

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 11 / ЗИМА 2015 / ИЗКУСТВА И ПАМЕТ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-stivanov-ateliето-arhiv-na-fransis-bejkun-tradicia-i-transformacia.pdf>

Ателието-архив на Франсис Бейкън – традиция и трансформация

Стефан Иванов

Резюме: Текстът има за цел да изследва и проучи своеобразния и хетерогенен генезис на картините на художника Франсис Бейкън, да направи опит за генеалогия на визуалните образи на неговата маслена живопис. Ще бъдат мислени, анализирани и четени в дълбочина и от различни интердисциплинарни перспективи и с разнообразна методологична оптика: техниката и технологията на живописване и полагане на боята от артиста; работата му в дългогодишното му ателие-архив, което той е ползвал като инструмент – хаотичен резервоар на памет и органичен катализатор за работа – и където след смъртта му са открити над седем хиляди отделни каталози, книги, снимки и др.; паметта в практиката на един визуален артист, как помни той визуалното, което го предхожда; динамиката на отношенията на артиста с различни по характер и традиция изкуства – живопис, литература, фотография и кино, които са му както съвременни, така и част от канона на историята на изкуството. Сложна и разнолика динамика на субективна и субтилна мрежа от цитати и интервизуални препратки, приближаване и отдалечаване, пренасяне и метаморфоза, скъсване и сродяване по избор. Артистично обработване и преработване от съзнателен художествен метаболизъм, който има специфична репрезентационна стратегия и проект: да рисува фигури, (не)човешки фигури. Да визуализира фигури, били те и безформено човешки, в епоха и време след опита на аниhilацията, зануляването на Холокоста. Във време, в което се дебатира за границите и кризата на репрезентацията. Всеизвестно е изказването на Адорно, че да се пише поезия след Аушвиц е варварство. По-малко известни са думите му, казани след време, че може би, все пак, има някаква вероятност да греши в радикалността си: непрестанното страдание има такова право на изразяване, каквото има и измъчваният да крещи. „Устата се ражда от вика“ според Хайнер Мюлер. Визуалната стратегия и амбиция на Бейкън е стремеж към въздействие върху нервната система на зрителя чрез наблюдение на следата от ошетено и изличавано, сатиризирано човешко присъствие, която е оставена върху платното. Визуализиран вик. Актуализирана пещерна рисунка, която познава традицията, техниката и канона.

Ключови думи: архив, памет, ателие, произход, производство и преработка на визуални образи

Стефан Иванов е роден през 1986 г. в София. Завършва Философия в СУ „Св. Климент Охридски“, магистър по Културология и докторант по Естетика в същия университет. Основните му научни интереси са в областта на визуалните изкуства и образи и на съвременните литературни, сценични и филмови изкуства.



През септември 1998 г. екипът на „Хю Лейн“, градската галерия на Дъблин, събира съдържанието на студиото на Франсис Бейкън от „Рийс Мюс“ 7, Южен Кенсингтън, в Лондон и го транспортира в Дъблин. Това дарение от Джон Едуардс, единственият наследник на Бейкън, вече е фундаментална част за разбирането и оценяването на методите на художника, както и за визуалния прочит на работите му, емблематични за фигуративната живопис на XX век, които са се случили в това пространство. Това дарение не прилича на нищо, което галерията е получавала през деветдесетте години на съществуването си. Става въпрос както за съдържанието на ателието, така и за пода, стените, вратите и тавана.



Един архив, казва Мишел Фуко¹, е невъзможно да се възстанови и опише напълно – в схваната и промислена тоталност. Още по-трудна е задачата, когато става въпрос за архив не на институция, а на субект, на отделен артист сам по себе си. Да се овладее такава тъкан и материал, с илюзията за изчерпателност и пълна правдивост, е акция по редукция на своеобразието и нивата на смисъл, на плановете на активности, на включвания, изключвания и преобразувания.

Настоящият доклад по случая и делото „Студиото на Франсис Бейкър“ има за цел да предприеме кратко археологическо пътуване, дълбинно потъване в архив от материални и образни улики, веществени доказателства и обекти, които ще бъдат разглеждани като визуални изказвания, съставлящи визуалната азбука, речника, тезауруса на Франсис Бейкър. Негов диалогичен, полифоничен ресурс, с който той активно борави и взаимодейства през почти цялата си художествена практика. С течение на показваното, на излаганото, на пледоарията, ще бъдат предлагани различни интерпретации и отсъждания спрямо намереното. Не е ясно дали би могло да се даде окончателна присъда.

¹ М. Фуко, „Изказът и архивът“, *Археология на знанието*, София: Наука и изкуство, 1996, 91-152.



В своя книга² за ателието на Бейкън Маргарита Капък представя архивирани примери и образци от шест типа и категории, които разкриват нова и интересна информация за анализ на динамиката, в която пребивава Бейкън. Те помагат да се мисли по друг начин артистът и да бъдат гледани през друга оптика, разбулена и без митологизиращо перде пред окото, някои преповтаряни легенди около артиста.

Една от тях е, че Бейкън не е правил рисунки и ескизи, а само е рисувал картини, без подготовка, единствено на базата на импулс, лична памет, случайност и инцидент – по собствените му думи в прословутите интервюта с Дейвид Силвестър. Откритите към четиридесет рисунки свидетелстват, че Бейкън лъжесвидетелства, казано съдебно. Рисунката, рисуваството е практика, постоянна за художника. От самото начало на кариерата му. За това ще стане въпрос по-късно в изложението.

² M. Cappock, *Francis Bacon: L'Atelier*, Lausanne: La Bibliotheque des Arts, 2006.



Пренасянето на ателието е необичайно занимание за един музей. Това се е наложило, защото то вече е било разбирано като паметник, място на памет, а на тази локация то не е било възможно да бъде част от изложба. И не е било лесно да се институционализира. Изборът на Дъблин е бил учудващ, особено за дъблинчани, които не са виждали изложба на Бейкън от 1965 г. Преди обявяването на начинанието сравнително малко хора са знаели, че художникът е роден в града.

