughout Lowell's *Life Studies*. It is above all in this sense that Bacon is a representative of his age, and not because, as critics like to have it, his screaming figures express the agony of Auschwitz and Hiroshima. The desperation bodied forth in Bacon's work is more akin to that of Roquentin's uncontrollable nausea than to the frustrated sorrow and rage which possessed so many people during the Eichmann proceedings. At any rate, it is the critic's job to try to distinguish between the different, and often warring, aspects of Bacon's achievement. And, as in all distinguished painting today, the approach must be made first of all through a consideration of the paint itself.

The usual line on Bacon is that he is a painter of mid-century agony and despair, and that he conveys these emotions both through the literal content of his images and through his handling of paint. The critics seem to have taken their clue from Bacon himself. They praise him in the same terms in which he praised the English painter Matthew Smith in 1953: "[Smith] seems to me to be one of the very few English painters since Constable and Turner to be concerned with painting, that is, with attempting to make idea and technique inseparable. Painting in this sense tends towards a complete interlocking of image and paint, so that the image is the paint and vice-versa." Now there are two points that seem to me worth making here. The first is that even if Bacon always succeeded in bringing off the complete interlocking of image and idea he spoke of, this is in itself no guarantee of the worth of individual paintings. It is always conceivable that both the image and handling of paint, however inseparably wedded, might be sentimental, banal or sensational. (This is pretty much the charge I made against Epstein's sculpture in an earlier column.) The second and more important point is that, for much of Bacon's own work, this formulation just will not hold. I want to argue that in many of his paintings it is precisely this interlocking of image and idea that does *not* happen. And that in fact the *décalage* between these that results is perhaps the most characteristic single aspect of Bacon's art. But it is an aspect one becomes aware of only through refusing the obvious temptation to read emotions from the literal images into the handling of paint.

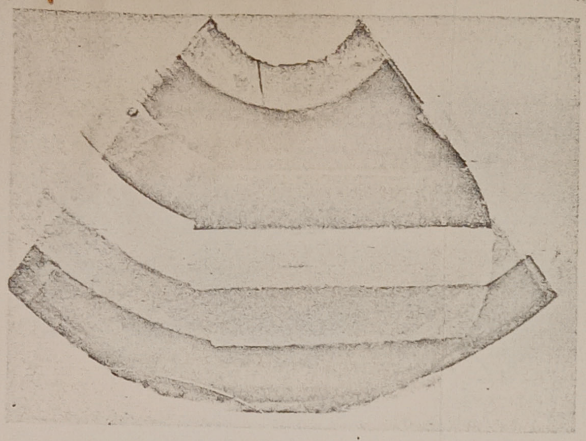
For example, in the four *Studies for Portrait* painted in 1953, the literal image is of a man in papal robes who stares at us as his features dissolve, or grimaces, or shouts. I said above that the mere interlocking of image and paint cannot guarantee individual paintings, and I would offer these figures as a case in point. As far as the popes themselves are concerned the handling of paint is confused and even messy, while as images I find them banal, initially shocking, maybe, but not emotionally complex or exact. They embody the vague, generalized emotions of horror one gets from Frankenstein movies. What *is* remarkable about these canvases, I feel, are the backgrounds or settings against which the figures are placed. They consist for the most part of broad fields of stained black or blue-black over which Bacon has painted, with a dragging brush, simple but elegant railings in bright, dry yellow. It is here that the handling of paint is most original and most assured; and it is here too that one's response to the paint becomes most precise. Finally, if I were to attempt to characterize my own response, I would not write about the vaguely horrific emotions expressed by the screaming figures, but rather about a savage elegance and refined sensuality verging on that of the Baudelairean Dandy.

If I am right, then, there is a fairly clear sense in which the figure and setting pull against each other in these paintings. It is as if there were two images, one literal or explicit and the other more or less abstract. And the second paradox that lies near the heart of Bacon's work—it is, I think, intimately related to the first—is that often the literal or explicit image embodies the more general and hence uninteresting emotion, while the abstract image is by far the more precise and venturesome and even shocking.

It follows from this that what might be called the technical problems confronting Bacon are often in no essential way different from those that certain abstract painters are faced with. This is probably most evident, or most nearly the case, in the Van Gogh series of 1957, where for the first time Bacon's paint takes on the dense, troubled, worked-over quality that one associates with Abstract Expressionism—say, with painters like De Kooning, Joan Mitchell or Karel Appel. But what seems to happen in these canvases is that Bacon fails to meet the problems head on and so is wrecked by them. Where De Kooning in his *Women* tries to reach the human figure through the handling of paint—as it were, through the solving of problems that arise out of abstract painting—Bacon trusts rather naïvely to the figure (of Van Gogh on a road) and to traditional composition to make his paintings cohere. In De Kooning's canvases one feels that the figure is the desired, if only partially achieved, end (and there is in consequence a great sense of struggle that I for one find moving in its own right), while for Bacon the figure is patently what he begins with, a point of departure from which he goes nowhere at all. For although there are interesting patches in them the Van Gogh paintings tend to fall apart almost entirely.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Richard Smith, *Garland.*



Francis Bacon, *Study for a Portrait of Van Gogh, IV;* collection the Tate Gallery.

It is worth mentioning, I think, that throughout Bacon's work there is this same curious mixture of evident involvement with contemporary painting (by which I chiefly mean, with what is happening in New York) and of seemingly naïve detachment from it. There are both gains and losses in this. On the one hand Bacon's relative detachment from the dialectic that has held sway in New York for more than a decade now has granted him the freedom to explore neglected resources for representation—so that paint might be made to bear experience that is significant even to the visually undereducated. But the essence of dialectic is self-criticism, and despite Bacon's much publicized toughness toward his own work the Tate show was remarkable for the large number of very bad paintings it contained. And in general I can think of no other major painter today whose work is nearly so marked by radical unevenness as Bacon's is.

In the light of this detachment, however, it is perhaps all the more significant that Bacon's work of the recent past has been marked by an increasing tendency toward abstraction. This isn't quite right: probably it would be more accurate to say that in Bacon's more recent work *the literal image has itself become more abstract.* By this I mean roughly that the figure and setting are more integrated than in the earlier work —they make an over-all configuration of shapes, brush-strokes and colors in which, at best, no part is more important than another. (This became possible when, after the Van Gogh series, Bacon went in for increased paint density. Whereas in his previous canvases the figure was invariably painted more densely than the background, he was now able to dispense with tonal effects and to bring the figure and ground to the same degree of intensity.) And the image that results is one that Bacon has *made* rather than, as in the earlier paintings, one he *found*—for example, in photographs of concentration camps and stills from Eisenstein movies. It is less literary and more exclusively visual, more painterly. And this has led not only to a more effective interlocking of image and paint than ever before, but also to a terrific sharpening of the emotions they jointly body forth.

I had better add that these remarks are not meant to run down Bacon's achievement, which seems to me very considerable, the finest by an English painter in this century, or to compare him invidiously with certain Americans. But it seems clear that Bacon is not always well served by his more passionate admirers. If they succeed in calling our attention from the paint to the figures themselves, then we are forced to observe that as far as the complexity or maturity of emotion expressed by the figures alone is concerned, Bacon has advanced virtually not at all since painting the Tate's *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* in 1944. And even in the late work which I admire the figures themselves all too often seem like throwbacks to the Cubist or Surrealist moments in his development. Moreover, throughout his career Bacon has continued to yield to the merely arbitrary (here I think of the recurrent painted tassels that dangle before his early popes and persist through his latest work) and grossly pathological (the center panel of his late *Crucifixion* triptych with its butchered form and disgusting blood-splatters) with a lack of self-criticism that I find hard to stomach. It is, as I wrote at the outset, a flawed achievement that Bacon offers us. Accepting its splendors, we must also note its flaws.

Another show that impressed me this past spring was a studio exhibition of paintings by Richard Smith, a young English painter who has shown in New York but never in London. Smith's paintings are mostly abstract, though they are often based on motifs or ideas that one can read in terms of real objects: in fact they come alive when one attempts to read them so, and runs smack into carefully prepared ambiguities. The motifs Smith conjures with are of spotlights that play on flights of stairs or wavy surfaces, of outlines that cast solid shadows and of corrugated or screw-like forms that nevertheless are painted so as to emphasize the flatness of the picture plane. Sometimes what results strikes me as too confused, like a magic trick that has got out of hand. But the finest of these paintings (*Lubitsch, Pack*) are intelligent and live, and it is pleasing to learn that Smith will have an exhibition at the I.C.A. in London next year.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

LA MAÑANA
MAR DEL PLATA

30 AGO 195

PINTURA

Durante mucho tiempo se ha discutido si Francis Bacon es el más importante de los artistas británicos durante algunas generaciones o si es un sensacionalista macabro.

La exposición retrospectiva de casi la mitad de sus obras en la Galería Tate de Londres, disipa cualquier duda de que Bacon sea un gran pintor.

Pocos artistas contemporáneos pueden mostrar noventa trabajos y salir airosos, con su reputación íntegra. Esto puede ser porque Bacon destruye tanto como lo que conserva y cree que no produjo nada de valor hasta 1944.

Se dice que el único interés que demuestra en sus obras completas, es su destrucción.

Pocos artistas pueden conseguir un sentido de espacio con medios tan simples, pocos tienen el poder de representar la angustia humana de una manera tan dramática. Su obra lo presenta como un maestro de su arte —sus colores son particularmente sútiles— y es también un creador de una fantasía macabra que hiela el corazón.

El mismo Bacon ha dicho: "Lo que uno requiere es inteligencia e instinto". En su arte, su instinto ha revelado con el impacto de la profesía, el mundo en que vivimos. Su trabajo produce un schock por el elemento de horror que hay en él, sin ninguna concesión. Nos presenta las profundidades ocultas en un mundo de terror.

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL 8171-2 R&C 85-90 CHANCERY LANE LONDON W.C.2
EXTRACT FROM
Basler Nachrichten.
Basel-Switzerland.
DATE 26 August 1960.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

76

Francis Bacon «der andere»

Die Ausstellung der Bilder des englischen Malers Francis Bacon, die im Juni dieses Jahres in der Londoner Tate Gallery stattfand, wird in den nächsten Monaten auch in Turin, Zürich, Paris und New York gezeigt werden. Wer die mehr als neunzig Werke Bacons in London sah, nimmt mit dem Eindruck auch die Atmosphäre des wiedererstandenen Englands in sich auf, England, das durch den zweiten Weltkrieg zutiefst erschüttert wurde und das seine Erfahrungen innerlich verarbeitet; mit Francis Bacon ist es im Begriff, der Kunst seelisches Neuland zu entdecken.

Mit seinem grossen Namensvetter teilt Bacon den Realismus, die Hinwendung zur Erfahrung. Er registriert das, worüber wir hinwegsehen, wenn es unsere Seelenruhe stören könnte; unverstanden rückt es ins Unbewusste ab. Bacon hebt es ins Bewusstsein und konfrontiert uns mit unserer inneren Wirklichkeit.

Wir kennen uns nicht. Wir leben an der Oberfläche unseres Selbst, und die Eindrücke gleiten von uns ab wie Wasser von einer geölten Haut. Jeder von uns hat ein «Spiegelgesicht», das sich automatisch entspannt, wenn es sich im Spiegel betrachtet. Doch wer erschrak nicht einmal, wenn er sich unerwartet im Spiegel erblickte, vor allem wenn ihn ein starkes Gefühl bewegte? — Bin das ich? fragen wir uns dann betroffen, und rasch glätten sich die Züge zur Maske der Konvention.

Die Maske der Konvention interessiert Bacon nicht. Er malt den Menschen in Grenzsituationen, das Gesicht verzerrt im Gelächter oder im Entsetzen, verkrampft im Schmerz oder in der Lust, verstört in der Ahnung eines Unheils oder im Erleiden eines Unheils. Der Mensch erscheint als Opfer, in einen Prozess eingespannt, der ihn verändert.

Der Albdruck unserer Zeit, die Furcht vor einer Schädigung der menschlichen Gattung durch nukleare Strahlung, ist in Bacons Bildern bereits Form geworden. Da sind die prophetischen «Drei Studien von Figuren zu Füssen einer Kreuzigung», gemalt 1944, und das ist Bacons letztes Werk, gemalt März-April 1962, «Drei Studien für eine Kreuzigung» — Bilder, die an eine Mutation und an die Vernichtung der Menschheit durch eine atomare Katastrophe denken lassen.

Es gibt eine Kernstrahlung, die Betonbauten unversehrt lässt, aber welche die Zellen des menschlichen Körpers in Brei auflöst. Vor den letzten Bildern Bacons denken wir unwillkürlich: «Das sind wir. Das ist das Menschengeschlecht in seiner letzten Stunde.»

Zugleich aber handelt es sich in Bacons Vorstellungswelt um «visionäre Formen», den Phantasiegebilden von William Blake verwandt. Der mystische Unterstrom englischen Wesens kommt hier wieder an die Oberfläche, jene Einbildungskraft, welche die Dichtung Englands nährt und die, im platonischen Sinne, den Geist als letzte Realität anerkennt.

Denn betrachtet man Bacons Bilder länger, so wird man gewahr, dass die Zerstörung der Form hier nichts Letzes darstellt. Etwas Immaterielles bleibt bestehen, und wir treten gleichsam über eine Schwelle in eine unsichtbare Welt. Das Unsichtbare ist anwesend — im Nebel um die verstörten Gesichter, in den verschwommenen Formen, die ungenau wie nicht ganz im Fokus des Blickfelds gezeichnet sind.

Francis Bacon, 1909 in Dublin geboren, englischer Herkunft, stellte zum erstenmal im Januar 1937 in London eine «Abstraktion von der menschlichen Form» aus, ein Bild, das den Kritiker der «Sunday Times» zu der Bemerkung veranlasste, eine solche Kunst müsse «dekorativ» sein, um nicht zu versagen.

Doch es ist gerade die Ueberwindung des Dekorativen (in dem die heutige Kunst befangen ist), in der die Bedeutung Bacons besteht. Es handelt sich in seiner Kunst um eine Renaissance und eine Vergeistigung des Expressionismus, und es ist kein Zufall, dass er in einer grell rot und gelb gemalten Bilderreihe van Gogh eine Huldigung widmet. Aber auch Grünewalds «Kreuzigung» gehört zu den Quellen seiner Kunst, ebenso die Werke von Beckmann und Grosz, mit denen er in den späten zwanziger Jahren in Berlin in Berührung kam. Die jähe Niederschrift der Emotion aber empfing er wohl von Toulouse-Lautrec, mit dem ihn auch das Interesse an der Wirklichkeit verbindet.

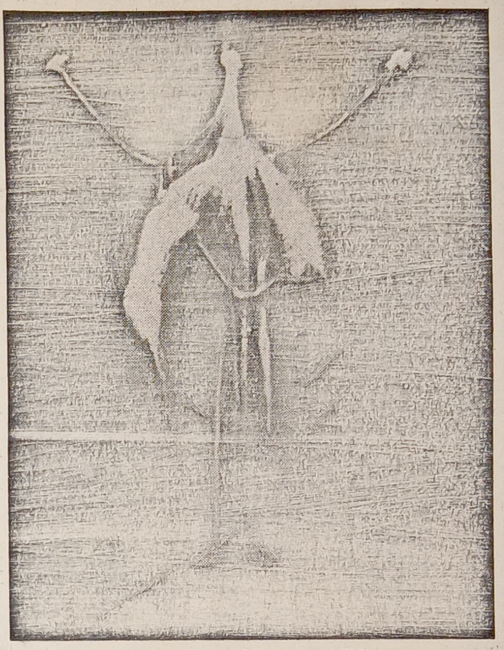
Die Wirklichkeit, die Bacon schildert, ist nicht statisch — sie geschieht. Bacons Bilder ereignen sich. Sie sind dreidimensional konstruiert (der Raum ist stets kahl wie eine moderne Bühne oder ein leeres Hotelzimmer), die Perspektive ist mit wenigen Strichen angedeutet — doch dieser leere Raum nimmt die vierte Dimension der Zeit in sich hinein, die Zeit und das Sein der dargestellten Person. Das Sein in der Veränderung.

Die Bilder rollen wie ein Filmstreifen vor uns ab. Es sind keine Gemälde, sondern Zeichnungen, leicht getönt, wie mit stumpfer Kreide auf dunklen Grund gesetzt, die Linienführung spontan und skizzenhaft; ein Eindruck löst den anderen ab. Die «Drei Studien eines menschlichen Kopfes» zeigen das Gesicht eines korrekt gekleideten Herrn, zunächst grinsend, dann schreiend, dann schlafend oder betäubt. Die zahlreichen Studien nach dem Porträt von Velasquez «Papst Innozens X.» stellen den Papst in verschiedenen Gemütszuständen dar — einmal ruhig, dann erregt, dann heftig gestikulierend, endlich den Mund weit aufgerissen in einem lautlosen Schrei.



Francis Bacon: Kopf VI aus den Studien nach Velasquez' Papst Innozenz X. (1949)

Der Papst des Velasquez ist ein Hauptthema Bacons, und es beschäftigt ihn mit der Dringlichkeit einer Obsession. Handelt es sich in dieser verwandelten Darstellung um ein Symbol der Uebermacht der Leidenschaften, die selbst das höchste Muster der Selbstbeherrschung überwältigen?



Francis Bacon: Kreuzigung (1933)

Bacon nennt seine Kunst «einen Versuch, eine gewisse Art des Fühlens sichtbar zu machen». Extremes Fühlen? Weit eher vielleicht natürliche Sensitivität, die sich nicht vor dem Eindruck verschliesst. Bacon schöpft seine Inspiration aus dem Tagesgeschehen; sein Studio ist mit Zeitungen, Zeitschriften, Photographien angefüllt, oft malt er nach Aufnahmen aus der Tagespresse. Zu seiner Interpretation des Papst-Motivs regte ihn die Nahaufnahme einer schreienden Nonne aus Eisensteins Film «Panzerkreuzer Potemkin» an. Nach der Anleitung für Zeichner von Muybridge «The Human Figure in Motion» malte er Bilder, die an einen Ringkampf, eine Liebesumarmung oder eine gemeinsame Agonie denken lassen; die Körper sind so verzerrt, dass sie in ihrer Dehumanisierung einen Eindruck der Unsinnlichkeit hinterlassen.

Denn das ist das Seltsame dieser anscheinend konkreten, auf unsere Zeitlage bezogene Kunst: ihre Formen verflüchtigen sich, sie verdampfen gleichsam vor unseren Augen und es bleibt nur eine psychische Aura zurück, gleich dem Fluidum einer Person, die soeben das Zimmer verliess und an die wir uns erinnern. Wir fühlen mit einem Mal, dass die sinnlichen Formen unwichtig sind und dass es im Grunde nur auf die psychische Kraft ankommt.

Dass diese, das Formale überschreitende Kunst, heute in England geschaffen wird, ist ein Zeichen, wie intakt die seelischen Reserven der Insel sind. Ein Bewusstsein bekräftigt hier erneut die Erkenntnis der englischen Philosophie, dass wir «denkende Substanzen» sind und dass unsere psychische Substanz stärker ist als alle Veränderung, Verwandlung und Vernichtung der Form.

Gertrude de Alencar



Francis Bacon: Figur zu Füssen einer Kreuzigung (1944)



Francis Bacon: Drei Studien eines menschlichen Kopfes (1953)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Der … Büro für Pressebeobachtung
Berlin-Lichterfelde · Wilhelmstraße 37 · Fernsprecher 73 85 90

DER TAGESSPIEGEL
UNABHÄNGIGE BERLINER MORGENZEITUNG
Berlin W 30 · Potsdamer Straße 87 · Telefon 13 03 31

Datum: 25 AUG. 1962 Lesen Sie auch die Rückseite ►



…mer wieder hat Francis Bacon das berühmte Bildnis des Papstes Innozenz X. von Velasquez abgewandelt. Diese …hs Paraphrasen aus dem Jahre 1961 sind seine bis heute letzte Auseinandersetzung mit diesem Thema, das den Maler seit seinem ersten Papst-Bild 1951 interessiert. Sie werden auf der großen Ausstellung seiner Werke gezeigt, die zur Zeit in der Kunsthalle Mannheim zu sehen ist. (Siehe unseren untenstehenden Bericht.) Photo: Katalog

Der deformierte Mensch Francis Bacons

Eine Ausstellung in Mannheim macht mit einem der beunruhigendsten Maler der Gegenwart bekannt

Mannheim

Der englische Maler Francis Bacon fordert die moderne Welt und mit ihr ihre Kunst heraus. Heute dreiundfünfzig Jahre alt, malte er seine Bilder zwischen 1930 und 1962. Bacon, Autodidakt, greift gern Themen auf, die Maler, Photographen oder Filmleute bereits gestaltet haben: das Papst-Bildnis von Velasquez, den Schrei aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin", also Bilder eines hochgezüchteten Realismus. Trotzdem ist seine Malerei nicht etwa ein Superrealismus, sondern ein Protest gegen die Anbetung der Wirklichkeit, gegen die Zeit, die sich mit ihrem stolzen Wirklichkeitssinn so vollkommen vorkommt.

Stephen Spender berichtet im Vorwort zum Mannheimer Katalog, daß Besucher der Ausstellung in der Londoner Tate-Gallery erschreckt gewesen seien, wie sehr die von Bacon dargestellten Menschen den Besuchern der Galerie glichen. Die seelischen und die geistigen Deformierungen, die das Erscheinungsbild des Menschen unserer Tage bestimmen, werden vielen erst im Spiegelbild dieser Kunst bewußt. Wie aber kommt es zu dieser Schockwirkung? Gewiß haben die ungewohnten Zuspitzungen die Besucher angezogen, und sicher ist der Welterfolg Bacons — die Ausstellung wandert von Mannheim nach Turin, Amsterdam, Zürich, Paris und New York — nicht nur auf diese Provokation zurückzuführen. Die Mannheimer Kunsthalle erreicht mit dem Mut zu dieser Ausstellung wieder das Ansehen, das sie in den zwanziger Jahren hatte, als G. F. Hartlaub hier bereits eine Ausstellung der abstrakten Malerei Europas und der Gemälde Munchs zeigte.

Als die Photographie auszog, die wirkliche Welt einzufangen, suchten die Maler neue Wege: die Impressionisten den Rhythmus des Lichts, die Expressionisten die dynamische Tektonik, die Abstrakten die malerischen Gesetze hinter der Erscheinungswelt. Bacon entlarvt dagegen das Verhalten des Menschen, sein hohles Pathos, seine Gefühlsleere, seine Brutalität. Er steht mehr in der Nachfolge Goyas als in der Picassos, mit dessen ebenso kritisch gemeinten Formierungen verglichen, die von Bacon mit den Jahren immer dramatischer, immer schonungsloser werden. Die Brutalität seiner letzten Bilder, der Studien für eine Kreuzigung, ist nicht mehr zu übertreffen. Seine beiden frühen Kreuzigungen von 1932 und 1933 stellen noch einen sich auflösenden, hängenden Leib dar, der von einer spirituellen Aura umgeben ist. Die letzten Kreuzigungsbilder, als Selbstkreuzigung des Menschen zu begreifen, haben es nur noch mit aufgerissenen, blutenden Leibern zu tun.

Weit weniger massiv einige Liebesszenen, die stets nur „Zwei Figuren im Raum" heißen. Die Figuren am Fenster werden in einem schmalen Spalt sichtbar, weiter Ringer aus … fkantig wie Fe… …u wollen. Mit … …fe zueinander. … Photo …

regt, stellen nicht obszön die Wollust dar, sondern eher den Mangel aller Gefühle. Körper und Gesten sind nur angedeutet. Bacon spekuliert hier ebensowenig wie bei seinen anderen Bildern auf die Neugier der groben Sinnenlust. Er reißt vielmehr die erschreckenden Hintergründe auf.

Den Kopf eines Mannes nach van Goghs Selbstbildnis hat Bacon in eine starre Maske verwandelt, höchst eindrucksvoll auf der grünen Pyramide des Rockes, wie überhaupt die Serie der van Gogh-Bilder, die durch van Goghs „Maler auf der Straße nach Tarascon" in Bacon entzündet wurde, sich durch eine besonders intensive Farbigkeit auszeichnet. Auf einem Bild wandert van Gogh wie auf flüssigem Feuer, zwei Bäume recken ihre dürren Äste zum Himmel. Hier wird Bacon zum Ekstatiker der selbstmörderischen Leidenschaft. Er kommt dem Expressionismus nahe, ohne sich mit ihm formal oder geistig zu identifizieren.

In den Papst-Bildnissen, die einen großen Teil der Ausstellung einnehmen, herrscht der spirituelle Habitus vor. Hier gerät Bacon in die Sphäre des Surrealismus. Es wird nicht ganz klar, ob er den Papst des Velasquez, Innozenz X., oder das zeitlose hohe Amt meint. Auf den letzten Bildern, den Papst-Studien von 1961, sind Geste und Mimik weit stärker ins Extrem getrieben als auf den früheren, die stets noch die Würde wahren und die Gestalt in einen dünnen goldenen Rahmen setzen. Bacon schont aber auch sich selbst nicht im geringsten. Er stellt sich geradezu als Kretin dar, dessen Augen verschieden hoch sitzen und der eher ein hämischer Affe im Gestänge seines Käfigs als ein Mensch zu sein scheint.

Bacon setzt überhaupt alle seine Gestalten in ein Gestänge, offenbar ein formales Gerüst von tieferer Bedeutung, ob er nun einen gläsernen Käfig der Einsamkeit oder einen Raumspiegel meint. Formal gibt dieses oft nur zart angedeutete geometrische Gerüst allen Bildern Bacons Halt, es sei denn, die Gesichter brechen grellweiß aus dem tiefschwarzen Hintergrund wie aus dem Abgrund des Nichts hervor. Bacon liebt die malerischen Kontraste.

Seine Bilder wirken daher aus der Entfernung am stärksten. Die Details sind oft grob und peinlich, sollen es wohl auch sein. Von weitem gesehen treten die Gesten und die Farben heftiger hervor.

Einmal hat Bacon auch eine Landschaft gemalt, sie aber in ein punktiertes Koordinatensystem gespannt. Hier kommt er den Abstrakten am nächsten. Dann malt er einen sich im Kreise drehenden Hund, dessen Konturen verwischen, vor dem Meer und der Küstenstraße, auf der die Autos dahinschießen wie schwarze Schemen. Die Sphinx, in einen Glaskasten gesetzt, hat dagegen das Gesicht eines lebendigen Menschen. In der Studie für eine menschliche Figur und in der Komposition „Magdalena" herrscht die malerische Delikatesse des Arrangements vor. Die beabsichtigten seelischen Hintergründe werden nicht deutlich. Das Bildnis „Lisa" ist so geschlechtslos wie der Akt „Studie für ein Bildnis". Hier gewinnt das Malerische die Oberhand über das Persönliche.

Die Bilder der letzten Jahre verraten eine Erstarrung zum Denkmalhaften. Das Körperliche hat hier Vorrang, während vorher Geist und Wesen hinter Schleiern hervortraten. Jetzt scheinen die Gestalten verknorpelte Tiermenschen zu werden. Man darf gespannt sein, wie Bacons Malerei sich weiterentwickeln wird. Heute ist er noch ein Einzelgänger, morgen vielleicht schon das Haupt einer neuen Schule.

Wilhelm Westecker

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90
Christ und Welt, (14a) Stuttgart
24. VIII. 1962

Europa im Aschenregen

Der Goya unserer Zeit: Francis Bacon / Von Armin Mohler

Von *Max Ernst* gibt es ein Bild von 1940/41, „Europa nach dem Regen": angenagter Stein, verfaultes Holz, Skelette sind da vom Abendland übriggeblieben, und starre Figuren schauen in die leere Ferne. Dieses Bild war uns immer als eine erstaunliche Vorwegnahme der Katastrophe erschienen. Aber jetzt haben wir die erste in Deutschland gezeigte Ausstellung des anglo-irischen Malers *Francis Bacon* gesehen in der *Kunsthalle von Mannheim*. Nachdem wir die Bilder dieses dreiundfünfzigjährigen Zeitgenossen eine Stunde lang auf uns haben wirken lassen — länger hält's einer, der sieht, bestimmt nicht aus —, nach dieser Stunde also kam uns das Bild von Max Ernst in der Erinnerung fast wie eine Idylle vor. In seiner Welt scheint unter der Kruste der Zerstörung doch noch ein organischer Zusammenhang zu bestehen, der Hoffnung auf eine Regeneration zuläßt. Bacon: das ist Europa, nachdem es nur noch Asche regnete. Man gehe in Mannheim zwischendurch mal in die benachbarten Säle der deutschen Expressionisten: neben Bacon wird da das meiste zu harmloser Dekoration, sogar der große Beckmann, der sonst so brutal wirkt, wird in dieser Nachbarschaft fast zu schön. Und das Hauptwerk der Sammlung, Manets „Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko" von 1867, wird plötzlich jenseits alles „Könnens" als die Monstrosität sichtbar, die sie ist: eine Erschießung als unbeteiligtes Stilleben, als bloßer Vorwand für Augendelikatessen.

So etwas wie Bacon mußte kommen. Die abstrakte Malerei hat sich längst — wie Kahnweiler, der Patron Picassos, sich ausdrückte — zu hedonistischer Dekoration verniedlicht. Die Psychogramme der „informellen" Malerei mögen auf die Psychen ihrer Produzenten wohltätige Wirkung haben (Radfahren oder Milchtrinken hätten sie wohl auch); für uns Konsumenten, die wir mit einer anderen Psyche als der des Malers X ausgestattet sind, bleiben sie nun einmal Teppiche, schöne oder weniger schöne. In diese Welt bricht nun dieser Dubliner ein und stört den ganzen schönen und ach so akademischen Plausch. Er ist so unflätig, den *Gegenstand* wieder ins Bild reinzuholen. Nicht den von Courbet und auch nicht den des frühen Dix, nein, den Gegenstand so, wie wir ihn in unsrer Überschallzeit eben noch sehen. Bacons Bilder der letzten dreizehn Jahre, die den Hauptteil der Ausstellung ausmachen (die paar früheren sind nur als Indizien für seinen Weg interessant), haben meist etwas von verwackelten Fotografien oder von einem Film, der mehrmals belichtet wurde.

Die Fotografie ist überhaupt wichtig für Bacon. Jenes Porträt des Papstes Innozenz X. von Velasquez in Rom, das er in so vielen Varianten gemalt hat, kennt er nicht im Original, nur von einer Fotografie. Und der aufgerissene Mund einiger dieser Varianten ist nicht von Velasquez, sondern aus einem Film-Standfoto: von dem schreienden Kindermädchen auf der Odessaer Treppe im „Panzerkreuzer Potemkin". Auf anderen Bildern hat er Bewegungsstudien von Tieren und Menschen eines englischen Fotografen verwendet; einige Köpfe sind nach Prominentenporträts in Illustrierten gemalt. Und über das Glas vor gewissen Bildern ärgere man sich nicht: das hat nicht der ängstliche Besitzer davorgesetzt, sondern der Maler selbst, der die Spiegelung in den Bildeffekt einbezogen haben wollte. Auch sonst fehlt es an Ärgernis nicht. Das größte Bild der Ausstellung, ein Triptychon aus diesem Jahr, nennt sich „Kreuzigung". Aber in der Mitte ist kein Kreuz, sondern auf einer Art Sofa liegt ein halb zerhackter, blutender Mensch, von dem man nicht weiß, ob er schreit oder grinst; daneben links und rechts aufgeschnittene Tierleiber wie beim Schlächter und zwei düster assistierende dunkle Personen.

Man halte nun aber Bacon nicht einfach für einen Horrormaler. Es sind nicht die „Motive", die erschüttern. Wir sind heute recht abgebrüht; gegen Bilder von leidenden oder zerfetzten Menschen wissen wir uns zu wehren. Was vor Bacons Bildern so wehrlos macht, ist etwas, was zu jedem entscheidenden Schritt in der Malerei gehört: der Maler gestaltet exemplarisch ein neues Raumgefühl, das für die Zeit gültige Raumgefühl. Wer das für etwas „bloß Ästhetisches" hält, der lasse sich von Bacons großen Leinwänden belehren.

Auf allen verengt sich der Raum beklemmend gegen den Hintergrund zu, teils schachtelförmig, teils gekrümmt. Alle Räume Bacons haben etwas von Gummizellen, von Druckkammern unter dem Wasser. Vielleicht fühlt man sich auch in Atombunkern so. Die Menschen, sei es nun ein Papst in Purpur; sei es ein Zeitgenosse in der Uniform unserer Zeit, dem dunklen Anzug; sei es ein Akt von kadaverigem Fleisch — sie alle sind in diesen Räumen, von denen die Luft abgesaugt zu sein scheint, extra noch auf einem Podest isoliert. Der Papst auf einem Stuhl, die Akte auf Kanapees, der Mann im schwarzen Anzug auf einem durchsichtigen Schreibtisch, der ihn den Tieren auf Käfigstangen in andern Bildern annähert. Diese Podeste sind keine Ruheorte, sondern Präsentierteller, auf denen man einem dumpfen Druck preisgegeben ist. Und als ob dies alles nicht schon genug wäre, weicht auf einzelnen Bildern unter dem Podest der Boden weg ins Bodenlose, wie auf einem Schiff von Hans Henny Jahnn (dessen Existenzgefühl überhaupt zum wenigen gehört, was man vergleichsweise heranziehen könnte).

Ist das Kunst oder nur Seismogramm? Wie sehr es Kunst ist, spürt man auf der Heimreise, im Zug, vor den Schwarzweißbildern des Kataloges, die die Suggestionskraft dieser Bilder nur ganz verdünnt wiederzugeben vermögen. Bacon erweist sich schon dadurch als kompletter Maler, daß man bei ihm nicht zu trennen weiß, ob es Zeichnung oder Farbe ist, auf der der Hauptakzent liegt. Eines lebt aus dem andern. Die Farben sind asphalten schwer und trübe, selbst ein Orange oder ein Blutrot; nur in den als Widmungen gedachten Variationen (sehr freien Variationen) auf van-Gogh-Bilder kommt eine etwas kräftigere Farbigkeit durch. Wie ich schon beim Ausgang bin, gehe ich nochmals zum Eingang des großes Saales zurück. Ein Blick auf die Bilder: nur Greuel, nur Widerliches. Ich schließe die Augen. Ein neuer Blick auf dieselben großen Leinwände: jede von ihnen ist ein *Bild* von unglaublicher Geschlossenheit und Konzentriertheit.

Postskriptum 1: Die größere Überraschung noch als Bacon war für uns in der Ausstellung eine jener Kunstdamen, wie man sie in allen Galerien antrifft. Sie ging zwischen den Bacons mit dem gleichen entzückten und etwas stupiden Lächeln umher wie unter lauter Lautrecs oder Renoirs. Sie wäre sicherlich sogar imstande gewesen, einen Bacon bei sich zu Hause aufzuhängen.

Postskriptum 2: Ein Bild, für dessen Hintergrund Bacon ein Foto des Parteitagsgeländes in Nürnberg verwendet hat, ist zwar im Katalog angezeigt, fehlt jedoch an der Wand. Wie wohl behütet wir doch sind!

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: R5

DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/7385 90

Frankfurter Rundschau
(6) Frankfurt / Main

24. 8. 62

50.-



BACON IN MANNHEIM

Die große Kollektiv-Ausstellung des Engländers Francis Bacon in der Kunsthalle Mannheim endet unwiderruflich am kommenden Sonntag. Zwei Tage Frist also noch, diesen beklemmenden Bildern, die so umfangreich kaum jemals mehr in Deutschland versammelt werden dürften, zu begegnen. Schwerlich findet man im Panorama zeitgenössischer Kunst eine Malerei, die so hellen Zeitinstinkt beweist wie diejenige Bacons. Seine Bilder antworten der moralischen Neutralität der nur noch formal-experimentellen Avantgarde mit einer entschiedenen Analyse menschlicher Situation im späten 20. Jahrhundert. Bacon benennt den Menschen als einen total deformierten, verrenkten, von Zwängen und lautlosem Terror zerfasert: ohne Antlitz ein Gefangener in fensterlosen Kammern, ein Ahnungsloser auch, dem kaum dämmert, was unterdes mit ihm geschieht. Man wird kaum zu hoch zielen, Bacon in der Reihe großer kritischer Malerei, in der Gesellschaft der Goya, Daumier, Dix, zu sehen. Die unerhörte Resonanz, die sein Werk auch in Mannheim findet, scheint die Vermutung zu bestätigen, daß diese unsere Zeit der Katastrophen und Krisen, der Angst, der schleichenden Daseinverdüsterung und drohenden Menschheitsvernichtung, in dem „infernalischen Realisten" Francis Bacon einen kaum mehr erhofften Diagnostiker zugeteilt bekam, der seine schrecklichen Befunde in der Sprache der Bilder formuliert. Unsere Abbildung (siehe auch die Besprechung im FR-Feuilleton vom 11. 8.) — „Sitzender Mann vor orange Grund" (1959 — 152,5×119 cm) — mag überdies einen Eindruck von der Kafka, Beckett und Sartre verwandten Welt Bacons vermitteln.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Schwäbische Donau Zeitung
(79) Ulm 18. 8. 62

In der Mannheimer Kunsthalle

Die Schrecken des Francis Bacon

Die große Ausstellung mit Werken des englischen Malers Francis Bacon, die vor kurzem in der Tate Gallery in London Besuchermassen angezogen hat, wird in Deutschland nur in der Mannheimer Kunsthalle (bis 26. August) gezeigt. Sie wandert dann nach Turin, Zürich, Amsterdam, Paris und New York weiter. Die Ausstellung hat Aufsehen erregt, doch auch, und mit Recht, Entsetzen hervorgerufen.

Es wird immer wieder behauptet, es sei die erste Ausstellung von Francis Bacon auf dem Kontinent. Doch war der Maler schon auf der venezianischen Biennale von 1954 mit einer größeren Anzahl von Bildern aus den Jahren 1945 bis 1954 vertreten. Außerdem zeigte die Documenta II 1959 in Kassel drei damals entstandene Bilder von ihm. Die Mannheimer Ausstellung setzt mit einem Bildnis ein, von dem es im ausführlichen Begleittext nach einer anderen Angabe dann heißt, daß es von 1929 datiert und das früheste von Bacon erhaltene Bild sei. Auch vermißt man in dem sonst so reich ausgestatteten Katalog, dem kein Geringerer als Stephen Spender eine Einleitung vorangeschickt hat, wenigstens einige biographische Angaben. Das frägt man nicht aus Neugier -- denn daß dieses von Schrecken erfüllte Werk stark vom Autobiographischen bestimmt wurde, ist offensichtlich —, sondern weil einem auch das Handwerkliche an einer ganzen Reihe dieser Bilder problematisch erscheint. Spender sagt dazu lediglich, daß Francis Bacon 1909 (der Katalog der Biennale und der der Documenta geben 1910 an) als Sohn eines englischen Pferdetrainers in Dublin geboren sei und wenig allgemeine und überhaupt keine künstlerische Erziehung genossen habe.

Das Aufsehen, das diese Ausstellung erregt, rührt zunächst ganz einfach davon her, daß in einer weithin ungegenständlich gewordenen Kunst hier wieder einmal einer gegenständlich malt und sogar von der internationalen Publizität und dem Kunsthandel, ähnlich wie Bernard Buffet in Frankreich, in den Vordergrund geschoben worden ist. Dabei geht Bacon oft nicht einmal vom Gegenstand selber aus, sondern von Fotografien. Auch die Möglichkeiten und Tricks der Kamera wie Momentaufnahme, unscharfe Einstellung und Doppelbelichtung haben seiner Malerei Anregungen gegeben, sie beeinflußt. Seine Kunst ist also weithin eine abgeleitete und eine kommentierende. Ganz zweifellos erregen aber auch die Themen, die Motive, die Bacon wählt, Aufsehen. Stephen Spender erzählt, daß Bacon selbst berichtet habe, wie sehr ihn als Junge die Tierleiber in Schlachterläden fasziniert hätten. Diese schreckliche Faszination zieht sich durch sein ganzes Schaffen. Sie wird dann besonders peinlich, ja unerträglich, wenn sie auf religiöse Themen angewandt wird wie in den drei riesenformatigen, in diesem Jahr entstandenen „Studien für eine Kreuzigung". Das hat mit unerbittlicher Wahrheitssuche nichts mehr zu tun, sondern ist grausiger Effekt.