В идеята ателие на художник да бъде публично изложено няма нищо революционно. В Париж например, такива са ателиетата на Бранкузи и на Делакроа. Първото е пренасяно и преустройвано през 1962, през 1977 и накрая през 1997 г. се озовава в нова сграда на Ренцо Пиано, от което печели естетическа атмосфера, но губи усещането за занаят, производство и работа с материали, което е присъствало в първоначалното пространство. Ателието на Делакроа е красиво и подредено, но също не връща към артистичния процес. Трудно е да се запази мястото неподправено и същевременно да бъде годно за експозиция. Това е общият случай на музеифициране на работно място на артист, без значение дали е художник, скулптор, писател, режисьор. Без значение дали въобще е артист. Саниране, изчистване, стерилизиране, което отмахва всекидневието, а именно в него се случва всекидневната „работа“ или „творене“. Частното се унищожават, за да бъде публично. Често се излага и музеифицира избелена и занулена празнота на образа, платното, ръкописа, живота, а не почвата и корена им. Най-малкото, защото е трудно да се запази непокътнатото ежедневното. Най-много, защото това понякога въобще не е осъзнато като реалната задача на архивиращите. Целта понякога не е среща с реалното (или действителното), а с въображаемото, с идеалния образ, с проекция, клише или откровен кич.

Бейкън живее и работи на „Рийс Мюс“ 7 от есента на 1961 до смъртта си през 1992 г. Бейкън преувеличава, че живее в беден квартал, макар ателието му да е с размери осем на четири метра. За разлика от подредения му дом, то е хаотично, трудно се вижда дори част от пода. Мръсни четки са натрупани в метални кутии, буркани и чаши. Флакони боя, консерви, потоп от книги, списания, фотографии, разрязани платна и други документи за справка и референции, които артистът използва. Стените – единствените му абстрактни картини, както ги нарича, – използва като палитра (традиционна палитра в студиото няма, не е открита). Черните мазки до кръглото огледало извикват асоциация с японската *sumi*-е живопис. Към края на живота на Бейкън ателието е по-скоро със статут на историческа забележителност. Галерия „Гейт“ не реагира радушно на идеята за пренасяне. Дъблинската галерия приема.

Посетители преди пренасянето казват, че прилича на къща от карти. Дори ако се дръпне само една, цялата конструкция ще се срути. Това е и предизвикателството. Да се пренесе и съхрани дословно всеки един от елементите заради визуалния опит, който носят всички в целостта си. Макар и вече да не е пространство на артистично правене, то е далеч от това да е претрупана и изоставена от обитателя си черупка. Продължава да излъчва енергия, фасцинираща липса, която съдържа и пълнота; виртуалният план на иманентност на мястото е преизпълнен с енергия.

Ателието е напълно архивирано, фотографирано и консервирано. Информацията е събрана в изчерпателна база данни, като по този начин може да бъде използвана за изследвания, без материалната ѝ крехкост да бъде застрашена по някакъв начин. Екип от консерватори и археолози пренасят в Дъблин цялото студио, съдържанието на стаята, но и самата стая, включително стените, пода, етажерките, вратите и тавана. Всичко е поставено максимално близо до първоначалното си положение. Процес, който много е напомнял на някои от филмите на Питър Грийнауей, пренаситени от списъци, детайли, каталози, куфари, сандъци и авторефлексивни *mise en abyme* кадри.

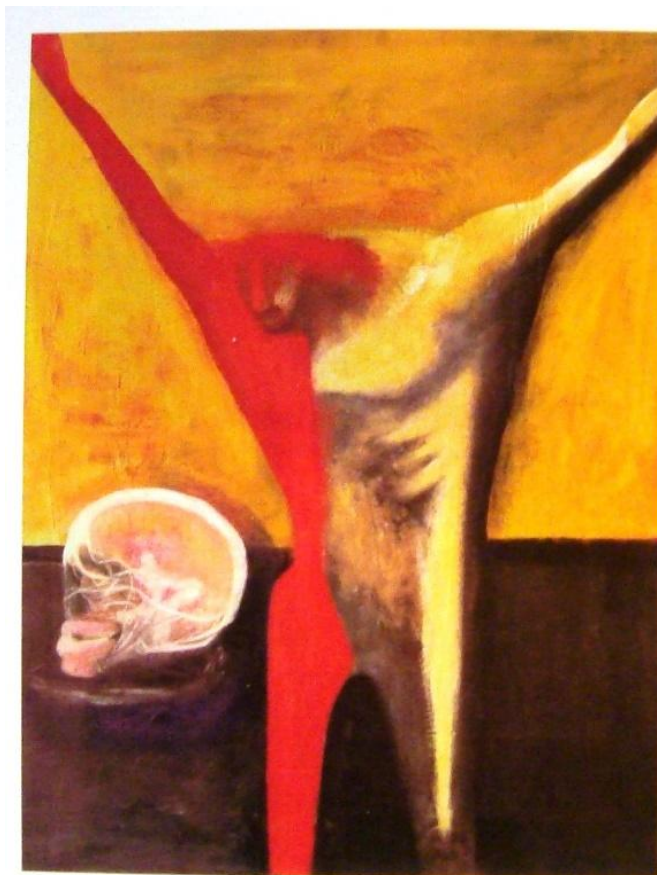
На пръв поглед ателието изглежда потънало в безредие, но археолозите откриват закономерност и отделни зони. Там се рисува, тук са документите, там се хвърлят тубите с бои, тук са изоставените, недовършени или нарязани картини – при кашоните за уиски и шампанско. Маргарита Капък съблюдава въвеждането в базата данни на над 7000 обекта, намерени в студиото – от стари панталони до рисунки и платна. Подобна детайлна и архивна работа по отношение на ателие е без еквивалент. (Случаят с времевите архивни капсули на Анди Уорхол е от друго естество.)

В представянето на съдържанието на пространството Капък извършва определена селекция и го групира в шест рубрики – фотографии, илюстрирани публикации, рисунки, ръкописни бележки, материали на художника и разрушени платна. Списъкът би могъл да бъде далеч по-ексцентричен, за да бъде изчерпателен, но би бил подобен на онова Борхесово изреждане, което вдъхновява Фуко за „Думите и нещата“, и би имал по-малка стойност за целите на изследване, посветено на практиката на Бейкън, на връзката му с традицията и нейната трансформация.