Es ergeht einem merkwürdig in dieser Ausstellung. Am ehesten rühren einen die frühen Bilder an. In ihnen ist auch die Malerei noch am besten, ist das Format nicht überzogen, haben die Farben Dichte und Leben. Das ist keine rein ästhetische Wertung, sondern ein erregendes, ja aufregendes Thema muß auch mit künstlerischen Mitteln bewältigt werden, die standhalten. Schon 1932 hat Francis Bacon eine „Kreuzigung" gemalt, ein fahler, in seinen Streckungen sehr vereinfachter Körper hängt neben einem Totenkopf. Doch schon auf der „Kreuzigung" von 1933 ist ein schimärenhaftes, vogelähnliches Wesen dargestellt. Hier wird das surrealistische Element in Bacons frühem Schaffen ebenso gegenwärtig, wie in der unter einem Schirm sich duckenden „Magdalena" von 1945/46. Der schreiende Mund ist schon ebenso da wie dann auf dem frühen Papstbild von 1949. In seinen immer von neuem wieder, wie besessen gemalten sogenannten Papstbildern hat Bacon Paraphrasen nach dem berühmten Bildnis Innozenz X. von Velasquez gegeben. Doch tat er das bezeichnenderweise nach Fotografien, er hat nie das Original im Palazzo Doria in Rom gesehen. Bacon montiert den Mund jener über dem Blutbad auf der Hafentreppe von Odessa aufschreienden Frau aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin" in seine Papstbilder hinein. Das ist aber doch wohl mehr als eine Takt- oder Geschmacksfrage. Außerdem setzt Bacon seine Papstbilder in ein eigenartiges, an einen Glaskasten erinnerndes Rahmenwerk ein, das tut er aber auch bei anderen Bildnissen, so bei dem „Mann in Blau" von 1954 und seinen Selbstbildnissen von 1956 und 1958. Mit dieser überdeutlichen Symbolik soll das Gefangensein des Menschen dargestellt werden. Angeregt durch van Goghs „Der Maler auf der Straße nach Tarascon" hat Bacon in den Jahren 1956 und 1957 eine Serie von Bildnissen van Goghs gemalt. In ihnen hat er die Farben wild gespachtelt, doch besaßen sie hier noch Kraft. In seinen neuen Bildern, darunter dem entsetzlichen „Gelähmten Kind auf allen Vieren kriechend", zu dem er, wie so oft, durch ein Foto von Muybridge angeregt wurde, werden die Farben entweder verwaschen oder unlebendig plakathaft in großen Flächen aufgetragen. Auch der künstlerische Absturz ist erschreckend.

Hermann Dannecker

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/732598

Stuttgarter Nachrichten, Süddeutsche Tagesztg.,7 Stuttgart 17. 8. 61

In der Zwangsjacke des Abwegigen

Francis Bacon in der Mannheimer Kunsthalle

Die große Francis-Bacon-Ausstellung, die kürzlich in der Londoner Tate Gallery gezeigt wurde, ist für einige Wochen (bis 26. August) in die Städtische Kunsthalle Mannheim gekommen und wird anschließend nach Turin, Amsterdam, Zürich, Paris und New York wandern. Einige vorangegangene reißerische Presse- und Magazinveröffentlichungen, die es mit der Wahrheit nicht ganz genau nahmen, hatten eine Sensation oder gar einen Skandal erwarten lassen, und so darf von der überfüllten Eröffnungsfeier an die Mannheimer Kunsthalle, die das alleinige Ausstellungsrecht für Deutschland hat, sich einer sonst ungewohnten Besucherfülle erfreuen. Um die 79 zum guten Teil großformatigen Bilder hängen zu können, wurde zum gewohnten Ausstellungssaal noch das halbe Obergeschoß ausgeräumt, der sogenannte Expressionistenflügel, in dessen vier weiteren Sälen nun das in so vielen Elementen aus dem Expressionismus hervorgegangene Werk Bacons gezeigt wird.

Bacon ist nicht, wie einige Deuter schrieben, „in seiner Jugend durch einen Schock verstört, als er dem Schlachten von Tieren zusehen mußte", sondern, wie der Künstler selbst berichtet, fühlte er sich schon als Junge von den blutigen Tierleibern in Schlachterläden so fasziniert, daß er sie immer wieder ansehen wollte. Mag die psychische Natur eines Künstlers an sich für die Kritik belanglos sein, muß bei Bacon diese früh hervortretende seelische Gestörtheit doch beachtet werden, da so gut wie alles, was er malt, aus den Komplexen dieser Veranlagung erwächst. Auch das infantile Gesicht des heute über 50jährigen, das der Mannheimer Katalog reproduziert und das so seltsam an den von Peter Lorre gespielten Triebmörder in Fritz Langs Film „M" erinnert, mag aufschlußreich sein. Francis Bacon, der Sohn eines Pferdetrainers aus dem irischen Dublin, ohne ausreichende Erziehung und Bildung geblieben, reagiert seine Komplexe in der Malerei ab: in teuflischen Zerrbildern von schreienden, verletzten und blutüberströmten Menschen und Leichen, die in Käfigen eingesperrt, ans Kreuz geschlagen oder an den Füßen aufgehängt sind. Man könnte an die Phantasmagorien der englischen Frühromantik denken, an die Schreckbilder der „Dreieinigkeit der Hölle" von William Blake oder der Nachtmahren und Mordszenerien des in London wirkenden Schweizers Johann Heinrich Füssli; aber die Angstvisionen von Bacon zeigen den Menschen, der gleichsam lebend die Qual des Atomtodes erleidet und unentrinnbar in eine Hölle eingemauert ist, die ebenso aus der apokalyptischen Vision eines Dante wie aus der Illusionslosigkeit Sartres zu stammen scheint.

Als Bacon um 1930 in Berlin war, anscheinend als Küchengehilfe und Kellner, wurde er von den fotografischen Versuchen des Bauhauskreises beeindruckt. Aber auch sonst stammen seine wesentlichsten Inspirationen von Fotos, die er zufällig sah: vor allem einer Szenenaufnahme aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin" mit dem weitaufgerissenen, schreienden Mund einer Arbeiterin, daneben nach einem Foto des Papstes Pius XII., wie er auf der Sedia Gestatoria über die Köpfe der Menge hinweg zum Petersdom getragen wird. Die Serie seiner Papstkarikaturen kommt weniger von dem berühmten Bilde des Velasquez her, das er angeblich auch nie gesehen hat, sondern von dieser Aufnahme des Papstes Pius XII., und auf den meisten hat er dem Heiligen Vater den aufschreiend geöffneten Mund jener russischen Arbeiterin angesichts des Blutbades auf der Hafentreppe von Odessa gegeben. Seine sonstigen menschlichen Kopfstudien stammen meist von Momentaufnahmen in „Time" her, seine Hundebilder von Fotos von Muybridge, als Hintergrund nützt er gern nach einem Foto die Parkanlagen von Monte Carlo, und über Bilder Vincent van Goghs, die er in einer Ausstellung sah, hat er eine ganze Serie freier Variationen gemalt.

Unwillkürlich kommt man in Versuchung, sich weit mehr mit dem Dargestellten als mit der handwerklichen Ausführung zu beschäftigen. Dabei wäre die Erregung, die von diesen Bildern ausgeht, kaum möglich, wenn Bacon nicht ein guter Maler wäre. Gewiß grenzt manche schon an das Dekorative eines Plakats, aber neben graudüsteren, fast farblosen Visionen werden andere Bilder immer glühender, fast schon brennend im Kolorit und die in den Van-Gogh-Variationen so wild aufgespachtelte Farbe weicht neuerdings einer Methode, dem Bildgrund die Farbe nicht mehr aufzutragen, sondern der Leinwand direkt einzufärben. Wenn er all seine Figuren in ein Gitter oder einen Käfig versetzt, hat das auch eine allegorische Bedeutung, ist zugleich aber ein raffinierter Trick, mit einfachsten Mitteln eine Bildgliederung zu erreichen, deren feinstäbige Vergatterung der Fläche die Tiefe des Raumes und die perspektivische Wirkung gibt.

Alle formalen Effekte sollen jedoch nur die Wirkung der schockierenden Bildmotive steigern. All seine Bilder sind ein Protest gegen die Ideale der Welt, gegen die Mächtigen, die diese Welt beherrschen, und gegen die ethischen Tabus, die uns gesetzt sind. Daß es eine psychopathische Kunst ist, wird sich nicht abstreiten lassen.

Die Bilder der letzten drei Jahre erreichen nicht mehr jene Faszination des Makabren wie die der Jahre zuvor, sondern lassen erkennen, daß Bacon nach errungenem Erfolg (und angesichts der horrenden Preisforderungen) es sich in der Zwangsjacke des Abwegigen recht bequem zu machen beginnt.

Ulrich Seelmann-Eggebert

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr. DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Weser-Kurier, (23) Bremen

17. Aug. 1962

Im Schreckenskabinett des Francis Bacon

Der britische Maler stellt in der Mannheimer Kunsthalle aus / Manche Bilder enttäuschen den Besucher

Die große Ausstellung von Werken des englischen Malers Francis Bacon, die vor kurzem in der Londoner Tate Gallery Besuchermassen angezogen hat, wird in Deutschland nur in der Mannheimer Kunsthalle (bis 26. August) gezeigt. Sie wandert dann nach Turin, Zürich, Amsterdam, Paris und New York weiter. Die Schau hat Aufsehen erregt, doch auch — mit Recht — Entsetzen hervorgerufen.

Immer wieder hört man die Behauptung, dies sei Bacons erste Ausstellung auf dem Kontinent. Doch der Maler war schon auf der venezianischen Biennale 1954 mit einer größeren Anzahl von Bildern aus den Jahren 1945 bis 1954 vertreten. Außerdem enthielt 1959 die Kasseler documenta II drei Bilder von ihm.

Die Mannheimer Ausstellung setzt mit einem Bildnis ein, von dem es im Begleittext heißt, es sei von 1929 datiert und das früheste von Bacon erhaltene Werk. Leider vermißt man in dem sonst so reich ausgestatteten Katalog, den Stephen Spender eingeleitet hat, biographische Angaben. Man fragt danach nicht aus Neugier; vielmehr liegt die Vermutung nahe, daß dieses von Schrecken erfüllte Werk stark vom Autobiographischen bestimmt, wurde. Zudem erscheinen viele Bilder vom Handwerklichen her problematisch. Spender sagt lediglich, daß Francis Bacon 1909 (die Kataloge der Biennale und der documenta geben 1910 an) als Sohn eines englischen Pferdetrainers in Dublin geboren sei und wenig allgemeine und überhaupt keine künstlerische Erziehung genossen habe.

Die Ausstellung erregt zunächst deshalb Aufsehen, weil hier ein Künstler gegenständlich malt. Dabei geht Bacon oft gar nicht vom Gegenstand selbst aus, sondern von Fotografien. Auch fotografische Tricks, wie Momentaufnahme, unscharfe Einstellung und Doppelbelichtung, haben seine Malerei beeinflußt. Seine Kunst ist also weithin eine abgeleitete, kommentierende.

Zweifellos erregen aber auch die Themen, die Motive, die Bacon wählt, Aufsehen. Stephen Spender erzählt, der Künstler selbst habe ihm berichtet, wie sehr ihn als Jungen die Tierleiber in Schlachterläden fasziniert hätten. Diese schreckliche Faszination hat sich in seinem ganzen Schaffen niedergeschlagen. Sie wird dann besonders peinlich, ja unerträglich, wenn sie auf religiöse Themen angewandt wird, wie in den drei riesenformatigen, in diesem Jahr entstandenen „Studien für eine Kreuzigung". Das hat mit unerbittlicher Wahrheitssuche nichts mehr zu tun, sondern ist grausiger Effekt.

Am ehesten rühren den Besucher die frühen Bilder an. Hier wirkt auch die Malerei noch am besten, haben die Farben Dichte und Leben. Das ist keine rein ästhetische Wertung. Ein erregendes, ja aufregendes Thema muß selbstverständlich mit künstlerischen Mitteln bewältigt werden. Schon 1932 hat Francis Bacon eine „Kreuzigung" gemalt: ein fahler, sehr vereinfachter Körper hängt neben einem Totenkopf. Doch schon auf der „Kreuzigung" von 1933 ist ein chimärenhaftes, vogelähnliches Wesen dargestellt. Hier wird das surrealistische Element ebenso deutlich wie in der unter einem Schirm sich duckenden „Magdalena" von 1945/46.

In seinen Papstbildern hat Bacon Paraphrasen nach dem berühmten Bildnis Innozenz X. von Velazquez gegeben. Doch tat er das bezeichnenderweise nach Fotografien. Er hat nie das Original im Palazzo Doria in Rom gesehen. Er montiert beispielsweise den Mund jener Frau, die in dem Eisenstein-Film „Panzerkreuzer Potemkin" über dem Blutbad auf der Hafentreppe von Odessa aufschreit, in seine Papstbilder hinein. Außerdem setzt der Brite seine Papstbilder in ein eigenartiges, an einen Glaskasten erinnerndes Rahmenwerk ein. Das tut er auch bei anderen Bildnissen, so bei dem „Mann in Blau" von 1954 und seinen Selbstbildnissen von 1956 und 1958. Mit dieser überdeutlichen Symbolik soll das Gefangensein des Menschen dargestellt werden.

Angeregt durch van Goghs Bild „Der Maler auf der Straße nach Tarascon", hat Bacon in den Jahren 1956 und 1957 eine Serie von Bildnissen van Goghs gemalt. In ihnen sind die Farben wild gespachtelt, besitzen hier aber noch Kraft.

Hermann Dannecker

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

DBR Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Vorwärts, (22c) Bonn 15. 8. 62

Zwischen KZ und Atombombe

Francis Bacons Paranoia-Malerei in der Mannheimer Kunsthalle

Die Mannheimer Kunsthalle zeigt die erste Ausstellung von Gemälden des englischen Malers Francis Bacon in Deutschland. Sie bietet die Gelegenheit, wie Prof. Dr. Hans Evers in seinem Einführungsvortrag formulierte, zur „Entgegennahme eines Schocks" angesichts einer Malerei, die nicht nur in der Nachfolge der englischen Romantik mit ihrem Mystizismus und ihrer Gespensteratmosphäre zu sehen ist, sondern die ihren eigenen festen Platz hat in der „Zeit der Konzentrationslager und Atombomben".

Francis Bacon ist 1909 in Dublin geboren. Er ist weitgehend Autodidakt, eine starke und eigenwillige Künstlerpersönlichkeit mit einem wesengemäßursprünglichen Drang zum Surrealismus. Seine Maltechnik ist in ihrer alle Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks umspannenden Perfektion und in der Makellosigkeit des Vortrages bezwingend und gemahnt an große Namen der neueren Kunstgeschichte. Die Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle umfaßt rund 80 Gemälde aus den Jahren 1930 bis 1962. Sie kam durch Vermittlung des British-Council von der Tate Gallery in London nach Deutschland.

Bei der Kunst Francis Bacons steht der Betrachter zweifellos vor einem psychologischen Problem, aber auch vor einer Fülle großartig-eindringlicher Malerei von packendem Engagement. Diese Bilder sind in ihrer Gesamtheit ein makabres Panoptikum. Darstellung einer absterbenden, zerbröckelnden, sich auflösenden Welt einer in ihren Grundfesten erschütterten und von der Urangst beherrschten Menschheit.

Einen breiteren Raum nehmen großformatige Beispiele für die vom Surrealismus proklamierte, von seelischen Automatismus diktierte Paranoia-Malerei ein, einer künstlerischen Realisierung von Wahn- und Zwangsvorstellungen, die den Menschen im Zustand der Deformierung zeigt und damit das „Ebenbild Gottes" in seiner ganzen Fragwürdigkeit entlarvt. Kleinformatige physiognomische Studien ergänzen diesen Bereich der Ausstellung. Köpfe, die nur Ausdruck sind und von denen eine gespenstige Eindringlichkeit ausgeht.

Die eigentlichen Porträts — Bacon ist ein Meister ins Innerste dringender Porträtkunst — wachsen aus dunklen Hintergründen phosphoreszierend heraus, verbleiben dann aber wie hinter einem Schleier, der die Umrisse auflöst. Dies ergibt eine beklemmende malerische Wirkung. Selbstporträts zeigen den vereinsamten, in sich verkapselten, sich der Welt entziehenden und sich mit abwehrenden Entsetzen betrachtenden Künstler. Die Folge der Papstbildern ist mit der Unerbittlichkeit, aber auch mit der malerischen Faszination Goyas gemalt. In einigen Darstellungen des Vincent van Gogh unter der glühenden Sonne und in den hellen Nächten von Arles bedient sich Bacon auch der Farben Vincents und gibt malerisch hinreißende Interpretationen des offenbar als wahlverwandt verstandenen Vorbildes. Es sind Wesensbilder eines Besessenen. Verloren, vereinsamt, eines mit der Umwelt Zerfallenen, der dennoch nicht von ihr loskommt und sie unter neurotischem Zwang immer wieder darstellen muß.

Möge dieser Ausstellung das Schicksal, mißverstanden zu werden, erspart bleiben.

☆

Neben der großen und erregenden Schau von Werken des Engländers Bacon zeigt die Mannheimer Kunsthalle in ihren Räumen 65 Zeichnungen und Aquarelle des Russen Archipenkos und eine Folge von Lithographien des Franzosen Léger. Die Mehrzahl der ausgestellten Werke beider Künstler waren der Öffentlichkeit bisher so gut wie unbekannt.

Alexander Archipenko übertrug als Bildhauer die gestalterischen Tendenzen des Kubismus sinngemäß auf die Plastik und erlangte damit für die zeitgenössische Bildhauerei eine ähnliche Bedeutung wie Picasso für die moderne Malerei. Daß er auch ein ausgezeichneter Graphiker und Aquarellist ist, beweist diese Ausstellung, die Arbeiten aus den Jahren 1912 bis 1962 umfaßt. Es sind Zeichnungen mit Bleistift und farbiger Kreide, mit Tuschfeder und Tuschpinsel, Aquarelle und wohl auch Tempera- und Mischtechnikblätter, in denen Figürliches (Akt und Torso) zu abstrahierenden, ja abstrakten Gestaltungen verarbeitet wird.

Fernand Léger hat in seiner Folge von Lithographien, die er „Cirque" nannte, die Welt des Zirkus und des Jahrmarktes gestaltet. Légers Stil ist auch hier durch den Reichtum der Farb- und Schwarz-Weiß-Kontraste und durch den packenden Ausdruck der Gebärden unverwechselbar charakterisiert. Trotz der stilisierenden Überhöhung der Themen und Motive sprechen die Blätter mit großer Unmittelbarkeit zum Betrachter.

H. H.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Ausschnitt
Darmstädter Echo (61) Darmstadt
31. VIII. 62

In der Zwangsjacke des Abwegigen

Erste deutsche Ausstellung des Werkes von Francis Bacon in Mannheim

Die Francis-Bacon-Ausstellung, die kürzlich in der Londoner Tate Gallery gezeigt wurde, ist für einige Wochen (bis 26. August) in die Städtische Kunsthalle Mannheim gekommen und wird nach Turin, Amsterdam, Zürich, Paris und New York wandern. Einige reißerische Presse- und Magazin-Veröffentlichungen, die es mit dem Wahrheitsgehalt nicht ganz genau nahmen, hatten eine Sensation oder gar einen Skandal erwarten lassen, und so darf sich die Mannheimer Kunsthalle einer sonst ungewohnten Besucherfülle freuen. Um die 79, zum guten Teil großformatigen Bilder hängen zu können, wurde zum gewohnten Ausstellungssaal noch das halbe Obergeschoß ausgeräumt, der „Expressionistenflügel", in dessen vier Sälen nun das in so vielen Elementen aus dem Expressionismus hervorgegangene Werk Bacons gezeigt wird.

Bacon ist nicht, wie einige Deuter schrieben, „in seiner Jugend durch einen Schock verstört, als er dem Schlachten von Tieren zusehen mußte", sondern wie der Künstler selbst berichtet, fühlte er sich schon als Junge von den blutigen Tierleibern in Schlächterläden so fasziniert, daß er sie immer wieder ansehen wollte. Mag die Natur eines Künstlers für die Kritik belanglos sein, so muß bei Bacon diese frühe seelische Gestörtheit doch beachtet werden, da so gut wie alles, was er malt, aus diesen Komplexen erwächst. Auch das infantile Gesicht des heute über Fünfzigjährigen, das der Mannheimer Katalog reproduziert, mag aufschlußreich sein. Francis Bacon, der Sohn eines Pferdetrainers aus dem irischen Dublin, ohne ausreichende Erziehung und Bildung geblieben, reagiert seine Komplexe in der Malerei ab: in teuflischen Zerrbildern von schreienden, verletzten und blutüberströmten Menschen und Leichen, die in Käfige eingesperrt, ans Kreuz geschlagen oder an den Füßen aufgehängt sind. Man könnte an die Phantasmagorien der englischen Frühromantik denken, an die Schreckbilder der „Dreieinigkeit der Hölle" von William Blake oder an die Nachtmahre und Mordszenerien des in London wirkenden Schweizers Johann Heinrich Füssli, aber die Angstvisionen Bacons zeigen den Menschen, der gleichsam lebend die Qual des Atomtodes erleidet und unentrinnbar in eine Hölle eingemauert ist, die ebenso aus der apokalyptischen Vision eines Dante wie aus der Illusionslosigkeit Sartres zu stammen scheint.

Als Bacon um 1930 in Berlin war, anscheinend als Küchengehilfe und Kellner, wurde er von den photographischen Versuchen des Bauhaus-Kreises beeindruckt. Aber auch sonst stammen seine wesentlichsten Inspirationen von Photos, die er zufällig sah: vor allem von einer Szenenaufnahme aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin" mit dem weit aufgerissenen, schreienden Mund einer Arbeiterin, daneben noch von einem Photo des Papstes Pius XII., wie er auf der Sedia Gestatoria über die Köpfe der Menge zum Petersdom getragen wird. Die Serie seiner Papst-Karrikaturen kommt weniger von dem berühmten Bilde des Belasques, das er angeblich auch nie gesehen hat, sondern von dieser Aufnahme des Papstes Pius XII., und auf den meisten hat er dem Heiligen Vater den aufschreiend geöffneten Mund jener russischen Arbeiterin angesichts des Blutbades auf der Hafentreppe von Odessa gegeben. Seine sonstigen menschlichen Kopfstudien stammen meist von Momentaufnahmen in „Time", seine Hundebilder von Photos von Muybridge, als Hintergrund nützt er gern nach einem Photo die Parkanlagen von Monte Carlo, und über Bilder Vincent van Goghs, die er in einer Ausstellung sah, hat er eine ganze Serie freier Variationen gemalt.

Unwillkürlich kommt man in Versuchung, sich weit mehr mit dem Dargestellten als mit der handwerklichen Ausführung zu beschäftigen. Dabei wäre die Erregung, die von diesen Bildern ausgeht, kaum möglich, wenn Bacon nicht ein guter Maler wäre. Gewiß grenzt manches schon an das Dekorative eines Plakats, aber neben graudüsteren, fast farblosen Visionen werden andere Bilder immer glühender, fast schon brennend im Kolorit, und die in den van-Gogh-Variationen so wild aufgespachtelte Farbe weicht neuerdings einer Methode, dem Bildgrund die Farbe nicht mehr aufzutragen, sondern der Leinwand direkt einzufärben. Wenn er seine Figuren in ein Gitter oder einen Käfig versetzt, hat das auch eine allegorische Bedeutung, ist zugleich aber ein raffinierter Trick, mit einfachsten Mitteln eine Bildgliederung zu erreichen, deren feinstäbige Vergatterung der Fläche die Tiefe des Raumes und die perspektivische Wirkung gibt.

Alle formalen Effekte sollen jedoch nur die Wirkung der schockierenden Bildmotive steigern. All seine Bilder sind ein Protest gegen die Ideale der Welt, gegen die Mächtigen, die diese Welt beherrschen, und gegen die ethischen Tabus, die uns gesetzt sind. Daß es eine psychopathische Kunst ist, wird sich nicht abstreiten lassen, und die Bilder eines vor Angst gellend aufschreienden Papstes, dessen Gesicht wie von Aussatz zerfressen wird und der zuletzt nur mehr ein feixender Irrer ist, stehen nicht nur thematisch, sondern zuletzt in der hingeschluderten Machart auch künstlerisch außerhalb der Diskussion.

Die Gefahr der Übersteigerung, des sich manisch Überschlagenden lag von Anfang an nahe: die Bilder der letzten drei Jahre, die in der Mannheimer Ausstellung so zahlreich vertretene Zeit von 1960 bis 1962, erreichen nicht mehr jene Faszination des Makabren wie die der Jahre zuvor, sondern lassen erkennen, daß es sich Bacon nach errungenem Erfolg (und angesichts der horrenden Preisforderungen) in der Zwangsjacke des Abwegigen recht bequem zu machen beginnt.

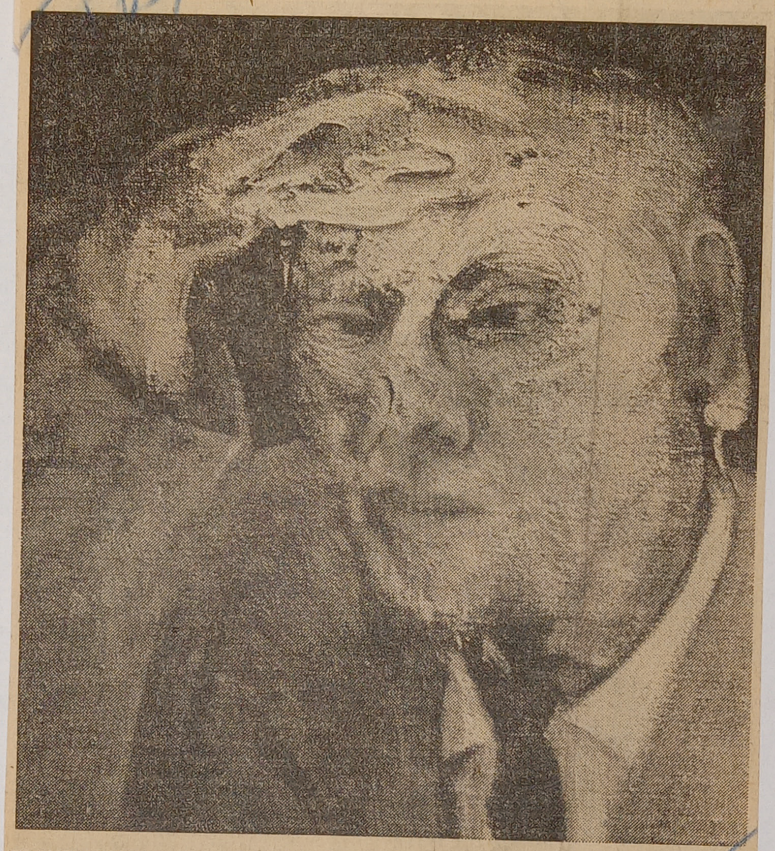
Ulrich Seelmann-Eggebert

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Darmstädter Echo (61) Darmstadt
17. VIII. 62



FRANCIS BACON, der irische Maler, wird zum ersten Male auf dem Kontinent in der Mannheimer Kunsthalle gezeigt. Die Ausstellung geht anschließend nach Turin, Amsterdam, Zürich, Paris und New York. Unser Bild: Ausschnitt aus einem Selbstporträt aus dem Jahre 1958. Zu unsrem Artikel „In der Zwangsjacke des Abwegigen".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr. DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/7305 90

Frankfurter Rundschau 11. 8. 62
(6) Frankfurt / Main

Stumm im Käfig des Terrors

Die bemerkenswerte Ausstellung Francis Bacon in der Kunsthalle Mannheim / Einzige deutsche Station

Achtzig Gemälde des 1909 in Dublin geborenen Engländers Francis Bacon zeigt als einziges deutsches Museum die Kunsthalle in Mannheim bis zum 26. August. Das Werk des Autodidakten und Einzelgängers, das so rücksichtslos die abgestimmten Urteile über die Malerei der Gegenwart durcheinanderbringt, wurde von der Direktion der Marlborough Gallery aus amerikanischem und angelsächsischem Besitz zusammengetragen und zuerst in der Londoner Tate-Gallery mit ungewohnlicher Resonanz (an die 4000 Besucher melden glaubwürdige Informationen!) ausgestellt. Nach Mannheim wandert die in vielerlei Hinsicht erregende Kollektion durch die großen europäischen Kunstzentren: Turin (Museo Civico), Amsterdam (Stedelijk), Zürich (Kunsthaus), Paris (Musée des Arts Decoratifs). Ihre abschließende Präsentation im Guggenheim-Museum New York wird Amerikas Kunstwelt beunruhigen. Die Kommentare zur Malerei Francis Bacons sind nicht einhellig zustimmend, können es nicht sein, wiewohl aus allen bisher vorliegenden Stimmen spürbare Betroffenheit jenseits der schwankenden Beurteilung herauszulesen ist.

Die Bilder Francis Bacons reizen natürlich, weil sie ihr vielsinnigen Phantomcharakter entgegennalten, die spekulative Ausdeutung. Stephen Spender, der dem Katalog ein eindringliches Vorwort schrieb, sieht in ihnen „nicht nur Abbilder einer zerfallenen Welt ... sondern ebenso Darstellungen der zerfallenen Vorstellung von dieser Welt im Künstler selbst". Nun gilt es vorauszuschicken, daß Bacon fast ausschließlich nach Vorlagen malt, vor allem nach den täglich gelieferten Stanzformen der Kulturindustrie, nach Fotografien und Abbildungen der Massenblätter und Illustrierten. Bacon paraphrasiert diese Vorbilder, indem er besonders Gesichter Prozessen der Deformation unterwirft; sie erscheinen in seiner Sicht als torquierte, verkrampfte Grimassen, deren Ausdruck zwischen Lachen und höllischem Schrei pendelt. Spender folgert daraus: „Diese Bilder sind unversehens in Spiegeln aufgefangene Visionen einer Zivilisation. Trotz der Verzerrung halten sie sich weitgehend an ihr Vorbild und sind niemals weit von jener Wahrheit entfernt, die die Kamera manchmal in beängstigender Weise enthüllt."

Bacons Bilder wären kaum unserer tiefsten Aufmerksamkeit wert, bestünden sie sich tatsächlich in solcher Parallellage, in solcher Konkurrenz zur Fotografie. Leisteten sie nicht wahrhaft mehr — gegen die Fotografie. Unseres Erachtens impliziert die Methode dieses Malers eine krasse Kritik am verbrämenden Pseudo-Realismus des Fotos, welches, Schablone der Wirklichkeit, sich eben durch Realität tarnt. Dessen Schein- und Lügencharakter sprengt Bacon durch Zertrümmerung, er belastet den präparierten Wirklichkeitsanspruch der Fotografie mit der Ueberzeugung, dieser könnte mit den tatsächlichen Befindlichkeiten der Realität nicht kongruieren. Den Satz von Günther Anders — „Wo man lügt — und wo täte man das nicht? —, lügt man nicht mehr wie gedruckt, sondern wie fotografiert; nein, nicht wie fotografiert, sondern effektiv fotografiert" — diesen Satz wird Bacon gewiß nicht kennen, aber es scheint, als insistiere ein großer Teil seiner Malerei auf eben dieser Diagnose. Freilich darf nicht übersehen werden, daß der Maler Bacon Techniken der Fotografie weidlich ausbeutet, die geplante Unschärfe etwa, aber auch die Negativwirkung von Weiß auf Schwarz, wie denn überhaupt seine späteren Arbeiten als riesige Fotonegativs anmuten können; auch die sechs Bewegungsstudien nach Velasquez' Papstbild Innozenz des Zehnten, eine Sequenz von „snapshots" sozusagen, gehören in diesen Zusammenhang offenkundiger Relationen zur Fotografie.

Doch woher er nimmt, was alsdann er umformt, welche Vorlagen immer ihre Zündkraft in Bacon erweisen — es kann uns angesichts der Ergebnisse gleichgültig sein, es zählen diese Bilder und ihre verborgenen Wahrheiten. Bacon scheint jeglicher Vorwand recht zu sein, sein Hauptthema, die Demontage des Menschen, die Deformation seines Gesichts, immer wieder abzuhandeln. Er kostümiert dies Motiv allerdings, versteckt es unter den Gewändern der Velasquez-Variationen, macht es doppelt fremd durch die Adaptation an van Gogh, dessen „Maler auf dem Weg nach Tarascon" er einmal nach der Manier Munchs, mehrere Male indes nach Art eines furiosen Tachismus verwandelt. Das Herübernehmen schon geschichtlicher Bilder und ihre Paraphrasierung könnte die Interpreten auf die falsche Fährte bringen. Bacon ist kein ausgesprochener Manierist, wiewohl er in manchen Gesichtern an die grotesk zugerichteten Köpfe Arcimboldis erinnert, seine Bilder, die einen so unvermittelt, aber doch ganz still unter die Haut gehen, sind sehr „von heute"; erhellen Symptome dieser Kriser-Zeit, reflektieren die zutage liegenden Störungen der Identität des Menschen.

Wir befinden uns heute in recht ausweglosen Situationen, es gilt, in Francis Bacon einen Maler zu erkennen, der über diesen Tatbestand nicht hinwegsieht, aber auch ehrlich genug ist, keine Fenster aufzustoßen, die uns vermeintlich Rettende führen. Lautlos ist



Francis Bacon: „Selbstbildnis", 1958, 152,5x119 cm. – Zur Zeit Kunsthalle Mannheim

Kopf, dessen Oberteil eben zu zerbersten scheint.

Die frühesten Bilder, die von Bacon in Deutschland bekannt wurden, sah man 1959 auf der „documenta II". Sie sind seinerzeit inmitten des Jubilate um eine weltumspannende angegenständliche Kunst nicht recht „angekommen", hingen wohl auch, wenn wir uns recht erinnern, in einem Zwickel des Friderizianum, einem Raum ohne Ausgang. Zweien dieser Bilder begegne; man in Mannheim wieder, ist jetzt in der Lage, das Gefühl von Verstörung, das sie damals bewirkten, nachzuprüfen. Bacons auffallend leere Interieurs, manchmal durch Vorhänge abgeriegelt, öfter aber durch die stereometrisch angedeutete pure Wand: es sind Räume lautlosen Terrors. Die Figuren, die da auf Diwanen sitzen, hinter Rampers stehen — sind es Angeklagte oder Ankläger. Welche Prozesse werden geführt? Soviel scheint sicher: mit Freispruch enden sie nie. Ein schauerliches, unerträgliches Zeremoniell geht vor sich, Gericht wird offenbar

Gesichter jener Testpiloten auf den Raketenschlitten, deren physische Grenze, deren weiche Stellen der Leiblichkeit, den „human engineers" so großen Kummer bereitet. Bacon mag derlei Fotos gleichfalls in den Magazinen gesehen haben oder in der Wochenschau. Auch Bacons Päpste sitzen in solchen gläsernen Unterdruckkammern, und eine der frühesten Studien zu diesem Thema, der „Kopf VI" von 1949, zeigt ein Fragment-Gesicht mit weit aufgerissenem Mund, einen

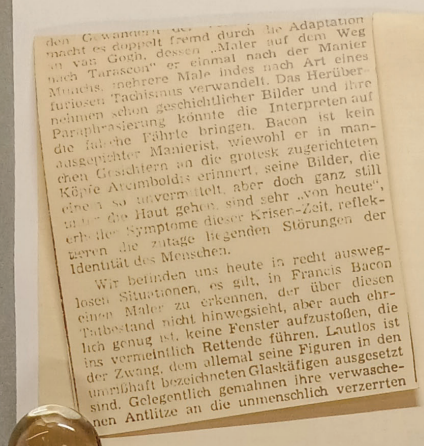
gehalten in diesen pervers mit Fauteuils möblierten Zellen und fensterlosen Kammern, in die keine „Welt" mehr dringt. Kalt und doch süß faszinierend die bevorzugten Farben zwischen Lila und gefährlichen Grüns.

Man wird sich hüten müssen, Bacons Bilder (die ein wenig dazu einladen) wie Leitartikel zu „lesen". Gleichwohl kommentieren sie im Raum der Kunst Zeitsymptomatisches. Nicht zuletzt die totale Gefangenschaft des Menschen, seine Unfreiheit und seine Deformation durch die Sachen und die Maschinen, unter deren Zwängen er verkümmert und gesichtslos wird, inferior und schwach. Die Defekte, welche Bacons Bilder aufzeigen (mit denen im übrigen er sich in keiner minderen Gesellschaft befindet als derjenigen Kafkas und Becketts), sind die Schwächen von Menschen, die nur noch am Leben sind, nicht mehr in der Welt, welche zu lenken ihnen keine Erfindungskraft mehr gebietet oder erlaubt. Diesen Befund tragen sie ins Bewußtsein der Betrachter, indem sie — was zu ihrer erstaunlichsten Wirkung zählen muß, einer Wirkung, welche nicht einmal das Wissen von der Bombe evoziert — Angst und Scham in ihm erregen. Wie aber könnten diese infernalischen und lautlos apokalyptischen Bilder, was eine Kritikerin in ihnen vermißte, die „Möglichkeit einer Katharsis" erbringen? Heute, da uns nicht einmal mehr Tragik vergönnt ist? Bacons Wahrhaftigkeit ist genau dort zu suchen, wo er wortlos festhält, daß kein Ausweg sei.

HANNO REUTHER

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



den Gewandern der [illegible] durch die Adaptation macht es doppelt fremd durch die Adaptation an van Gogh, dessen „Maler auf dem Weg nach Tarascon" er einmal nach der Manier Munchs, mehrere Male indes nach Art eines furiosen Tachismus verwandelt. Das Herübernehmen schon geschichtlicher Bilder und ihre Paraphrasierung könnte die Interpreten auf die falsche Fährte bringen. Bacon ist kein ausgepichter Manierist, wiewohl er in manchen Gesichtern an die grotesk zugerichteten Köpfe Arcimboldis erinnert, seine Bilder, die einem so unvermittelt, aber doch ganz still unter die Haut gehen, sind sehr „von heute", erhellen Symptome dieser Krisen-Zeit, reflektieren die zutage liegenden Störungen der Identität des Menschen.

Wir befinden uns heute in recht ausweglosen Situationen, es gilt, in Francis Bacon einen Maler zu erkennen, der über diesen Tatbestand nicht hinwegsieht, aber auch ehrlich genug ist, keine Fenster aufzustoßen, die ins vermeintlich Rettende führen. Lautlos ist der Zwang, dem allemal seine Figuren in den umrißhaft bezeichneten Glaskäfigen ausgesetzt sind. Gelegentlich gemahnen ihre verwaschenen Antlitze an die unmenschlich verzerrten

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon (031) 73 85 96

9. 8. 1962

Die Andere Zeitung,
(24a) Hamburg



Bacon: Maler auf der Straße nach Tarascon (aus der Van-Gogh-Serie)
Foto: Katalog der Mannheimer Kunsthalle

9 Aug 62

Im Zeitalter der Angst

Zur Francis-Bacon-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle

Es wird berichtet, daß der Maler Francis Bacon ein später Nachfahre des englischen Staatsmannes und Philosophen gleichen Namens sei. Bacon, der von 1561 bis 1626 lebte, war ein Philosoph der Erfahrung. Sein berühmtestes Wort lautet: KNOWLEDGE IS POWER.

Francis Bacon, geboren 1909 in Dublin, ist ein Maler der Erfahrung. Das Wort seines Ahnen, dieses WISSEN IST MACHT, spielt in seinem Werk eine Rolle. Freilich muß man es ins Psychologische übersetzen: Die Erkenntnis des Entsetzens verhilft zu dessen Überwindung.

Bacon schildert sein Entsetzen häufig mit einer malerischen Faszinationskraft, die zu einer paradoxen Begriffsbestimmung verführt: der malerische Gehalt offenbart sich als stoische Maskierung des Unbehagens und steigert sich gelegentlich zur Kalligraphie des Schreckens. Wo immer aber diese Schönschrift verpönt ist, in Bacons reichem Werk — vor allem in den frühen und in den jüngsten Bildern — brüllt das nackte Grauen dem Betrachter entgegen. Beide Ausdrucksmittel sind bestürzend, besonders unter dem Eindruck der ersten Begegnung mit diesem Maler, der kaum in eine bestehende Richtung der Moderne einzuordnen ist.

Die Mannheimer Kunsthalle vermittelt als einzige deutsche Galerie dem deutschen Publikum diese Begegnung. Turin, Zürich, Amsterdam, Paris und New York sind die wei-

Grell tönt es von den Wänden: Farbschreie in Orange, Schwarz, Rot, körperlich bedrängende Dekoration zu einem Menschenbild, das sich in den Stadien des Entsetzens präsentiert. Bacon soll zwar seinen Bildern keinen Inhalt zugestanden haben. „Sie sind", sagte er, „nur ein Versuch, eine gewisse Art von Empfindungen sichtbar zu machen. Ein Bild ist die Projektion der eigenen Nervosität auf die Leinwand."

Aber das dürfte eine Untertreibung sein, die allenfalls die Bescheidenheit des Künstlers bezeugt. Denn selbst dann, wenn er sich der inhaltlichen Aussage seiner Werke nicht bewußt wäre, müßte er sich der vom Betrachter gegebenen Deutung unterwerfen. Absicht und Wirkung des Kunstwerks können durchaus unabhängig voneinander sein. Und wie ließe sich der Hinweis auf die „eigene Nervosität" anders auffassen, denn als Standortbestimmung des geistigen und sozialen Ich eines empfindsamen Zeitgenossen.

Bacons Herausforderung ist geistiger Art und kann sich, ich sagte es schon, in körperlicher Bedrängnis fortsetzen. Die Berührung gefühlsbeherrschter Schichten scheint er vermeiden zu wollen. Der Dichter Stephen Spender glaubt in dem wiederholt erscheinenden Kreuzigungsmotiv das Bemühen Bacons um eine moderne Auslegung religiöser Mythen zu erkennen. Das ist eine von vielen möglichen Antworten. Doch erscheint mir der mythologische

Das Leid des Menschen — oder vielleicht begrenzter — des schöpferischen Menschen — wird, auch das ist bezeichnend für Bacon, am Beispiel eines wirklich Leidenden dargestellt: Vincent van Gogh. Dessen Werke „Maler auf der Straße nach Tarascon" und „Selbstbildnis mit Pfeife" haben Bacon zu einer Serie angeregt, die sich vom übrigen Werk durch eine aufwühlende Buntheit unterscheidet. Bacon hat hier die flammenden Farbausbrüche des zerquälten und vom Irrsinn bedrohten van Gogh übernommen. Die „Huldigung an van Gogh" (nach dem „Selbstbildnis mit Pfeife") schockiert durch die animalische Verzerrung des Gesichtes, das im van Goghschen Original einen ganz friedlichen Ausdruck hat. Bacon will damit vermutlich sein mitfühlendes Entsetzen über den Zerfall des schöpferischen Daseins dieses von ihm verehrten Malers bekunden.

Gelassener als in den bisher erwähnten Bildern registriert Bacon das Entsetzen in seinem übrigen Werk. Zumeist männliche Figuren bilden den Mittelpunkt raumlos wirkender Szenerien. Perspektiven sind auf dem düsteren Grund dieser Gemälde (schwarz, dunkles Blau, dunkles Grün) — wenn überhaupt — nur in dünnen weißen Linien angedeutet. Die Köpfe und Gestalten leuchten in unheimlicher Helle vor diesem Hintergrund auf, wie ein Widerschein eines geahnten Atomblitzes. In ihrer Mimik und Gestik drücken

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Bacon: Maler auf der Straße nach Tarascon (aus der Van-Gogh-Serie)
Foto: Katalog der Mannheimer Kunsthalle

9 Aug 62

Im Zeitalter der Angst

Zur Francis-Bacon-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle

Es wird berichtet, daß der Maler Francis Bacon ein später Nachfahre des englischen Staatsmannes und Philosophen gleichen Namens sei. Bacon, der von 1561 bis 1626 lebte, war ein Philosoph der Erfahrung. Sein berühmtestes Wort lautet: KNOWLEDGE IS POWER.

Francis Bacon, geboren 1909 in Dublin, ist ein Maler der Erfahrung. Das Wort seines Ahnen, dieses WISSEN IST MACHT, spielt in seinem Werk eine Rolle. Freilich muß man es ins Psychologische übersetzen: Die Erkenntnis des Entsetzens verhilft zu dessen Überwindung.

Bacon schildert sein Entsetzen häufig mit einer malerischen Faszinationskraft, die zu einer paradoxen Begriffsbestimmung verführt: der malerische Gehalt offenbart sich als stoische Maskierung des Unbehagens und steigert sich gelegentlich zur Kalligraphie des Schreckens. Wo immer aber diese Schönschrift verpönt ist, in Bacons reichem Werk — vor allem in den frühen und in den jüngsten Bildern — brüllt das nackte Grauen dem Betrachter entgegen. Beide Ausdrucksmittel sind bestürzend, besonders unter dem Eindruck der ersten Begegnung mit diesem Maler, der kaum in eine bestehende Richtung der Moderne einzuordnen ist.

Die Mannheimer Kunsthalle vermittelt als einzige deutsche Galerie dem deutschen Publikum diese Begegnung. Turin, Zürich, Amsterdam, Paris und New York sind die weiteren Stationen der Ausstellung, die in Mannheim unter dem Patronat des Botschafters von Großbritannien, Sir Christopher Steel, steht.

Meine Neugier, angestachelt durch Berichte aus London, wo die große Bacon-Ausstellung in der Tate Gallery berechtigtes Aufsehen erregt hatte, verwandelte sich rasch in quälerische Faszination, als ich vor den ersten der 79 ausgestellten Werke stand, — eine Faszination indessen, die nicht den Gesetzen des Zwangs gehorcht, sondern sich aus der Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit einer beklemmenden künstlerischen Provokation ergibt. Wenn man, alleingelassen mit diesen Bildern, gleichsam isoliert vom hektischen Alltag, die Galerie durchwandert, sehnt man sich nach der Turbulenz draußen und empfindet sie als segensreiche Ablenkungstherapie. Denn im Umkreis von Francis Bacon befindet man sich möglicherweise in einem künstlerischen Zentrum des Zeitalters der Angst.

Grell tönt es von den Wänden: Farbschreie in Orange, Schwarz, Rot, körperlich bedrängende Dekoration zu einem Menschenbild, das sich in den Stadien des Entsetzens präsentiert. Bacon soll zwar seinen Bildern keinen Inhalt zugestanden haben. „Sie sind", sagte er, „nur ein Versuch, eine gewisse Art von Empfindungen sichtbar zu machen. Ein Bild ist die Projektion der eigenen Nervosität auf die Leinwand."

Aber das dürfte eine Untertreibung sein, die allenfalls die Bescheidenheit des Künstlers bezeugt. Denn selbst dann, wenn er sich der inhaltlichen Aussage seiner Werke nicht bewußt wäre, müßte er sich der vom Betrachter gegebenen Deutung unterwerfen. Absicht und Wirkung des Kunstwerks können durchaus unabhängig voneinander sein. Und wie ließe sich der Hinweis auf die „eigene Nervosität" anders auffassen, denn als Standortbestimmung des geistigen und sozialen Ich eines empfindsamen Zeitgenossen.

Bacons Herausforderung ist geistiger Art und kann sich, ich sagte es schon, in körperlicher Bedrängnis fortsetzen. Die Berührung gefühlsbeherrschter Schichten scheint er vermeiden zu wollen. Der Dichter Stephen Spender glaubt in dem wiederholt erscheinenden Kreuzigungsmotiv das Bemühen Bacons um eine moderne Auslegung religiöser Mythen zu erkennen. Das ist eine von vielen möglichen Antworten. Doch erscheint mir der mythologische Rahmen zu eng.

Glaubwürdiger klingt es, wenn Spender diesen Rahmen dann doch sprengt, um den allgemeingültigen Symbolgehalt auszuweisen in dem Sinne, „daß der moderne Mensch vielleicht beides in einer Person ist, der Selbstgekreuzigte, der sich weder in der Rolle des Quälenden noch in der des Gequälten erkennt, der aber dennoch schreit. Der erfolgreiche Geschäftsmann mit glänzenden Brillengläsern und makellosem Gebiß, der an einer Vertretertagung teilnimmt, in einem anonymen Hotelzimmer wohnt, umgeben von blankem Zubehör, und der in diesem Dekor des Erfolges trotzdem schreit!"

Nähert man sich Bacon auf diesem Gedankenweg, so vermag man in seinen Bildern endlich jene „Visionen einer Zivilisation" zu erkennen, von denen Spender spricht. Indessen besteht zwischen den Kreuzigungsdarstellungen der Jahre 1932/33 und den jeweils drei Studien zum gleichen Thema aus den Jahren 1944 und 1962 ein kraß anmutender Unterschied. Auf den ersten Bildern erkennt man das Motiv noch in der abstrahierten Pose. Das Triptychon von 1944 erinnert an grausige Höllen-Gestalten aus Hieronymus Boschs „Garten der Lüste". Und die drei Studien von 1962 lassen mich an den Titel einer Bacon-Würdigung von Sam Hunter denken: „The Anatomy of Horror". Das in den Hauptfarben rot-orange-schwarz gehaltene Triptychon zeigt im Mittelteil den zerfleischten, blutigen, deformierten Körper einer Kreatur (Tier oder Mensch?), links zwei Menschen (einer davon in einem clownhaften Aufzug) und zwei Tierkadaver, rechts eine furchtbar zugerichtete Tierfigur mit freiliegendem Gerippe. Hier haben wir es mit einer radikalen Verweltlichung des Kreuzigungsmotivs zu tun, das sich überhaupt nur noch im Titelhinweis zu erkennen gibt.

Bacons Bemerkung, daß ihn als Jungen die Tierleiber in Schlächterläden fasziniert hätten, läßt auf einen Zusammenhang zwischen solchen Eindrücken und der verweltlichten Kreuzigungssymbolik schließen. Diese Symbolik ist die Protestphase eines geistigen Entwicklungsprozesses: Protest gegen die Schändung der Kreatur. Auch die Tierstudien Bacons zeugen von einem Mitgefühl für das Kreatürliche.

Das Leid des Menschen — oder vielleicht begrenzter — des schöpferischen Menschen — wird, auch das ist bezeichnend für Bacon, am Beispiel eines wirklich Leidenden dargestellt: Vincent van Gogh. Dessen Werke „Maler auf der Straße nach Tarascon" und „Selbstbildnis mit Pfeife" haben Bacon zu einer Serie angeregt, die sich vom übrigen Werk durch eine aufwühlende Buntheit unterscheidet. Bacon hat hier die flammenden Farbausbrüche des zerquälten und vom Irrsinn bedrohten van Gogh übernommen. Die „Huldigung an van Gogh" (nach dem „Selbstbildnis mit Pfeife") schockiert durch die animalische Verzerrung des Gesichtes, das im van Goghschen Original einen ganz friedlichen Ausdruck hat. Bacon will damit vermutlich sein mitfühlendes Entsetzen über den Zerfall des schöpferischen Daseins dieses von ihm verehrten Malers bekunden.

Gelassener als in den bisher erwähnten Bildern registriert Bacon das Entsetzen in seinem übrigen Werk. Zumeist männliche Figuren bilden den Mittelpunkt raumlos wirkender Szenerien. Perspektiven sind auf dem düsteren Grund dieser Gemälde (schwarz, dunkles Blau, dunkles Grün) — wenn überhaupt — nur in dünnen weißen Linien angedeutet. Die Köpfe und Gestalten leuchten in unheimlicher Helle vor diesem Hintergrund auf, wie ein Widerschein eines geahnten Atomblitzes. In ihrer Mimik und Gestik drücken sich Furcht und vielleicht das Erdulden der „modernen" Vereinsamung aus. Selbstbildnisse Bacons sind in diesem Umkreis nicht selten.

Viele Werke Bacons wurden durch Fotografien angeregt. Aufnahmen von Eadweard Muybridge, Marius Maxwell und aus der Zeitschrift „Time" spielen eine wesentliche Rolle. Dabei setzt Bacon nicht nur fotografische Starre in malerische Bewegung um, er deutet die Motive auch thematisch, verdichtet sie zu Situationsschilderungen, die sein Weltbild wiedergeben.

Gleichermaßen berühmt und berüchtigt ist die Papstserie, die auf das Porträt Innozenz X. von Velasquez zurückgeht. Seit dreizehn Jahren arbeitet Bacon an dieser Serie, die auch den breitesten Raum in seinem Gesamtwerk einnimmt. Zahlreiche Variationen widerspiegeln das Thema in unterschiedlichen Auffassungen, die teilweise eine polemische, sogar parodistische Absicht vermuten lassen.

Bacons Hinweis, das Thema diene ihm nur als Vorwand für die Anwendung der Purpurfarbe, ist somit kaum haltbar. So zeigt die Variante von 1949 den in einem Glaskasten sitzenden Papst, den Mund zum Schrei aufgerissen, die obere Gesichtspartie aufgelöst. Anstelle der Stirn befindet sich eine herabhängende Goldquaste. Absicht oder künstlerischer Zufall?

Auch in den anderen Bildnissen hat die schreiende, gestikulierende, verzerrte Figur den Vorrang. Empörung, Verzweiflung, Entsetzen? Welche Deutung kann hier den Anspruch auf Gültigkeit erheben? Vielleicht ist dies der Schlüssel: Der schreiende Mund wurde einer Szene des Films „Panzerkreuzer Potemkin" nachgebildet, drückt also Entsetzen aus.

Über die merkwürdige Kombination von Sowjetfilm und Papstporträt ist schon viel und letztlich doch wenig gesagt worden. Auch eine weitere Hypothese nützt hier nichts. Halten wir uns, auch bei diesem Teilaspekt, an die Aussage des Gesamtwerkes: Es bietet nicht Trost, sondern zwingt zur Erkenntnis der unbequemen Wahrheit über unsere Zivilisation. Im heilsamen Schock der Erkenntnis liegt eine unserer Chancen, die Zukunft zu gewinnen.

Egbert Hoehl

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/738590

Donau-Kurier, (13b) Ingolstadt

7. 8. 62

In Mannheim / **Das Phänomen Francis Bacon**

Sich bei uns eine Vorstellung von der künstlerischen Potenz des Engländers Francis Bacon zu machen, der in der Malerei der Gegenwart unzweifelhaft eine Sonderstellung einnimmt, war aus den wenigen Bildern, die bislang in der Bundesrepublik (1959 auf der „Documenta II" in Kassel) von ihm zu sehen waren, praktisch unmöglich. Jetzt gibt eine faszinierende erste Gesamtausstellung von über 80 Bildern des Künstlers erstmals die Möglichkeit, das umstrittene Schaffen des Briten auch in Deutschland kennenzulernen. Es blieb der rührigen Leitung der Mannheimer Städtischen Kunsthalle vorbehalten, diese Ausstellung als einzige deutsche Galerie präsentieren zu können. Viele Museen bewarben sich um dieses künstlerische Ereignis. Dr. Heinz Fuchs, der Direktor der Mannheimer Kunsthalle, blieb aufgrund seiner über den Kanal reichenden guten Beziehungen Sieger in diesem Wettrennen. Zuvor wurde die unter dem Protektorat des britischen Botschafters in der Bundesrepublik, Sir Christopher Steel, stehende Ausstellung vor täglich 4000 Besuchern in der Londoner Tate Gallery gezeigt, einem der bedeutendsten Museen für die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Von Mannheim aus wandert die Ausstellung Ende August nach Turin ins Museo Civico, dann nach Amsterdam (Stedelijk-Museum), ins Züricher Kunsthaus, in den Louvre in Paris und schließlich ins Guggenheim-Museum in New York.

„Eine gewagte, aber auch gewaltige Ausstellung", nannte Prof. Dr. Hans Evers diese Schau der Werke Bacons anläßlich seiner Eröffnungsansprache. Gewagt? Sicherlich, wenn man bedenkt, daß Bacon angeregt von Velazquez Gemälde „Innozenz X." eine ganze Serie von Papstbildnissen vorstellt, in der die häßliche Fratze der Gesichter erschreckt. Gewagt auch die plakathafte Art, in der Bacon den Menschen in Mißgestalt auf die Leinwand zieht und sein Gesicht verzerrt oder in der er das Thema „Kreuzigung" abhandelt. Gewaltig? Ja, das ist diese Ausstellung des englischen Exzentrikers, dessen Schau des Menschen als furchterregendes Wesen gleichermaßen schokkierend wie grandios ist und dessen handwerkliches Können an große alte Vorbilder gemahnt. Dabei ist diese Francis Bacon Autodidakt.

Mit Vorliebe fügt er die aus dunklem Hintergrund fast transparent auftauchenden Gestalten in einen Rahmen in der Art eines Glaskastens oder er setzt sie in einem mit einigen wenigen, hauchdünnen Strichen angedeuteten Raum. Zentraler Punkt seiner Gemälde aber ist das Gesicht, das er verwischt und in einem Zerrbild zeigt, wie man es von der Kunst der unscharfen Fotografie kennt. Fotografien sind es auch, die Bacon in irgendeiner Weise fesselten und ihn zu einer ganzen Reihe von Gemälden anregten, wie er überhaupt gerne äußerer Anregung folgt, sei es eben durch Velazquez, dessen Gemälde „Innozenz X." Bacon original übrigens nie gesehen hat, seien es Selbstbildnisse von van Gogh, denen der Brite eine weitere Variante beifügt, sei es van Goghs Gemälde „Der Maler auf der Straße nach Tarascon" oder sei es der schreiende Mund der Nahaufnahme der Kinderfrau aus dem Film „Panzerkreuzer Potemkin". All diese Anregungen erscheinen in unzähligen Abwandlungen in Bacons Malerei. Er benutzt sie, um seiner Auffassung von künstlerischer Wahrheit in Schreckensbildern immer neue Varianten zu entlocken.

Dieser Bacon ist alles andere als ein bequemer Maler. Er liebt die Auseinandersetzung und er gibt seinen Bildern etwas von den Schrecknissen unseres Zeitalters. Er schockiert und versöhnt zugleich. Auch vor dem Selbstporträt kennt er keine Gnade. Er sieht sein Gesicht nicht weniger verzerrt als das seiner anderen Bildgestalten. Am schockierendsten aber wirken seine „Drei Studien für eine Kreuzigung", die erst in diesem Jahr gemalt wurden. Ist in seinen allerersten, 1932 und 1933 gemalten Bildern „Kreuzigung" der ans Kreuz Geschlagene noch klar erkennbar, so steht das Thema in den Studien von 1962 nur noch als Sinnbild im Hintergrund. Bacon deutet gleichsam eine heutige Kreuzigung. Im Mittelteil ein auf einem Divan liegender, entstellter und blutbesudelter, in sich gekrochener Mensch, auf dem linken Seitenflügel eine männliche und eine weibliche Figur in großer Robe vor zwei Tierkadavern und auf dem rechten Seitenflügel der aufgeschlitzte Körper eines geschundenen Tieres, das ist Bacons „Kreuzigung" der Jetztzeit. Sie besitzt keinerlei Bindung mehr zum religiösen Ursprung, es sei denn in der Darstellung der gequälten und geschundenen Kreatur als solcher. Für Bacon werden tagtäglich Menschen und Tiere durch grauenhaften Tod gemartert. Seine ansonsten warme und bescheidene Farbskala wird hier kräftiger, schreiender. Farblich völlig aus der Reihe tanzen die Varianten des Themas „Der Maler auf der Straße nach Tarascon" nach van Goghs Gemälde. Von den acht Bildern dieser Serie sind in Mannheim die ersten drei und das fünfte zu sehen. Sie wirken wie von einer anderen Hand gemalt, wie Außenseiter einer ansonsten eine große Einheit bildenden Gemäldeschau. Eine unübersehbare Menge von Farbstrichen füllt hier den Rahmen und überflutet das Auge mit Farbreizen. Die Farbe wird zum Selbstzweck. Und doch besitzen auch diese Studien ihren ureigenen Reiz, aber sie liegen fernab von dem Schreckhaften, das dem größten Teil der anderen Gemälde anhaftet. Sie neigen mehr zur Ästhetik, der Bacon in seinen Visionen nur selten Zugang gewährt.

Man stehe zu den einzelnen Darstellungen wie man will, man sei schockiert, vielleicht sogar angewidert, man wird jedoch nicht umhin können, dem Mut des Malers seine Achtung und seinem Können stärksten Beifall zu zollen. Francis Bacon ist ein Aussätziger für die einen, ein Genie für die anderen. Für mich ist er ein Genie.

Kurt Neufert

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Rheinische Post, Ausg. A (22a) Düsseldorf * 7. 6. 1962 F

In der Zwangsjacke des Abwegigen

Das Werk von Francis Bacon in Mannheim

Die große Francis-Bacon-Ausstellung, die kürzlich in der Londoner Tate Gallery gezeigt wurde, ist für einige Wochen (bis 26. August) in die Städtische Kunsthalle Mannheim gekommen und wird anschließend nach Turin, Amsterdam, Zürich, Paris und New York wandern. Um die 79, zum guten Teil großformatigen Bilder hängen zu können, wurde zum gewohnten Ausstellungssaal noch das halbe Obergeschoß ausgeräumt, der sogenannte Expressionistenflügel, in dessen vier weiteren Sälen nun das in so vielen Elementen aus dem Expressionismus hervorgegangene Werk Bacons gezeigt wird.

Bacon fühlte sich, wie der Künstler selbst berichtet, schon als Junge von den blutigen Tierleibern in Schlachterläden so fasziniert, daß er sie immer wieder ansehen wollte. Mag die psychische Natur eines Künstlers an sich für die Kritik belanglos sein, muß bei Bacon diese früh hervortretende seelische Gestörtheit doch beachtet werden, da so gut wie alles, was er malt, aus den Komplexen dieser Veranlagung erwächst. Auch das infantile Gesicht des heute über 50jährigen, das der Mannheimer Katalog reproduziert, mag aufschlußreich sein. Francis Bacon, der Sohn eines Pferdetrainers aus dem irischen Dublin, ohne ausreichende Erziehung und Bildung geblieben, reagiert seine Komplexe in der Malerei ab: in teuflischen Zerrbildern von schreienden, verletzten und blutüberströmten Menschen und Leichen, die in Käfigen eingesperrt, ans Kreuz geschlagen oder an den Füßen aufgehängt sind. Man könnte an die Phantasmagorien der englischen Frühromantik denken, an die Schreckbilder der „Dreieinigkeit der Hölle" von William Blake oder der Nachtmahren und Mordszenerien des in London wirkenden Schweizers Johann Heinrich Füssli, aber die Angstvisionen von Bacon zeigen den Menschen, der gleichsam lebend die Qual des Atomtodes erleidet und unentrinnbar in eine Hölle eingemauert ist, die ebenso aus der apokalyptischen Vision eines Dante wie aus der Illusionslosigkeit Sartres zu stammen scheint.

Als Bacon um 1930 in Berlin war, anscheinend als Küchengehilfe und Kellner, wurde er von den photographischen Versuchen des Bauhauskreises beeindruckt. Aber auch sonst stammen seine wesentlichsten Inspirationen von Photos, die er zufällig sah: vor allem einer Szenenaufnahme aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin" mit dem weit aufgerissenen, schreienden Mund einer Arbeiterin, daneben noch einem Photo des Papstes Pius XII., wie er auf der Sedia Gestatoria über die Köpfe der Menge hinweg zum Petersdom getragen wird. Die Serie dieser Arbeiten kommt weniger von dem berühmten Bilde des Velasquez (Innozenz X.) her, das er angeblich auch nie gesehen hat, sondern von dieser Aufnahme des Papstes Pius XII., und auf den meisten hat er dem Heiligen Vater den aufschreiend geöffneten Mund jener russischen Arbeiterin angesichts des Blutbades auf der Hafentreppe von Odessa gegeben. Seine sonstigen menschlichen Kopfstudien stammen meist von Momentaufnahmen in „Time" her, seine Hundebilder von Photos von Muybridge, als Hintergrund nützt er gern nach einem Photo die Parkanlagen von Monte Carlo, und über Bilder Vincent van Goghs, die er in einer Ausstellung sah, hat er eine ganze Serie freier Variationen gemalt.

Unwillkürlich kommt man in Versuchung, sich weit mehr mit dem Dargestellten als mit der handwerklichen Ausführung zu beschäftigen. Dabei wäre die Erregung, die von diesen Bildern ausgeht, kaum möglich, wenn Bacon nicht ein guter Maler wäre. Gewiß grenzt manches schon an das Dekorative eines Plakats, aber neben graudüsteren, fast farblosen Visionen werden andere Bilder immer glühender, fast schon brennend im Kolorit, und die in den Van-Gogh-Variationen so wild aufgespachtelte Farbe weicht neuerdings einer Methode, dem Bildgrund die Farbe nicht mehr aufzutragen, sondern der Leinwand direkt einzufärben. Wenn er all seine Figuren in ein Gitter oder einen Käfig versetzt, hat das auch eine allegorische Bedeutung, ist zugleich aber ein raffinierter Trick, mit einfachsten Mitteln eine Bildgliederung zu erreichen, deren feinstäbige Vergatterung der Fläche die Tiefe des Raumes und die perspektivische Wirkung gibt.

Alle formalen Effekte sollen jedoch nur die Wirkung der schockierenden Bildmotive steigern. Da malte Bacon ein idiotisches und gelähmtes Kind, das auf allen vieren dahinkriecht und an einen rachitischen Pavian denken läßt, aber wahrlich nichts vom „Ebenbilde Gottes" besitzt. All seine Bilder sind ein Protest gegen die Ideale der Welt, gegen die Mächtigen, die diese Welt beherrschen, und gegen die ethischen Tabus, die uns gesetzt sind. Daß es eine psychopathische Kunst ist, wird sich nicht abstreiten lassen, und die Bilder eines vor Angst gellend aufschreienden Papstes stehen nicht nur thematisch, sondern zuletzt in der hingeschluderten Machart auch künstlerisch außerhalb der Diskussion. Die Gefahr der Übersteigerung, des sich manisch Überschlagenden lag von Anfang an nahe; die Bilder der letzten drei Jahre, die in der Mannheimer Ausstellung so zahlreich vertretene Zeit von 1960 bis 1962, erreichen nicht mehr jene Faszination des Makabren wie die der Jahre zuvor, sondern lassen erkennen, daß Bacon nach errungenem Erfolg (und angesichts der horrenden Preisforderungen) es sich in der Zwangsjacke des Abwegigen recht bequem zu machen beginnt.

Ulrich Seelmann-Eggebert

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

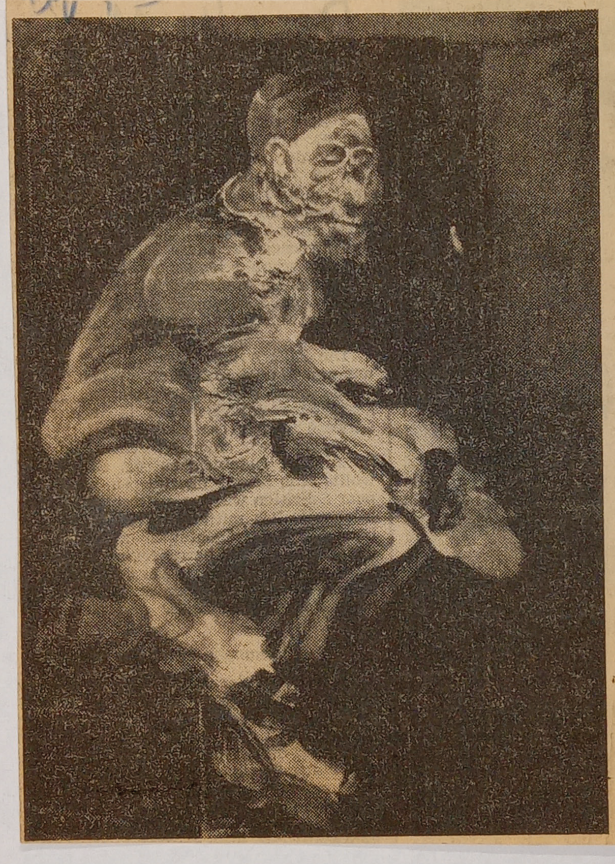
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.:

DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE
Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Frankfurter Rundschau
(6) Frankfurt / Main

6. 8. 62



Die Kunsthalle Mannheim, deren Wechselausstellungen der vergangenen Jahre (man erinnere sich: Lardera, Vieira da Silva, Ubac, Brüning) den internationalen Rang dieses bedeutenden Museums immer deutlicher zutage brachten, zeigt bis zum 26. August 84 großformatige Gemälde des Engländers Francis Bacon. Bacon, später Nachfahr des Philosophen und Aristokraten aus dem 16. Jahrhundert, ist Autodidakt, sein Werk, von maßgeblicher Seite als „infernalischer Realismus" gekennzeichnet, steht singulär und einsam in der Kunst der Gegenwart. Umkreist, auch in den berühmten Serien der Papstbilder und den Paraphrasen zu van Gogh, das Drama des heutigen Menschen: den Zerfall, die Verzerrung und Gesichtslosigkeit. Von seinen Deformationen gebe das abgebildete Detail aus dem Gemälde „Roter Papst auf Thron", 1962 gemalt und 198 mal 142 cm im Format, einen Eindruck.

(Foto: Reuther)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr. 1
DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90
Abendpost, Stadtausgabe, 7. VIII. 62
(16) Frankfurt



Selbstbildnis aus dem Jahre 1956: Francis Bacon

Menschenaffen wechseln sich mit Affenmenschen ab.

Foto: Kunsthalle Mannhe

DER SKANDAL BLEIBT AUS

Viel Gruselei für die Magengrube

Das Kruditäten-Kabinett des Mr. Francis Bacon – zu besichtigen in der Mannheimer Kunsthalle

Die Städtische Kunsthalle Mannheim stellt in fünf Sälen rund achtzig Gemälde des Engländers Francis Bacon zur Schau. Es ist die erste Ausstellung des in seiner Heimat vieldiskutierten Malers auf dem Kontinent (wenn man davon absieht, daß auf der letzten Kasseler Documenta drei Bilder von ihm zu sehen waren).

Bacon, 1909 als Sohn eines englischen Pferdetrainers in Dublin geboren, lebt und arbeitet, wie es heißt, sehr zurückgezogen in London. In den dreißiger Jahren war er eine Zeitlang, als Innendekorateur, auch in Berlin tätig. Als Maler ist er Autodidakt. Zu seinen Vorfahren zählt er den Begründer des philosophischen Empirismus und späteren Lordkanzler Jakobs I., des Sohns der Maria Stuart, Francis Bacon von Verulam, zu seinen Freunden den surrealistisch-expressiven Romantiker Graham Sutherland.

Welche Bedeutung man dieser „festländischen Premiere" beimißt, erhellt aus der Tatsache, daß der englische Botschafter Sir Christopher Steel selbst das Patronat der Mannheimer Ausstellung übernommen hat (die anschließend noch nach Turin, Zürich, Paris, Amsterdam und New York weiterwandern soll). Und kein Geringerer als der Dichter Stephen Spender schrieb eigens für Mannheim das Vorwort zu dem aufwendig ausgestatteten Katalog. Er nennt darin die Bilder Bacons „unversehens in Spiegeln aufgefangene Visionen einer Zivilisation". Er vermutet, daß spätere Generationen in den hier ausgestellten Kruditäten „mehr Milde und Menschlichkeit sehen, als uns heute möglich zu sein scheint". Leider verrät uns Stephen Spender nicht, was ihn zu dieser verwunderlichen Schlußfloskel verleitet hat.

Man weiß nicht recht, ob hier eine Manier zur Manie oder eine Manie zur Manier geworden ist. Bacon malt menschliche Tiere oder tierische Menschenwesen, gefangen in Glaskästen oder Freigehegen, schreiend, halbtot oder tot, geschlachtet, geschunden, verwest oder verwesend, entsetzlich, abstoßend, amputiert oder in blutige Teile zerlegt, am laufenden Band.

Das darf man in vielen Fällen wörtlich nehmen. Denn Bacon malt ganze „Filme" von ein und demselben Modell, ein und derselben Figur, mit veränderten Positionen, anderen Gebärden, mit variiertem Ausdruck. So sieht man, wie auf einem Filmstreifen, verschiedene Papst-Serien, denen das Bildnis Innozenz X. von Velasquez als Vorbild dienen mußte, und Porträtreihen, deren Modelle aus Magazinen und Zeitschriften stammen.

Tatsächlich verdankt diese Malerei dem Film und der Fotografie mehr als Bacon ist ein hemmungsloser Eklektiker: seine vermeintlichen „Visionen" sind sozusagen aus zweiter Hand gemalt. Immer wieder haben Fotos, Fotoserien, Illustrierte, Postkarten usw. ihn zu seinen monströsen Monster-Gemälden angeregt. Gelegentlich mußten auch zwei verschiedene Vorlagen für ein Bild herhalten, z. B. wenn er den aufgerissenen Mund einer schreienden Frau aus dem Eisenstein-Film „Panzerkreuzer Potemkin" in das Papstbild von Velasquez „montierte", oder wenn er ein Tierfoto von Muybridge mit einer Ansichtskarte von Monte Carlo kombinierte. So ist auch seine Malweise von der Film- und Fototechnik (Unterbelichtung, Doppelbelichtung, unscharfe Einstellung, gefiltertes Licht, Momentaufnahme usw.) wesentlich inspiriert.

Im Bereich der bildenden Kunst fanden Bacon außer bei Velasquez hauptsächlich bei van Gogh Motive für seine brutalen Paraphrasen. Ein anderes, mehrfach wiederkehrendes Motiv ist die völlig säkularisierte und jedem religiösen Gehalt entfremdete „Kreuzigung". Wie dann überhaupt ein eklatantes Merkmal dieser Malerei ihr absoluter Mangel an Transzendenz und geistiger Kommunikation ist. Vergebens erwartet man einen Schock von ihr.

Diese grotesken Produkte der Baconschen Alptraumfabrik sind nicht einmal unheimlich, wie die Visionen Goyas oder Boschs; sie bewirken eher eine Art Friedhofs- oder Panoptikumsgruseln als wirkliche Erschütterung und Katharsis. Spender sollte sie nicht als Visionen ausgeben. Es sind eher psychotische Hirngespinste, unverdaute Kindheitserinnerungen, wilde, bösartige Wucherungen einer kranken Phantasie, eines manischen, möglicherweise traumatischen Deformierungszwanges. Bacon berichtet selber, daß ihn in seiner Jugend die Tierleiber in den Metzgerläden fasziniert hätten.

Man braucht da also nicht unbedingt so rasch mit „apokalyptischen Visionen" und Atombomben-Assoziationen bei der Hand zu sein. Bacons grauenhafte Deformierungen entsprechen auch nicht, wie bei Picasso zum Beispiel, einer bildkompositorischen Konzeption; es scheint, er weiß gar nicht, was Bildkomposition ist. Offenbar ist er der Malerei nicht mit der gleichen Faszination hingegeben wie der Erinnerung an die Metzgerläden seiner Jugend. Denn im großen ganzen ist die malerische Qualität seiner Bilder minimal. Farbe, Zeichnung, Bildaufbau — auch darin ist er Blake verwandt — das alles kümmert ihn wenig.

Deswegen treffen diese Bilder uns auch nicht dort, wo das wirkliche Kunstwerk hinzielt, sondern in der Magengrube; es kann einem in der Tat mulmig werden beim längeren Aufenthalt in diesem Kruditätenkabinett des Mr. Bacon. Und aus demselben Grund fand oder findet wohl auch der Skandal nicht statt, den man von dieser Ausstellung vielleicht erwartet, befürchtet oder erhofft haben mochte.

Eo Plunien

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Romeike & Curtice Ltd
Telephone HOL 8171-2
88-90 CHANCERY LANE LONDON WC2
EXTRACT FROM
Heidelberger Tageblatt.
Heidelberg. Germany.
DATE 6. August. 1962.

Alexander Archipenko - Fernand Léger

Zu zwei Ausstellungen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim

Zeichnungen eines Bildhauers können als notwendige, doch sekundäre Äußerungen in Erscheinung treten, als vorbereitende Skizzen, als Zeugnisse des Ringens um die endgültige Gestalt einer Skulptur. Bei Alexander Archipenko, von dem die Kunsthalle Mannheim (bis 2. September) eine Auswahl von 78 Zeichnungen und Aquarellen aus den Jahren 1912 bis 1962 zeigt, ist ein solcher Aspekt hier und da zwar auch gegeben, im ganzen prägt sich jedoch unabweisbar die Kraft autonomer künstlerischer Leistungen ein. Sie tritt zugleich als klassische Aussage des Modernen schlechthin auf, hat ungewollt etwas Lehrhaftes, indem sie demonstriert, wie aus einer schöpferischen Persönlichkeit, aus einer über die Jahrzehnte konservierten Verfügungsgewalt über das Materielle das Absolute an Konzentration, Form und Ausdruck gewinnen kann.

Archipenko hat die Neue Kunst unseres Jahrhunderts von ihren Anfängen an mitgestaltet und auch mitbestimmt. Das Anregende seines Schaffens läßt sich exemplarisch aus den früheren Blättern ablesen. Die Ueberwindung des naturgegebenen Abbilds, aber auch der zerfließenden Formen, wie sie der Impressionismus zeitigte, wird durch die Mittel der Abstraktion erreicht. Die figürlichen Kompositionen zeugen durch Rhythmisierung, Schichtung und Konstruktion von einer neuen Erfahrung des Abbildbaren. Archipenko gewinnt in diesen Zeichnungen ein eigentümliches Pathos der Klarheit aus der Verwendung von technoiden Elementen. Die Steigerung, die durch „Weglassen" erzielt werden kann, gelangt hier zu einer Sinnbildlichkeit, die dem Betrachter das Naturbildliche als Ursprung ganz präzis zu suggerieren vermag.

Die vollendete Abstimmung von Linie, Fläche und (später) auch Farbe überspielt die stilistischen Aspekte und die Spannungen zwischen graphisch oder malerisch empfundenen Arbeiten. Die frühen Bilder, die kubistische Züge aufweisen, und spätere Versuche mit totaler Abstraktion können ohne Bruch als verwandt angesehen werden. Es ist kein Spielen oder Probieren mit Möglichkeiten, sondern Ausdruck eines künstlerischen Wesens mit einer selbstverständlichen Breite der Variation.

Eine weitere Kostbarkeit offeriert die Mannheimer Kunsthalle mit Fernand Légers Litographien-Zyklus „Cirque". Hier hat das magisch-naiv erfaßte Milieu der Artisten in farbigen und Schwarz-Weiß-Blättern eine poetische Fixierung gefunden, die in der stilistisch unverwechselbaren Diktion des französischen Meisters direkten Zugang zu Herz und Intellekt des Betrachters findet.

Es ist nicht ohne Reiz, Archipenko und Léger neben Francis Bacon (vgl. unsere Ausgabe vom 2. August) zu sehen. Da gewinnt der Unterschied zwischen „genial" und „genialisch" genaue Fixierung. -rr.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90
Deutsche Zeitung mit Wirtschafts-zeitung, (5) Köln, (7) Stuttgart
- 6. Aug. 1962

Das Gemeinste, was es je gegeben hat

Weiteres zur Francis-Bacon-Ausstellung in Mannheim

„Ist das nicht das Gemeinste, was es je gegeben hat?" Dieser empörte Ausruf war in der Francis-Bacon-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle zu hören. Empört war ein Herr, der auf seine Freunde zustrebte: ein Paar um die fünfzig, er grauhaarig in beigefarbenem Cord-Anzug, sie in jener gepflegt-saloppen Aufmachung, die intellektuelle Frauen lieben. Die drei bildeten eine Gruppe schockierter Flüsterer. Im nächsten Saal sah ich mehrere Studenten. Einer machte unbewußt eine kleine Verbeugung vor einem Bild. „Toll!" sagte er. „Toll!" Wo liegt der Widerspruch? David Sylvester, der Kritiker, der Bacon und seine Arbeit am besten kennt, hat vieles über seine Sicht und seine Form gesagt. (Siehe DZ Nr. 170 vom 25. 7. 62.) In der Katalogeinleitung fügt der Dichter Stephen Spender etwas dazu. Und die vorbildlichen Notizen zu den Bildern, von Ronald Alley, Kurator der Tate Gallery, zusammengestellt, sind eine unersetzliche Dokumentation. Aber letzten Endes müssen die Bilder selbst Antwort geben.