Фотография

Първата археологическа спирка на Капък са фотографиите. Намерени са 1080 черно-бели и 419 цветни фотографии. Бейкън казва в поредицата от интервюта с Дейвид Силвестър³, че „в 99% от случаите намира фотографиите за много по-интересни от една картина била тя абстрактна, била фигуративна“. „Те ме обсебват“. За Бейкън фотографията играе първична и главна роля, макар и понякога подземна, подмолна. Фотографските запаси на художника, намерени в ателието, несъмнено потвърждават думите му, че смята този медиум за най-приносен в промяната на курса на самото рисуване. Фотографията отменя художниците от задължението им на миметични архивисти и ги подтиква да изследват неиллюстративния потенциал на живописата. Твърденията на Бейкън за фотографията се характеризират с необикновена агресивност. Той е „нападнал“ от нея, „върнат е към реалността по насилствен начин“. В ателието си той ѝ отвръща войнствено. Реже, разкъсва, сгъва, покрива с боя снимки, без да го е грижа, без да си дава сметка за престижа на фотографа. Дори един тираж на личния му приятел Картие-Бресон не е пощаден. Той не копира фотографията, по-скоро я приема, осиновява като инструмент за ползване. За разлика от употребата на илюстрирани публикации, където той прибегва до трансформация/промяна на вече съществуващи образи, при фотографията той може да бъде техен диктатор-съавтор. Другояче казано, може да направлява фотосесията, позите, осветлението. Може да бъде заснета и повторна сесия, при неудовлетвореност. Най-честият му фотограф е Джон Дийкин.

Самата първоначална употреба на фотографията от Бейкън предшества с почти 30 години пристигането му в ателието на „Рийс Мюз“⁷. Първата картина, за която се знае, че частично се основава на фотография е второто от двете му „Разпятия“ от 1933 г. Черепът, който е в левия ъгъл, по произход е от радиография, рентгенова снимка на Майкъл Садлър, поръчителят на работата. „Фигура в пейзаж“ (1945)

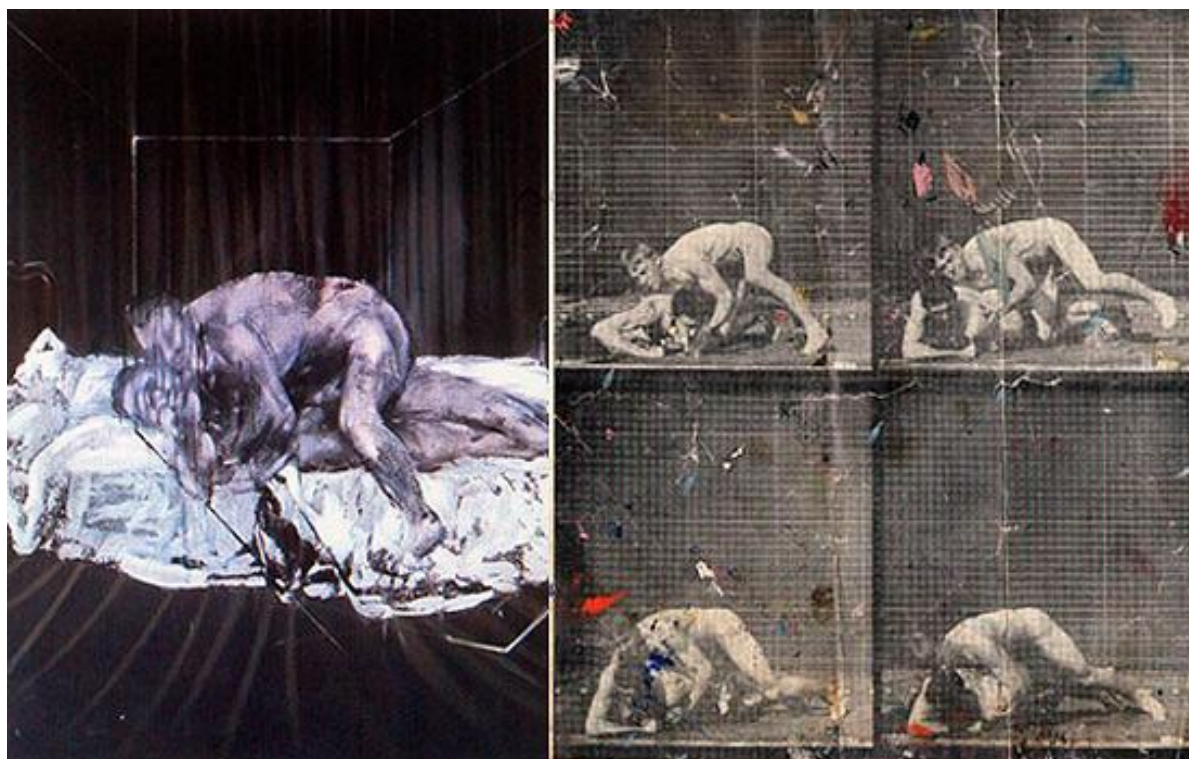


³ D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, London: Thames & Hudson, 2009, 30.

маркира почти окончателен обрат и уклон към ползването на фотографията като основна визуална референция, в случая фотография на тогавашния му любовник Ерик Хол, легнал на стол в Хайд Парк. Само 4-5 пъти през 50-те години той рисува портрети с модели. Всички останали са правени по фотографии. Бейкън не рисува от натура, не му позират модели. За повече от 60 години, случаите са около десет. Неговата живопис е фигуративна, денатурализирана, неестествена. Той е първият важен и вече каноничен фигуративен живописец на образа след аурата, след загубването на неповторимостта, според Бенямин, който употребява репродуциращите сили на фотографията, за да извлече от нея нова образност. Постауретична образност.



Когато рисува по фотографии, той разглежда, взима предвид и ползва различни други материали, които пренася върху платното по субтилен, изкусен начин. Когато Дейвид Силвестър му позира, рисуваният си спомня, че Бейкър разглежда образи на диви животни, в частност на носорози. Бейкър казва, че желае и копнее фрактурата на платното, натрупаната чрез боята плътност, получена чрез импасто полагане, да е като кожа на носорог. Това контаминиране на образите е често. Портрет на Люсиън Фройд почива върху фотография на Кафка, а Бейкър рисува по памет и по фотография Фройд. Когато Фройд идва да позира, портретът му вече е завършен.