Die ersten interessanten Bilder stammen aus dem Jahr 1944: „Drei Studien zu Figuren einer Kreuzigung". Nach Angaben des Künstlers handelt es sich um „Entwürfe für die Eumeniden". Der Einfluß von Picassos „Knochen" von 1929 bis 1931 verrät sich. Merkwürdigerweise auch der Daumiers, dem Bacon laut Spender sein erstes künstlerisches Erlebnis verdankt. Die Details sind naturalistischer, illustrativer als bei Picasso. Trotzdem ist die Auffassung im nachkubistischen Sinn formal. Nur ist, wie Sylvester bemerkt, die Figuration isoliert. Trotz einer perspektivischen Linienstruktur auf dem organgeroten Hintergrund, gibt es keinen Bildraum, kein Kontinuum in dem die Formen leben könnten. In den darauffolgenden Kreuzigungsfragmenten greift der Maler weniger nach formalen als nach objektiven Elementen. Die Anonymität des bürgerlichen Mantels wird zur Anonymität der Architektur, und reflektiert dann auf den Menschen selbst. Die große Kuppel des Regenschirms droht. (Schade nur, daß das „Gemälde 1946" aus dieser Serie fehlt.) Aber es bleibt ein Gefühl der Gespaltenheit.

1949 mit „Kopf VI" erscheint das erste von Bacons Papst-Bildern, die wohl am bekanntesten geworden sind. Sie sind alle mehr oder weniger Paraphrasen von Velazquez' „Innozenz X.", der der schreiende Mund der Kinderfrau aus Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin" hinzugefügt wurde. Negiert eine solche Zusammenstückelung von aufgegabelten Fragmenten nicht die künstlerische Form? Wie kommt Bacon zu dieser Lösung? Zu den Papst-Bildern hat er selbst gesagt: „Ich wollte nur einen Vorwand finden, um diese Farben anzuwenden; gewöhnlicher Kleidung kann man diese Purpurfarben nicht geben, ohne in eine Art falscher Fauve-Manier zu verfallen." Das Bild im Palazzo Doria hat er nie gesehen, seine Farben sind anders als die des spanischen Meisters. Und was „Potemkin" betrifft, so hat Mr. Sylvester die Ähnlichkeit von Eisensteins und Bacons Imagination analysiert. Der schreiende Mund scheint eine Art Zwangsvorstellung für den Maler geworden zu sein. Er antwortet auf etwas in seiner inneren Vision. Zu den „Köpfen" sagte Bacon: „Sie sind nur ein Versuch, eine gewisse Art von Empfindung sichtbar zu machen." Was für eine Form soll diese Empfindung finden? Viel mehr als Bacons Thematik ist es die Antwort, die den „modernen" Künstler und gutgläubige Kunstfreunde auf die Palme bringen wird. Sie heißt: die Fotografie. In der Papst-Dreierserie von 1951 löst ein Pressefoto Pius' XII. den Einfluß von Velazquez ab. Und die Akt- und Tierstudien aus den nächsten Jahren sind sämtlich aus den Büchern von Bewegungsaufnahmen E. Muybridges entnommen. Der Hintergrund zur „Studie eines Hundes" (1952) stammt sogar von einer farbigen Postkarte aus Monte Carlo! Im selben Jahr machte Bacon eine Afrika-Reise. Aber ein Teil seiner Afrika-Bilder, so die „Landschaft" in dieser Ausstellung, sind vor der Reise entstanden, angeregt von einem Fotobuch von M. Maxwell. Der Vorgang wird hier allmählich klar. Auf seiner Suche nach der entsprechenden visuellen Form, erscheinen Bacon materielle Objekte — Tiere, Menschen — zu aggressiv, zu räumlich, zu differenziert. Das Foto bedeutet für ihn ein visuelles Sieb, eine Vorauswahl der Formen, die seine Phantasie dann benützen kann. Der Film tut das gleiche in der Dimension der Zeit. Von der Achterserie der Päpste aus dem Jahre 1953, von denen leider nur zwei hier gezeigt werden, schreibt Mr. Alley: „Sie gleicht der Abfolge von Bewegungsphasen eines Filmes."

In all diesen Bildern aber ist der Pinselstrich alles andere als fotografisch. Er zeigt sogar manchmal einen leichten Einfluß von Kokoschka. Nur ist der Grund entweder flach zugestrichen — die konventionelle Linienstruktur will Raum andeuten — oder von einem etwas banalen Impressionismus. Mit den „Zwei Figuren" (1953) nach einem Muybridge-Foto von Ringern, ändert sich das. Hier ist die Wirkung tatsächlich die einer schadhaften Fotografie. In den „Drei Studien des menschlichen Kopfes" aus diesem Jahr ist die Absicht erkennbar. Wenn man die kleinen Bilder genau ansieht, sind sie durchaus malerisch. Sie vermitteln aber einen Eindruck, der sie kaum von einem verwischten Foto unterscheidet. Genau das macht die Verzerrungen so erschütternd. Es ist schade, daß von den sieben Studien „Mann in Blau" (1954), die ausnahmsweise nach dem Leben gemalt wurden, nur eine in Mannheim ausgestellt ist. Am beeindruckendsten ist daran, wie das anfangs realistische Gesicht zunehmend weggewischt wird, bis nichts davon übrigbleibt.

Die Bilder von 1956, einschließlich des ersten Selbstbildnisses, sind lockerer gemalt. Jedoch bereiten sie den Betrachter auf die Van-Gogh-Porträts nicht vor. Hier ist alles auf den Kopf gestellt. Die helle, expressive Farbskala, der flüssige Pinselstrich, die offene Form und die bewegte, durchlaufende Komposition scheinen alle nichts mit Bacons bisheriger Arbeit zu tun zu haben. Der Haupteindruck ist — *humour noir*. Ja, Bacons Arbeiten sind nie weit von einem gewissen schwarzen Humor entfernt. Manche der kleinen Köpfe dürften Karnevalsmasken tragen. Aber diese acht Paraphrasen zu „Dem Maler auf der Straße nach Tarascon", von denen fünf hier ausgestellt sind, grenzen an bloßen Scherz. In Nr. II (1957) gleicht die abschüssige Straße, auf der die Farben herunterkullern, sogar einer Karikatur. Hier hat Bacons Dämon nach einer Ausdrucksform gegriffen für einen Impuls, der die brüchige Form der Fotografie zerschmettert hätte. Das Experiment hatte Folgen. Die Bilder von 1959—62 sind fast alle zäher in der Form. Die „Glaskasten"-Linien zur Andeutung des Raums sind meist verschwunden. Die Figuren stehen jetzt wie auf einer schmalen Bühne.

Schließlich kommen die „Drei Studien zu einer Kreuzigung" (1962), die Sylvester, sicher mit Recht, als „wahrscheinlich Bacons bisher bemerkenswertestes Werk" betrachtet. Hier deutet sich, wie der Kritiker sagt, eine Synthese an. Form, Raum und Sicht wachsen endlich zusammen. Der konkrete Bezug, die Ablehnung der Verallgemeinerung, die Sylvester veranlaßte, Bacon mit Eliot zu vergleichen, macht sich bezahlt. Alles wird zweideutig: Folterer — Wissenschaftler, Opfer — Patient, Folterkammer — Operationssaal, gequälter Mensch — geschlachteter Ochse. Endlich versteht man die Art von Bacons Realismus. Er kann sich einen relativ großen Naturalismus erlauben, weil er ihn nicht vom visuellen Objekt herleitet. Er darf „literarisch" erscheinen, weil alles projiziert und nichts erzählt ist. In der Vermittlung von Tatsachen ist Bacon unmittelbarer als irgendein anderer Maler. Denn er ist visionär.

John Anthony Thwaites

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Die Zeit, (2) Hamburg

3. VIII. 1962

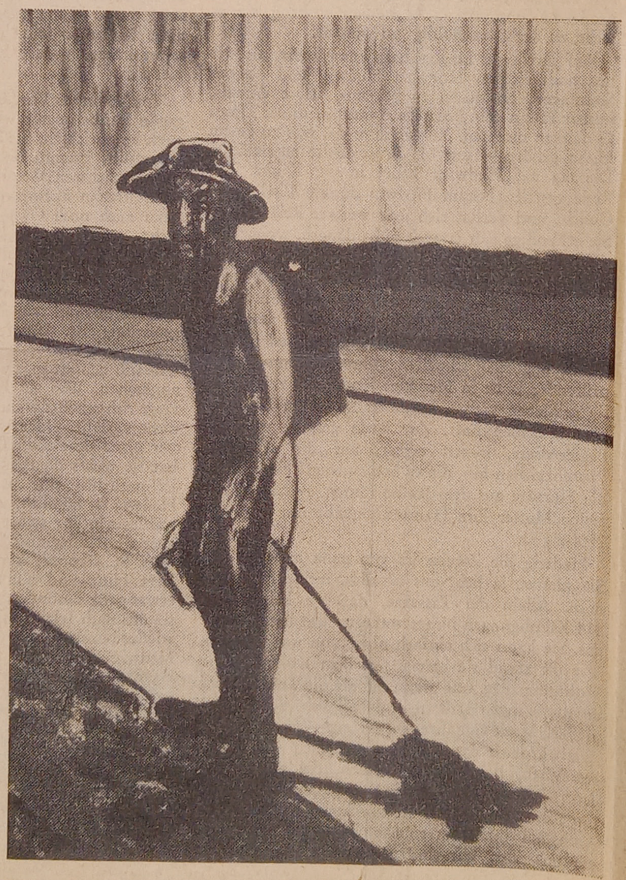
Akt, Tier, Papst oder van Gogh

Francis Bacon in der Kunsthalle Mannheim / Von Will Grohmann

Es ist eine in hohem Maße aufregende Ausstellung, denn erstens ist Francis Bacon in Deutschland so gut wie unbekannt, zweitens beweist dieser Engländer, daß die Kunst nie am Ende ist und nie eingleisig. Auch die gegenständliche Malerei kann aktuell sein, wenn ein Maler 1962 ebenso *de son temps* ist, wie es Manet vor etwa 100 Jahren mit seinem „Frühstück im Freien" war. Mit der von vielen ersehnten Rückkehr zur gegenständlichen Kunst hat nun allerdings diese Malerei nichts zu tun, sie ist das Gegenteil von restaurativ, trotz der Kühnheit, acht Variationen zu van Goghs „Maler auf dem Weg nach Tarascon" (1888) zu malen oder etwa zwanzig Papst-Studien nach dem „Porträt Innozenz X." von Velasquez, das er übrigens nie im Original (Palazzo Doria, Rom) gesehen hat.

Bacon liebt es, nach Photos oder nach Wiedergaben in illustrierten Wochenzeitschriften zu arbeiten, seine Freunde können in vielen Fällen die Vorlagen zu seinen Köpfen angeben. Und er selbst verweist auf Photos der Meisterphotographen Muybridge (*„Animals in Motion"* zum Beispiel) oder auf Maxwells *„Stalking Big Game with a Camera in Equatorial Africa"*, das er für Aktstudien oder für Hunde — und andere Tierstudien verwendete. Solche Vorlagen kombinierte er dann gelegentlich mit Anregungen, die er von farbigen Postkarten empfing. Seit der Entdeckung von Henri Rousseaus Vorlagen für seine Tropenlandschaften wissen wir, daß Kunst auch so entstehen kann.

Was aber Bacon benutzte, war etwas anderes als das, was Rousseau interessierte, nicht die Sache, sondern der photographische oder filmische Prozeß, die Unverbindlichkeit der Wiedergabe, die Bewegung, die gewollte Unschärfe oder beim Papstbild die nackte auf ein Photo reduzierte Idee des Spaniers. Wo er nach der Natur malt wie bei dem „Mann in Blau" (1954, sieben Fassungen) oder nach dem Original wie bei der „Huldigung an van Gogh" (1960 nach „Selbstbildnis mit der Pfeife"), ist die Intensität nicht größer als bei Arbeiten, die von mehr oder weniger zufälligen Vorlagen ausgehen.



Francis Bacon: Bildnis Vincent van Gogh (Öl, 1957)

Die Intensität ist bei Bacon so stark und nach jeder Seite hin strahlend, nach Thema, Sache, Verformung, Figuration als Verwandlung und Ausdruck, Farbe als Raum und als Metapher, daß der Besucher der Ausstellung nach einer Stunde am Ende seiner Kräfte ist. Es gibt kaum ein Bild in der Mannheimer Ausstellung, das nicht angreift; es ist ein Inferno, in dem man sich bewegt, auch in Sälen, die, äußerlich gesehen, harmloser sind mit ihren Porträts von Engländern, dem „Mann in Blau", dem Bildnis seines ersten Sammlers R. J. Sainsbury und seiner Frau Lisa oder mit den Studien eines Pavians. Ob Akt oder Tier, Papst oder van Gogh, Studien zu Köpfen oder zur Kreuzigung, das Gewicht ist immer dasselbe, immer rührt Bacon an die äußersten Kräfte unseres geistigen Aufnahmevermögens.

Man hat Bacon gefragt, warum er so oft das Porträt des Innozenz abwandle, was ihn an dem Bild interessiere. Die Antwort ist höchst aufschlußreich: „Ich wollte nur einen Vorwand finden, um diese Farben anzuwenden; gewöhnlicher Kleidung kann man diese Purpurfarben nicht geben, ohne in eine falsche Fauve-Manier zu verfallen." Ursprünglich habe er ein Bildnis des Kritikers David Sylvester malen wollen. Also waren es die Farben? Auch nicht, sie sind auf dem Original gar nicht purpurn, so wenig wie in ihrem Bild Andeutungen zu finden sind für die Variationen, die bei Bacon wie ein Filmband abrollen.

Man hat Bacon gefragt, wie die „Drei Studien für eine Kreuzigung" (1962) zu verstehen seien. Eine kaum zu beantwortende Frage; Bacon hatte bereits 1932 und 1933 eine Kreuzigung gemalt, mehr surrealistisch, 1945 eine „Magdalena" unter einem Regenschirm, mit einem aufgerissenen Mund, angeblich eine Erinnerung an eine Figur aus dem „Potemkin"-Film; kurz vorher drei „Studien" zu Figuren einer Kreuzigung, heute in der *Tate*.

In diesem Falle könnte man an Grünewald denken, der ihm großen Eindruck gemacht hat, bei der letzten „Kreuzigung" von 1962 kann man es nicht. Im Mittelbild das Opfer, rechts und links die Mörder. Bei den beiden Figuren links hat man von Hitler und seinesgleichen gesprochen, bei der Figur rechts von dem nach seiner Erschießung aufgehängten Mussolini; Photos davon kursierten damals in vielen Zeitschriften. Ob es stimmt oder nicht, diese Studien zu einer Kreuzigung sind keine Studien und keine Kreuzigung. Studie heißt bei Bacon offensichtlich, daß das Thema noch nicht erschöpft ist und weitergeht, Kreuzigung, daß auch heute noch gekreuzigt wird, daß es Mörder und Gemordete gibt, aber unter Aspekten, die wenig mit dem Kreuz von Golgatha zu tun haben; zwischen Henker und Opfer ist kaum noch ein Unterschied. Politik? Zu allerletzt, Bacon benützt sie höchstens, wie er ein Photo benützt, er ist Maler, aber weiß, in welcher Zeit er lebt und welcher Instanz er verantwortlich ist.

Francis Bacon ist 1909 in Dublin geboren, von englischen Eltern, also nicht Ire, und Nachkomme des Philosophen Francis Bacon. Er ist Autodidakt, viel gereist, und in der Stadt London zu Hause, wo er zurückgezogen und höchst bescheiden lebt. Die Ausstellung wurde von der *Marlborough Gallery* für die *Tate-Gallery* zusammengestellt, wird in Deutschland nur in Mannheim gezeigt und läuft in der dortigen Kunsthalle bis zum 26. August.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstr. 37 Tel. 73 85 90 (Am. Sekt.)
Handelsblatt (22a) Düsseldorf
-3. Aug. 1962

GELASSENES ENTSETZEN

Francis Bacon in Mannheim

Es wird berichtet, der Maler Francis Bacon sei ein später Nachfahre des englischen Staatsmannes und Philosophen gleichen Namens. Bacon, der von 1561 bis 1626 lebte, war ein Philosoph der Erfahrung; sein berühmtestes Wort lautet: „Knowledge is Power." Dieses „Wissen ist Macht" spielt auch im Werk Francis Bacons, der 1909 in Dublin geboren wurde, eine große Rolle: er ist im Grunde ein Maler der Erfahrung, dem die Erkenntnis des Entsetzens zu dessen Überwindung verhilft. Er dringt spürend in die Tiefenschichten, in das Dunkle des Menschen ein, aber das Entsetzliche sublimiert er im Malerischen. Francis Bacon läßt sich kaum in eine bestehende Richtung der Moderne einordnen. Das nackte Grauen schreit uns von seinen Bildern entgegen, obwohl oder vielleicht auch gerade weil Bacon sich durch die malerische Umsetzung seines Gegenstandes von diesem Gegenstand distanziert.

Wir verdanken die Begegnung mit Francis Bacon der Mannheimer Kunsthalle; nur dort können wir jetzt seine Arbeiten bei uns sehen. Die weiteren Stationen der Ausstellung sind Turin, Zürich, Amsterdam, Paris, New York.

Die Neugier, geweckt durch Berichte aus London, wo die große Bacon-Ausstellung in der Tate Gallery berechtigtes Aufsehen erregt hatte, verwandelt sich, schon vor den ersten der fast achtzig Werke, in quälerische Faszination. Farbschreie in Orange, Schwarz, Rot, physisch bedrängende Dekoration zu einem Menschenbild, das sich in allen Metamorphosen des Entsetzens präsentiert: „Ein Versuch, eine gewisse Art von Empfindungen sichtbar zu machen. Ein Bild ist die Projektion der eigenen Nervosität auf die Leinwand." Aber diese eigene Nervosität Bacons wird zur Voraussetzung der psychologischen Erkenntnis. Was in diesen Bildern praktiziert wird, ist eine gnadenlose Durchleuchtung des Menschen, der sich selbst fremd gegenübersteht. Das Äußere ist aller Deformation zum Trotz in seinen Grundzügen intakt. Um so erschreckender und zwingender der makabre Glanz dieser Malerei, der Zwiespalt zwischen scheinbarer Aufgeschlossenheit und innerer Verblendung. Die Bilder zwingen zur Anteilnahme und doch verschließen sie sich im selben Augenblick jeder Beteiligung.

Bacons Verhältnis zur Farbe ist seltsam kühl und unpersönlich. Er will nur diagnostizieren. Er vermeidet die Apostrophierung emotioneller Schichten. Seine Herausforderung ist geistiger Art. Das zeigt sich am deutlichsten an der Art, wie er das Kreuzgangmotiv behandelt.

In Mannheim sehen wir Kreuzigungsdarstellungen aus drei Phasen: aus den Jahren 1932/33 und (jeweils drei Studien) aus den Jahren 1944 und 1962. Der Unterschied ist kraß. Auf den frühen Bildern erkennt man hinter der abstrahierten Chiffre noch das Motiv. Das Triptychon von 1944, realistischer betont, erinnert an grausige Inferno-Gestalten aus Hieronymus Boschs „Garten der Lüste". Und die drei Studien von 1962 lassen endlich an den Titel einer Bacon-Würdigung von Sam Hunter denken: „The Anatomy of Horror." Das Triptychon, rot-orange-schwarz gehalten, zeigt im Mittelteil den zerfleischten, blutigen, deformierten Körper einer Kreatur (Tier oder Mensch?), links zwei Menschen (einer davon in einem clownhaften Kostüm) und zwei Tierkadaver und auf der rechten Bildseite eine furchtbar zugerichtete Tierfigur mit freiliegendem Gerippe. Das Kreuzigungsmotiv ist radikal übertragen; es ist aus dem unmittelbar religiösen Bereich gelöst, wurde zu einer existenziellen Chiffre allgemeiner Gültigkeit erhoben.

Das Leid des Menschen wird in seiner äußersten Steigerung, als Leid zum Schöpferischen hin, am Beispiel van Goghs dargestellt. Der „Maler auf der Straße nach Tarascon" und das „Selbstbildnis mit der Pfeife" haben Bacon zu einer Serie angeregt, die sich vom übrigen Werk durch eine aufwühlend expressive Farbigkeit unterscheidet. Bacon hat hier die flammenden Farberuptionen des zerquälten und vom Irrsinn bedrohten van Gogh übernommen. Die „Huldigung an van Gogh" (nach dem „Selbstbildnis mit der Pfeife") schockiert durch die animalische Verzerrung des Gesichtes, das im Original van Goghs einen ganz friedlichen Ausdruck hat.

In anderen Arbeiten registriert Bacon das provozierte Entsetzen zurückhaltender. Zumeist männliche Figuren bilden da den Mittelpunkt der Szenerie; der Raum ist offen und zugleich vergittert. Perspektiven sind auf dem düsteren Grund dieser Bilder (Schwarz, dunkles Blau, dunkles Grün), wenn überhaupt, nur in dünnen weißen Linien angedeutet. Die Köpfe und Gestalten leuchten vor diesem Hintergrund in unheimlicher Helle auf, wie im Widerschein eines geahnten Atomblitzes. In ihrer Mimik und Gestik drücken sich Furcht und vielleicht auch fatalistisches Erdulden der „modernen" Vereinsamung aus. Selbstbildnisse Bacons sind in diesem Umkreis nicht selten.

Viele seiner Werke wurden durch Fotografien inspiriert. Aufnahmen von Edward Muybridge, Marius Maxwell und aus der Zeitschrift „Time" haben manchen Impuls gegeben. Indem Bacon die fotografische Starre in malerische Bewegung umsetzt, deutet er die Motive thematisch aus, verdichtet er sie zu Situationsdiagnosen. Seine Bilder sind psychologisch verdichtete Kommentare zu einer mit fotografischer Präzision erfahrenen Umwelt.

Berühmt und berüchtigt ist Bacons Papst-Serie, die auf das Porträt Innozenz X. von Velasquez zurückgeht. Er arbeitet seit dreizehn Jahren daran. Er kennt das Original nicht; er beruft sich auf eine Reproduktion. Diese Serie nimmt den breitesten Raum in seinem Gesamtwerk ein. Zahlreiche Variationen spiegeln das Thema in unterschiedlichen Auffassungen, die zum Teil eine polemische und sogar parodistische Absicht vermuten lassen. So zeigt die Variante von 1949 den in einem Glaskasten sitzenden Papst, den Mund zum Schrei aufgerissen, die obere Gesichtspartie aufgelöst. Wo sonst die Stirn ist, hängt eine Goldquaste herab. Die schreiende, gestikulierende, verzerrte Figur hat durchweg den Vorrang.

Egbert Höhl

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.
DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/738590
Wormser Zeitung, (22b) Worms
- 3 AUG. 1962

Furcht und Mitleid

Bilder von Francis Bacon in der Mannheimer Kunsthalle

Alle schreien oder gebärden sich aufgestört durch Qualen körperlicher oder geistiger Not. Das läßt in die Räume mit den Bildern von Francis Bacon etwas von der Gespenstigkeit der Erzählungen Edgar Allan Poes einziehen — aber auch von der Situation des Menschen unter den Augen des „Großen Bruders". Wohin der Besucher dieser Ausstellung blickt, sieht er sich Deformationen des Menschenbildes gegenüber, Ausbrüchen des Leidens, die Gestalt und Gesicht verzerren und seine verzweifelte, ausweglose Existenz bezeichnen.

Bacon sieht den Menschen als Opfer, aber auch — im Gegensatz — als richtenden Inquisitor, immer dämonischer Macht ausgeliefert, die es als undurchschaubar beläßt, wer Peiniger und wer der Gepeinigte ist. Die Unmenschlichkeit des Menschen gegen sich selbst macht ihn zum „Geworfenen", wie Jean-Paul Sartre ihn sieht, zum Bedrohten in metaphysischer Einsamkeit innerhalb einer Welt ohne Ordnungsprinzip. Auf die Sinnlosigkeit der Welt und ihr Chaos antwortet er mit Ekel. Es ist kaum anzunehmen, daß der mit wenig allgemeiner und ohne künstlerische Ausbildung aufgewachsene Bacon Werke von Sartre gelesen hat. Aber hellsichtig und treffender als irgend ein anderer Maler vermag er in dessen Geist Bilder von der Not des menschlichen Lebens hervorzubringen.

Dieser Sicht des Daseins gibt Bacon „metagegenständlich", mit bis zum Grausigen getriebenen Extremen Ausdruck. Wie ein Manierist schaltet er willkürlich mit gewaltsam auferlegten Formen. Er läßt die Körper sich in Schraubendrehungen winden und die Gesichter wie unter der Einwirkung von Schlägen aufquellen. In seiner Eigenart steht er ganz für sich in der Gegenwartsmalerei da. Doch zeigt er erhebliche Berührungspunkte mit seinem nur wenig älteren Kunstgenossen, dem Maler Graham Sutherland, mit Picasso und — mit Grünewald.

Bedeutsam ist auch, daß er (1909) in Dublin geboren worden ist, in der Stadt, die auch James Joyce, dem Entdecker einer neuen psychoanalytischen Romantechnik, Heimat war. Durch seine irische und vom Vater her englische Herkunft scheinen noch Neigungen in ihm lebendig, die in diesem Kultur- und Kunstkreis — wie Werke der keltischen Vorzeit oder Buchmalereien des Mittelalters bezeugen — zu Übersteigerungen drängen. Die ersten Proben von Bacons aufwühlendem Schaffen hatte man in Deutschland 1959 auf der „Documenta II" in Kassel sehen können. Aus seinem verstreuten, meist in englischen und amerikanischen Sammlungen befindlichen Oeuvre hat in diesem Jahr die Tate-Gallery in London einen ersten Überblick zusammengestellt. Diese Ausstellung hat die Mannheimer Kunsthalle jetzt übernommen. Fast durchweg stellt Bacon in diesen Bildern den vereinzelten Menschen dar. Aber — und das ist außergewöhnlich und für ihn sehr charakteristisch — er gestaltet ihn in den meisten Fällen nicht unmittelbar, sondern erst nach dem Studium von Photographien. Für Menschen- und Tierbilder übernimmt er deren Motive. Man könnte seine Kunst gewissermaßen als kommentierende Kamera auffassen. Auch verschmäht er es nicht, für das selten anzutreffende landschaftliche Beiwerk die Anregungen von farbigen Postkarten in das Kunstwerk aufzunehmen.

Die Gestaltungsmittel der Photographien und des Films liefern für seinen Stil entscheidende Grundlagen. Ihre Möglichkeiten der Momentaufnahme, der Unter- oder Überbelichtung, der Verzerrung durch unscharfe Einstellung, selbst der Zustand der Mattscheibe mit ihren präzisierenden Orientierungslinien wirken in seine Kompositionen hinein. Gerade die letzteren baut er zu dem System eines als Glaskasten erscheinenden Gefüges aus, in dem der isolierte Mensch gespensterhaft zur Schau gestellt wird. Von hier kommt auch der Gedanke, die Dargestellten in Reihenbildern wiederzugeben und sie in verschiedenen Zuständen zu schildern. So gleicht unter seinen mehrfachen Papst-Studien die Serie von 1961 der Abfolge von Bewegungsphasen eines Filmes. Im ersten Bild verharrt der Papst in Ruhe, in den folgenden wird seine Haltung immer bewegter, bis er im letzten in einen Zustand physischer Erschöpfung zurücksinkt.

Daß Bacon so häufig das Papst-Thema aufgreift — wobei er von dem ihm nur aus Photographien des Porträts Innozenz X. von Velasquez, in anderen Fällen zudem noch von Lichtbildern Pius' XII. auf der „Sedia Gestattoria" ausgeht —, beruht nicht auf irgendwelchen tendenziösen Absichten. „Ich wollte nur einen Vorwand finden, um diese Farben anzuwenden; gewöhnlicher Kleidung kann man diese Purpurfarben nicht geben, ohne in eine Art falsche Fauve-Manier zu verfallen" — erläuterte er. In diesen Worten offenbart sich der Visionär als die von der Magie der Farbe faszinierte Malernatur. Meist hat er nur wenig Töne auf der Palette. In einer Periode verwendet er unter Auswertung der Leinwandstruktur zu dem Inkarnat nur Schwarz und tiefes Blau und weiß damit eigentümlich raumlose Bereiche voll hintergründiger Geladenheit zu erzeugen. In anderen, farblich reicheren, vermag er aggressive Dämonie zu beschwören. Erstaunliche Ausdruckskraft spricht aus solchen Werken, in denen er malerische Einzelheiten und ein paar Formfloskeln zu bestürzender Expression zusammenwachsen läßt. Leidenschaftlich gewaltsam wird die Pinselführung in den glutvollen Bildern, in denen er nicht ohne Zufälligkeit Kompositionen van Goghs und dessen Selbstbildnis ins Atomzeitalter transponiert. Auch hier Verzerrung und doch ein Stück Wahrheit wie in allen seinen beängstigenden Alpträumen. Erschreckende Wahrheit, die in dieser den Besucher ohne Trost lassenden Ausstellung heilsam werden kann, indem sie aus der Gleichgültigkeit aufrüttelt und die Absichten der griechischen Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, vollauf erfüllt. (Die Ausstellung dauert bis 26. August 1962.)

A. G.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/738590
Heidelberger Tageblatt (17a)
Heidelberg 2. VIII. 62

Ueber die menschliche Angst

Inhaltslose Bilder: Zur Francis-Bacon-Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim

„... unsre Zeit ist abgelaufen".
Shakespeare: „Julius Cäsar"

Francis Bacon, jüngst noch prominenter Außenseiter der zweiten Kasseler Documenta, erscheint seit seiner, vor kurzem in der Londoner Tate-Gallery zu Ende gegangenen Ausstellung in klareren, in krassen Konturen: den einen ein Ärgernis, ein furchterregendes einmaliges Phänomen, den anderen ein Kritiker, dessen von panischer Angst erfüllte Prophetien pädagogisch wirken.

Die Londoner Tate-Gallery räumte fünf Säle, um Francis Bacons monströse Kollektiv-Schau zeigen zu können; der Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Dr. Heinz Fuchs, stellte — neben dem großen Saal des Obergeschosses — drei weitere Räume zur Verfügung. Daß die Werke Bacons überhaupt gezeigt werden können (dieses Ereignis steht einzeln da), ist vor allem der guten Verbindung der Mannheimer Kunsthalle zu Marborough Fine Art London zu verdanken, die Francis Bacon betreut. Die Ausstellung — die sonst nirgendwo in Deutschland zu sehen ist — wandert weiter nach Turin, Zürich, Amsterdam, Paris und New York.

Francis Bacon, von dem die „Daily Mail" schrieb: „Wer zimperlich ist oder Angst vor Alpträumen hat, soll nicht hingehen", hat mit seiner Arbeit — einer sehr englischen Malerei — eine Sonderstellung innerhalb der zeitgenössischen Kunst erlangt. 1909 (oder, wie andere Quellen behaupten, 1910, beziehungsweise 1911) als Sohn eines Pferdetrainers in Dublin geboren, möchte er in dem Elisabethanischen Philosophen Francis Bacon seinen Ahnen sehen. Bacons Ausbildung besteht in kaum mehr als dem Besuch der Grundschule, geschweige denn dem einer Hochschule oder gar einer Kunstakademie. Der Engländer bezeichnet sich selbst als malerischen Autodidakten.

In den dreißiger Jahren macht Bacon Bekanntschaft mit dem Kontinent; er reist nach Berlin und gewinnt dort, wie Stephen Spenders Katalogvorrede betont, „Eindrücke, die die unheilbeladene Geschichte dieses Jahrhunderts vorausahnen ließen." Aus diser Zeit, da Bacon hauptsächlich als Gelegenheitsarbeiter, Diener und Dekorateur in Gaststätten tätig ist, stammen erste, noch erhaltene Bilder. Sein Geständnis, „wie sehr ihn als Junge die Tierleiber in Schächterläden fasziniert hätten", und sein Hang zu verwischten Fotografien, besonders den ersten Phasenaufnahmen Muybridges (von Bacon immer und immer wieder bis ins dürftigste Detail studiert), wie auch die Entdekkung großer Künstler, etwa Grünewalds, Velasquez', van Goghs, kennzeichnen Bacons Weg.

Dieser Francis Bacon, der erschüttert und im selben Augenblick durch die kompromißlose Darstellung seiner Inferno-Visionen ein etwas hohles Gelächter provoziert, zeigt sich als ein Künstler von unterschiedlicher Qualität. Immer sind es makabre Visionen, die er, als wolle er sie loswerden, auf die Leinwand schleudert — doch nicht selten übermannt ihn bei der Aufzeichnung seiner Spukphantasien die Routine, die Selbstkopie, die gebrauchsgraphische Raffinesse.

Bacon ist Schilderer und Erfinder. Er malt Dinge, die jedem Menschen im Alltag bekannt sind, und neue, nur ihm zugehörende Monstren, die eine leise Verbindung zu altmeisterlicher Malerei, etwa zu der eines Bosch, Brueghel, auch Rubens, herstellen.

Der junge Maler, in der Zeit der vierziger Jahre ein Höllenspiel der Ängste entfesselnd, ähnelt dem reifen Künstler der sechziger Jahre. Der Bogen führt also von ersten zu letzten Arbeiten.

Bacon betont, laut „Time", seine Bilder seien inhaltslos. „Sie sind", sagt er, „nur ein Versuch, eine gewisse Art von Empfindungen sichtbar zu machen. Ein Bild ist die Projektion der eigenen Nervosität auf die Leinwand. Eines der Probleme ist", fährt Bacon fort, „wie Velasquez zu malen, aber mit der Leinwandstruktur, die einer Nilpferdhaut gleicht."

Bekannt, ja ein wenig in Verruf geraten, ist Francis Bacon durch seine Variationen über Velasquez' „Porträt des Papstes Innozenz X." Seit rund 13 Jahren beschäftigt ihn dieser Bildvorwurf. Seit rund 13 Jahren also malt er Variationen, Satiren, ja grauenerregende Parodien über dieses Thema. Bacon hat dieses Gemälde des Velasquez nie im Original gesehen, lediglich in einer farblich unzutreffenden Reproduktion, die ihm als Stütze seiner Papst-Serien diente. Dieser Papst, in einer ersten Darstellung als Halbfigur gemalt, erscheint mit aufgerissenem, angstverzerrtem Mund, in einem Glaskäfig sitzend. Augenpartie und Stirn in grauem Dunst sich auflösend, jedoch erschreckend durch eine von der Käfigdecke herabhängende Goldquaste geschmückt. In der Folgezeit verwendet Bacon — neben der Velasquez-Reproduktion — zusätzlich ein Foto aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin", das Bild einer angstgeschütteten Krankenschwester, die mit weit geöffnetem Mund ihre beklemmende Angst hinausschreit. Bacons Papst kehrt in weiteren Darstellungen verzerrt bis zur destruktiven Chimäre wieder, ganzfigürlich jetzt im Glaskasten sitzend, schreiend, tobend, verzweifelt, höhnisch, ja sich auflösend, wie es scheint, in eine körperlose Gestalt.

Aktualisiert wird diese Papstserie von 1953 (auch die letzte des Jahres 1961, als Bildfolge im Sinne des Filmes gestaltet) durch die Einbeziehung eines Fotos nach Papst Pius XII. (veröffentlicht im „Magazine of Art", Januar 1952). Immerhin scheint — bei aller Toleranz — hier eine gewisse Grenze verletzt ... und sei es nur die des Menschlichen überhaupt. Auch wenn Bacon beteuert: „Ich habe nichts gegen Päpste. Ich wollte nur einen Vorwand finden, um diese Purpurfarben anzuwenden", klingt das sowohl entschuldigend, als auch verblüffend unoriginell, besonders, da Bacons Malweise zwischen rein plakativem Anstrich und einem expressiven Impressionismus schwankt. Der Mensch als „ein in die Falle gegangener Mann" ist Bacons Hauptthema. Die „moderne" Vereinsamung malt er unablässig: Mensch und — paradoxerweise — raumloser Raum. Eine schwarze Bildfläche, aus der sich, durch ein paar weiblich-lilafarbene Pinselstriche, ein Gesicht hervorhebt, von panischer Bedrängnis gezeichnet, dennoch höhnisch sich selbst erkennend. In dieser schwarz-weißen makabren Verwesungsepoche seines Schaffens kopiert Bacon sich häufig. Sein Thema ist eng gestellt und eng gelöst.

Er — in den sechziger Jahren bricht noch einmal jene Wunde auf, deren Schmerz Bacon als jungen Künstler zu entsetzlich-grandiosen Bildwerken führte: damals wie heute gibt er vorgefundene Formen auf und schafft neue. 1944 malte Bacon ein Kreuzigungstriptychon, das er später in „Abstraktionen nach menschlicher Form" umwandelte. Diese Mischwesen, halb Mensch, halb Tier, aus einer flammenden Welt geboren, erschrekken tief. Sie überzeugen mehr als die Variationen über „Innozenz X." oder über van Goghs Selbstbildnis „Der Maler auf der Straße nach Tarascon", jene Form- und Farbausbrüche, die nicht selten malerischen Studien Geisteskranker ähneln: van Gogh als qualvoll verfolgter Tramp, nicht als ... eben van Gogh.

Die Monstren der vierziger Jahre leben heute wieder auf. Die Angst ist dieselbe geblieben. Die Vision hat noch in der malerischen Gestaltung ihre ungebrochene Suggestivkraft erhalten. Diese Wesen, die, mißgestaltet, geblendet, verwundet, zerstückelt, blutverkrustet und ratlos der Unbarmherzigkeit der Welt gegenübergestellt werden, übertragen etwas vom Schauer Hiroshimas, ja der Vergänglichkeit als ewige Erfahrung, in das Bewußtsein des Beschauers. Ein Triptychon aus dem Jahre 1962, Blutstreifen und Fleischfetzen zeigend, zerbrochene Glieder, ausgerenkte Kiefer (Inspiration durch ein Foto des an den Füßen aufgehängten Mussolini), ein Manifest des Grauens und der Erschütterung, wirkt nicht primär anstößig, sondern — als pädagogische Malerei.

Ob aber Francis Bacons Waffen sich nicht gegen ihn selbst wenden, bleibt abzuwarten ... denn dieses Grauen erzieht nicht allein, es fasziniert auch — und hierin wurzelt die Fragwürdigkeit dieses Werkes. Die Lust an der menschlichen Angst wird nicht verschwiegen werden können.

Margarethe Krieger



Francis Bacon:
Selbstbildnis

Ein Bild aus der neuen Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle, die bis 26. August das Werk des englischen Malers Francis Bacon ausbreitet. Mannheim ist die einzige Stadt der Bundesrepublik, in der diese Ausstellung gezeigt wird; die nächsten Stationen sind Turin, Amsterdam, Zürich Paris, und New York. (Siehe auch unseren Bericht auf dieser Seite.)

Foto: Soldan

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/738590
Frankfurter Allgemeine, S-Ausgabe,
(16) Frankfurt - 1. VIII. 1962



FRANCIS BACON: STUDIE FÜR EIN BILDNIS III, 1953, 153,5:117 cm

Nachrichten vom Tod

Der Maler Francis Bacon / Zur Ausstellung in Mannheim

Francis Bacon, 1909 geboren, Nachfahre des berühmten Philosophen, ist dem deutschen Publikum erstmals in der documenta II vorgestellt worden. Jetzt sind in der Kunsthalle Mannheim (bis zum 26. August) 84 seiner Ölbilder aus den Jahren 1930 bis 1962 zu sehen. Diese erste Bacon-Retrospektivausstellung lief zuvor (mit enormem Erfolg) in der Tate Gallery London; sie wird von Mannheim aus nach Turin, Amsterdam, Zürich, Paris und New York weiterwandern. Die Stadt Mannheim, in solchem Vorzug eine Bestätigung des internationalen Rufs ihrer Kunsthalle erkennend (der im wesentlichen durch G. F. Hartlaub in den zwanziger Jahren begründet worden ist), veranstaltete zur Eröffnung der Ausstellung, die unter dem Patronat des britischen Botschafters in der Bundesrepublik, Sir Chr. Steel, steht, einen Empfang. Man sah neben maßgeblichen Herren des British Council Künstler und Kunstfreunde aus ganz Deutschland. Professor Hans Evers, Darmstadt, hielt eine Einführungsrede, die großen Beifall fand. Der Mannheimer Katalog enthält, neben 43 teils farbigen Bildwiedergaben, einem Foto des Malers und Erläuterungen zu fast jedem Bild, ein kluges Vorwort von Stephen Spender.