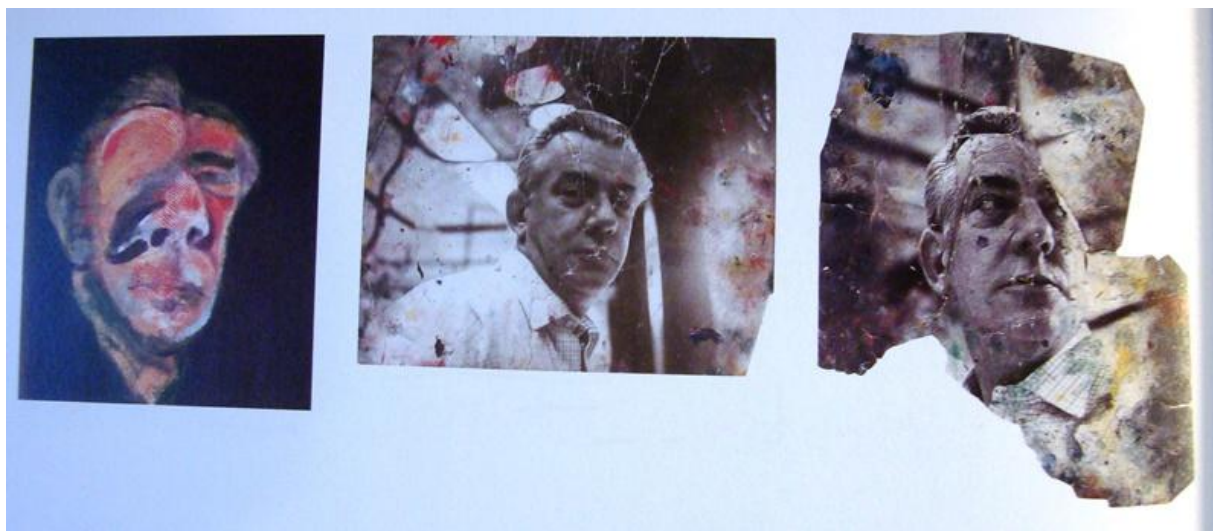


Бейкър рисува приятелите си. Освен поръчката през 1933 г., той има само още три големи портретни поръчки – Джани Аниели, Мик Джагър и Жилбер де Ботон, баща на популярния философ и писател Ален де Ботон, на когото наскоро, през 2014 г., за първи път излезе книга на български.

Маргарита Капък групира архивния фотографски материал по следния начин: фотографии на Джон Дийкин; на Питър Биърд; снимки, които Бейкър е правил; такива, на които самият той е сниман.

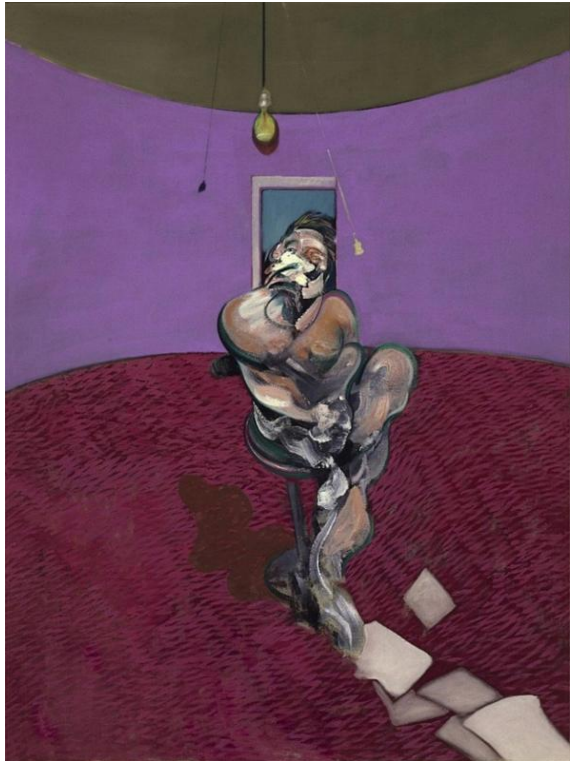
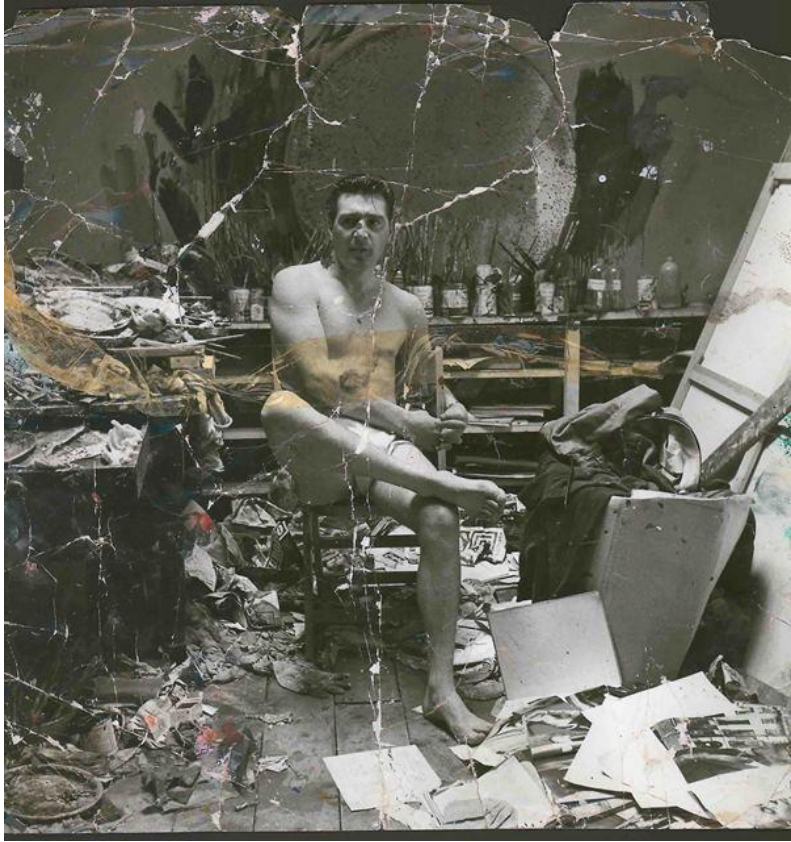
Бейкър притежава повече от 300 кадъра на Джон Дийкин (1912-1972). Повечето са направени между 1960 и 1964 г., но има и някои, които датират от 1952 г. Дийкин снима с апарат „Ролейфлекс“, снимките са в тъмна и безскрупулна тоналност. Детайлите на образите са изключително ясни и видни – всеки косъм, кичур, всяко несъвършенство по повърхността е регистрирано. Снимките помагат да се сграбчи един концентриран и

траещ миг, без допълнително действие или движение, което да го нарушава. Дийкин е снимал любовниците на Бейкън, Питър Лейси и Джордж Дайър (129 запазени в ателието кадъра), приятелите му Люсиън Фройд, Изабел Роузторн, Хенриета Мореас и Мюриъл Белчър. В последното интервю (буквално последно, малко преди смъртта му) с Мишел Аршимбо, Бейкън казва, но предпазливо, че ползва снимките като *aide-memoire*⁴, като помощ за паметта си, т.е. той не ги ползва често, а само за да се подсети, но без това да има фундаментално значение за процеса на работата му. Срамежливо лъжесвидетелство. Корпусът материали, намерени в ателието, опровергават това твърдение. Фотографиите на Дийкин не са просто начин той да се пресегне към видяното някога от око в някаква лична реалност, а са първоизточник на самата визуална реалност, в мярката и в измерението, където „миметичният аспект“ на работите му има значение. Бейкън преработва чертите на рисуванния според снимката, не работи по живия човек. В същото интервю, в следващото изречение с Аршимбо, Бейкън, все пак, признава, че „фотографиите помагат да се предадат определени черти, определени подробности“. Може да се каже, че паметта и окоето силно са се нуждаели от фотографиите, но не и че фотографиите са диктували на паметта.



Бейкън манипулира кадрите често и разрушително, колажира ги, деформира ги, къса ги, реже ги, приковава ги с игли. Това не е поради negliжиране, а е методично и съзнателно усилие. Влошаването, промяната на първоначалния образ спомага той да стане по-лесно друг, да се прояви другото му в живопис, да се трансформира с боя.

⁴ M. Archimbaud, *Francis Bacon Entretiens*, Paris: Gallimard, 2009, 14.





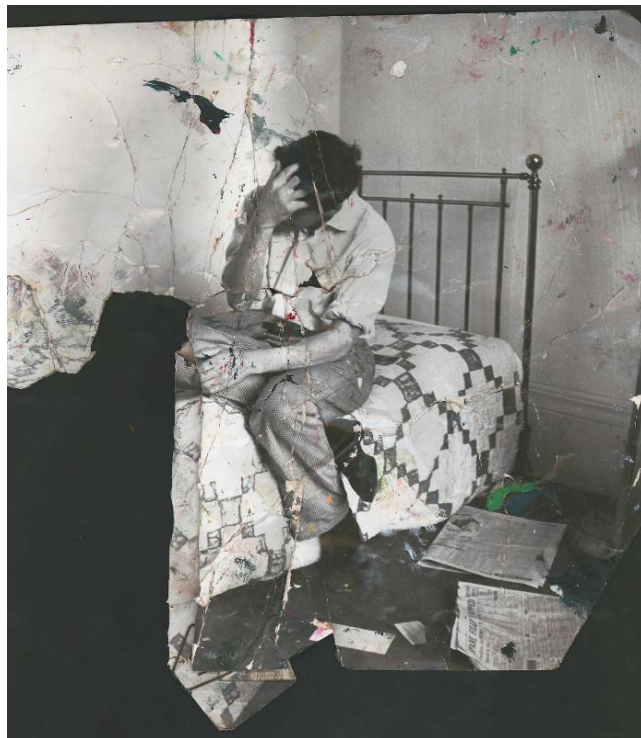
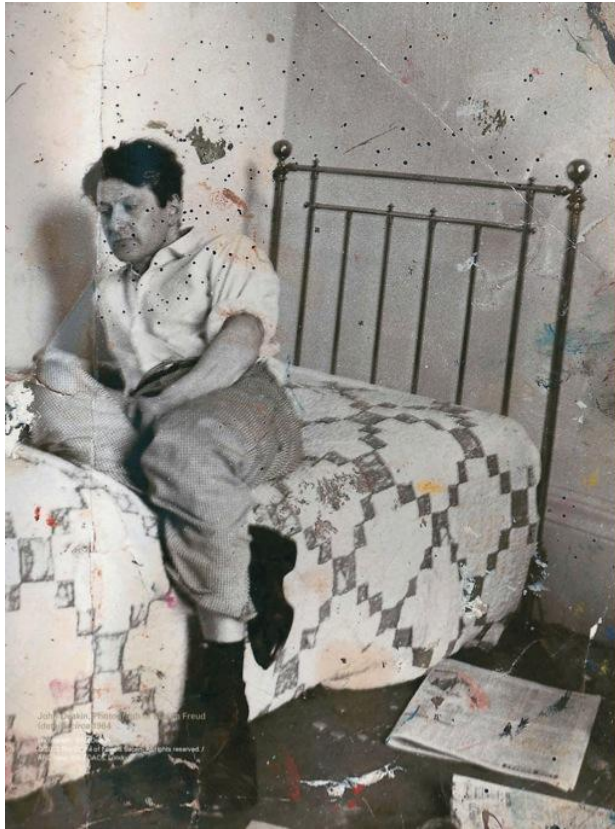
Единствената буквална репрезентация на ателието в картина на Бейкън е в „Триптих“ (1977). Дрехите на Дайър са там, но не и покойният им притежател. Дискретно мemento мори на визуалната памет. Бейкън ползва снимки на Дайър и 20 години след смъртта му. Дори когато рисува последния си партньор, Джон Едуардс, през 1988 г. Фотографията позволява тази синхронност, интерференция и замяна (ил.стр.13).