Bacon ist Autodidakt. Er hat nie eine Kunstschule besucht. Seine Bilder sind Sonderfälle; trotz mancher Verwandtschaften, etwa zu Sutherland, dem persönlichen Freund. Der Kritiker Robert Spira charakterisierte Bacons Kunst als einen „infernalischen Realismus". Ein Element negativer Theologie, wie es in der modernen Literatur etwa von Lautréamont und Kafka vertreten wird, ist unübersehbar. Auch Poe und Sade ließen sich als geistige Vorfahren nennen.

Hier ist einer der interessantesten Punkte. Bacon arbeitet oft, wenn nicht meist, nach Vorlagen. Er benutzt Reproduktionen älterer Kunstwerke oder Fotos oder sogar Filme, manchmal alles zugleich: er verungegenständlicht Realistisches. Er benutzt das Bekannteste, um das Vergessene zurückzurufen. Wie die Fotografie im 19. Jahrhundert aus der Malerei hervorgetreten ist (weil die europäische Malerei seit Lionardo „Naturtreue" als ihr oberstes Ziel proklamiert hatte), so kehrt nun hier im äußeren Gewande eines fotografischen Realismus das Daimonion in die moderne Bilderwelt zurück. Die abstrakte Malerei war und ist eine richtige, aber verhältnismäßig passive Antwort auf die Fotografie; Bacons Malerei ist eine aggressive Antwort auf die Bilderwelt der Technik, zu der neben dem Foto auch der Film gehört.

Darf man angesichts der bei Bacon immer wiederkehrenden Serien, Variationen ein und desselben Themas von einer kinetischen Malerei sprechen? Am berühmtesten sind die Paraphrasen auf Valesquez' Bildnis Papst Innozenz X.; achtzehn davon (ein Viertel der ganzen Ausstellung füllend!) hängen in Mannheim. Es handelt sich weniger um „Bewegungsstudien" als um Filterungen, um das Herauskeltern von Nachrichten, die bei Velasquez nur im Wie der Darstellung stecken, etwa im düster drohenden Hintergrund, im pompösen Ornament oder in der eisigen Distanz zwischen Modell und Betrachter.

Diese Nachrichten heißen: Erstarrung, Aufschrei, Verfall. Wer nicht begriffen hat, daß „negative" Nachrichten einem positiven Zweck dienen können, wird Francis Bacon nicht ver-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

land, dem persönlichen Freund. Der Kritiker Robert Spira charakterisierte Bacons Kunst als einen „infernalischen Realismus". Ein Element negativer Theologie, wie es in der modernen Literatur etwa von Lautréamont und Kafka vertreten wird, ist unübersehbar. Auch Poe und Sade ließen sich als geistige Vorfahren nennen. Professor Evers zeichnete interessante Verbindungslinien zu Jean Genet. (In der Tat darf man, wie Evers sagte, auf das Echo gespannt sein, das dieser merkwürdige Engländer in Paris finden wird.)

Fast einziges Thema ist der Mensch. Einige wenige Tierbilder kommen hinzu (Pavian, Eulen, Streunender Hund). Stilleben und Architektur fehlen ganz. Interieurs werden lediglich angedeutet durch einzelne, typische Dekorationsstücke (ein Teppich, ein Sessel), meist überhaupt nur durch ein paar dünne weiße Linien, welche die dargestellte Figur wie ein geometrischer Käfig umgeben: abstrakte Perspektive, abstrakter Raum. „Landschaft" erscheint lediglich in einem Bild, und auffälligerweise ist Bacons Pinselschrift hier, nur in diesem einen Bild, nicht nur partiell, sondern total abstrakt: Landschaft ist für diesen Maler nur ein anderer Innenraum, ein anderer (gar nicht mehr zentraler) Schauplatz für das allein wichtige Drama des Menschen.

„Ein verzerrter Mensch malt andere, die ebenso verzerrt sind", schreibt Stephen Spender, oder an anderer Stelle: „Bacons Bilder sind nicht nur Abbilder einer zerfallenen Welt, sondern ebenso Darstellungen der zerfallenen Vorstellung von dieser Welt im Künstler selbst." So richtig und profund Spender ansonsten urteilt: hier trifft er daneben. Bacon ist ganz und gar kein „verzerrter Mensch", dessen Vorstellung von dieser Welt in die Brüche geht, sondern ein kompakter, meditativer Geist; gelegentlich sogar grob, aber nie dekadent. Was für eine Idee, daß nur ein verzerrter Geist die Veranstaltungen der Welt fixieren könne! Das Gegenteil ist richtig. Spender begeht darüber hinaus den (heute sehr gängigen) Fehler, zwischen Mythos und Mystik nicht scharf genug zu unterscheiden. Kaum ein einziges Bacon-Bild bringt, wie Spender behauptet, „eine für moderne Verhältnisse gültige Neuauslegung alter Mythen". Dagegen antworten fast alle Arbeiten Bacons auf einen der großen Grund-Sätze christlicher Mystik: „Reinheit ist die Fähigkeit, die Befleckung zu betrachten."

Bacon betrachtet in seinen Bildnissen die Befleckung, die Triebhaftigket, die Unvollkommenheit des Menschen. Er klagt nicht an, noch genießt er das Finstere: er betrachtet und zeigt. Die Gesichter, die er malt, schreien, brechen auseinander, oder sie sind zu Masken, zu wahren Totems erstarrt. Das Individuelle der Dargestellten bleibt erhalten, es wird sogar scharf erfaßt, zugleich jedoch von Vernichtung durchlöchert, von einer universalen Dunkelheit aufgesogen, bis nur verlöschende Schatten übrigbleiben; oder es wird (in den totemartigen Porträts) der entgegengesetzte Prozeß vorgeführt: das sich verhärtende Individuelle, das die Hingabe verweigert und darüber zum Fetisch seiner selbst wird. Die Bilder des letzteren Typs erinnern an Holzplastiken, die des ersteren Typs an unscharfe Fotos. „Bacon fragt (so Prof. Evers): Wie wirklich ist die Fotografie?"

Hintergrund, im pompösen Ornament oder in der eisigen Distanz zwischen Modell und Betrachter.

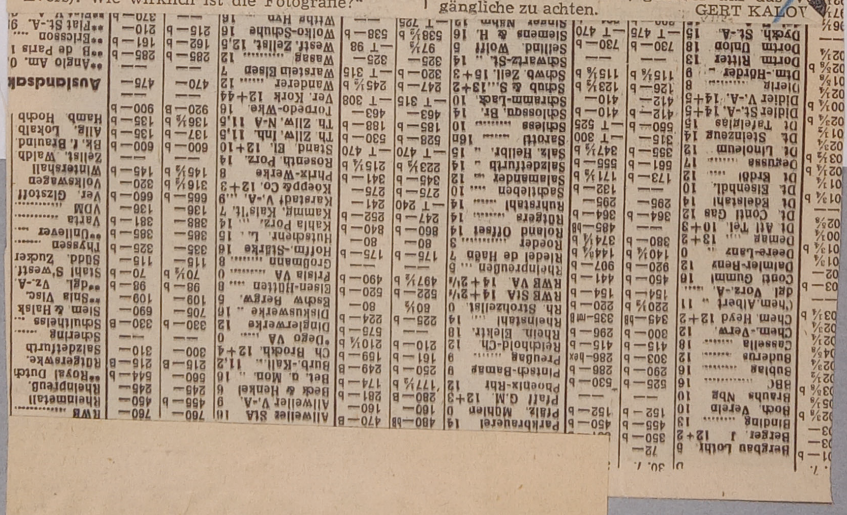
Diese Nachrichten heißen: Erstarrung, Aufschrei, Verfall. Wer nicht begriffen hat, daß „negative" Nachrichten einem positiven Zweck dienen können, wird Francis Bacon nicht verstehen. Deutlicher noch als in den Porträts kommt Bacons Wesen in seinen „Akten" und in seinen Opferbildern („Kreuzigung") ans Licht. Einige dieser Akte sind eigenlich Doppelakte oder, wenn man es so ausdrücken darf, Darstellungen der Koinzidenz, ganz von Vergänglichkeit, von Trauer überschattet. Welcher andere Maler dürfte ähnliches auch nur wagen? Bei Bacon fehlt jeder Hauch von Peinlichkeit. Es ist eine Art Leidensgeschichte des Fleisches, die in diesen „Akten" beginnt und in den „Kreuzigungen" endet, in unendlich qualvoller Deformation wie in Picassos Guernica oder im Mittelstück von Grünewalds Isenheimer Altar.

Francis Bacons einziges und wahres Thema ist der Tod. In einer ganz auf Fortschritt, folglich auf Ignorierung des Todes ausgerichteten Gesellschaft ist ein solches Œuvre revolutionär par excellence; zwar nicht unbedingt in einem orthodox christlichen, aber in einem antiidealistischen, antiutopischen Sinne. Die Qual des Tötens und Getötetwerdens erschüttert die Schlächter. Der Schreck des fleischfressenden Geistes. Es ist viel Protestantismus in dieser Botschaft Bacons, durchaus im Sinne Grünewalds: der erhobene Zeigefinger des Johannes, der auf den zerschundenen Körper am Kreuz deutet und sagt: „Dies ist die Wahrheit."

Damit sind sowohl Nähe als auch Distanz zum deutschen Expressionismus angedeutet, in welchem das sakrale Element nur eine beiläufige Rolle spielte. Bacons Kunst ist nicht als eine späte Neuauflage des Epater-le-bourgeois abzutun; sie ist eigene Nachricht, zu welcher sich in der deutschen Gegenwartskunst lediglich im Werk Willibald Kramms und HAP Grieshabers Parallelen finden. Daß Bacon überdies auch die Technik der Tachisten beherrscht, zeigt er in seinen Van-Gogh-Paraphrasen, in furioser Farbigkeit mit Tube und Spachtel gemalt.

Auffällig ist das enorm große Format der meisten Baconschen Bilder. Es gehört zum Pathos der Nachricht. Man darf sogar sagen, ohne dabei auf eine gewisse Ironie zu verzichten, daß Bacon seine Bilder nicht nur malt, sondern wie ein Filmregisseur inszeniert. Hierzu gehört der bewußt gesetzte Heiligenschein des Goldrahmens um die schockierendsten Bilder, hierzu gehört die Verwendung schwarz vorgefärbter Leinwände (Nacht als der natürliche Weltraum, den man gar nicht erst malen muß), hierzu gehören die bis zu zehn Zentimeter tiefen Glaskästen, in die Bacon einige seiner Porträts steckt, damit der Betrachter zugleich mit dem Dargestellten sein eigenes Spiegelbild sieht. Hierzu gehört schließlich jene merkwürdige Quaste, die, unmotiviert vom oberen Bildrand herunterhängend, in viele Bilder hineingemalt ist. Es ist die Quaste eines Vorhanges, der jederzeit heruntergezogen werden kann. Die Vision kann verschwinden. Bacon will seine Bilder als Visionen verstanden wissen, um uns auch auf diese Weise anzurufen, genauer auf das Verg... gängliche zu achten.

GERT KALOW



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 32 Telefon 0311/736590

Freie Presse, (48) Bielefeld 27. 7. 62

Surrealismus am Rand des Pathologischen

Mannheim zeigt Bilder des englischen Malers Francis Bacon als einzige deutsche Station

Sind diese Bilder des in Dublin geborenen Engländers Francis Bacon, der als Autodidakt und gereifter Mann mit dem Malen begann, Visionen einer Zivilisation oder nur „Hirngespinste des Unterbewußten"? Ist dieser Mann, der das Entsetzliche bloßlegt, scheinbar von dem Alptraum seiner Jugend, dem blutig ausgeschlachteten Tierkörper sich nicht befreien kann und meint, in den Knochen das Wesentliche eines Gesichts, in willkürlicher Verzerrung das Eigentliche eines Individuums zu finden, ein Surrealist in der Ahnenreihe seit einem Hieronymus Bosch oder nur ein pathologischer Fall?

An den knapp 80 Bildern aus drei Jahrzehnten, die jetzt nach Londons Tate Galery Mannheims Kunsthalle zeigt, ehe diese schokkierende Auswahl weiterzieht nach Turin und Amsterdam, Zürich, Paris und New York, können und werden jetzt Diskussionen entzünden. Denn einfach macht es dieser Francis Bacon seinem Betrachter nicht. Er kann nämlich malen, erreicht etwa in dem Gesicht eines Trinkers, in einem Selbstbildnis, das den Künstler wie verloren in einer Ecke kauernd zeigt, in einer Studie „Eulen", in einem Porträt eines Londoner Kunsthändlers, einem ausdrucksstarken Kopf, als einzigem Tupfer in weiter schwarzer Fläche unheimlich intensive Wirkung.

Eines ist merkwürdig bei diesem seltsamen Maler: daß ihn meist die Fotografie inspiriert. Da sucht er immer wieder nach neuem Ausdruck für das Gesicht des Papstes, wie einst ein Velasquez Innocenz X. sehr repräsentativ und menschlich gemalt hat. Und wenn seinen Freunden zu glauben ist, hat Francis Bacon nie mehr von diesem Original gesehen als eine Schwarzweißaufnahme. Da konturiert er eine büßende Magdalene — kein Gesicht, nur ein gebeugter Leib, zerrissen hier, glatt dort, sucht er mit vielen Studienblättern sich einer „Kreuzigung" zu nähern, die schreiende blutbesudelte Tote, unheimlich gespenstische Fabelwesen als Frage vor uns stellen, wer denn kreuzigt und wer gekreuzigt wird.

Wird wirklich so aus dem Mythos der Kreuzigung ein Spiegel der Unmenschlichkeit des modernen Menschen sich selbst gegenüber? Sind diese Köpfe immer andere Chiffre dafür, wie jedermann sich heute selbst kreuzigt? Oder ist das alles nicht am Ende nur krause Phantastik, hochgepriesen in einer Zeit, die im Absurden allein schon fast einen Wert an sich sehen möchte. Dagegen spricht, mit welchem Ernst Francis Bacon darum ringt, für sich das Bild eines van Gogh zu erneuern. Das bekannte Selbstbildnis dieses Malers auf der Straße nach Tarascon vor allem hat den Engländer ermuntert, aus der meist gewählten Düsterkeit seiner Farbe auszubrechen, das Rot, das Gelb, das Grün aufleuchten zu lassen, und der markante Kopf mit der Pfeife ist verblüffende Expression. Daß ihn das blutüberströmte Gesicht der schreienden Krankenschwester aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin" scheinbar so fasziniert hat, daß der den zum Schrei geöffneten Mund immer wieder variiert, ist mehr als nur skurrile Anwandlung, läßt den Betrachter plötzlich meinen, in all diesen schauererregenden Bildern stecke im Grunde nur eines: die kreatürliche Angst des Menschen unserer Tage.

Eines ist gewiß: Wer sich erbauen möchte an einem Bild, wird von Francis Bacons Schaffen brutal zurückgestoßen. Wer innerlich anrührende Kunst und nicht nur provokanten Habitus sucht, wird von den meisten hier verneinten Bildern, die immerhin rund die Hälfte des noch Vorhandenen darstellen, weil Francis Bacon manche fertige Arbeit unzufrieden wieder zerstört hat, schmerzlich oft enttäuscht, denn allzu schroff stehen gekonntes Darstellen und hartes Streifen der Grenze zum Kitsch nebeneinander.

Mag auch die Freude am Absurden und die Mißachtung aller Ästhetik diesen Bildern eines Francis Bacon im Augenblick die Attra des Modernen verleihen — ob sie mehr bleiben als Marotte eines Einzelgängers, wagt der Rezensent nicht zu entscheiden.

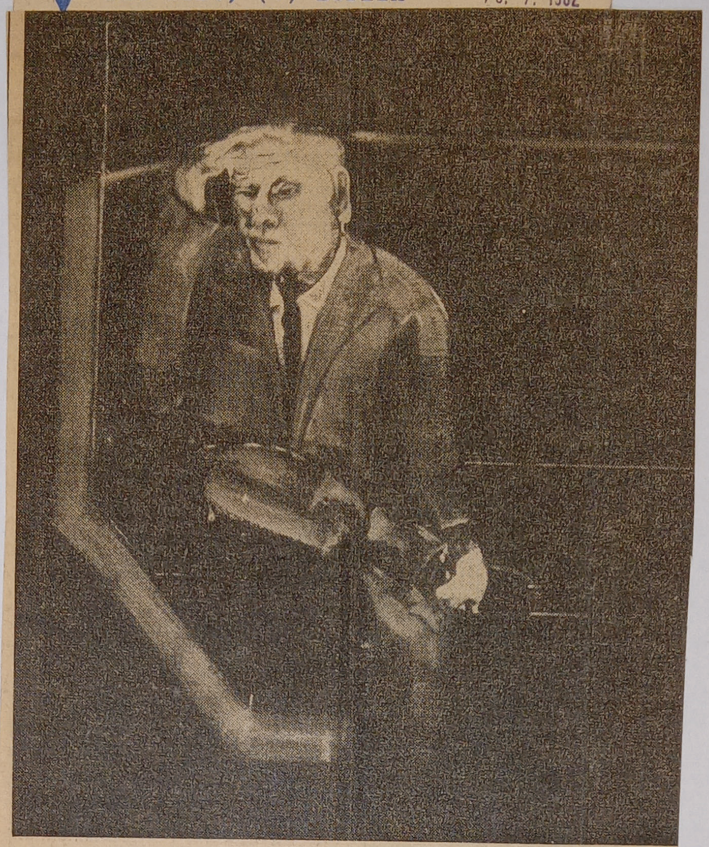
H. K.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/7885 90

Die Welt, (1) Berlin 25. 7. 1962



Francis Bacon: Selbstbildnis (1958) Foto: Katalo

Zwischen Alptraum und Faszination

Zum erstenmal in Deutschland: das Lebenswerk von Francis Bacon

Eigenbericht der WELT

Mannheim, 24. Juli

Die Kunsthalle Mannheim veranstaltet gegenwärtig eine Ausstellung, die sich von allem unterscheidet, was man seit langem bei uns an Malerei sah. Sie umfaßt das Lebenswerk des 1909 geborenen Francis Bacon, eines englischen Malers, dessen Schaffen — von einzelnen Bildern abgesehen — noch niemals außerhalb Englands gezeigt wurde.

Die Ausstellung begann ihre Tournee in der Tate Gallery in London, wo täglich 3000 bis 5000 Besucher zwischen Schock und Faszination hin- und hergerissen waren. In Deutschland wird sie nur in Mannheim gezeigt (bis zum 26. August). Anschließend geht sie nach Turin, Zürich, Paris, Amsterdam und New York. Hierzulande hat Sir Christopher Steel, der englische Botschafter in Bonn, das Patronat übernommen.

Wie Prof. Dr. Evers (Darmstadt) in seiner Eröffnungsansprache feststellte, gehört Bacon in die Reihe der englischen Exzentriker, die im imaginären Museum der Malerei einen besonderen Logenplatz einnehmen. Man kann seine Werke „weder verhimmeln noch verwünschen". Es sind Röntgen- und Spiegelbilder des Menschen in unserer Epoche, Gemälde zwischen Alptraum und Augenreiz, vor denen der Schutz des Ästhetischen versagt.

Seit dreißig Jahren malt Bacon fast ausnahmslos menschliche Phantome und geschundene Tierleiber, die wie surreale oder besser: unheimlich reale Schemen aus dunklen Räumen und Bildgründen hervortreten. Seine Motive kann man auch, wie ein englischer Kritiker, als Dämpfe aus einem magischen Kessel empfinden, die sich gelegentlich zu menschlichen Gesichtern oder Gestalten kondensieren — manchmal scharf, manchmal verschwimmend.

Momentaufnahme, unscharfe Einstellungen und Doppelbelichtung haben den Künstler zu seiner nur ihm eigentümlichen Bildkonzeption angeregt. Ot „sie sind niemals weit von jener Wahrheil entfernt, die die Kamera manchma in beängstigender Weise enthüllt."

Am Anfang und am Ende der chronologisch geordneten Ausstellung stehen Kreuzigungsbilder. Die Kreuzigung bedeutet für Bacon wohl weniger ein religiöses Motiv als vielmehr eine Hinrichtungsart, ein Sinnbild für die geschundene Kreatur im Zeitalter der Konzentrationslager und Wasserstoffbomben. Wie er selbst erklärt, kann er sich an keinen Tag erinnern, an dem er nicht an den Tod dachte. Auch Tierleiber in Schlachterläden haben ihn seit seiner Jugend gefesselt.

Die frühesten Gemälde zeigen deutlich Einflüsse des Picasso der Guernica-Periode, zugleich Parallelen zu Sutherland, mit dem Bacon damals zusammenarbeitete. Letztere treten besonders in seiner „Magdalena" zutage, einer seltsam gebückten Gestalt unter einem Regenschirm. In ihr kommt ein skurriler Unterton, eine typisch englische Neigung zum Spleenigen augenfällig zum Vorschein.

Seinen unverkennbaren Stil entwickelte Bacon mit seinen Papstbildern, zu denen ihn das Bildnis Innozenz' X. von Velazquez anregte, das er mit dem Schrei der Kinderfrau in Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin" verschmolz. So entstand der „schreiende Papst", eine unheimliche Vision, eindringlich gestaltet, ein Bild, das man — wie so viele der schemenhaft grimassierenden Wesen von Bacon — nicht wieder vergessen kann.

Die letzten dieser Darstellungen haben jedoch an Intensität verloren, sie wirken — mit Ausnahme der Papst-Serie von 1961 — äußerlicher und plakativer, obwohl sie doch eigentlich viel grausamer und grauenhafter geschildert sind als verquollene oder aufgerissene Leiber und Gesichter, die häufig an Tumore erinnern.

Wie die meisten englischen Maler

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Zwischen Alptraum und Faszination

Zum erstenmal in Deutschland: das Lebenswerk von Francis Bacon

Eigenbericht der WELT

Mannheim, 24. Juli

Die Kunsthalle Mannheim veranstaltet gegenwärtig eine Ausstellung, die sich von allem unterscheidet, was man seit langem bei uns an Malerei sah. Sie umfaßt das Lebenswerk des 1909 geborenen Francis Bacon, eines englischen Malers, dessen Schaffen — von einzelnen Bildern abgesehen — noch niemals außerhalb Englands gezeigt wurde.

Die Ausstellung begann ihre Tournee in der Tate Gallery in London, wo täglich 3000 bis 5000 Besucher zwischen Schock und Faszination hin- und hergerissen waren. In Deutschland wird sie nur in Mannheim gezeigt (bis zum 26. August). Anschließend geht sie nach Turin, Zürich, Paris, Amsterdam und New York. Hierzulande hat Sir Christopher Steel, der englische Botschafter in Bonn, das Patronat übernommen.

Wie Prof. Dr. Evers (Darmstadt) in seiner Eröffnungsansprache feststellte, gehört Bacon in die Reihe der englischen Exzentriker, die im imaginären Museum der Malerei einen besonderen Logenplatz einnehmen. Man kann seine Werke „weder verhimmeln noch verwünschen". Es sind Röntgen- und Spiegelbilder des Menschen in unserer Epoche, Gemälde zwischen Alptraum und Augenreiz, vor denen der Schutz des Ästhetischen versagt.

Seit dreißig Jahren malt Bacon fast ausnahmslos menschliche Phantome und geschundene Tierleiber, die wie surreale oder besser: unheimlich reale Schemen aus dunklen Räumen und Bildgründen hervortreten. Seine Motive kann man auch, wie ein englischer Kritiker, als Dämpfe aus einem magischen Kessel empfinden, die sich gelegentlich zu menschlichen Gesichtern oder Gestalten kondensieren — manchmal scharf, manchmal verschwimmend.

Momentaufnahme, unscharfe Einstellungen und Doppelbelichtung haben den Künstler zu seiner nur ihm eigentümlichen Bildkonzeption angeregt. Oft wählt Bacon auch realiter den Umweg über Photos, um seine abgründig verzerrten Bilder zu schaffen. Was der Augenschein verlor, wird durch die photographische Aufnahme ergänzt — sicherlich ein Phänomen, das in der Malerei nur im Zeitalter des Fernsehens denkbar ist.

„Trotz ihrer Verzerrung besitzen diese Bilder einen hohen Grad an Ähnlichkeit", schreibt Stephen Spender in dem hervorragend illustrierten Katalog, „sie sind niemals weit von jener Wahrheit entfernt, die die Kamera manchmal in beängstigender Weise enthüllt."

Am Anfang und am Ende der chronologisch geordneten Ausstellung stehen Kreuzigungsbilder. Die Kreuzigung bedeutet für Bacon wohl weniger ein religiöses Motiv als vielmehr eine Hinrichtungsart, ein Sinnbild für die geschundene Kreatur im Zeitalter der Konzentrationslager und Wasserstoffbomben. Wie er selbst erklärt, kann er sich an keinen Tag erinnern, an dem er nicht an den Tod dachte. Auch Tierleiber in Schlachterläden haben ihn seit seiner Jugend gefesselt.

Die frühesten Gemälde zeigen deutlich Einflüsse des Picasso der Guernica-Periode, zugleich Parallelen zu Sutherland, mit dem Bacon damals zusammenarbeitete. Letztere treten besonders in seiner „Magdalena" zutage, einer seltsam gebückten Gestalt unter einem Regenschirm. In ihr kommt ein skurriler Unterton, eine typisch englische Neigung zum Spleenigen augenfällig zum Vorschein.

Seinen unverkennbaren Stil entwickelte Bacon mit seinen Papstbildern, zu denen ihn das Bildnis Innozenz' X. von Velazquez anregte, das er mit dem Schrei der Kinderfrau in Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin" verschmolz. So entstand der „schreiende Papst", eine unheimliche Vision, eindringlich gestaltet, ein Bild, das man — wie so viele der schemenhaft grimassierenden Wesen von Bacon — nicht wieder vergessen kann.

Die letzten dieser Darstellungen haben jedoch an Intensität verloren, sie wirken — mit Ausnahme der Papst-Serie von 1961 — äußerlicher und plakativer, obwohl sie doch eigentlich viel grausamer und grauenhafter geschildert sind als verquollene oder aufgerissene Leiber und Gesichter, die häufig an Tumore erinnern.

Wie die meisten englischen Maler und die Mehrzahl der Surrealisten, denen er in mancherlei Hinsicht nahesteht, hat Bacon kein Verhältnis zur Farbe. Seine Stärke ist das Helldunkel, die Vision im Medium des Graphischen. In ihr erreicht er auch seine größte malerische Kraft. Auch darin ist er ein moderner Nachfahre der Blake und Füßli.

Alles in allem: ein Maler, der es sich — und seinem Publikum — nicht leicht macht und der sich — erfreulicherweise — nicht im Formalen erschöpft.

Hanns Theodor Flemming

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

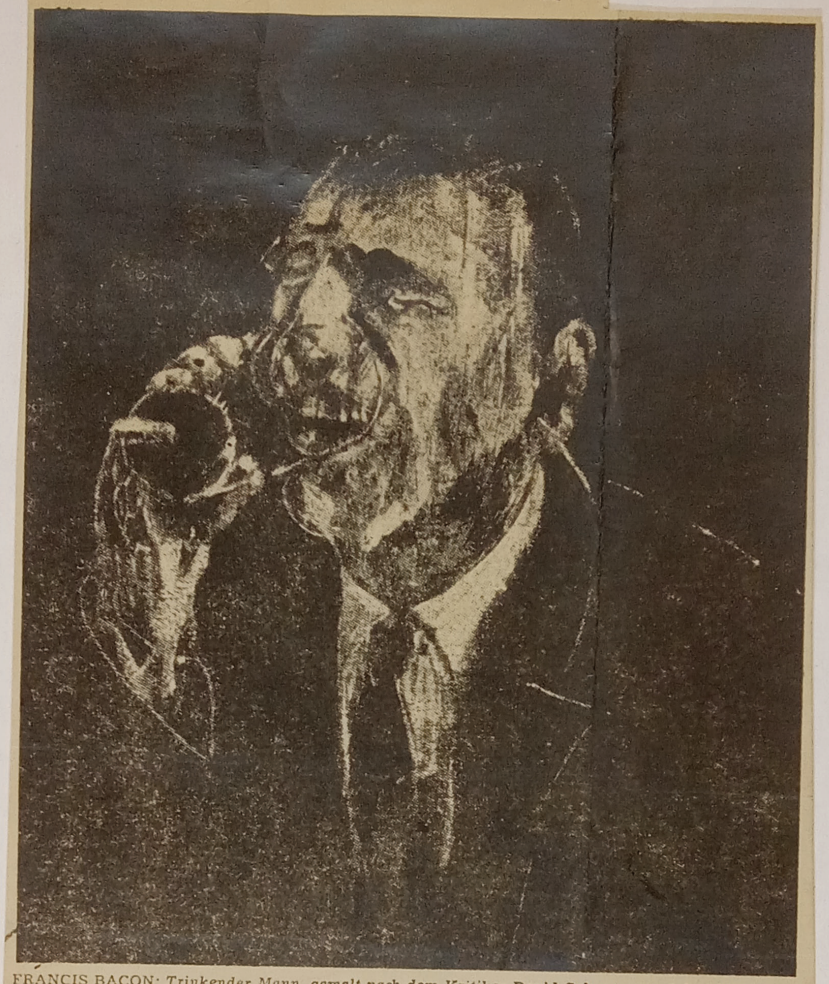
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.

DER Ausschnitt · BERLIN-LICHTERFELDE · Wilhelmstraße 37 · Telefon 0311 73 65 90

Süddeutsche Zeitung (8)München

25. 7. 62



FRANCIS BACON: *Trinkender Mann, gemalt nach dem Kritiker David Sylvester im Jahre 1954 (Leinwand, 61×51 Zentimeter). Aus der Bacon-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle.*

Bilder aus der Schreckenskammer

Francis-Bacon-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle

Es gehört zur Tradition der Städtischen Kunsthalle in Mannheim, das Werk lebender Künstler, die sich bereits einen Namen gemacht haben, zu zeigen und zur Diskussion zu stellen. Es ist ihrem Direktor Dr. Heinz Fuchs jetzt gelungen, die kürzlich von der Tate Gallery veranstaltete Kollektiv-Ausstellung der Gemälde von Francis Bacon mit geringfügigen Veränderung bis zum 26. August zu übernehmen.

In Deutschland wurden Bilder von Francis Bacon zum erstenmal auf der „documenta II" in Kassel gezeigt. 1959 haben drei Bilder genügt, eine ganze Anzahl junger Maler aus der Generation der nach 1920 geborenen aus ihrem Konzept zu bringen. Ich denke besonders an den Grieshaber-Schüler Genkinger in Karlsruhe, der das Figürliche aufgenommen hat, aber auch an eine Reihe anderer Maler, die sich den räumlichen Befund der Bilder Bacons zu eigen machten, die merkwürdig überdehnten und dabei wie Gefängnisse wirkenden Räume, in denen das Auge gefangen wird und die ein Symbol der Ausweglosigkeit des heutigen Menschen sind.

Die Wiederbegegnung mit zwei von diesen Arbeiten: „Liegende Figur Nr. 1" (1959), und „Zwei Figuren im Raum" (1959), beide im Format 198×141,5 cm, war insofern überraschend, als sie die Erinnerung farbig verändert hatte: Vom reichlich vorhandenen hellen Grün und dem beigemischten Rot waren sie in umdüstertes Grau umgeschlagen, was nicht nur auf die Mischung der Farben im optischen Gedächtnis zurückgeht, sondern auch auf die wie gehäuteten kadaverähnlichen Körper und auf die gummizellenhaften Räume mit den am Rande

zielt, so daß die Magennerven angegriffen werden. Denn hier wird nicht Abscheu erregt von dem zweifellos beabsichtigten „Homo homini lupus", sondern Ekel, und das mit mehreren Bildern ausgedrückte säkularisierte Verständnis des christlichen Begriffs der Kreuzigung bleibt ohne die leiseste Wirkung einer Katharsis. Die

zigungsstudien" einer wahrhaft infernalischen Phantasie, die so weit geht, grünes Blut fließen zu lassen, weisen die Möglichkeit einer Katharsis weit von sich. Sie stoßen weder in geistige Bezirke noch Willensbereiche vor, und Kommunikation, die am Kunstwerk entstehen muß, fällt so gut wie ganz aus. Man braucht nicht einmal Picassos „Guernica" heranzuziehen, man stelle sich nur zwei seiner Schreckbilder aus den ersten vierziger Jahren daneben, dann wird diese Seite der Baconschen Ausdrucksweise zu einem unvergleichlichen Gruselspuk. Das äußerte auch, implizite, der Darmstädter Kunsthistoriker Professor H. G. Evers in seiner Eröffnungsrede, indem er Vernunft und Wissenschaft als Gegenmittel empfahl. Bei Picassos Schreckbildern, bei Goyas Menschenfresserbildern könnte sich niemand mit dieser Hilfeleistung retten, mit der Evers den zahlreichen Eröffnungsbesuchern den größten Teil des Schocks wie in einem präventiven Stahlbad erfolgreich eliminierte.

Es hieße das Phänomen Bacon unvollkommen beschreiben, wenn man nicht die auf schwarzer Leinwand in der Art von Photonegativen gemalten Bilder, fast immer Porträts, besonders hervorhöbe. Hier ist der Maler und Zeichner Bacon ganz sicher, und hier gelingt ihm die Schein-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Francis-Bacon-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle

Es gehört zur Tradition der Städtischen Kunsthalle in Mannheim, das Werk lebender Künstler, die sich bereits einen Namen gemacht haben, zu zeigen und zur Diskussion zu stellen. Es ist ihrem Direktor Dr. Heinz Fuchs jetzt gelungen, die kürzlich von der Tate Gallery veranstaltete Kollektiv-Ausstellung der Gemälde von Francis Bacon mit geringfügiger Veränderung bis zum 26. August zu übernehmen.

In Deutschland wurden Bilder von Francis Bacon zum erstenmal auf der „documenta II" in Kassel gezeigt. 1959 haben drei Bilder genügt, eine ganze Anzahl junger Maler aus der Generation der nach 1920 geborenen aus ihrem Konzept zu bringen. Ich denke besonders an den Grieshaber-Schüler Genkinger in Karlsruhe, der das Figürliche aufgenommen hat, aber auch an eine Reihe anderer Maler, die sich den räumlichen Befund der Bilder Bacons zu eigen machten, die merkwürdig überdehnten und dabei wie Gefängnisse wirkenden Räume, in denen das Auge gefangen wird und die ein Symbol der Ausweglosigkeit des heutigen Menschen sind.

Die Wiederbegegnung mit zwei von diesen Arbeiten: „Liegende Figur Nr. 1" (1959), und „Zwei Figuren im Raum" (1959), beide im Format 198×141,5 cm, war insofern überraschend, als sie die Erinnerung farbig verändert hatte: Vom reichlich vorhandenen hellen Grün und dem beigemischten Rot waren sie in umdüstertes Grau umgeschlagen, was nicht nur auf die Mischung der Farben im optischen Gedächtnis zurückgeht, sondern auch auf die wie gehäuteten kadaverähnlichen Körper und auf die gummizellenhaften Räume mit den am Rande umlaufenden Polsterbänken und Diwanen. Derartige Raumbildungen kommen bei Bacon häufig vor in seinen von Laster, Krankheit und Verwesung gezeichneten Akten — drei davon weiblichen Geschlechts: „Kauernder Akt" in grünem Kastenraum mit besagter Polstergarnitur in Grün (1961), „Frau auf rotem Sofa" in blauem Raum (1961) und ein stehender Akt in rotschwarzem Raum. Es gibt eine ganze Serie von lebenden Leichnamen: in mit Vorhängen abgegrenzten Räumen eine „Studie für eine menschliche Figur" nach dem Rezept „aus eins mach zwei", wie überhaupt die Verdoppelung von Unterschenkeln, Kniegelenken, Augen oder im genannten Falle der oberen Körperpartie immer wieder auftritt; hier hat das „Zimmer", in dem sich das abspielt, einen Rasengrund. In einem anderen Bild, „Zwei Figuren" (1953), das auf eine Photographie von zwei Ringern zurückgeht, liegen die kämpfenden Männer auf einem Lager mit einander zärtlich zugekehrten Kopfkissen.

Dies wäre die eine Komponente des Werks. Es ist wichtig, zu wissen, daß Bacon 1930 ein erfolgreicher englischer Innendekorateur war, der eine Zeitlang auch in Berlin gearbeitet hat. Wo heute „Raumgestaltung" in den Bildern auftritt, hat sie den Geschmack jener Jahre. Dazu kommt, daß Bacon sich schon früh mit der Photographie beschäftigt hat, mit Positiv- und Negativwirkung, mit dem Offenbaren von Stadien in Mienenspiel und Bewegung, die das menschliche Auge nicht wahrnimmt und die seit Jahren von den Titelseiten von *Time* bis zum *Spiegel* als Blickfang und Entlarvung benützt werden. Auch der Zöllner Rousseau hat nach Vorlagen gearbeitet, aber es gibt keinen größeren Gegensatz als sein Werk und die Bilder von Francis Bacon, der das Unterschwellige regelrecht ausweidet und damit ins Unterbewußte zielt, so daß die Magennerven angegriffen werden. Denn hier wird nicht Abscheu erregt von dem zweifellos beabsichtigten „Homo homini lupus", sondern Ekel, und das mit mehreren Bildern ausgedrückte skandalisierte Verständnis des christlichen Begriffs der Kreuzigung bleibt ohne die leiseste Wirkung einer Katharsis. Die [illegible] zigungsstudien" einer wahrhaft infernalischen Phantasie, die so weit geht, grünes Blut fließen zu lassen, weisen die Möglichkeit einer Katharsis weit von sich. Sie stoßen weder in geistige Bezirke noch Willensbereiche vor, und Kommunikation, die am Kunstwerk entstehen muß, fällt so gut wie ganz aus. Man braucht nicht einmal Picassos „Guernica" heranzuziehen, man stelle sich nur zwei seiner Schreckbilder aus den ersten vierziger Jahren daneben, dann wird diese Seite der Baconschen Ausdrucksweise zu einem unvergleichlichen Gruselspuk. Das äußerte auch, implizite, der Darmstädter Kunsthistoriker Professor H. G. Evers in seiner Eröffnungsrede, indem er Vernunft und Wissenschaft als Gegenmittel empfahl. Bei Picassos Schreckbildern, bei Goyas Menschenfresserbildern könnte sich niemand mit dieser Hilfeleistung retten, mit der Evers den zahlreichen Eröffnungsbesuchern den größten Teil des Schocks wie in einem präventiven Stahlbad erfolgreich eliminierte.

Es hieße das Phänomen Bacon unvollkommen beschreiben, wenn man nicht die auf schwarzer Leinwand in der Art von Photonegativen gemalten Bilder, fast immer Porträts, besonders hervorhöbe. Hier ist der Maler und Zeichner Bacon ganz sicher, und hier gelingt ihm, die Scheinhaftigkeit menschlicher Existenz deutlich zu machen, ohne mit der Verwesung zu operieren. Das „Bildnis Sainsbury", „Drei Studien des menschlichen Kopfes" sind wie vieles bei Bacon von rechts nach links zu lesen und auch nicht ohne Anspielung auf den Negativcharakter menschlicher Erscheinung. „Mann in Blau IV" (1954) ist eine blendende Fixierung einer solchen Schattengestalt vor den üblichen Vorhängen und hinter einer Theke. Die Kommunikation zum Beschauer soll hier wie in einigen anderen Bildern durch die Verglasung hergestellt werden, in der man sich spiegelt, um „gegenüberzustehen": der Effekt ist pervertiert, denn das Spiegelbild verdeckt das Bild. Das Resultat ist nicht Verfremdung, sondern Entfremdung.

Entfremdung ist vielleicht Bacons großes Thema. Die Serie der Papstbildnisse nach Velasquez gehören gewiß hierher, das Vorbild wird als „Material" zerstört, malerische Qualität wie Effekt sind unterschiedlich. Das gleiche gilt für die Reihe der „Van-Gogh-Bilder", die vor allem die Relativität der visuellen Aufnahmefähigkeit deutlich machen. Fast bei allen Papstfiguren, auch bei einer der Van-Gogh-Versionen, ist die Gestalt in ein käfigartiges Liniengehäuse eingespannt. Die Gefangenschaft schließt keinen aus, und auch die aufgerissenen überdeutlich gemalten speicheltriefenden und zähnefletschenden schreienden Münder sind stumm oder finden nicht unser Ohr. — Man denke an den „Schrei" von Munch, ein Bild, bei dessen Betrachtung man sich die Ohren zuhält oder sofort versucht, sein Gehör auszuschalten! Alles, was Francis Bacon malt, dokumentiert Kommunikationslosigkeit, eine der Todsünden unserer Zeit.