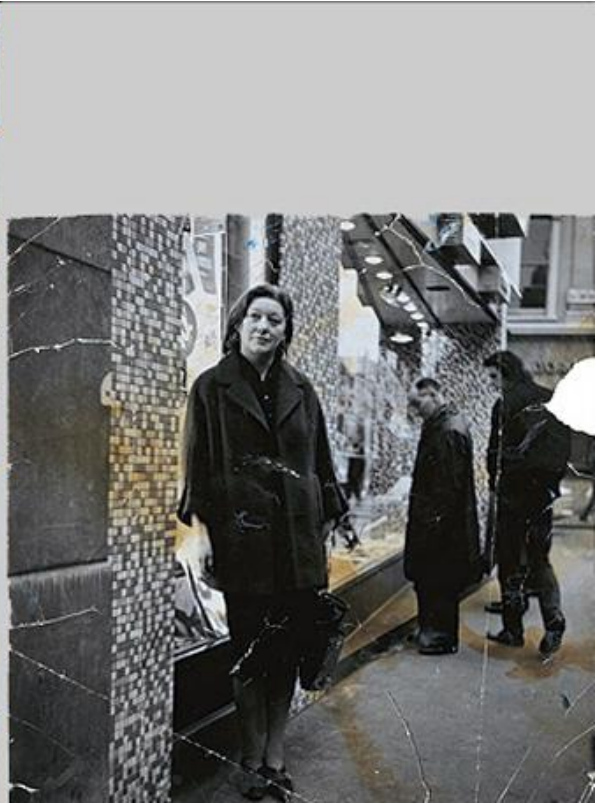
За портретите на приятели важи същата логика на фотографското. В някои картини художникът Люсиън Фройд е с художника Ерик Ауербах, но на снимките Фройд е сам (ил.стр.14). От 1962 г. Бейкън рисува повече от 40 триптиха на глави с един и същ размер. Най-честият модел по снимки, освен самият художник, е Изабел Роузторн (ил.стр.15 и 16).

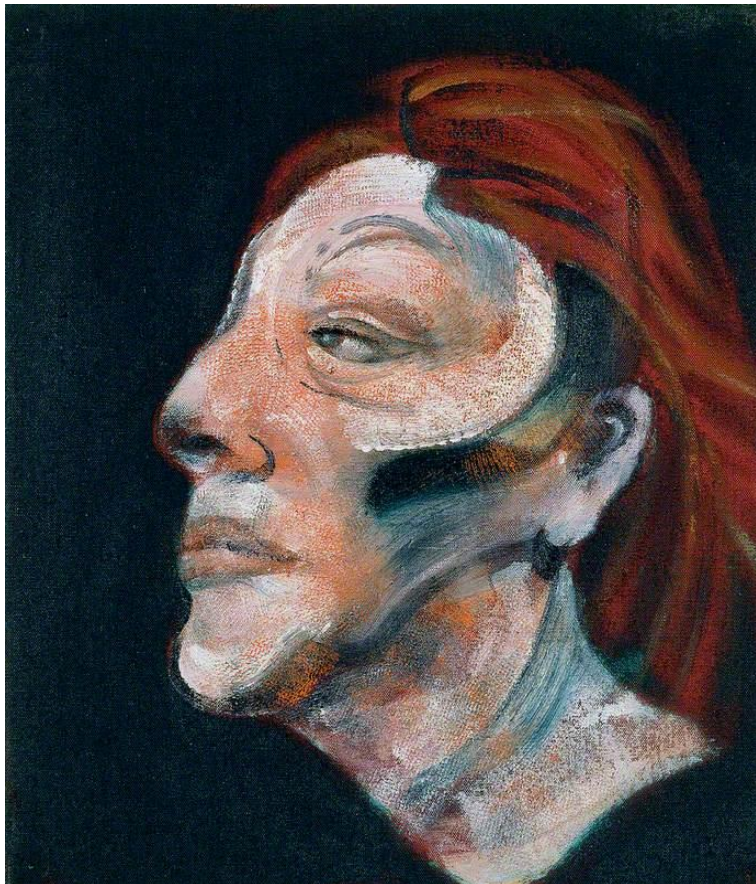
По фотографии на Хенриета Мореас има повече от дузина работи. Една от тях е и с „пророчески характер“ заради детайла със спринцовката. Мореас по-късно, дълго след направата на картината, става хероиноман, пристрастява се към хероина (ил. стр.17 и 18).

На въпроса на Дейвид Силвестър откъде идват идеите му, той отговаря – „образите падат пред мен сякаш някой ми ги дава“, по-късно казва, че „образите падат, идват подобно на диапозитиви“. Както фотографията, която мултиплицира и умножава, така и Бейкън не се спира с единичното и сингуларното, предпочита триптиха, множествеността. При Бейкън репрезентацията не се задоволява с еднократно проявление и изява, тя е серийна.







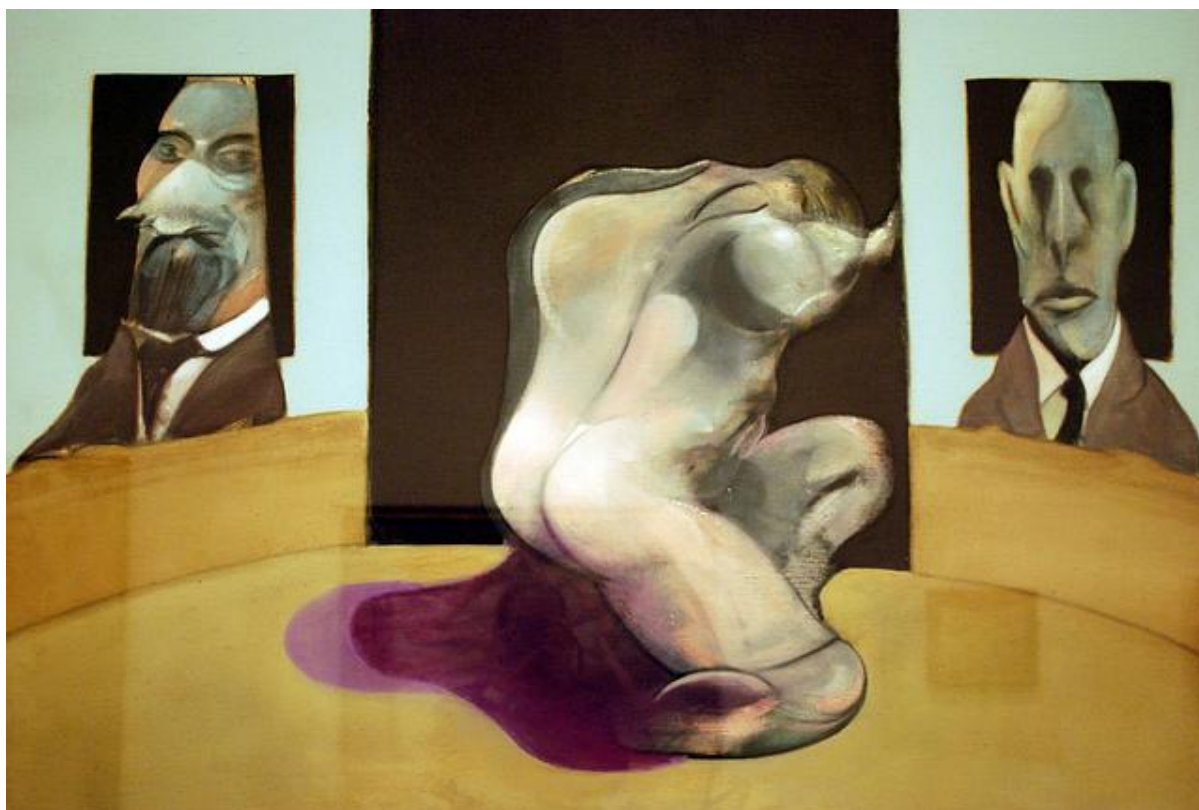






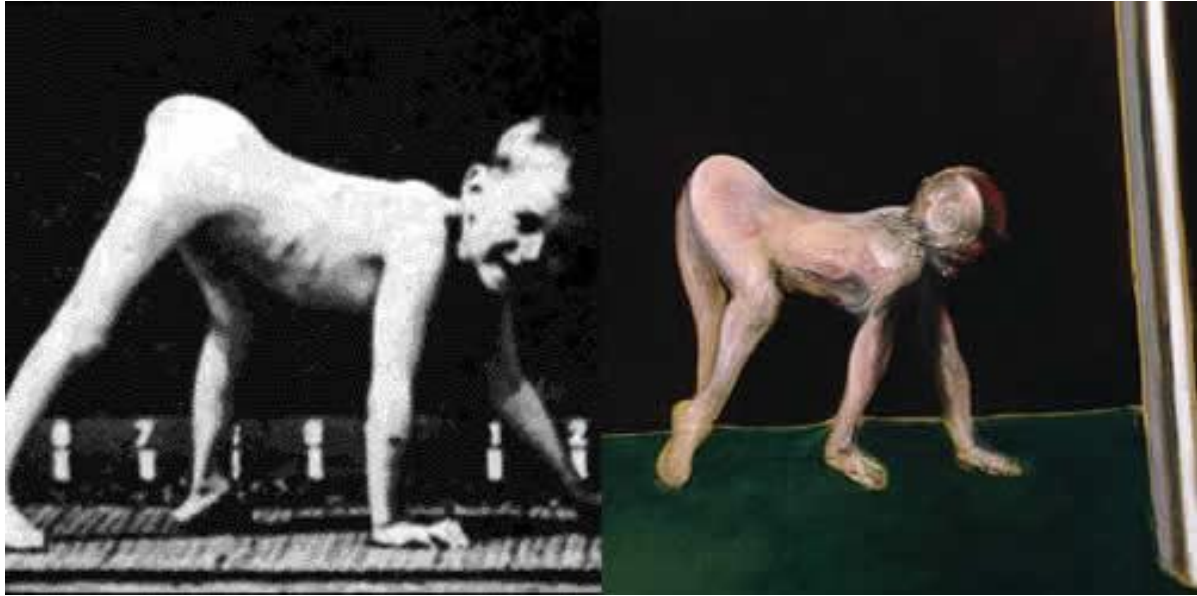
Илюстрирани издания

Бейкън е в постоянно търсене на визуални документи. Натрупва толкова материали, че е невъзможно да ги използва всичките. Обсебен от илюстрираните издания, той ги поставя в едно поле и категория с фотографиите. Когато бива питан за важността на снимките, без преход преминава от фотосите на Джон Дийкин към образите в печатни издания. В ателието са открити повече от 570 книги и 1300 откъснати страници от книги, 200 списания и страници от списания, 246 вестника и фрагменти от вестници. Сюжетите и темите варират от парапсихология, спорт, престъпления, история, кино, политика, диви животни, медицина и изкуство. Наблюдава се кръстосване на въображаемото, генетични мутации на визуалното, взаимно проникване и преобръщане. Бейкън обединява, наслаждава, спряга наново илюстрации от формално различни полета. Модифицира асоциативни кодове, срязва наративния им багаж, пренаписва ги, преразказва ги и ги преправя. Обогатява визуалната си азбука далеч отвъд последната предполагаема буква.