Mit dieser Ausstellung bricht die Mannheimer Kunsthalle eine Lanze für die abstrakte Kunst.

Doris Schmidt

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.

DER Ausschnitt

Deutsche Zeitung mit Wirts
zeitung (5)Köln, (7) Stuttgart

25. 7. 1962



Der sensationelle Maler

Francis Bacon in der Mannheimer Kunsthalle

Die Mannheimer Kunsthalle stellt bis zum 25. August Bilder des 1909 in Dublin geborenen Malers Francis Bacon vor. Diese erste Retrospektive wurde von der Londoner Tate Gallery übernommen, wo sie in den letzten Monaten zu sehen war. Der bekannte englische Kunstkritiker David Sylvester veröffentlichte seinen Beitrag über Bacon in der Londoner Zeitung „New Statesman". Unsere Abbildung, die wir dem Mannheimer Katalog entnahmen, zeigt Bacons jüngste Serie: „Papst Studien", die von dem Velazquez-Porträt des Papstes Innozenz X. angeregt wurde. Die Blätter, 1961 entstanden, messen im Original 152,5 × 119,5 cm.

Jeder Clown wünscht den Hamlet zu spielen, kein Hamlet möchte lieber der Clown sein. Jeder Maler ist lieber ein tragischer als ein komischer Künstler, wenn er es sein kann. Es widerspricht nicht dem Wunsch, zu gefallen, daß so viele Maler heute das Bild des Menschen kalt, ja sehrisch zeichnen. Sie wissen, wie es nahezu unmöglich geworden ist, erhabene Bildnisse des Menschen zu schaffen.

Es ist eine Stärke von Francis Bacon, daß er sich frei hält von hochtrabenden Verallgemeinerungen bei dem Bemühen, den Zustand der Menschheit zu fixieren. Wie bewußt er die Verallgemeinerungen zu meiden sucht, zeigt die Art, in der seine Arbeiten vertraute Bilder verzerren und entstellen: ein Velazquez-Bild vom Papst, Grunewalds gemarterter Christus, die Totenmaske von Blake, Selbstporträts von van Gogh, eine Szene aus „Panzerkreuzer Potemkin". Der Bezug, sofort erkennbar, fixiert das Geschehen — ordnet es zu, bezieht es auf van Gogh, auf den Papst — nicht auf jedermann. Die Methode und ihr Zweck sind diejenigen von „The Waste Land" — ein Gedicht, das Bacon lange beschäftigt hat und von dem er sagt, es sei „beladen mit Erinnerungen". Der Bezug wird gegeben, um zu konkretisieren. Und Bacon läßt ihn wie Eliot lebendig werden in einer Kombination von Überraschung und Notwendigkeit, die das Zeichen wahrer Imagination ist — so, wenn er Eisensteins Kopf auf die Schultern von Velasquez setzt.

Über die erklärte Absicht, zu konkretisieren, führt die geschickte Wahl der Bilder hinaus, die mit der Lebendigkeit einer speziellen Form die Wirkung der allgemeineren Bedeutung verbinden. Ob man Bacons Werk schätzt oder nicht, spürt man doch, daß er etwas zu sagen hat, das uns berührt, über die Zeit, in der wir leben — vielleicht über die Verwundbarkeit, die den Hochmut der Mächtigen gefährlich stärkt. Aber nichts ist unwahrscheinlicher, als daß Bacon moralisieren oder belehren wollte. Er ist offensichtlich ein Künstler, in dem der Zwang stärker ist als die Intention; ein Künstler, beherrscht von persönlicher Leidenschaft. Was immer der persönliche Ursprung dieser Leidenschaften ist, immer korrespondieren sie mit entsprechenden Elementen des öffentlichen Bereichs — vielleicht mit unseren ambivalenten Gefühlen gegenüber den uns beherrschenden Kräften, die wir gleich Vater-Gestalten ansehen; mit unserer Frucht und unserem Neid gegenüber ihrer Macht, mit unserer Sehnsucht nach ihrem Sturz, mit unserer Erleichterung, unserem Mitleid, unserer Scham und unserer Erheiterung, wenn es vollendet ist.

Gewiß, Bacons Kraft als Maler liegt in der Ambivalenz der Gefühle, die er angesichts der gefallenen Helden auslöst. Sie haben wie die wahren tragischen Helden massive Gegensätze. Auch wenn sie von ihrem Unglück niedergestreckt sind, gebieten sie noch Ehrfurcht. Sie rasen angesichts ihres Schicksals, aber sie scheinen noch über Kräfte zu verfügen, die sie nicht gebrauchen wollen, so daß sie am Ende nicht als die Unterlegenen erscheinen, sondern als ob sie triumphierten. Aber sie gleichen eher Marionetten, die mit Stroh gefüllt sind. Andererseits können sie ganz wach scheinen, als ob sie uns beobachteten (es ist, als ob man durch einen Spalt auf jemand blickt, der einen ansieht, und dabei hat man das Gefühl, daß sie einen sehen können und es lieber nicht täten).

Sie gleichen eingesperrten Tieren. Bacon spricht von dem Wunsch, „das Animalische durch das Menschliche entstehen zu lassen". In seiner Neigung, die Verwandtschaft zwischen Mench und Tier hervorzuheben, folgt Bacon sehr eng Eisenstein. Bacon hat nicht unbedingt viel mit jenen gemeinsam, deren Bildsprache er verwendet, aber zwischen seiner Imagination und der Imagination Eisensteins scheint eine tiefe Verwandtschaft

öffnet zum Schrei — aber natürlich, sie erinnern an Kinder, die in ihren Betten heulen. Dies ist ein ganz plausibler Grund, warum wir instinktiv fühlen, daß die Figuren leidenschaftlich vorgestellt werden. Die kindlichen Bezeichnungen sind wiederum gegenwärtig in jenen nackten, sich duckenden Männchen, die gleich Embryos gebunden sind. Bemerkenswert ist Bacons Fähigkeit, solche Gefühle der Hilflosigkeit auszudrücken mit der Empfindung für tierische Vitalität und dem Sinn für übermenschliche Größe. Bei all dem ist die Drohung des Todes ständig spürbar.

Ob Bacons Malerei große Kunst ist (wie De Koonings Figuren-Malerei, mit der man sie am ehesten vergleichen könnte), ist eine andere Frage. Es scheint mir, daß die Intensität, die Bacon in manchen Passagen einer größeren Zahl von Gemälden erreicht, nicht in allen Fällen gehalten wird. Wo diese Dichte fehlt, leidet alles, weil die Konzentration des Betrachters nur zum Teil gesammelt wird. Für Bacon liegt die Schwierigkeit darin, die Massen mit dem zu verbinden, was um sie herum ist — mit dem sie umgebenden Platz und mit den Seiten des Bildes. Die Farbe, die einen Kopf oder eine Gestalt bildet, ist wunderbar lebendig; sie scheint sich unter unseren Augen zu formen. Wo die Masse endet, stirbt die Farbe. Der Platz um sie herum ist ein Vakuum. Die Spannung zwischen der Figur oder dem Kopf im Mittelpunkt des Gemäldes und den vier Seiten fehlt.

Bacon scheint dieses Problem umgehen zu wollen, indem er — wie das häufig der Fall ist — ein Rechteck oder einen Zwischenrahmen um die Gestalt herumzeichnet. Der Betrachter pflegt dies automatisch für einen Glaskasten wie den von Eichmann anzusehen (obwohl Bacon selbst sagt, dies sei durchaus nicht seine Absicht); so hält man die Gestalten für Gefangene, und vielleicht fühlt man auch, daß sie an ihrem Platz gehalten werden. Aber es ist nicht der Aufbau des Gemäldes, der sie dort hält. Was fehlt, ist die Spannung, die die Einteilung eines Gemäldes genau richtig erscheinen läßt für die Einteilung der Formen darauf. Man fühlt, daß das Gemälde ebenso größer oder kleiner sein könnte. Das Ergebnis ist, in den rauchig getönten Malereien auf schwarzem oder preußischblauem Grund aus den Jahren 1949—1956 schwimmt der Kopf oder die Gestalt wie Ektoplasma im Leeren.

Bacon muß erkannt haben, was ihm fehlte. 1957 nahm seine Arbeit einen neuen Anlauf, der ihn den Glanz und die Poesie jener gedämpften grauen Erscheinungen ablegen ließ und der gewiß zur Suche nach einer dichteren Bildstruktur hätte führen müssen. Bacon begann, lebhafte Farben zu verwenden, seine Formen mit Arabesken der art nouveau zu umgeben, das Gemälde in ein Muster farbiger Felder zu teilen: er begann, kurz gesagt, die Leinwand wie ein Gesicht zu behandeln und nicht wie einen Tank.

Aber die Massen verbinden sich nicht mit dem sie umgebenden Raum, sie sehen jetzt aus wie Silhouetten, die ausgeschnitten und in die Leinwand gesteckt

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.

DER Ausschnitt

Deutsche Zeitung mit Wirts
zeitung (5)Köln, (7) Stuttgart

25. 7. 1966



Der sensationelle Maler

Francis Bacon in der Mannheimer Kunsthalle

Die Mannheimer Kunsthalle stellt bis zum 25. August Bilder des 1909 in Dublin geborenen Malers Francis Bacon vor. Diese erste Retrospektive wurde von der Londoner Tate Gallery übernommen, wo sie in den letzten Monaten zu sehen war. Der bekannte englische Kunstkritiker David Sylvester veröffentlichte seinen Beitrag über Bacon in der Londoner Zeitung „New Statesman". Unsere Abbildung, die wir dem Mannheimer Katalog entnahmen, zeigt Bacons jüngste Serie: „Papst Studien", die von dem Velazquez-Porträt des Papstes Innozenz X. angeregt wurde. Die Blätter, 1961 entstanden, messen im Original 152,5 × 119,5 cm.

Jeder Clown wünscht den Hamlet zu spielen, kein Hamlet möchte lieber der Clown sein. Jeder Maler ist lieber ein tragischer als ein komischer Künstler, wenn er es sein kann. Es widerspricht nicht dem Wunsch, zu gefallen, daß so viele Maler heute das Bild des Menschen kalt, ja sarkastisch zeichnen. Sie wissen, wie es nahezu unmöglich geworden ist, erhabene Bildnisse des Menschen zu schaffen.

Es ist eine Stärke von Francis Bacon, daß er sich frei hält von hochtrabenden Verallgemeinerungen bei dem Bemühen, den Zustand der Menschheit zu fixieren. Wie bewußt er die Verallgemeinerungen zu meiden sucht, zeigt die Art, in der seine Arbeiten vertraute Bilder verzerren und entstellen: ein Velazquez-Bild vom Papst, Grünewalds gemarterter Christus, die Totenmaske von Blake, Selbstporträts von van Gogh, eine Szene aus „Panzerkreuzer Potemkin". Der Bezug, sofort erkennbar, fixiert das Geschehen — öffnet es zu, bezieht es auf van Gogh, auf den Papst — nicht auf jedermann. Die Methode und ihr Zweck sind diejenigen von „The Waste Land" — ein Gedicht, das Bacon lange beschäftigt hat und von dem er sagt, es sei „beladen mit Erinnerungen". Der Bezug wird gegeben, um zu konkretisieren. Und Bacon läßt ihn wie Eliot lebendig werden in einer Kombination von Überraschung und Notwendigkeit, die das Zeichen wahrer Imagination ist — so, wenn er Eisensteins Kopf auf die Schultern von Velasquez setzt.

Über die erklärte Absicht, zu konkretisieren, führt die geschickte Wahl der Bilder hinaus, die mit der Lebendigkeit einer speziellen Form die Wirkung der allgemeineren Bedeutung verbinden. Ob man Bacons Werk schätzt oder nicht, spürt man doch, daß er etwas zu sagen hat, das uns berührt, über die Zeit, in der wir leben — vielleicht über die Verwundbarkeit, die den Hochmut der Mächtigen gefährlich stärkt. Aber nichts ist unwahrscheinlicher, als daß Bacon moralisieren oder belehren wollte. Er ist offensichtlich ein Künstler, in dem der Zwang stärker ist als die Intention; ein Künstler, beherrscht von persönlicher Leidenschaft. Was immer der persönliche Ursprung dieser Leidenschaften ist, immer korrespondieren sie mit entsprechenden Elementen des öffentlichen Bereichs — vielleicht mit unseren ambivalenten Gefühlen gegenüber den uns beherrschenden Kräften, die wir gleich Vater-Gestalten ansehen; mit unserer Frucht und unserem Neid gegenüber ihrer Macht, mit unserer Sehnsucht nach ihrem Sturz, mit unserer Erleichterung, unserem Mitleid, unserer Scham und unserer Erheiterung, wenn es vollendet ist.

Gewiß, Bacons Kraft als Maler liegt in der Ambivalenz der Gefühle, die er angesichts der gefallenen Helden auslöst. Sie haben wie die wahren tragischen Helden [illegible] öffnet zum Schrei — aber natürlich, sie erinnern an Kinder, die in ihren Betten heulen. Dies ist ein ganz plausibler Grund, warum wir instinktiv fühlen, daß die Figuren leidenschaftlich vorgestellt werden. Die kindlichen Bezeichnungen sind wiederum gegenwärtig in jenen nackten, sich duckenden Männchen, die gleich Embryos gebunden sind. Bemerkenswert ist Bacons Fähigkeit, solche Gefühle der Hilflosigkeit auszudrücken mit der Empfindung für tierische Vitalität und dem Sinn für übermenschliche Größe. Bei all dem ist die Drohung des Todes ständig spürbar.

Ob Bacons Malerei große Kunst ist (wie De Koonings Figuren-Malerei, mit der man sie am ehesten vergleichen könnte), ist eine andere Frage. Es scheint mir, daß die Intensität, die Bacon in manchen Passagen einer größeren Zahl von Gemälden erreicht, nicht in allen Fällen gehalten wird. Wo diese Dichte fehlt, leidet alles, weil die Konzentration des Betrachters nur zum Teil gesammelt wird. Für Bacon liegt die Schwierigkeit darin, die Massen mit dem zu verbinden, was um sie herum ist — mit dem sie umgebenden Platz und mit den Seiten des Bildes. Die Farbe, die einen Kopf oder eine Gestalt bildet, ist wunderbar lebendig; sie scheint sich unter unseren Augen zu formen. Wo die Masse endet, stirbt die Farbe. Der Platz um sie herum ist ein Vakuum. Die Spannung zwischen der Figur oder dem Kopf im Mittelpunkt des Gemäldes und den vier Seiten fehlt.

Bacon scheint dieses Problem umgehen zu wollen, indem er — wie das häufig der Fall ist — ein Rechteck oder einen Zwischenrahmen um die Gestalt herumzeichnet. Der Betrachter pflegt dies automatisch für einen Glaskasten wie den von Eichmann anzusehen (obwohl Bacon selbst sagt, dies sei durchaus nicht seine Absicht); so hält man die Gestalten für Gefangene, und vielleicht fühlt man auch, daß sie an ihrem Platz gehalten werden. Aber es ist nicht der Aufbau des Gemäldes, der sie dort hält. Was fehlt, ist die Spannung, die die Einteilung eines Gemäldes genau richtig [illegible]

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt
Deutsche Zeitung mit Wirts[illegible]
zeitung (5)Köln, (7) Stuttgart
25. 7. 1961



Der sensationelle Maler

Francis Bacon in der Mannheimer Kunsthalle

Die Mannheimer Kunsthalle stellt bis zum 25. August Bilder des 1909 in Dublin geborenen Malers Francis Bacon vor. Diese erste Retrospektive wurde von der Londoner Tate Gallery übernommen, wo sie in den letzten Monaten zu sehen war. Der bekannte englische Kunstkritiker David Sylvester veröffentlichte seinen Beitrag über Bacon in der Londoner Zeitung „New Statesman". Unsere Abbildung, die wir dem Mannheimer Katalog entnahmen, zeigt Bacons jüngste Serie: „Papst Studien", die von dem Velazquez-Porträt des Papstes Innozenz X. angeregt wurde. Die Blätter, 1961 entstanden, messen im Original 152,5 × 119,5 cm.

Jeder Clown wünscht den Hamlet zu spielen, kein Hamlet möchte lieber der Clown sein. Jeder Maler ist lieber ein tragischer als ein komischer Künstler, wenn er es sein kann. Es widerspricht nicht dem Wunsch, zu gefallen, daß so viele Maler heute das Bild des Menschen kalt, ja sehrisch zeichnen. Sie wissen, wie es nahezu unmöglich geworden ist, erhabene Bildnisse des Menschen zu schaffen.

Es ist eine Stärke von Francis Bacon, daß er sich frei hält von hochtrabenden Verallgemeinerungen bei dem Bemühen, den Zustand der Menschheit zu fixieren. Wie bewußt er die Verallgemeinerungen zu meiden sucht, zeigt die Art, in der seine Arbeiten vertraute Bilder verzerren und entstellen: ein Velazquez-Bild vom Papst, Grunewalds gemarterter Christus, die Totenmaske von Blake, Selbstporträts von van Gogh, eine Szene aus „Panzerkreuzer Potemkin". Der Bezug, sofort erkennbar, fixiert das Geschehen — ordnet es zu, bezieht es auf van Gogh, auf den Papst — nicht auf jedermann. Die Methode und ihr Zweck sind diejenigen von „The Waste Land" — ein Gedicht, das Bacon lange beschäftigt hat und von dem er sagt, es sei „beladen mit Erinnerungen". Der Bezug wird gegeben, um zu konkretisieren. Und Bacon läßt ihn wie Eliot lebendig werden in einer Kombination von Überraschung und Notwendigkeit, die das Zeichen wahrer Imagination ist — so, wenn er Eisensteins Kopf auf die Schultern von Velasquez setzt.

Über die erklärte Absicht, zu konkretisieren, führt die geschickte Wahl der Bilder hinaus, die mit der Lebendigkeit einer speziellen Form die Wirkung der allgemeineren Bedeutung verbinden. Ob man Bacons Werk schätzt oder nicht, spürt man doch, daß er etwas zu sagen hat, das uns berührt, über die Zeit, in der wir leben — vielleicht über die Verwundbarkeit, die den Hochmut der Mächtigen gefährlich stärkt. Aber nichts ist unwahrscheinlicher, als daß Bacon moralisieren oder belehren wollte. Er ist offensichtlich ein Künstler, in dem der Zwang stärker ist als die Intention; ein Künstler, beherrscht von persönlicher Leidenschaft. Was immer der persönliche Ursprung dieser Leidenschaften ist, immer korrespondieren sie mit entsprechenden Elementen des öffentlichen Bereichs — vielleicht mit unseren ambivalenten Gefühlen gegenüber den uns beherrschenden Kräften, die wir gleich Vater-Gestalten ansehen; mit unserer Frucht und unserem Neid gegenüber ihrer Macht, mit unserer Sehnsucht nach ihrem Sturz, mit unserer Erleichterung, unserem Mitleid, unserer Scham und unserer Erheiterung, wenn es vollendet ist.

Gewiß, Bacons Kraft als Maler liegt in der Ambivalenz der Gefühle, die er angesichts der gefallenen Helden auslöst. Sie haben wie die wahren tragischen Helden massive Gegensätze. Auch wenn sie von ihrem Unglück niedergestreckt sind, gebieten sie noch Ehrfurcht. Sie rasen angesichts ihres Schicksals, aber sie scheinen noch über Kräfte zu verfügen, die sie nicht gebrauchen wollen, so daß sie am Ende nicht als die Unterlegenen erscheinen, sondern als ob sie triumphierten. Aber sie gleichen eher Marionetten, die mit Stroh gefüllt sind. Andererseits können sie ganz wach scheinen, als ob sie uns beobachteten (es ist, als ob man durch einen Spalt auf jemand blickt, der einen ansieht, und dabei hat man das Gefühl, daß sie einen sehen können und es lieber nicht täten).

Sie gleichen eingesperrten Tieren. Bacon spricht von dem Wunsch, „das Animalische durch das Menschliche entstehen zu lassen". In seiner Neigung, die Verwandtschaft zwischen Mench und Tier hervorzuheben, folgt Bacon sehr eng Eisenstein. Bacon hat nicht unbedingt viel mit jenen gemeinsam, deren Bildsprache er verwendet, aber zwischen seiner Imagination und der Imagination Eisensteins scheint eine tiefe Verwandtschaft zu bestehen Bilder vom „Streik" werden bei verschiedenen Gemälden beschworen, die entstanden sind, bevor Bacon den Film oder Szenen daraus sah oder gesehen haben kommte. „Mann in Blau IV" (1954) erinnert an den leitenden Direktor der Fabrik, der sich über den Tisch vorbeugt. Das Gemälde „Kopf IV" (1949) zeigt einen Mann mit einem Affen auf der Schulter — genauso wie im Film. „Kopf II" (1949) und der ähnliche „Kopf I" (aus dem gleichen Jahr), der nicht in der Ausstellung zu sehen ist, zeigt einen total verdrehten Kopf, der Mund ist weit geöffnet zu einem Schrei, und auch dieses Bild taucht genauso im Film auf, wo einer der Arbeiter während des Getümmels in eine Tür geschleudert wird. „Kopf IV" (1949) geht auf die Szene der schreienden Schwester zurück, aus der Bildfolge der Treppe in Odessa im „Panzerkreuzer Potemkin".

Außer der Verwandtschaft zwischen Affen und Hunden in Bacons Gestalten gibt es eine Affinität, die mir nicht bewußt war; bis Adrian Stokes auf sie hinwies. Diese einsamen Figuren, in Boxen gefangen, mit schwachen, mechanischen Gliedern, die kaum fähig sind, dem Willen zu gehorchen, die Münder, geöffnet zum Schrei — aber natürlich, sie erinnern an Kinder, die in ihren Betten heulen. Dies ist ein ganz plausibler Grund, warum wir instinktiv fühlen, daß die Figuren leidenschaftlich vorgestellt werden. Die kindlichen Bezeichnungen sind wiederum gegenwärtig in jenen nackten, sich duckenden Männchen, die gleich Embryos gebunden sind. Bemerkenswert ist Bacons Fähigkeit, solche Gefühle der Hilflosigkeit auszudrücken mit der Empfindung für tierische Vitalität und dem Sinn für übermenschliche Größe. Bei all dem ist die Drohung des Todes ständig spürbar.

Ob Bacons Malerei große Kunst ist (wie De Koonings Figuren-Malerei, mit der man sie am ehesten vergleichen könnte), ist eine andere Frage. Es scheint mir, daß die Intensität, die Bacon in manchen Passagen einer größeren Zahl von Gemälden erreicht, nicht in allen Fällen gehalten wird. Wo diese Dichte fehlt, leidet alles, weil die Konzentration des Betrachters nur zum Teil gesammelt wird. Für Bacon liegt die Schwierigkeit darin, die Massen mit dem zu verbinden, was um sie herum ist — mit dem sie umgebenden Platz und mit den Seiten des Bildes. Die Farbe, die einen Kopf oder eine Gestalt bildet, ist wunderbar lebendig; sie scheint sich unter unseren Augen zu formen. Wo die Masse endet, stirbt die Farbe. Der Platz um sie herum ist ein Vakuum. Die Spannung zwischen der Figur oder dem Kopf im Mittelpunkt des Gemäldes und den vier Seiten fehlt.

Bacon scheint dieses Problem umgehen zu wollen, indem er — wie das häufig der Fall ist — ein Rechteck oder einen Zwischenrahmen um die Gestalt herumzeichnet. Der Betrachter pflegt dies automatisch für einen Glaskasten wie den von Eichmann anzusehen (obwohl Bacon selbst sagt, dies sei durchaus nicht seine Absicht); so hält man die Gestalten für Gefangene, und vielleicht fühlt man auch, daß sie an ihrem Platz gehalten werden. Aber es ist nicht der Aufbau des Gemäldes der sie dort hält. Was fehlt, ist die Spannung, die die Einteilung eines Gemäldes genau richtig erscheinen läßt für die Einteilung der Formen darauf. Man fühlt, daß das Gemälde ebenso größer oder kleiner sein könnte. Das Ergebnis ist, in den rauchig getönten Malereien auf schwarzem oder preußischblauem Grund aus den Jahren 1949—1956 schwimmt der Kopf oder die Gestalt wie Ektoplasma im Leeren.

Bacon muß erkannt haben, was ihm fehlte. 1957 nahm seine Arbeit einen neuen Anlauf, der ihn den Glanz und die Poesie jener gedämpften grauen Erscheinungen ablegen ließ und der gewiß zur Suche nach einer dichteren Bildstruktur hätte führen müssen. Bacon begann, lebhafte Farben zu verwenden, seine Formen mit Arabesken der art nouveau zu umgeben, das Gemälde in ein Muster farbiger Felder zu teilen: er begann, kurz gesagt, die Leinwand wie ein Gesicht zu behandeln und nicht wie einen Tank.

Aber die Massen verbinden sich nicht mit dem sie umgebenden Raum, sie sehen jetzt aus wie Silhouetten, die ausgeschnitten und in die Leinwand gesteckt sind. Das Fleisch ist noch gemalt in Tönen, die von Farbadern durchzogen werden — aber jetzt steht es, anstatt beschwörend in einer dunklen See zu schwimmen, in einem rauhen Relief durch die brillant anstoßenden Farben. Dies gibt den Verzerrungen einen Schein von gewollter Groteske. Und die Hintergründe, sich selbst schon lösend, wirken zu gewollt.

Indessen hat das alles seinen Sinn in bezug auf das Hauptwerk der Ausstellung, auf das Triptychon Crucifix. Es wirkt, als ob Bacon versucht habe, den massiven skulpturhaften Charakter der Formen seines 1945 geschaffenen Triptychons — mit seinen biomorphen Formen, die vom Picasso der dreißiger Jahre hergeleitet sind — mit der eher malerischen und „realistischen" Arbeitsweise des späteren Werkes zu versöhnen. Noch überzeugt der Raum nicht ganz, aber die Berührung elektrisiert sofort. Dieses Triptychon ist wahrscheinlich Bacons bisher bemerkenswertestes Werks. Er hat mir gezeigt, wovon dieser hoffnungsvolle Künstler sprach, als er vor sieben oder acht Jahren sagte: „Was ich immer zu tun gewünscht habe, sind Dinge, die ganz formal sind und doch zum »Biß« kommen."

David Sylvester

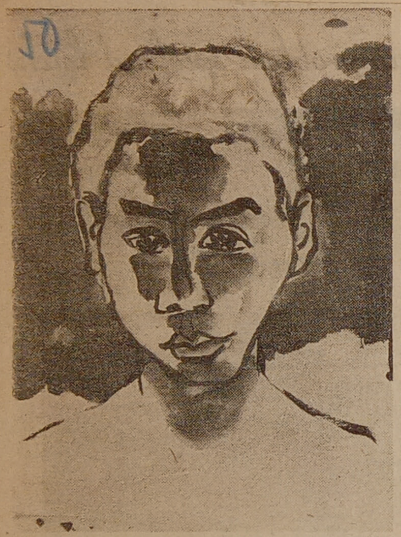
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFE
Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/7..
Kunden-Nr.:
21. 7. 62
Badische Neueste Nachrichten
(75) Karlsruhe, Ausg. Baden-Baden

Der Mensch in Bacons Schreckenskammer

Erste deutsche Kollektivausstellung des englischen Malers in der Mannheimer Kunsthalle



Emil Nolde: „Eingeborenen-Kopf" (Aquarell). — Aus der gegenwärtigen Ausstellung des Badischen Kunstvereins in Karlsruhe

Selten noch haben sich in der Kunsthalle Mannheim zur Eröffnung einer Ausstellung so viele Ehrengäste eingefunden wie dieser Tage bei der ersten Kollektivausstellung von Francis Bacons Werk in Deutschland. Ehrenwerte Herren, darunter Professor Grohmann, Professor Evers (der den Festvortrag in Anwesenheit des britischen Generalkonsuls Simson hielt), Direktor Dr. Fuchs von der Kunsthalle Mannheim, postierten sich für eine immer aufringlicher werdende Publicity lächelnd vor dem Bild „Drei Studien für eine Kreuzigung (1962)", das in ekeleregender Weise ausgebeinerte oder anderweitig deformierte menschliche Fleischklumpen sozusagen als Schlachtopfer anbot. Man konnte sich des Gefühls nicht erwehren, als wollte man mit dieser Geste, die nicht ohne Zynismus ist, sagen: da habt ihr ihn wieder, den Gegenstand.

Für tiefer blickende Kunstbetrachter ist diese Frage Gegensand oder Abstraktion nie die entscheidende gewesen. Entscheidend ist allein, ob einer aus seinem Künstlertum lebt und wessen Geist aus ihm spricht. Aus Francis Bacon spricht kein guter Geist. Es ist der Geist der Zerstörung, ein gieriger Vampir, der den Zerfall sucht und ihn bewußt begehrt. Denn, daß der Mensch nicht nur so ist, wie ihn Bacon in seinen „Porträts", und dem „Papstzyklus", den „Kreuzigungen" und „Akten" darstellt, steht außer Frage. Sehr viel sicherer ist, daß seine eigene Aussage ganz auf seine Bilder zutrifft, „die ohne einen bestimmten Inhalt" sein wollen. „Sie sind nur ein Versuch, eine gewisse Art von Empfindungen sichtbar zu machen. Ein Bild ist die Projektion der eigenen Nervosität auf die Leinwand."

Die Frage ist also somit, ist das Künstlertum Francis Bacons so universal und einmalig, daß seine Nervosität damit gerechtfertigt ist, eine Nervosität, die wie manche Bilder von Kirchner patalogische Surrogate nicht verleugnen können. Niemand kann Bacon jenes gefährliche, an kunstgewerblichen Perfektionismus erinnernde Raffinement in der Kalkulation malerischer Effekte absprechen. Es ist jener Überraschungseffekt, den Kameralinse und Blitzlicht des Fotografen zuweilen erhaschen können, indem sie den Menschen im Augenblick der Ekstase, des Machtrausches, beim Schrei des Entsetzens in mitleidloser Weise zeigen. Aber genügt dies schon zur Rechtfertigung eines Künstlers? Oder ist das nicht viel mehr als Seelen-Pornographie?

Recht bedenklich erscheint auch dem Betrachter die Tatsache, daß Bacon sowohl bei seinen „Päpsten", die auf das Bild von Velazquez „Inozenz X." zurückgreifen, wie auch beim Zyklus seiner „Huldigung an van Gogh" von Vorlagen ausgeht, um diese auf seine Manier zu verzerren. Gerade der Vergleich mit van Goghs eigenem Werk zeigt, daß Bacon als Maler jener urtümlichen Kraft entbehrt, die einen van Gogh selbst auszeichnete. Wo van Gogh durch den Vitalismus seiner Farben überzeugt, stößt uns Bacon durch barbarische Roheit im Farbauftrag ab.

Daß seine „Kreuzigungen", auch seine beiden „Drei Studien zu Figuren einer Kreu-



zigung" jedes religiösen Anspruches entbehren versteht sich bei einem Maler, dessen defekt Kamera- und Weltsicht jeden Mitleides entbehrt, von selbst. Gerade bei seinen „Kreuzigungen" zeigt sich der Verlust jedes geistigen Anspruchs, der noch den deutschen Expressionisten eigen war. Die deutschen Expressionisten sind sowohl künstlerisch wie auch von ihrem Wollen her weit über das Bemühen des Engländers zu stellen, der für sein Land eine Art Nachholekurs in Sachen Expressionismus zu verwirklichen scheint.

Ähnliche Gedanken bewegen bei Betrachtung seiner „Akte", die grünen, grauen oder roten Fa... Menschen nur noch als Fleischk... und wie in einen, ins Unendliche... Raum geworfen. Obwohl die ... Menschen in den Papstbildern, die ein Velazquez seiner Papst... zu Bacons blutbesudeltem U... Ende feixend im Gelächter ... den Gedanken an Blasphem... man dabei nicht stehenbleib... alle Menschen so gezeigt.

Aber ist der Mensch wi... Bacon auch in seinen Porträ... monströses Ungeheuer, d... Grund der Leinwände auf... stürzt? Haben nicht andere ... das große Thema „Der Men... ein Leben lang nicht losge... die andere Seite des Mensch... macht? Ein Blick auf die ha... eines Beckmann, die in vision... greifende Gestaltungskraft ... Renaults Leidenskraft oder ... Schlemmer, der den Menschen ... des Raumes darstellte, um in ... bildern" uns am Ende doch ... gefühl ahnen zu lassen, genüg... weise.

Vielleicht sollte das Wort F... Betrachtung moderner Kunstw... bisher zum Maßstab gemacht ... seinem Roman „Wilde ... almer... hat: „Vor die Wahl ... zwis... und dem Nichts ... L... wählte das N...

Was wi... ist, au... Au... R...

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

Mannheimer Morgen, (17a) Mannheim 20.7.62

Über die menschliche Angst

Zur Eröffnung der Francis-Bacon-Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim

„... unsre Zeit ist abgelaufen"
(Shakespeare: „Julius Cäsar")

Francis Bacon, jüngst noch prominenter Außenseiter der zweiten Kasseler Documenta, erscheint seit seiner, vor kurzem in der Londoner Tate-Gallery zu Ende gegangenen Ausstellung in klareren, in krasser Konturen: den einen ein Aergernis, ein furchterregendes einmaliges Phänomen, den anderen ein Kritiker, dessen von panischer Angst erfüllte Prophetien pädagogisch wirken.

Die Londoner Tate-Gallery räumte fünf Säle, um Francis Bacons monströse Kollektiv-Schau zeigen zu können; der Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Dr. Heinz Fuchs, stellte — neben dem großen Saal des Obergeschosses — drei weitere Räume zur Verfügung. Daß die Werke Bacons überhaupt gezeigt werden können (dieses Ereignis steht einzeln da), ist vor allem der guten Verbindung der Mannheimer Kunsthalle zu Malborough Fine Art London zu verdanken, die Francis Bacon betreut. Die Ausstellung — die sonst nirgendwo in Deutschland zu sehen ist — wandert weiter nach Turin, Zürich, Amsterdam, Paris und New York.

Francis Bacon, von dem die „Daily Mail" schrieb: „Wer zimperlich ist oder Angst vor Alpträumen hat, soll nicht hingehen", hat mit seiner Arbeit — einer sehr englischen Malerei — eine Sonderstellung innerhalb der zeitgenössischen Kunst erlangt. 1909 (oder, wie andere Quellen behaupten, 1910, beziehungsweise 1911) als Sohn eines Pferdetrainers in Dublin geboren, möchte er in dem Elisabethanischen Philosophen Francis Bacon seinen Ahnen sehen. Bacons Ausbildung besteht in kaum mehr als dem Besuch der Grundschule, geschweige denn dem einer Hochschule oder gar einer Kunstakademie. Der Engländer bezeichnet sich selbst als malerischen Autodidakten.

In den dreißiger Jahren macht Bacon Bekanntschaft mit dem Kontinent; er reist nach Berlin und gewinnt dort, wie Stephen Spenders Katalogvorrede betont, „Eindrücke, die die unheilbeladene Geschichte dieses Jahrhunderts vorausahnen ließen". Aus dieser Zeit, da Bacon hauptsächlich als Gelegenheitsarbeiter, Diener und Dekorateur in Gaststätten tätig ist, stammen erste, noch erhaltene Bilder. Sein Gestandnis, „wie sehr ihn als Junge die Tierleiber in Schlächterläden fasziniert hätten", und sein Hang zu verwischten Fotografien, besonders den ersten Phasenaufnahmen Muybridges (von Bacon immer und immer wieder bis ins dürftigste Detail studiert), wie auch die Entdeckung großer Künstler, etwa Grünewalds, Velasquez', van Goghs, kennzeichnen Bacons Weg.

Dieser Francis Bacon, der erschüttert und im selben Augenblick durch die kompromißlose Darstellung seiner Inferno-Visionen ein etwas non es Gelächter provoziert, zeigt sich als ein Künstler von unterschiedlicher Qualität. Immer sind es makabre Visionen, die er, als wolle er sie loswerden, auf die Leinwand schleudert — doch nicht selten übermannt ihn bei der Aufzeichnung seiner Spukphantasien die Routine, die Selbstkopie, die gebrauchsgrafische Raffinesse.

Bacon ist Schilderer und Erfinder. Er malt Dinge, die jedem Menschen im Alltag bekannt sind, und neue, nur ihm zugehörende Monstren, die eine leise Verbindung zu altmeisterlicher Malerei, etwa zu der eines Bosch, Bruegel, auch Rubens, herstellen.

Der junge Maler, in der Zeit der vierziger Jahre ein Höllenspiel der Aengste entfesselnd, ähnelt dem reifen Künstler der sechziger Jahre. Der Bogen führt also von ersten zu letzten Arbeiten.

Bacon betont, laut „Time", seine Bilder seien inhaltslos. „Sie sind", sagt er, „nur ein Versuch, eine gewisse Art von Empfindungen sichtbar zu machen. Ein Bild ist die Projektion der eigenen Nervosität auf die Leinwand. Eines der Probleme ist", fährt Bacon fort, „wie Velasquez zu malen, aber mit der Leinwandstruktur, die einer Nilpferdhaut gleicht."

Bekannt, ja ein wenig in Verruf geraten, ist Francis Bacon durch seine Variationen über Velasquez' „Porträt des Papstes Innozenz X.". Seit rund 13 Jahren beschäftigt ihn dieser Bildvorwurf. Seit rund 13 Jahren also malt er Variationen, Satiren, ja grauenerregende Parodien über dieses Thema. Bacon hat dieses Gemälde des Velasquez nie im Original gesehen, lediglich in einer farblich unzutreffenden Reproduktion, die ihm als Stütze seiner Papst-Serien diente. Dieser Papst, in einer ersten Darstellung als Halbfigur gemalt, erscheint mit aufgerissenem, angstverzerrtem Mund, in einem Glaskäfig sitzend, Augenpartie und Stirn in grauem Dunst sich auflösend, jedoch erschreckend durch eine von der Käfigdecke herabhängende Goldquaste geschmückt. In der Folgezeit verwendet Bacon — neben der Velasquez-Reproduktion — zusätzlich ein Foto aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin", das Bild einer angstgeschüttelten Krankenschwester, die mit weit geöffnetem Mund ihre beklemmende Angst hinausschreit. Bacons Papst kehrt in weiteren Darstellungen verzerrt bis zur destruktiven Chimäre wieder, ganzfigürlich jetzt im Glaskasten sitzend, schreiend, tobend, verzweifelt, höhnisch, ja sich auflösend, wie es scheint, in eine körperlose Gestalt.

Aktualisiert wird diese Papstserie von 1953 (auch die letzte des Jahres 1961, als Bildfolge im Sinne des Filmes gestaltet) durch die Einbeziehung eines Fotos nach Papst Pius XII. (veröffentlicht im „Magazine of Art", Januar 1952). Immerhin scheint — bei aller Toleranz — hier eine gewisse Grenze verletzt ... und sei es nur die des Menschlichen überhaupt. Auch wenn Bacon beteuert: „Ich habe nichts gegen Päpste. Ich wollte nur einen Vorwand finden, um diese Purpurfarben anzuwenden", klingt das sowohl entschuldigend, als auch verblüffend unoriginell, besonders, da Bacons Malweise zwischen rein plakativem Anstrich und einem expressiven Impressionismus schwankt. Der Mensch als „ein in die Falle gegangener Mann" ist Bacons Hauptthema. Die „moderne" Vereinsamung malt er unablässig: Mensch und — paradoxerweise — raumloser Raum. Eine schwarze Bildfläche, aus der sich, durch ein paar weißlich-lilafarbene Pinselstriche, ein Gesicht hervorhebt, von panischer Bedrängnis gezeichnet, dennoch höhnisch sich selbst erkennend. In dieser schwarz-weißen makabren Verwesungsepoche seines Schaffens kopiert Bacon sich häufig. Sein Thema ist eng gestellt und eng gelöst.

Da — in den sechziger Jahren, bricht noch einmal jene Wunde auf, deren Schmerz Bacon als jungen Künstler zu entsetzlich-grandiosen Bildwerken führte: damals wie heute gibt er vorgefundene Formen auf und schafft neue. 1944 malte Bacon ein Kreuzigungstriptychon, das er später in „Abstraktionen nach menschlicher Form" umwandelte. Diese Mischwesen, halb Mensch, halb Tier, aus einer flammenden Welt geboren, erschrecken tief. Sie überzeugen mehr als die Variationen über „Innozenz X." oder über van Goghs Selbstbildnis „Der Maler auf der Straße nach Tarascon", jene Form- und Farbausbrüche, die nicht selten malerischen Studien Geisteskranker ähneln: van Gogh als qualvoll verfolgter Tramp, nicht als ... eben van Gogh.

Die Monstren der vierziger Jahre leben heute wieder auf. Die Angst ist dieselbe geblieben. Die Vision hat noch in der malerischen Gestaltung ihre ungebrochene Suggestivkraft erhalten. Diese Wesen, die, mißgestaltet, geblendet, verwundet, zerstückelt, blutverkrustet und ratlos der Unbarmherzigkeit der Welt gegenübergestellt werden, übertragen etwas vom Schauer Hiroshimas, ja der Vergänglichkeit als ewige Erfahrung in das Bewußtsein des Beschauers. Ein Triptychon aus dem Jahre 1962, Blutstreifen und Fleischfetzen zeigend, zerbrochene Glieder, ausgerenkte Kiefer (Inspiration durch ein Foto des an den Füßen aufgehängten Mussolini), ein Manifest des Grauens und der Erschütterung, wirkt nicht primär anstößig, sondern — als pädagogische Malerei.

Ob aber Francis Bacons Waffen sich nicht gegen ihn selbst wenden, bleibt abzuwarten ... denn dieses Grauen erzieht nicht allein, es fasziniert auch — und hierin wurzelt die Fragwürdigkeit dieses Werkes. Die Lust an der menschlichen Angst wird nicht verschwiegen werden können.

Margarethe Krieger



Francis Bacon: Selbstbildnis

Ein Bild aus der neuen Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle, die bis 26. August das Werk des englischen Malers Francis Bacon ausbreitet. Mannheim ist die einzige Stadt der Bundesrepublik, in der diese Ausstellung gezeigt wird; die nächsten Stationen sind Turin, Amsterdam, Zürich, Paris und New York. (Siehe auch unseren Bericht auf dieser Seite)

Foto: Hans-Joerg Soldan

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE
Stuttgarter Zeitung-Postausgabe
(7) Stuttgart
20. 7 1962

Feuilleton

Anatomie des Schreckens

Zur Ausstellung von Francis Bacon in der Mannheimer Kunsthalle

Es gibt keine bessere Ueberschrift für die entsetzlich verzerrte, entstellte und spukhafte Welt Francis Bacons als diese: „The Anatomy of Horror" hieß der Aufsatz von Sam Hunter im Magazine of Art von 1952 über den englischen Maler, der 1909 in Dublin geboren worden ist. Es besagt gar nichts, aber man darf es wenigstens vermerken, daß dieser Francis Bacon nicht nur ein zufälliger Namensvetter, sondern ein später Nachfahr jenes Essayisten, Lordkanzlers und Barons von Verulam ist, der die „Instauratio magna", das Lehrbuch des empirischen Wissens, geschrieben hat und den eine kleine literarische Gruppe noch immer für den heimlichen Autor der Shakespeare-Dramen hält.

Der erste Eindruck dieser Ausstellung, die vor kurzem in der Londoner Tate Gallery gezeigt wurde und in Deutschland nur in der Mannheimer Kunsthalle (bis 26. August) zu sehen ist, bevor sie nach Turin, Amsterdam, Zürich, Paris und New York weiterwandert, ist beklemmend. Wie merkwürdig, daß dieses beängstigende Werk, das von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer grausiger wird, aus dem konservativen England stammt. Aber schon 1951 fand es seine offizielle Bestätigung in einer Ausstellung, die vom Institute of Contemporary Art, London, und dem Arts Council of Great Britain veranstaltet wurde. Diese Ausstellung hieß „Zehn Jahrzehnte englischen Geschmacks". Welch ein Wandel des Geschmacks! Welche Ironie! Die Kunst Francis Bacons kennt den Begriff „Geschmack" nicht — sie packt uns durch Grauen. Man muß auch diesmal darauf hinweisen, welche diplomatische Legitimation diese Ausstellung genießt: Sie steht unter dem Patronat des britischen Botschafters in der Bundesrepublik, Sir Christopher Steel.

Stephen Spender, der das Vorwort zum Katalog geschrieben hat, sucht die Herkunft dieses menschlichen Affentheaters in gewissen fotografischen Experimenten, die durch Spiegeleffekte, unscharfe Einstellungen und Doppelbelichtungen zu Verzerrungen führen. Er kommentiert: „Bacon könnte von seiner Einstellung zur Welt ironisch und zutreffend sagen: ‚Ich bin eine Kamera' — so wie Isherwood in seinem gleichnamigen Stück —, aber eine Kamera, die entstellt." Stephen Spender meint damit, wenn wir ihn richtig verstehen, aber nur die mechanische Seite dieses „blutbesudelten" Werkes, nicht die menschliche. Die Quellen liegen ganz woanders.

1960 hat Francis Bacon eine „Huldigung an van Gogh" gemalt. Anlaß war eine Ausstellung von Selbstbildnissen van Goghs in der Marlborough Gallery, darunter das berühmte Selbstporträt mit der Pfeife von 1889. Das „Nachbild" ist grausamer und qualvoller als das Original. Bacon bekennt sich zu seinem Leidensbruder Vincent. Weiter zurück liegen die spukhaften und dämonischen, „schwarzen" Bilder Goyas im Prado — auch er ein Wahlverwandter des englischen Malers. Beziehungen zu Picasso tauchen auf. Wie der Spanier freie Varianten zu den „Meninas" von Velazquez gemalt hat, Zerstückungen des weltberühmten Bildes, so malt Bacon die lange Serie seiner „Papst-Bilder", die alle auf das Porträt des Papstes Innozenz X. von Velazquez im Palazzo Doria zurückgehen. Ob Bacon dieses Werk nun im Original gesehen hat oder nicht, ob er nur ein Foto benutzte, das er mit Großaufnahmen aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin" vermischte, ist beiläufig. Gegen alle Proteste, die über diese Fratzen laut geworden sind, hat sich der Maler abgesichert. Im Katalog wird zu dem noch sehr strengen Bildnis von 1953 gesagt, daß Bacon „nichts gegen Pänster habe: „Ich wollte nur einen Vorwand finden, um diese Farben anzuwenden; gewöhnlicher Kleidung kann man diese Purpurfarben nicht geben, ohne in eine Art falsche Fauve-Manier zu verfallen." Das ist glaubwürdig. Wenn man das Werk Bacons nicht mit falschen Anspielungen und heiklen Metaphern belasten will, so wird man in diesen starren, schreienden, aufgerissenen Masken nur Ausdrucksstudien sehen, die sich bis zur vorläufig letzten Serie von 1961 steigern. Alles Menschliche in den Bildern dieses Malers, dazu sein Selbstporträt von 1956, ist in einen Zerrspiegel geraten — Bacon kann einfach nicht anders sehen. Wenn man gesagt hat, daß er ein Nachfahr des schrecklichen Goya sei, so stimmt das. Nur schafft die Zeit heilsame Distanz zu den entlarvenden Bildern des spanischen Hofmalers, der es wagte, die königliche Familie so zu porträtieren, daß man ihren Mitgliedern den Zynismus, die Dekadenz und die Korruption ansieht. Dagegen ist das Werk von Francis Bacon noch gegenwärtig, und da es auch gegenständlich ist, bestürzt, erschreckt und quält es tierschnauzen; der auf allen vieren laufende Mensch wird in die Affenzeit zurückgeworfen (die Schimpansen- und Pavians-Bilder spielen auch darauf an). Die Gegenständlichkeit dient der Groteske wie bei Hieronymus Bosch, nur daß dieser Maler selbst in seinen höllischen Ausgeburten possierlicher ist als der angstbeladene Bacon, von dem man nicht weiß: Ist er ein Verfolger und Beschwörer des Menetekels in unserem verfluchten Jahrhundert, oder ist er zu sich selbst panisch verurteilt, diese Schreckensbilder zu malen?

Erstaunlich ist das Phänomen — im Bereich der Kunstkritik — deshalb, weil Francis Bacon so faszinierend malen kann, daß man im Grauen des Gegenstandes die Schönheiten seiner Palette entdeckt, die er mit allen Mitteln beherrscht. Goya hat unter ein Blatt seiner „Desastres" die Zeile gesetzt: „Dies kann man nicht ansehen." Er hat es trotzdem angesehen und durch seine Kunst bezwungen. Ebenso Francis Bacon, als wollte er sagen: Wie bewältigt man die Gespenster der Zeit und ihre entsetzlichen Spuren? Allein durch die Arbeit und Form, die der gefolterten Phantasie erlösenden Ausdruck gibt. Eine andere Heilung ist nicht möglich.

Francis Bacon malt pastos — er spachtelt und knetet die Farben, besonders in den Bildern, in denen er sich ausmalt, wie van Gogh mit seinem gelben Strohhut, fast verbrannt durch das Licht des Südens, nach seinen glühenden Motiven suchte. Später werden die Malgründe immer schattenhafter, blauschwarzer und glatter, so daß man sich versucht fühlt, sie nach ihren Texturen abzutasten. Zuletzt wird die Farbe flächig — sie grenzt an das Plakat. Man weiß nicht recht, wie dieser Maler, der heute 53 Jahre alt ist, damit weiterkommen wird und will. Bisher hat er sich, im Gegensatz zu den Malern, die schon mit dreißig Jahren ihr Etikett gefunden haben und in dieser bequemen Zwangsjacke steckengeblieben sind, als ein ewiger Verwandler gefühlt.

Die Mannheimer Ausstellung in der Kunsthalle ist die Musterprobe ihres Leiters, Dr. Heinz Fuchs. Ihm verdanken wir die Begegnung mit einem aufrührerischen Werk, mit einem Maler, der Furcht erweckt und in die Abgründe der Zeit schaut. Es sind die Martern unseres Jahrhunderts, die unter der Daunendecke unseres Wohlstands zum Himmel schreien.

Richard Biedrzynski

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

geraten — Bacon kann einfach nicht anders sehen. Wenn man gesagt hat, daß er ein Nachfahr des schrecklichen Goya sei, so stimmt das. Nur schafft die Zeit heilsame Distanz zu den entlarvenden Bildern des spanischen Hofmalers, der es wagte, die königliche Familie so zu porträtieren, daß man ihren Mitgliedern den Zynismus, die Dekadenz und die Korruption ansieht. Dagegen ist das Werk von Francis Bacon noch gegenwärtig, und da es auch gegenständlich ist, bestürzt, erschreckt und quält es uns.

Die heutigen abstrakten Tapetenmaler machen es sich da leichter. Sie schockieren nicht mehr, wie es die Maler um 1910 taten, sie sind sogar, wie Stephen Spender sehr vorsichtig sagt, zu tröstenden Aestheten geworden, die der Vision des Schrecklichen „entrinnen". Das Thema Francis Bacons ist dagegen der entstellte Mensch, der durch die Höllen der Zeit wandert, durch die Schützengräben von zwei Weltkriegen, durch Konzentrationslager und Gaskammern. Er schreit seine Verzweiflung heraus, er ist unmenschlich, weil er kein Menschenbild mehr findet, das seine Würde hat wie in vergangenen Zeiten. Seine unbehagliche Art der Entlarvung und der Grimasse ist erfüllt von Trauer in der Form des Hohngelächters. Stephen Spender schließt sein Vorwort mit dem Satz: „Uns fällt die Grausamkeit der Wahrheiten, die Bacon sieht, am ehesten ins Auge. Spätere Generationen mögen darin mehr Milde und Menschlichkeit sehen, als uns das heute möglich zu sein scheint."

Es fällt uns schwer, diesen Apokalyptiker ohne seine furchtbare Gegenständlichkeit rein um der Malerei willen zu betrachten. Er läßt es, obwohl er eine großartige und wilde Palette zur Hand hat, einfach nicht zu. Ein Schock in seiner Jugend, als er dem Schlachten von Tieren zusehen mußte, mag ihn so verstört haben, daß er in seinem Triptychon der „Kreuzigung" von 1962 nur noch die Henker sieht, quallige Gnome, in der Mitte einen gemarterten und zerschundenen Menschen, und im dritten Flügel den Kadaver eines Tieres am Schlachtbalken. Die malerischen Mittel werden dabei immer grobschlächtiger — darin liegt die Gefahr.

In den früheren Bildern läßt sich dagegen etwas beobachten, was uns mehr erschreckt als diese blutrünstigen Keller. Die Bilder Bacons haben, wie es sich nun einmal gehört, einen äußeren umschließenden Rahmen. Aber es gibt bei ihm noch einen inneren Rahmen. Fast alle Gestalten, die aus dem Schattengrund gespenstisch auftauchen, sind Gefangene in einem Käfig, dessen Gitter aus feinen, dünnen Stangen bestehen, die räumliche Tiefe und Perspektive schaffen. Das bedeutet natürlich mehr als nur ein ordnendes Mittel der Komposition. Gemeint ist der Mensch, der in dieser stählernen „Vitrine" vergattert ist. Er schafft sich sein eigenes Gefängnis, aus dem er nicht mehr entlassen werden kann. Er ist Täter und Opfer zugleich. Manchmal haben die Papst-Bilder einen Thron, dessen gedrechselte Knäufe aus einem frechen Gold gebildet sind, manchmal wird die Erinnerung wach an Rollstühle, wie sie die Krüppel benutzen, um sich auf ihren Stümpfen fortzubewegen.

Natürlich tauchen Mischwesen auf, zum Beispiel die drei Studien zu einer „Kreuzigung", die in Wirklichkeit ihren mythischen Ansatz aus der griechischen Antike nehmen; Eumeniden und Furien mit verrenkten, schlauchartigen Hälsen und Raub-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90

AZ Allgemeine Zeitung(17a)Mannheim

19. 7. 1962

Zwischen Konzentrationslager und Atombombe

Gemälde des Malers Francis Bacon in der Mannheimer Kunsthalle

In der Kunsthalle eröffnete bei starkem Publikumsandrang der britische Generalkonsul in Stuttgart, Mr. K. S. Simpson, in Vertretung S. Exzellenz des Britischen Botschafters in der Bundesrepublik, Sir Christopher Steel, die Ausstellung von Gemälden des englischen Malers Francis Bacon. Zu Beginn der Eröffnungsveranstaltung spielte Professor Richard Laugs mit starker Einfühlung und pianistischer Ausdruckskraft die Ouvertüre und die Elegie aus der Suite für Klavier des englischen Komponisten Arthur Bliss. Oberbürgermeister Dr. Reschke dankte Sir Christopher Steel für die Übernahme des Patronats der Ausstellung, begrüßte den Botschafter Mr. K. S. Simpson, ferner die Vertreter des British Council, die als Vermittler tätig waren, und dankte Professor Dr. Hans Evers von der Technischen Hochschule in Darmstadt für die Übernahme des Einführungsvortrags. Dr. Reschke bezeichnete die Ausstellung als den Ausdruck der Verbundenheit mit dem kulturellen Leben Großbritanniens.

Professor Dr. Evers wies darauf hin, daß diese Ausstellung in Deutschland die erste Möglichkeit bietet, das Werk Bacons umfassend kennenzulernen. Den Beweis für die ungewöhnliche Kraft dieser Kunst sah er darin, daß nicht nur eine Prüfung des Künstlers durch uns, sondern auch eine Prüfung von uns selbst vor dem Werk Bacons stattfindet. Es handelt sich um die Entgegennahme eines Schocks. Wer sich ihm ausliefert, hat verloren. Evers zitierte kritische Stimmen, die den Künstler der englischen Romantik mit ihrem Mystizismus und ihrer Gespensteratmosphäre zuordnen und seine Bilder als „Dämpfe aus einem magischen Kessel" charakterisieren. Es folgte eine das Gesamtbild vertiefende Interpretation des in die Zeit der Konzentrationslager und Atombomben einzuordnenden Werkes Bacons, die in dem Appell mündete, sich der Gewalt der Ausstellung und dem Anprall der Bilder unvoreingenommen zu stellen.

Francis Bacon ist 1909 in Dublin geboren. Er ist weitgehend Autodidakt, eine starke und eigenwillige Künstlerpersönlichkeit mit einem wesensgemäß-ursprünglichen Drang zum Surrealismus. Seine Maltechnik ist in ihrer alle Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks umspannenden Perfektion und in der Makellosigkeit des Vortrags bezwingend und gemahnt an große Namen der neueren Kunstgeschichte. Die Ausstellung in der Kunsthalle umfaßt rund 80 Gemälde aus den Jahren 1930 bis 1962. Sie kam durch Vermittlung des British Council von der Tate Gallery in London nach Deutschland und geht von Mannheim aus in eine Reihe europäischer Länder.

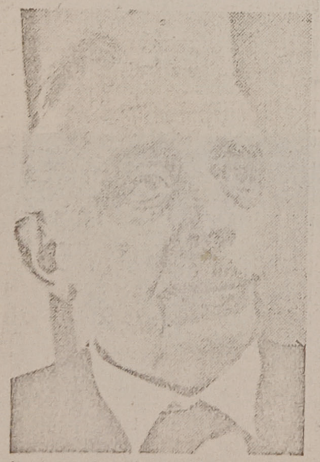
Bei der Kunst Francis Bacons steht der Betrachter zweifellos vor einem psychologischen Problem, aber auch vor einer Fülle großartig-eindringlicher Malerei von packendem Engagement. Diese Bilder sind in ihrer Gesamtheit ein makabres Panoptikum. Darstellung einer absterbenden, zerbröckelnden, sich auflösenden Welt, einer in ihren Grundfesten erschütterten und von der Urangst beherrschten Menschheit. Sie sind realistisch und visionär zugleich und geben das Bild des Menschen und seiner Umwelt im Sinne von Sartres Formulierung: Die Hölle sind wir.

Die Ausstellung nimmt außer dem großen Oberlichtsaal vier weitere Säle der Kunsthalle in Anspruch. Einen breiten Raum nehmen großformatige Beispiele für die vom Surrealismus proklamierte, von seelischem Automatismus diktierte „kritische Paranoia-Malerei" ein, einer künstlerischen Realisierung von Wahr- und Zwangsvorstellungen, die den Menschen im Zustand der Deformierung zeigt und damit das „Ebenbild Gottes" in seiner ganzen Fragwürdigkeit entlarvt. Die Anwendung des Begriffes „Paranoia-Malerei" auf die Kunst Bacons geschah wohl erstmals durch den englischen Kunsthistoriker Sir Herbert Read. Kleinformatige physiognomische Studien ergänzen diesen Bereich der Ausstellung. Köpfe, die nur Ausdruck sind und von denen eine gespenstige Eindringlichkeit ausgeht.

Die eigentlichen Porträts — Bacon ist ein Meister ins Innerste dringender Porträtkunst — wachsen aus dunklen Hintergründen irrealphosphoreszierend heraus, verbleiben dann aber wie hinter einem Schleier, der die Umrisse auflöst. Dies ergibt eine beklemmende malerische Wirkung. Selbstporträts zeigen den vereinsamten, in sich verkapselten, sich der Welt entziehenden und sie mit abwehrendem Entsetzen betrachtenden Künstler. Die Folge der zum Teil von Velasques angeregten Papstbilder ist mit der Unerbittlichkeit, aber auch mit der malerischen Faszination Goyas gemalt. Nicht selten allerdings überrascht Bacon den Betrachter mit einer krassen Verdeutlichung des Mimischen und der Gestikulation. In einigen Darstellungen des Vincent van Gogh unter der glühenden Sonne und in den hellen Nächten von Arles bedient sich Bacon der Farben Vincents und gibt malerisch hinreißende Interpretationen des offenbar als wahlverwandt verstandenen Vorbilds. Es sind Wesensbilder eines Besessenen, Verlorenen, Vereinsamten, eines mit der Umwelt Zerfallenen, der dennoch nicht von ihr loskommt und sie unter neurotischem Zwang immer wieder darstellen muß.

Möge dieser Ausstellung das Schicksal, mißverstanden zu werden, erspart bleiben.

Egon A. Joos



Professor Dr. Theodor Litt, einer der bedeutendsten Philosophen und Pädagogen der Gegenwart, ist, wie erst jetzt bekannt wurde, am 16. Juli im Alter von 81 Jahren gestorben.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kd.-Nr.: DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstr. 37 Tel. 73 85 90 (Am Sekt)
Das Schönste, (13b) München
5
№ 8 . 76

Alex Anders London

Francis Bacon in der Tate Gallery. Der englische Maler Francis Bacon glaubt nicht an ein Leben nach dem Tode, aber er glaubt an die Hölle; die Hölle ist unser Erdenleben. Dem Künstler, der diese Einstellung in jedem Pinselstrich verrät, widmete die Londoner Tate Gallery eine Ausstellung, die fünf große Säle füllte. Keinem lebenden Maler der Insel war bisher eine solche Ehre widerfahren. Bacons Malweise ist ebenso seltsam wie es seine Bilder sind: er läßt sich nie von der Natur, selten von Modellen, meistens von Photographien oder Bildern in der Zeitung inspirieren. Geradezu besessen ist er von Velasquez' Porträt des Papstes Innozenz X.; er malte schaurige Variationen dieser Gestalt seit 1949 immer wieder, oft eine ganze Reihe solcher Bilder in einem einzigen Jahr. Die Wirkung seiner einzelnen Werke ist unterschiedlich. Manche haben etwas von der unheimlichen Macht einer Spukfigur aus einem brodelnden Hexenkessel; andere scheinen einem modernen Moritatensänger zu gehören. Der Gesamteindruck Bacons Welt des Grauens aber ist tief.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstr. 37 Tel. 73 85 00 (Am S-Bf.)

AZ Badische Allgemeine Zeitung,
(17a) Karlsruhe

533

DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311 / 73 85 90

A.Z. Allgemeine Zeitung, 18. 7. 1962
(68) Mannheim

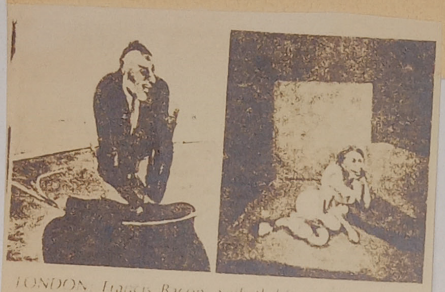


Francis Bacon „Bildnis van Gogh" (1957); aus der Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle mit Gemälden des englischen Malers, die am Mittwoch 18. Juli, 18 Uhr, eröffnet wird.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kd.-Nr.:
DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstr. 37 Tel. 738590 (Am Sekt.)
Das Schönste, (13b) München
8 / 62



LONDON: Francis Bacon, Selbstbildnis (Bild links) Kauernder Frauenakt im Jahre 1961 entstanden.

Kunden-Nr.:
DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/738590
Stuttgarter Nachrichten, Süddeutsche Tageszeitung (7) Stuttgart
18. 7. 62

Die Mannheimer Kunsthalle zeigt gegenwärtig eine Ausstellung des 53jährigen englischen Malers Francis Bacon. Die Ausstellung wurde in der Londoner Tate Gallery täglich von 4000 Menschen besucht. Sie wird nach dem 26. August nach Turin, Amsterdam, Zürich, Paris und New York wandern. (StN)

Kunden-Nr.:
DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/738590
Altmühl-Bote, (13a) Kelheim
386

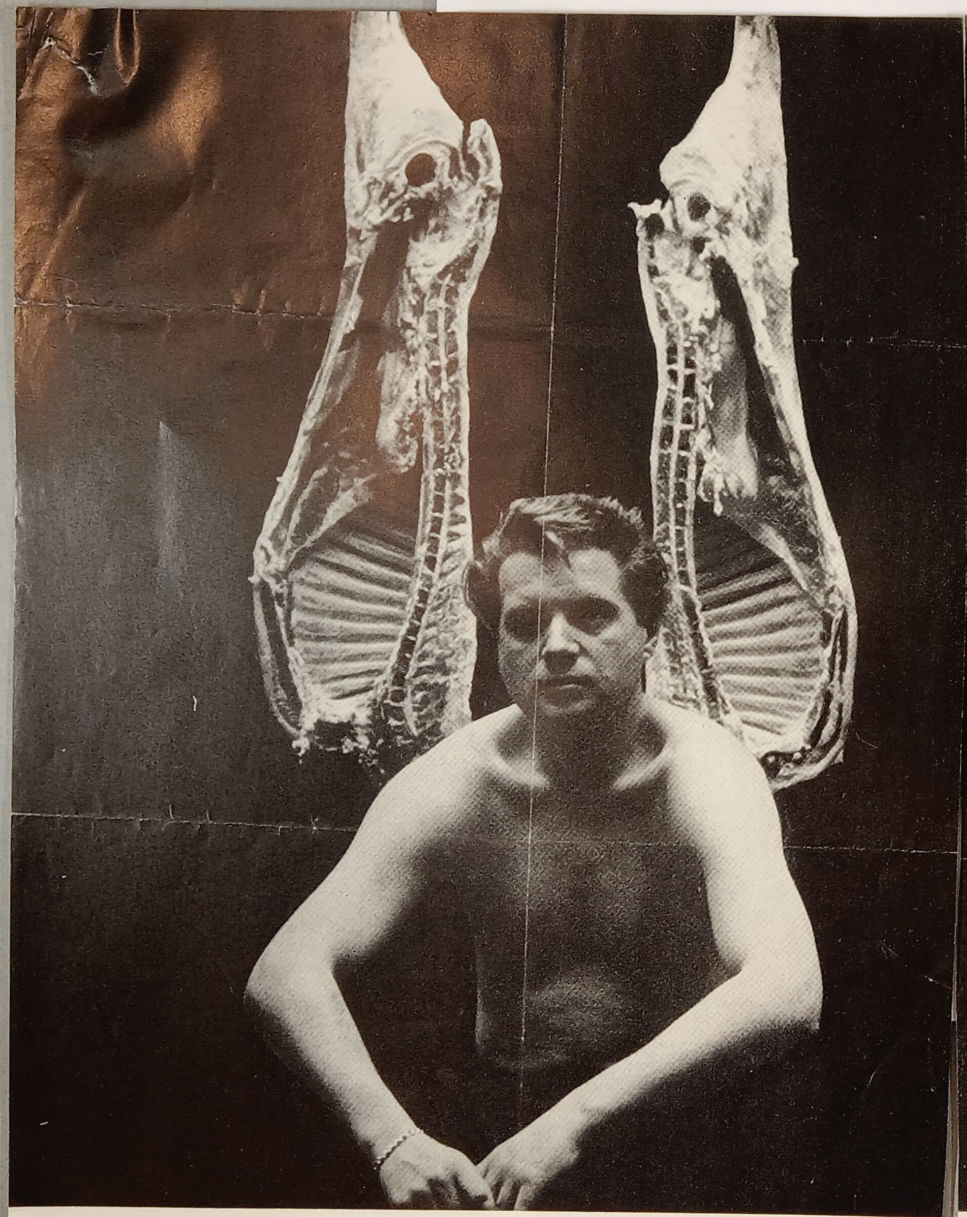
DER Ausschnitt
Mittelbayrische Zeitung, (13a) Regensburg
25. JULI 1962

Einen Querschnitt durch das Schaffen des irischen Tiplers Francis Bacon zeigt eine bis zum 26. August dauernde Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle. Bacon zeigt den Menschen als einsames, von Fieberträumen geschütteltes Wesen, das ständig vom Untergang bedroht ist. Besonders charakteristisch für Bacons Haltung sind die „Studie für ein Bildnis" das Tryptichon aus dem Jahre 1962 und die berühmte Variation über Velasquez' Porträt des Papstes Innocenz.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Vogue
London



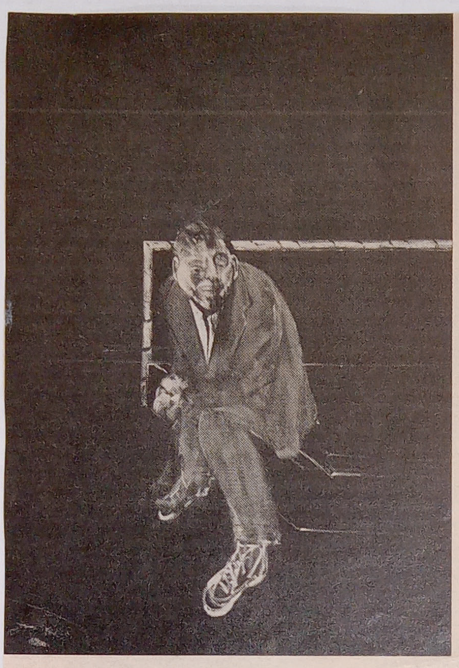


Francis Bacon's retrospective exhibition at the Tate, painful and appallingly compelling, has focused attention on this elusive man who is probably the outstanding English painter of our time. On the left is photographer John Deakin's in-the-mood study of the artist, faced by the artist's study of a pope, after Velasquez, which is one of his most constant themes

[July 1962]

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



BACON SELF-PORTRAIT
Often close to being monsters.

"Distort into Reality"

"I'm trying to paint the track left by human beings—like the slime left by snails." Francis Bacon says this evenly, not trying to shock, but not joking either. His canvases seem to many to be ghastly views into torment, half-decomposed portraits of things better left unpictured. But no one denies their power: put up last week in a big show at the Tate Gallery, they hit London like a slap in the face with a hunk of raw meat.

The man who was once dismissed as a refugee from the Grand Guignol is now widely considered to be Britain's most exciting painter. At 52, Bacon deserves his success, for he has resisted every trend and fashion in art to hack out a path all his own. Though shaped by such old masters as Rembrandt, Daumier and Velásquez ("He haunts me so much I can't let him go"), he has been as much influenced by the here and now of the photograph as by anything else. War, terrorism, gory accidents—these fleeting instants of agony fascinate Bacon. His torn and dislocated figures often seem about to vanish or disintegrate. In a Bacon painting, the body is temporary; only the torment remains.

Into the Dustbin. In real life, Bacon is as mysterious as he is on canvas. Keeping one step ahead of the landlord, he has moved about so much that the London art world is never quite sure where he can be found. A compulsive perfectionist, he has always destroyed more of his paintings than he has finished. A few years ago, he would merely dump them into the dustbin, but when he found that light-fingered admirers were rescuing and even selling them (one recently brought $2,800), he began slashing them with a razor. "I usually like a canvas when I finish it," he says. "But the more I look at it, the more dissatisfied I become. If somebody doesn't take it away from me within a few days, I will probably destroy it."

The 90 paintings at the Tate —about half of Bacon's undestroyed output—range from his famous screaming Popes and moldering businessmen to lumpish, bloated creatures that may huddle in the corner of a room, sprawl across a couch, or simply stare dumbly out of some indeterminate space. They are often close to being monsters, and sometimes they become great mounds of viscera. Bacon admits to being obsessed by death. "I look at a chop on a plate, and it means death to me," he says.

Beauty Is Violence. But the subject of his paintings is really life in a world in which beauty and violence are synonymous. He often places his figures in boxlike cages, but this is only to "isolate these figures so you can see them more clearly." The whole purpose is "to distort into reality. I distort to bring the reality of the object violently forward."

Though Bacon uses many of the instinctual techniques of the action painters, he does not like abstract art. "Man gets tired of decoration. Man is obsessed with himself." Few artists have more powerfully expressed on canvas the basic fact about man: that physically, at least, he is always dying, and that this is the great drama of his life. "I would like some day," says Bacon, "to trap a moment of life in its full violence, its full beauty. That would be the ultimate painting."

Great Acquisitions

It was a distressing shock for the baron. He had barely bought a large Tiepolo in Venice in 1865 when the Venetian court, foretokening the laws against exporting art treasures that apply now in all major Western countries but the U.S. and Switzerland, ruled that he could not take it away. Baron de Schwiter, a diplomat, got an Austrian colleague to smuggle it out anyway; now, decades later, it has ended up in the U.S., the country whose eager art buying inspired most of the protectionist laws elsewhere. Last week the Boston Museum of Fine Arts announced that it had acquired the Tiepolo in Paris from the last of a series of owners who succeeded the baron. (The Louvre, which can prevent the export of any such treasure, felt that France has enough Tiepolos.)

The painting is considered to be the best Tiepolo in the U.S., but it is not the only great new public acquisition. The National Gallery in Washington, D.C., recently bought *The Copley Family*, which it put on display at the time of the visit of France's Minister of Culture André Malraux, and boasts that it is "the most important group portrait by an American artist."

Focus on the Foot. Until experts cleaned off the two centuries of grime that covered it, the Tiepolo bore the sinister title of *Time Carrying Off Beauty*. But on close examination, museum officials decided, as museum officials will, that some earlier expert had goofed. True enough, the old bearded figure with his wings, his chariot and scythe, was certainly Time; and even Beauty, bejeweled and almost nude, seemed to be true to tradition. But why, asked the museum, did the whole painting revolve around the woman's right leg, with the foot resting on a globe?

She herself points at the leg; Cupid puts his hand on it; both Time and the parrot seem transfixed by it. All this attention, plus the globe, could only be explained, said the museum, if the female figure were Truth. She is supreme over the earth; she casts aside her rich garments as false vanities. Cupid's hourglass symbolizes the mortality of earthly love; the sun sheds Truth's light over the universe. And so the museum switched the title to *Time Unveiling Truth*.

Tenderness of Mood. *The Copley Family* presented the National Gallery with no such difficulty, but the painting has a drama of its own. Though painted in 1776, it is associated with American independence only negatively. When the revolutionary clouds began to gather, Mrs. Copley quit Boston with her children and her loyalist family and sailed for London. There, her husband, who had been painting in Italy, joined her. He had not seen his family for more than a year, and the group portrait was done to celebrate the reunion. Copley's style had lost its stiffness in Italy, but it is the tenderness of mood that makes the picture. A lesser artist might have produced a heap of sentimentality; Copley's portrait is one of deep and wholesome affection.

Copley never went back to America: he became a highly successful member of the Royal Academy. Little Susannah, who sits in her grandfather's lap, was to die of scarlet fever at the age of nine. John Singleton Copley Jr., shown embracing his mother, became Lord Chancellor of England. One of his sisters (at right, in the painting)) devoted her life to him, dying a spinster at the age of 95. The other, Elizabeth, the determined little figure standing in the center, went back to America. She married a Bostonian, as did her daughter Martha, who, as Mrs. Charles Amory,* took possession of the painting in 1864 and brought it back to Boston with her. It was from the Amory family that the gallery bought it.

* Whose great-grandnephew is Cleveland (*The Proper Bostonians*) Amory.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

an amateur and never knew his business. Had Fate thrown him out of Oxford upon the world, the world would have been richer for the prose of another John Addington Symonds, and would have forfeited Pater's prose. In other words, we should have lost half a crown and found a shilling.

It was Beerbohm's profession to play the part of the amateur down to the last drop of modesty. This was a strength in a period that became more and more affirmative, and less and less dedicated to anything, the nearer to disaster it came; at a guess, Max may have had some of the outsider's timidity. For (if in nothing else) he was an outsider because he had all the gifts. His early retirement to Rapallo was a sign of the amateur's integrity. He had known, precociously, when to stop, how to become a luxury, a curiosity not to be repeated, dated – but by himself.

V. S. PRITCHETT

Normal Vision

British Art Since 1900. By SIR JOHN ROTHENSTEIN. *Phaidon.* 60s.

In his first sentence, the author, happy to shrink from real commitment, writes that this is simply 'a picture-book of British art of the present century', though it happens to be 'the first of its kind'. And since 'picture-books' are not regarded as serious literary contributions, Sir John has decided that 'by way of introduction' it would be enough 'to offer a few reflections about the activities and environment of painters, sculptors and draughtsmen in this country since 1900'. Now 'reflections' essentially signify a sort of non-committal thinking-out-loud, and 'activities and environment' signify almost anything except actual works of art, their meaning or their degree of technical accomplishment, so he has made things as easy for himself as possible from the start. He cannot refrain from telling himself: 'there is today a degree of critical confusion without precedent'. In addition to this 'the judgment of contemporaries, as Henry James noted, is "the most difficult of all forms of criticism."' Sir John has thus decided to side-step all difficulties and refuses to recognize the obligation incumbent on those who supposedly can to face up to these difficulties and by thinking and seeing more clearly than their fellows help to end the 'confusion' and advance the cause of art. Instead he recites a lot of well-known past history, indulges smugly in comforting little outbursts of chauvinism, pats all and sundry on the back and closes his eyes to the drabness and banality of British art as a whole during the period under survey.

Even when he wants to say something uncomplimentary he tries to disguise it as a compliment. Thus he says, reasonably enough, of Francis Bacon that he 'focuses his attention upon subjects and themes from which normal men prefer to avert their eyes' and that originally 'he showed little natural aptitude for painting'. Then he adds that nowadays, however, 'with the audacious cultivation of his sinister imaginative gifts has little by little come the ability to use paint to such purpose that it is even on occasion a delight in itself'. Sir John must mean that he finds Bacon's work repellent and inept. Then why does he not say so? A more responsible critic would realize that by such tergiversations confusion can only be worse confounded. But Sir John seems frightened of allowing his book to become argumentative, controversial or even instructive.

Beneath his surface urbanity and evasiveness, Sir John, who in the past has written angrily of 'the vendettas and intrigues so ruthlessly pursued' by Roger Fry and his friends, elects to develop again the false theory that the downfall of British painting was caused by the sage of Bloomsbury. The best British art, Sir John claims, tends naturally to adhere to the tradition of 'realism', which he defines as being a willing acceptance of 'the validity of "normal vision."' From 1910 onwards, however, Sir John would have us believe that this natural tendency was deflected by Fry's tiresome insistence on 'the ideal of an exclusive and all-sufficing beauty inherent in form and colour, rhythm and texture', irrespective of the subject and deduced from what he saw in the work of Cézanne. So, owing to the submissiveness of 'those who harkened uncritically to the beguiling voice and gave themselves over to the creation of an art of exclusively plastic values', the 'realistic' approach was deprived of its validity. Sir John is thus led to bemoan the fact that in England today neither artists nor the public are prepared to interest themselves 'in life represented according to normal vision'. They have, he says, been too deeply affected 'by the intense and often violent vision of those who have looked at life in a highly idiosyncratic way' – he means Fry's post-Impressionists and the Expressionists and others shown by the Arts Council since the war – to be satisfied by anything so simple, while the final outcome of Fry's insistence on 'the syntax and grammar' of painting has been a placid acceptance of abstractionism. This amounts to an appeal to pay more attention to the genteel, stuttering, colourless Coldstream than to the elegant, robust and freshly coloured Nicolson. Acceptance of Sir John's thesis also means believing that Pasmore was today's potential British genius and that his switch from painting turgid Whistlerian views of Chiswick to home carpentry and poorly constructed geometrical artifacts of perspex and wood was an international disaster.

I would have thought that by now Sir John could have looked again at Cézanne and discovered that Fry wrote nonsense about his painting. He might even have discovered how emotionally important to Cézanne his subject-matter was, and have come to the sensible conclusion that painters are more likely to be influenced by what they see than by what they read about painting. No critic has ever had such powers over the creative instincts of others as Sir John attributes to Fry: for any shortcomings it is the artists themselves who are to blame. But if Fry is to be blamed as a nefarious influence, then what of the later influence of Sir Herbert Read, who is never mentioned here? Fry certainly introduced modern European painting into an unready and uncomprehending England, but he was never guilty of engineering that 'confusion without precedent' which derives from an undiscriminating patronage of everything classed as avant-garde.

If British art has sunk to an increasingly low level since the dissolution of the Camden Town School, the explanation is rather to be sought in the fact that British artists have had neither the talent, the will nor the character to create a true, living, modern English style, nor the ability to assimilate and transform Continental (or, for that matter, American) prototypes into a valid contemporary idiom of their own. The one outstanding exception to this generalization is Graham Sutherland, whose work Sir John petulantly pushes aside as sub-Baconian, cruel and sensation-seeking, but who is entitled by virtue of his invention, technical competence and originality to be regarded as the only distinguished and considerable British artist who has appeared since Sickert.

The word 'anthology' which Sir John uses to describe his book implies, I suppose, that the choice of illustrations and names worth including is strictly personal. In fact, very few artists are represented by anything like their best works. Many of the artists included are unimportant and for good reason little known, while the inclusion of Nolan and Hayter, whose work belongs to alien traditions and has been done outside of England, is perverse. The colour-plates include works by minor figures such as Richards, Burra and Collins, as well as Moore's *Pink and Green Sleepers* which is to be found in almost every recent publication, yet there is nothing by Innes, Gilman, Nash, Sutherland or Nicolson, who are surely the best and subtlest of modern English colourists. Among those whom Sir John does not deign to mention are Sargent, Shannon, Brangwyn, Lees, Ravilious, Peploe and Medley.

Sir John describes himself at one point as 'a lover of painting'. A real 'lover' would have compiled a different book and would never have been guilty of stating that people who have seen 'Van Gogh, Munch, Seurat, Rouault, Braque or Picasso' cannot be expected 'to look with the same interest at Courbet and Manet'. No 'lover of painting' in the true sense of the word can help seeing that where Munch was clumsy, hysterical and uncouth Manet was one of the greatest virtuoso executants, as well as one of the most appealing and human painters, of all time.

DOUGLAS COOPER

Encounter

The June issue, just out, includes

Igor Stravinsky
ON OEDIPUS REX

Jorge Luis Borges
THE BABYLONIAN LOTTERY

Luigi Barzini
ITALY, NORTH AND SOUTH

Kenneth Tynan
TEMPO FUGIT

Also: **Robert Graves:** Five Poems, **Philip Rieff** on Freud and the Analytic Attitude, **Yves Bonnefoy** on Shakespeare and the French Poet, **Angus Wilson** on Mary McCarthy, and a reply by **John Sparrow** to his critics.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

3s. 6d. (U.S. 75 cents) a copy. Postage 6d.
45s. (U.S. $7.50) a year, including postage
ENCOUNTER 25 HAYMARKET LONDON SW1

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Images of Our Time

EDWARD LUCIE-SMITH on the paintings of Francis Bacon

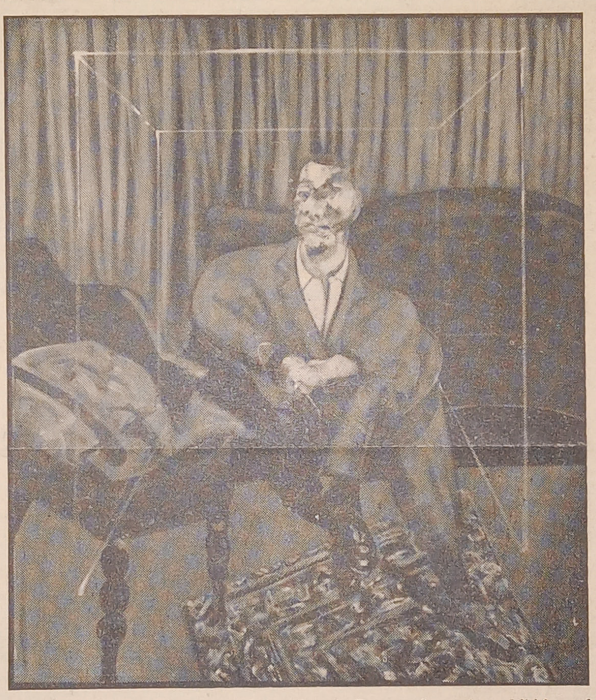
As everyone has been saying, the retrospective exhibition now on at the Tate Gallery reveals that Francis Bacon is the most impressive and original British painter alive. Yet this compliment is, to my mind, less enormous than it sounds. Bacon towers over a national school which has been going through one of its less distinguished phases. And there are distinctly retrograde aspects to his work, as well as new and fruitful ones.

I think that we are, perhaps, a little too gingerly in our approach to Bacon's work. He is a difficult artist, but neither as hermetic nor as unique as people have made him out to be. The otherwise excellent introduction to the exhibition catalogue, written by Sir John Rothenstein, displays this gingerliness to an almost exaggerated extent. Sir John makes great play with the sources of Bacon's imagery: his admiration for Grunewald, Rembrandt, and Velasquez, the use he makes of the photographs of animals and human beings in motion taken by Eadweard Muybridge at the end of the nineteenth century. What he does not say is the *kind* of artist that he thinks Bacon is.

Yet I think that some of the clues are to be found very near at hand, in the Tate Gallery itself. Anyone who goes from the Bacon exhibition to the galleries in which the Tate's stupendous collection of Turners is displayed, will at once recognize certain similarities between the two artists. Turner's 'Sunrise with a Sea Monster', his 'Skeleton Falling from a Horse', even the apparently more conventional 'The Letter', have unmistakable likenesses to Bacon's work. The first two, with their use of an ambiguous, vaporous technique to conjure up an image of horror, are very close to what we find in Bacon's earlier pictures. And 'The Letter', though more tranquil in mood than anything by Bacon, has something of his method of drawing: the truncations, distortions, and above all the ambiguities. Bacon has mentioned Turner approvingly as an artist who 'attempted to make idea and technique inseparable', and 'The Letter' does indeed show something of Bacon's use of accident.

There is also another artist, a contemporary of Turner's, of whom Bacon reminds me strongly in another way, and that is Géricault. The terrible image in the centre panel of Bacon's 'Three Studies for a Crucifixion 1962'—what seems to be a ravaged, devastated and still-bleeding corpse huddled on a narrow iron bed—suggests to me nothing so much as the famous picture by Géricault of a pile of severed limbs, which is now in the Musée Fabre, Montpellier.

These comparisons are important because they help to place Bacon as essentially a Romantic artist, the last heir to the great rhetorical painters of the early nineteenth century. In some respects, it is extraordinary how far the similarities can be traced. There is, for example, the question of the strong sado-masochistic element in Bacon's work. This links him immediately not only to Géricault but (as one of my colleagues has already pointed out) to Fuseli.



'Man seated with Turkey rug', by Francis Bacon: from the exhibition of his work at the Tate Gallery, London

Bacon shares with the great Romantics both their qualities and their defects, but often rather more of their defects. He has their violent recalcitrance and individualism; he shares with them the desire to expose his true self, and not some created self or aspect of self which might seem more pleasing or creditable. He also has an immediate and unfettered access to the subconscious which strikes me as positively pre-Freudian in its absence of embarrassment. But his lack of inhibition can sometimes make him seem a little ludicrous, just as his concentration on his own individuality can seem strident. This point is well demonstrated in the pictures devoted to the theme of Van Gogh, where Van Gogh's originals express psychic stress much more effectively than the variations which Bacon makes on them.

He shares with painters like Géricault and Fuseli, and also with Caravaggio, a particular attitude to the audience. As with them, the presence of the audience and its reaction are very much part of the work of art. In fact, he attacks us; and without our shock the picture is nothing. There are two kinds of shock: the kind which wears off, and the kind which doesn't. Fuseli, for example, is an artist who induced a terror which was once called 'delicious', but where delight has turned rather too readily to patronizing amusement. With Géricault, on the other hand, there are pictures which shock and terrify every time we look at them. Set against Géricault, Bacon does not benefit by the comparison.

It is not that I want to insist on a true-blue (or true-red) Marxist interpretation of Géricault's gift, such as was attempted by Mr John Berger at the time of the Romantic exhibition. But it is true to say that Géricault is an artist who appears greater because he at once mirrors, interprets, and transcends his own age. The disturbance within himself somehow became linked to, and enabled him to harness for purposes of art, the great historical disturbances of the Napoleonic wars and the Industrial Revolution. Does Bacon do the same for our own epoch? His soundlessly screaming popes, his flabby wrestlers grappling erotically on a bed, his cowering nudes pitilessly exposed on their couches, present powerful images of cruelty, terror, obscenity, and loneliness. But there is a way in which these images, borrowed from painting or photography, fail to be of broad application. Because his range of imagery is so restricted, but even more because it is presented to us as imagery only, as metaphor not the 'thing-in-itself', we find ourselves regarding Bacon's work as something which touches reality at certain points, but is not part of it. It is not part of twentieth-century truth as Géricault's is part of nineteenth-century truth; it does not interpenetrate with our times as Grunewald's Isenheim Altarpiece interpenetrates with the reality of the late Middle Ages. I choose this last comparison, both because of Bacon's professed admiration for Grunewald, and also because of his own attraction to the theme of the Crucifixion. The purposes for which he uses it, however, seem to me as private and special as Grunewald's were public and universal. Bacon, like certain contemporary writers (Gunn and Genet come to mind), uses his imagery of cruelty partly as a means of making guilt into art. But the guilt is always somebody else's; it does not become one's own.

Picasso as a Book Artist, by Abraham Horodisch (Faber, 42s.), is a study, profusely illustrated, of a little-known aspect of Picasso.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

MEMORANDUM

To: James Thrall Soby

From: MONROE WHEELER

Date:

Subject:



DOUGLAS GLASS

The Sunday Times

THE SUNDAY TIMES MARCH 27, 1960

Francis Bacon, whose exhibition at the Marlborough Gallery opened last week, is seen (above) in his London studio. The room, in contrast to the studios of other successful painters, is no larger than twelve feet square, but the controversial Mr. Bacon says he has no theories about clutter or working space.

DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/7785 90
Kunden-Nr.:
Aktuell, (8) München 31 / 62

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

KULTUR





Francis Bacon, Gruselmaler?

Der verzerrte Innozenz

„Ich habe nichts gegen Päpste"

FRANCIS BACON - Ausstellung in der Kunsthalle von Mannheim

England hat einen neuen (wenn auch negativen) Nationalhelden, sagen die einen. England hat einem angstverzerrten Enfant terrible Weltgeltung verschafft, murren die anderen. Immerhin — Francis Bacon, vor nicht allzulanger Zeit noch betonter Außenseiter der Documenta, hat erreicht, daß man von ihm spricht, mehr noch: Daß man mit Beteiligung von ihm spricht. Wo Bacon auftaucht, ereifern sich die Gegner, bekennen sich die Anhänger.

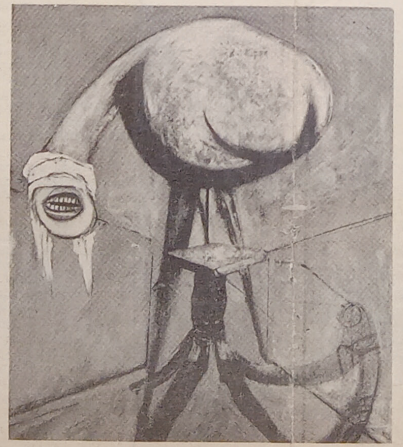
In einigen Tagen ging Francis Bacons Lon- [illegible]llektivausstellung zu Ende. Fünf Säle [illegible]nte Tate Gallery seinetwegen [illegible] soviele Räume hat auch der Direktor [illegible] Städtischen Kunsthalle Mannheim, Dr. Heinz Fuchs, freimach[illegible] um für nahezu eineinhalb Monate Bacons bildgewordene Lust am Horror präsentieren zu können. Dieses Ereignis, so betont man nicht ohne Stolz, sei für Deutschland einmalig. Nur Dr. Heinz Fuchs „guten Verbindungen zu Marlborough Fine Art London" sei es zuzuschreiben, daß Francis Bacon überhaupt in Deutschland gezeigt werden kann — und außerdem jene Gegenanleihe von Kunstwerken an London, die — diskreterweise — Mannheims Kunsthalle vorläufig mit Geheimnis umgibt.

Wie dem auch sei: Bacon ist da, und seine unbestritten hochdotierte Wertung in britischen Kunst- und Regierungskreisen beweist jenes hübsche Alibi: „Die Ausstellung steht unter dem Patronat des britischen Botschafters in der Bundesrepublik, Sir Christopher Steel". Bestätigung jener weltweiten Bacon-Geltung ist überdies der Tournee-Abschluß von Marlborough, London, die Schau in Turin, Amsterdam, Zürich, Paris und New York zu zeigen. Man sieht, der Sicherungen sind viele. Ereifre sich, wer kann.

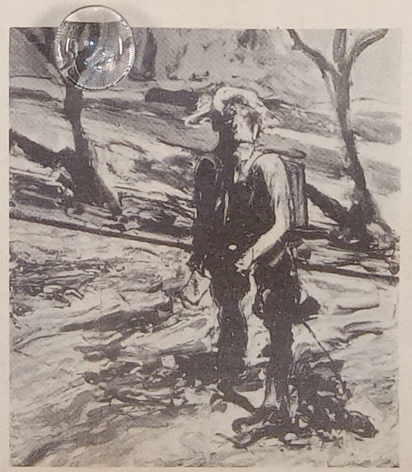
Diskussions-Objekt Bacon ist „ein stiller und bescheidener Mensch" — so London, so Mannheim, da er bei keiner seiner Vernissagen erschien. Dr. Fuchs kommentierte gleichfalls bescheiden in Mannheim: „Ich habe das Gefühl, er ist ein Massakrierer von Bildern. Er liebt die Bilder, die er malt, nicht."

Das Jahr 1909 gilt — im allgemeinen — als Bacons Geburtsjahr. In manchen Fällen auch 1910 und 1911. Allerdings ließe sich das genau feststellen, doch „die Engländer sind zu diskret, Bacon direkt zu fragen." Bacon, Sohn eines Pferdetrainers, legt Wert auf seine Abstammung vom Elisabethanischen Staatsmann und Philosophen Francis Baco von Verulam, genannt Bacon, dessen Namen er unverändert trägt. Seine Ausbildung ist nach eigenen Zeugnissen spärlich: kaum Besuch der Grundschule, geschweige einer Hochschule oder Akademie. Malerisch bezeichnet er sich immer wieder als Autodidakt.

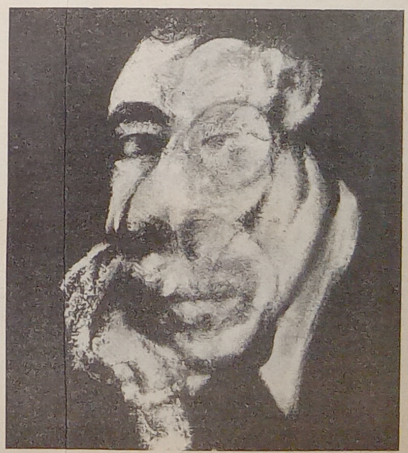
Anfang der dreißiger Jahre erkennt der mittlerweile nach Berlin gereiste Bacon seinen Hang zu Blut, zu verwischten Photographien und zu Deformationen. Bekennt er doch still rückblikkend, „wie sehr ihn als Junge die Tierleiber in Schlächterläden fasziniert" hätten ... ein Faktum, das der Engländer Stephen Spender 1962 in seiner Katalogvorrede als „ein tiefverbor-



„Abstraktion aus menschlicher Form", gemalt 1944, ursprünglich als „Kreuzigungsbild" bezeichnet — destruktive Pornographie, shocking...



... und doch mehr als bloßes Horror- und Gruselkabinett — van Gogh-Parodie „Maler auf dem Weg nach Tarascon", 1957 — Im Bestreben...



... pädagogische Malerei zu geben; doch die Waffen kehren sich gegen ihn selber: „Kleiner Kopf auf schwarzem Grund", gemalt 1964.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: JTS	Series.Folder: I.34

„Ich habe nichts gegen Päpste"

Fortsetzung

genes Schuldgefühl des Menschen beim Schlachten von Tieren — der unabdingbaren Voraussetzung für die Existenz unserer Zivilisation" — zu deuten weiß. Gelegenheitsarbeiter Bacon gewinnt auf dem Kontinent, wo er als Diener oder Gaststättendekorateur auftritt, „Eindrücke, die ihn die unheilbeladene Geschichte dieses Jahrhunderts vorausahnen ließen" (Spender).

Frühestes (in London wie in Mannheim ausgestelltes) Bild Bacons ist ein Porträt in Rot und Grau, altmeisterlich und mondgesichtig surreal in einem. Noch zeigt es nicht den Maler, von dem „Daily Mail" sagt: „Wer zimperlich ist oder Angst vor Alpträumen hat, sollte nicht hingehen."

Der Kontinent, heute vor allem Deutschland, ist mehr an Grauen in der Malerei gewöhnt als England. Und wenn „Weltkunst" jubelt: „Um für die leidenschaftliche Wucht dieser Visionen, die sich in einem infernalischen Realismus verkünden, ein Äquivalent zu finden, muß man auf die alten und großen Maler zurückgreifen — sie allein gaben Vergleichbares", so scheint solch kontinentaler Jubel ein wenig naiv angesichts der oft plakativen Routine Francis Bacons.

Horror-Papst nach Velasquez

Blut, Fotos und bedeutende Maler sind es, denen Bacon seine Inspirationen verdankt. Bacon äußert selbst („Time", 21. November 1949): „Meine Bilder sind inhaltslos. Sie sind nur ein Versuch, eine gewisse Art von Empfindungen sichtbar zu machen. Ein Bild ist die Projektion der eigenen Nervosität auf die Leinwand. Eines der Probleme ist, wie Velasquez zu malen, aber mit der Leinwandstruktur, die einer Nilpferdhaut gleicht."

So ist es Velasquez, den er kopiert, variiert und parodiert mit seinem Bilde des Papstes Innozenz X., zuvor Grünewald mit dem Bildausschnitt der trauernden „Magdalena" aus dem Isenheimer Altar, dann Vincent van Gogh mit dessen berühmtem Gemälde „Der Maler auf der Straße nach Tarascon" und dem „Selbstbildnis mit Pfeife", bei Bacon „Huldigung an van Gogh" betitelt, worüber zu streiten wäre.

Am bekanntesten sind Francis Bacons Variationen über „Papst Innozenz X." von Velasquez geworden, ein Bildvorwurf, der Bacon schon seit rund 13 Jahren beschäftigt. Bacon sah niemals das Original dieses Porträts, seine Kenntnis des Werkes beschränkt sich lediglich auf eine farblich unzutreffende Reproduktion. So analysiert Bacon seine „Innozenz X."-Serie versonnen: „Ich habe nichts gegen Päpste. Ich wollte nur einen Vorwand finden, um diese Farben (gemeint sind die Farben der Reproduktion) anzuwenden; gewöhnlicher Kleidung kann man diese Purpurfarben nicht geben, ohne in eine Art falsche Fauve-Manier zu verfallen."

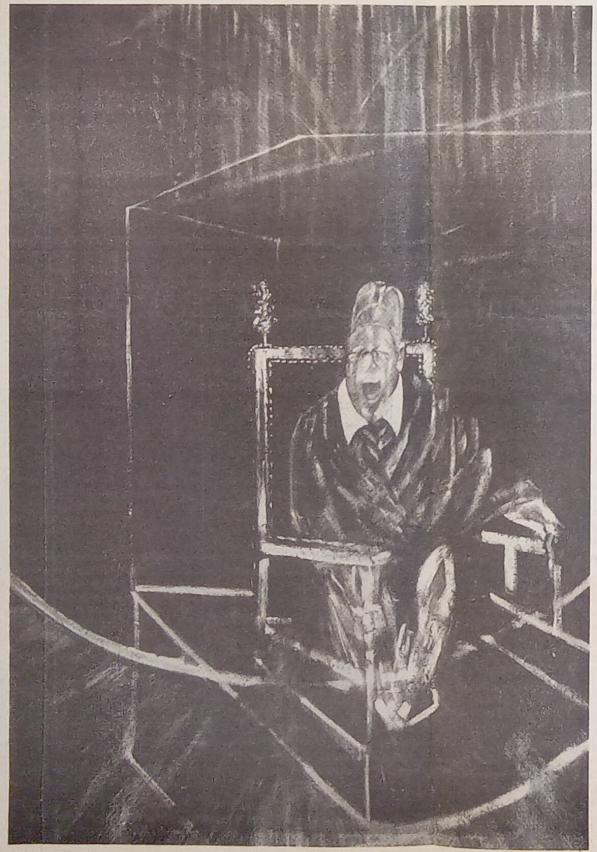
Außerdem kam Bacons Hang zum Foto als Bewegungsausschnitt hinzu, angeregt durch Muybridge, der die ersten Phasenaufnahmen machte, und durch ein Bild aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin", das eine Krankenschwester mit im Angstschrei aufgerissenem Mund zeigt.

Bacons erstes Papstbildnis stellt den Kirchenvater innerhalb eines Glaskastens als Halbfigur dar, den Mund weit geöffnet — entsprechend der Lichtbildvorlage — , Augenpartie und Stirn sich auflösend in Dunst, paradoxerweise jedoch geschmückt mit einer von der Deckplatte des Glaskäfigs herabhängenden Goldquaste. 1951 erscheint der Papst von neuem, ganzfigürlich, wieder im Glaskasten, wieder schreiend, diesmal zornig und verzweifelt zugleich; eine Variation aus dem gleichen Jahr zeigt den „Papst mit Fächerbaldachin" in kaum veränderter Pose. 1953 bringt eine Serie von acht Papststudien, die — gleichfalls in monumentalem Format — (im Sinne einer filmischen Bildfolge) einen Bewegungsablauf widerspiegeln: In Ruhe beginnend, mit der physischen und psychischen Erschöpfung des Papstes endend. Die Frage nach Aktualität beantwortet weniger Velasquez als ein Foto des Papstes Pius XII., reproduziert im „Magazine of Art" (Januar 1952), das sich in Bacons Atelier befindet. Thematisch und malerisch überschreitet Bacon bereits in diesem Zyklus die Grenze. Figuren aus „Frankenstein"-Gruselfilmen gehören nicht unbedingt unter staatliches Protektorat, besonders wenn penetrante Wiederholungen, besser Selbstkopie bei einem Manne wie Bacon zutage tritt. Provokation durch Angstsuggestionen oder durch pervertierte Posse und ein oft verblüffender Infantilismus kennzeichnen besonders die letzten sechs, 1961 entstandenen Papststudien, wieder als Bildfolge gedacht und an der Wand nicht als Einzelbilder zu sehen, sondern als nur ein Bild, aufgeteilt durch schmale Holzleisten, und Dr. Fuchs kommentiert freundlich: „Die Engländer hatten noch nie Sinn für Proportionen — ihre Stärke liegt im Entwickeln einer Form".

Man kann Bacons Bilder als destruktive Pornographien nehmen. Man kann sie schlicht als „shocking" übergehen. Ihre Ausstrahlungskraft bleibt vorhanden. Sie als bloßes Inventar eines Gruselkabinettes anzusehen, wäre verfehlt. Ihre Brutalität entstammt der Lust am Horror und dem Wunsch, pädagogische Malerei zu geben.

Insofern wäre — in starker Reduktion — Bacons Weltgeltung ein aktuelles Problem.

Doch — ob Bacons Waffen sich nicht gegen ihn selbst kehren, ist die eigentliche Frage. Um eindeutig verstanden zu werden, irritiert Bacon zu sehr. Destruktion läßt sich durch Destruktives nicht immer heilen. ●



„Schreiender Papst" (1951) — Die Farben einer farblich unzulänglichen Reproduktion werden variiert.

Das ermunterte die Streithähne ungemein: Die Doktoren beharrten auf ihrer Forderung, die Bürokraten auf ihrer Ablehnung. Ein „Krieg" brach aus, ein vorerst noch „Kalter Krieg". Flugblätter wurden gestreut, von beiden Seiten, Rundfunkdispute wurden ausgetragen. „Polly, die reizende Sprechstundenhilfe", gab ihrerseits Auskunft, die Krankenkasse nicht weniger, per Telefon. Ein Tonband unterrichtete über den jeweiligen Stand.

Den Streitenden gesellten sich die Proporzparteien zu, um ihre Interessen auch auf dieser Ebene auszufechten. Die Krankenkasse, die Ansprüche der „Geschädigten" vertrat, war von vornherein schon mit der SPÖ identifiziert, die Ärztekammer folglich mit der ÖVP. Gar schnell wurde jedoch das Problem noch diffiziler, denn es gab nicht nur ÖVP-orientierte Samariter: Der Gebietskrankenkasse war es gelungen, einige Mediziner auf ihre Seite zu ziehen. Sie hatte ihnen eine außertarifliche Vergütung zugestanden, die letztlich darauf hinauslief, die „willigen" Ärzte zu Angestellten der Krankenkasse zu machen.

Auf solches Unterfangen konterte die Ärztekammer, daß „dies nicht einmal in jenen Staaten gehandhabt wird, in denen ein öffentlicher Gesundheitsdienst eingeführt ist (so in England), sondern dies einzig und allein mit dem Status der Ärzte in gewissen östlichen Ländern vergleichbar ist. Gerade die Krankenkasse, die bisher immer vorgab, dem Leistungsprinzip zu huldigen, hat mit diesem Vorschlag versucht, das Leistungsprinzip praktisch vollkommen auszuschalten und durch eine Nivellierung der Arzthonorare jedweden Leistungsanreiz zu unterbinden." Abgesehen davon aber müsse dieser Versuch einer „Verbeamtung" als gefährliches und in seinen Auswirkungen für eine ganze Reihe freier Berufsstände Österreichs noch gar nicht abzusehendes Präjudiz gewertet werden . . .

Anzeige gegen Gewerkschaftsboß

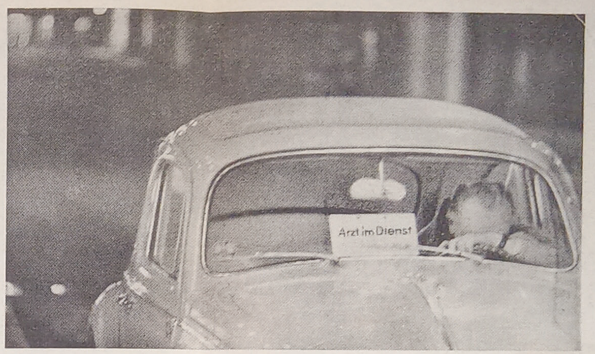
Zum Stellungskrieg war nun der Partisanenkampf gekommen. Und das wiederum hatte „den Daume" in Rage versetzt. In einem Schreiben an die Kollegen hatte er mitgeteilt, daß gegen jeden Maßnahmen ergriffen würden, der „überlaufe". Eine Reihe Wiener Ärzte zog den weißen Kittel an und beglückte den Ballhausplatz mit einem entsprechenden Memorandum.

Auf der Gegenseite trat jetzt auch der Gewerkschaftspräsident Olah auf die Walstatt, was letztlich zu den Straßenaktionen führte. In einem Aufruf hatte Olah die Arbeiter mobilisiert, sich gegen übermäßige Forderungen der Ärzte durch „Aktionen" zu wehren. Darauf nur hatte die Kommunistische Partei Österreichs gewartet. Schnell zog sie diese Aktionen an sich: „Wir marschieren auf der Straße für die Krankenkasse."

Während anfangs die Akzente noch harmloser gesetzt waren („Den Zustand haben wir jetzt satt, Gorbach, setz den Daume ab!"), ließen sie am 9. Juli an Deutlichkeit kaum noch zu wünschen übrig. („Hängt den Daume!") Und die vier Betriebsratsdelegationen, die resolutionsbeladen in der Weihburggasse aufkreuzten, waren ebenfalls nicht jene „Arbeiter", die Gewerkschaftsboß Olah gemeint hatte. Sie repräsentierten in der Mehrzahl kommunistische Betriebsräte, wie im Fall der „Teudloff-Vamag", der „Elin"-Stadlau und der Lederwerke Bloß.

Nicht viel anders sah es auch bei den übergelaufenen Ärzten aus. Deren sieben jedenfalls — sie stammen durchweg aus dem Stadtbezirk Favoriten — sind mit Sicherheit entweder SPÖ- oder KPÖ-Kombattanten. Der Chef der Polizeiärzte, Dr. Sommer, gehört ebenfalls dazu.

Ein gegnerisches „Aktionskomitee" von Ärzten zögerte nicht, den etwas unbedachten Gewerkschaftspräsidenten wegen „Aufwiegelung" anzuzeigen. Dr. Daume wiederum hatte vorher schon eine Anzeige wegen „Erpressung" einstecken müssen.



„Arzt im Dienst" — am Steuer eingeschlafen: Eine Begleiterscheinung, die in den 45 Schilling (etwa sieben Mark) inbegriffen ist, die der österreichische Arzt vierteljährlich für einen Krankenschein kassiert.

Da solchermaßen die Volksgesundheit zum Politikum geworden war, blieb als ultima ratio nur noch die Regierung. Bei der Rückkehr von Bundeskanzler Gorbach aus Moskau postierte sich eine Ärztedelegation auf dem Flughafen Schwechat, um ihm nebst einem rot-weißroten Nelkenstrauß eine Petition zu überreichen. Der Staatspolizeichef Dr. Peterlunger wußte das allerdings zu verhindern. Durch eine kleine Umleitung ließ er die offenbar als Anschlag gewertete Intervention verpuffen.

Am 9. Juli endlich rief die Ärztekammer einen Totalstreik aus. Die Zahnärzte machten mit, die Krankenhäuser bestritten nur einen Notdienst, und zum erstenmal wurde es für die Patienten kritisch.

Prompt trat am nächsten Tag auch der Ministerrat zusammen. Bundeskanzler Gorbach nahm sich des „verfahrenen Karrens" an. Nach langwierigen Auseinandersetzungen — die sozialistische Seite hatte es für richtig befunden, die Regierungskompetenz zurückzuweisen — wurden nach erprobtem Proporzrezept der Unterrichtsminister (ÖVP) und der Sozialminister (SPÖ) mit einer Beilegung des Konfliktes beauftragt. Für eine Entscheidung, hieß es, sei „auf Grund der gegebenen Rechtslage keine Möglichkeit vorhanden", was allerdings den sozialistischen Vizekanzler Pittermann nicht daran hinderte, am nächsten Tag nochmals gegen diesen Regierungsbeschluß zu polemisieren.

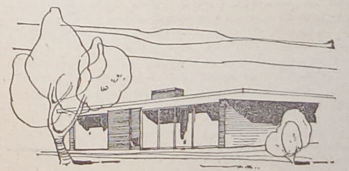
Die Krankenkasse zog sich zunächst in den Schmollwinkel zurück, „der Daume" indes erklärte: „Ich biete sofortigen Waffenstillstand an." Er wolle vorerst, notfalls auch einseitig, den „Propagandakrieg" einstellen und auf einen Kompromiß eingehen, den vertragslosen Zustand also beenden, wenn gewisse Bedingungen erfüllt würden.

Die Bedingungen des Ärztekammerpräsidenten liefen etwa darauf hinaus, daß die Krankenkasse in eine zumindest 15prozentige Honorarerhöhung einwilligt, in eine „echte" allerdings. Das hieße, daß noch eine zehnprozentige „Automatik" hinzukäme, die eine Verbesserung der Bezüge um insgesamt 25 Prozent ausmachen würde. Innerhalb einer bestimmten Frist müßte dann über ein neues Honorierungssystem verhandelt werden. Denn gerade um dieses System ging es von Anfang an. Das bisherige nämlich hatte die Einzelleistungen des Arztes unberücksichtigt gelassen. ●

Eigenheime
im bayerischen Alpenvorland

DIESSEN am AMMERSEE

Bungalow-Häuser mit herrlichem See- und Gebirgsblick. Wenige Minuten zum See, günstige Verkehrsverbindungen. Wohnfläche ca. 93 qm. Grundstücke zwischen 675 qm bis 900 qm. Kaufpreis ab 95 000,— DM. Erforderliches Eigenkapital ab 33 000,— DM. Fertigstellung Spätherbst 1962. 7b-Abschreibung, Grunderwerbssteuerfreiheit und Grundsteuerbegünstigung.



Beim Bauen — alles aus einer Hand

INVESTFINANZ Finanz- und Investitions-GmbH & Co. KG. München 2, Josefspitalstr. 7/II, Ruf 29 96 19/89

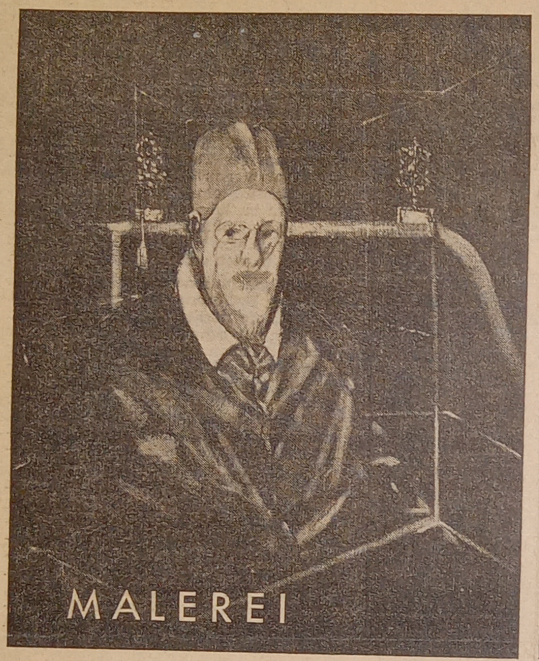
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34

Kunden-Nr.:
DER Ausschnitt BERLIN-LICHTERFELDE Wilhelmstraße 37 Telefon 0311/73 85 90
Der Spiegel, (24a) Hamburg
26/62

50 2

KULTUR





Velázquez-Variationen von Bacon aus den Jahren 1953 und 1961: Der Maler bringt den Hausherrn ...

BACON

Angst in Öl

Fünf Säle hat die Londoner Tate Gallery, das bedeutendste englische Museum für die Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, einem Maler eingeräumt, vor dessen Bildern die „Daily Mail" unvorbereitete Besucher warnte: „Wer zimperlich ist oder Angst vor Alpträumen hat, sollte nicht hingehen."

Tatsächlich wirken die Bilder wie Zerrfiguren aus einem Horrorfilm: Empfangen werden die Besucher von einer gebückten, halbnackten „Maria Magdalena", deren schmerzlich verzogenes Gesicht unter einem Regenschirm hervorblickt; auf einem anderen Bild sitzt eine Papstfigur im Lehnsessel und versucht, offenbar vergebens, einen Angstschrei auszustoßen: Der Papst ist in einem gläsernen Schrank gefangen.

Gesichter sind von grellen Blutflecken entstellt; auf einem gepolsterten Stuhl liegen menschliche Fleischreste, Reisende mit deformierten Gliedern hocken verängstigt auf dunklen Hotelbetten, die Arme weiblicher Akte enden als Köpfe von Reptilien.

Der Maler dieser Höllenphantasien, dem die Tate Gallery mehr Platz einräumte als irgendeinem lebenden Maler zuvor, ist der 1909 in Dublin als Sohn eines englischen Pferdetrainers geborene Francis Bacon, der die in der europäischen Kunst jahrhundertealte Tradition der Schreckensmalerei fortsetzt: Sie reicht von Hieronymus Bosch (1450 bis 1516) über die Höllenstürze von Peter Paul Rubens (1577 bis 1640), über denjenigen der beiden Pieter Brueghels, der den Namen „Höllenbrueghel" (1564 bis 1638) erhielt, über den Spanier Francisco Goya (1746 bis 1828) bis zu einigen Surrealisten des zwanzigsten Jahrhunderts.

Bacons Schreckensbilder, einstweilen eines der letzten Kettenglieder in dieser Art Malerei, sind vornehmlich bei solchen Leuten, die von der Kunst Erbauung erwarten, auch auf Ablehnung



... nicht in Verlegenheit: „Innozenz X." von Velázquez (1650)

klassifiziert, „schicksalhafte Wiederholung" erkennen: Wie im Mittelteil Komponist Horn und der Mörder von dessen Braut ihren Pakt durch Bluttransfusion bekräftigen, verbinden sich im Schlußteil ähnlich intim Horns Mörder und Horns halbwüchsiger Sohn. (Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main; 432 Seiten; 20 Mark.)

NABOKOV

liche Namen ... Warum unser Dichter seinem Hurrikan von 1958 einen selten vorkommenden (manchmal für Papageien gebrauchten) spanischen Namen gab, anstatt Linda oder Lois, ist unklar."

Dr. Kinbote war John Shades Freund und Nachbar in dem Phantasie-Ort New Wye. Nach dem Tode des Dichters ist er nach „Cedarn, Utana" verzogen. Wegen der Veröffentlichung von Shades nachgelassenem Poem „Pale Fire" hat er sich mit der „schlecht beratenen" Dichterwitwe Sybil Shade überworfen.

In seinem Vorwort empfiehlt Dr. Kinbote dem Leser, die unter dem Titel „Kommentar" zusammengefaßten, *nach* dem Gedicht gedruckten Fußnoten *vor* der Lektüre des Gedichts zu studieren, sie dann bei der Gedicht-Lektüre von Fall zu Fall nachzuschlagen und sie anschließend ein drittes Mal zu lesen. Um das lästige Hinundher-Blättern



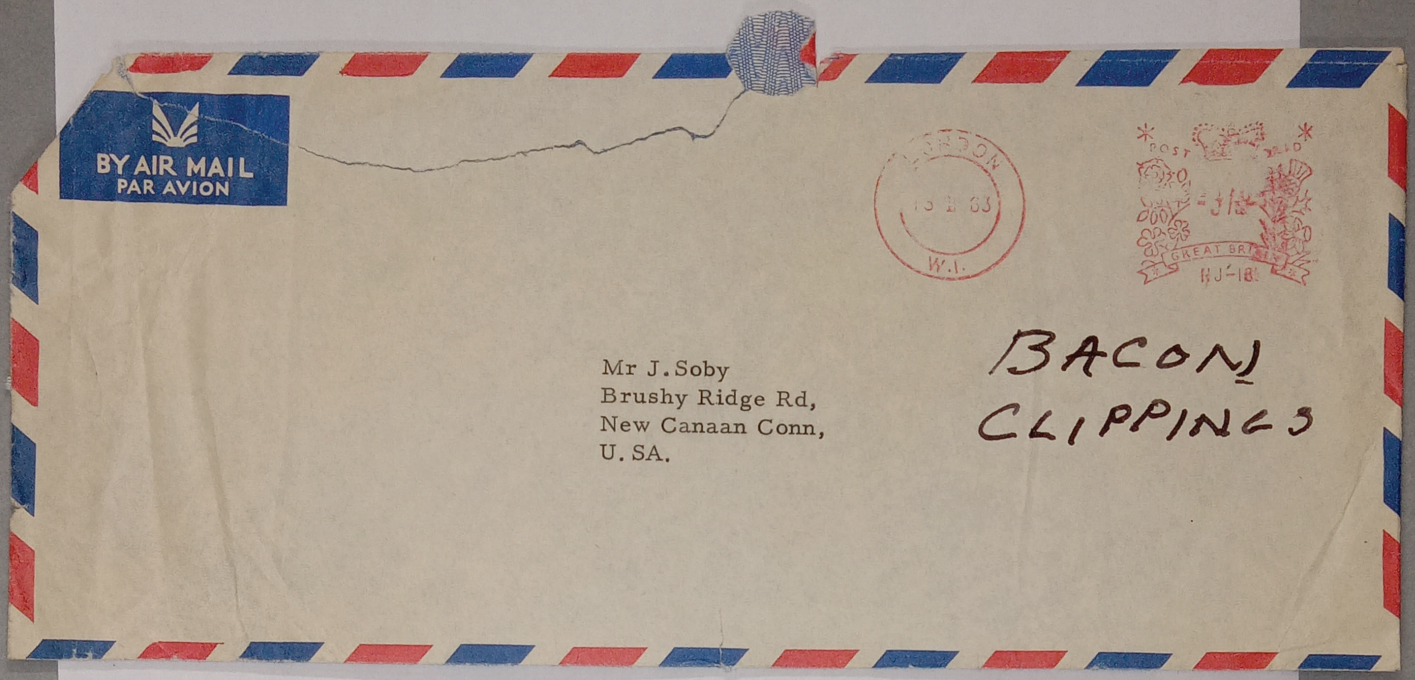
Schriftsteller **Nabokov**
Ein Hurrikan namens Lolita

zu vermeiden, rät Dr. Kinbote, die Kommentarseiten aus dem Buch herauszuschneiden und sie mit den betreffenden Gedichtseiten zusammenzukleben; noch einfacher sei es freilich, von vornherein zwei „Pale Fire"-Exemplare zu kaufen und sie nebeneinander „auf einem bequemen Tisch" zu placieren.

Nabokovs Kinbote ist nun allerdings nicht nur die Karikatur eines Herausgebers, und Kinbotes Vorwort, Fußnoten und Register parodieren nicht nur den üblichen Apparat textkritischer Ausgaben. Sie enthalten auch, kunst-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	JTS	I.34



Clippings on Bacon show
in England & Europe
Feb. 7, 1963