От използвани снимки в „Триптих“ (1974) на политически фигури Остин Чембърлейн и Раймон Поанкаре до „Позициониране в радиографията“ на Катлийн Клара Кларк. Ценна е за Бейкън, книгата има повече от 2500 илюстрации, в ателието има два екземпляра от 1939 и от 1964 г. Още „Разпятието“ от 1933 г. има рентгенов характер, преди книгата да излезе, съср Майкъл Садлър, син на лекар и колекционер на изкуство, купува платното и поръчва друго „Разпятие“. Черепът, който е в левия ъгъл, по произход е от радиография, рентгенова снимка на Майкъл Садлър, поръчителя на работата. „Феноменът на материализацията“ е книга за духове, призраци, ектоплазми. При Бейкън може да се говори и за визуална реализация на понятието *hauntologie*, призракология, на Дерида. Образите умират, за да живеят по друг начин, в друга форма. Ийдуърд Мъйбридж, пионер във фотографията, от чиито две най-известни книги, „Животните в движение“ и „Хората в движение“, има общо четири екземпляра в ателието, предлага забележителен фотографски анализ на кинетичното, на движенческото поведение (ил. стр.20). Бейкън казва, че „Микеланджело и Мъйбридж се комбинират в моя дух, разбрах нещо от Мъйбридж за позата и от Микеланджело за големината, величието на формата.“⁵ „Манипулирам телата на Мъйбридж, за да им дам формата на тела, които познавам.“

⁵ Пак там, 114





Киното, след фотографията, е логично застъпено във визуалното любопитство на Бейкън. Често е казвал, че би се радвал да е режисьор. „Броненосецът Потъмкин“ на Айзенщайн и особено сцената с Одеското стълбище, особено кадърът на бавачката със счупени очила, отворена уста и ням писък, е незарастваща, постоянно отворена като рана референция за Бейкън. Тази отворена уста може да се види в прекалено много картини на Бейкън. Сред илюстрациите по пода на ателието е и кадър с Еманюел Рива от „Хирошима, моя любов“ на Ален Рене.

От историята на изкуството в ателието има следи и свидетелства за египетско и гръцко, шестнайсет различни монографии за Микеланджело и повече от 80 откъснати страници с негови работи. Бейкън прави повече от 45 версии на своя портрет на папа Инокентий X. Познава тази картина само от репродукции. Въпреки че е прекарвал много време в Рим, никога не я е



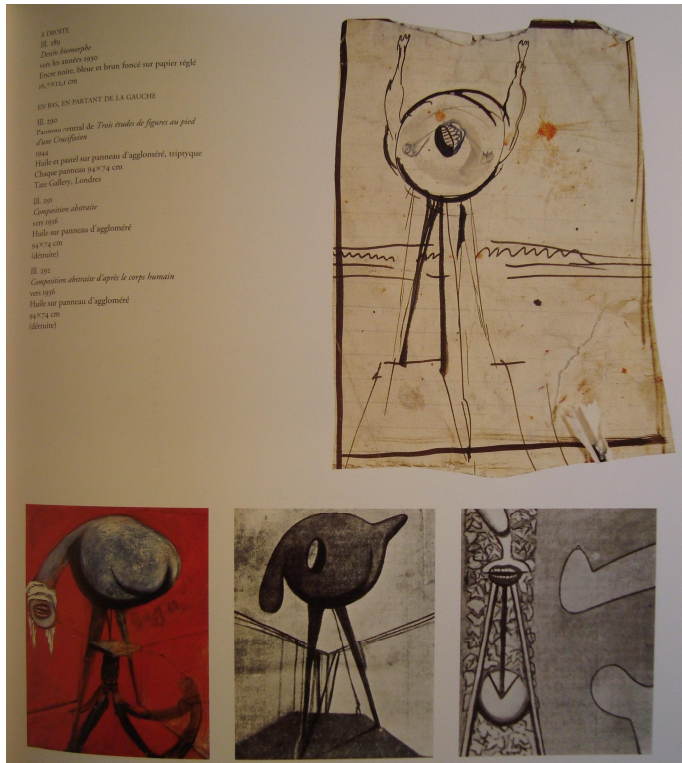
on avec une image en noir
le Riva dans Hiroshima mon
d'Alain Resnais.

виждал на живо в музея към „Дория Памфили“. Бейкн създава и серия от картини по Ван Гог, по снимка на картина, която е унищожена през Втората световна война, която също не е виждал на живо. Артистите, които Бейкн оценява най-високо през ХХ век, са Марсел Дюшан и Пабло Пикасо. Връзката с Дюшан и мотивацията за това изказване не е толкова пряка, но с Пикасо е далеч по-видима. Той е художническият катализатор на Бейкн, по собствените му думи. Вдъхва му увереност да бъде артист след посетена изложба с рисунки в Париж през 1927 г., когато Бейкн е на 28 години. Влиянието на Пикасо е очевидно, не е ясно даже дали трябва да бъде илюстрирано в хода на пледоарията. Що се отнася до съвременното изкуство, в ателието е открита и ръкописна бележка с наистина добронамерен коментар на Бейкн за изложба на Деймиън Хърст, написана два месеца преди смъртта на Бейкн.

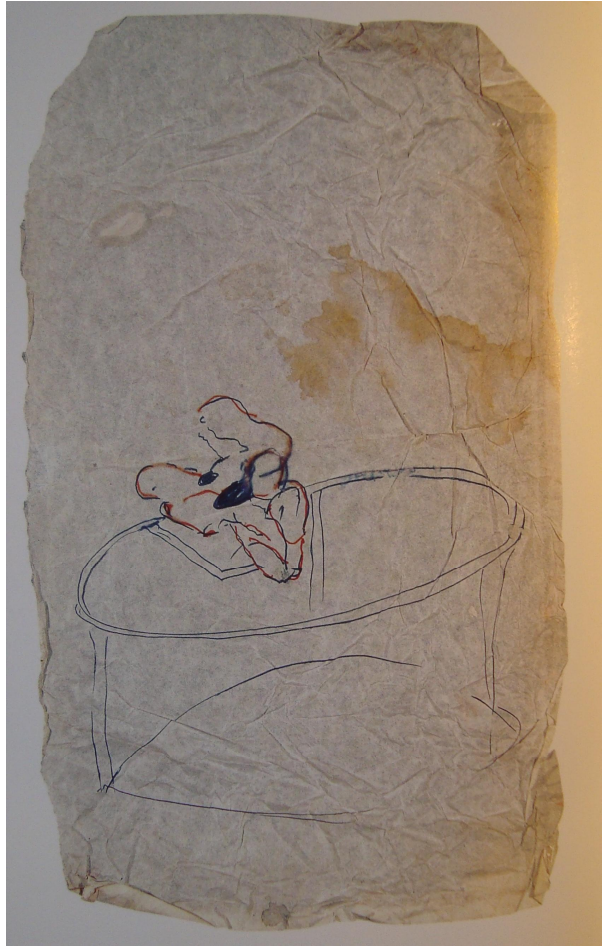
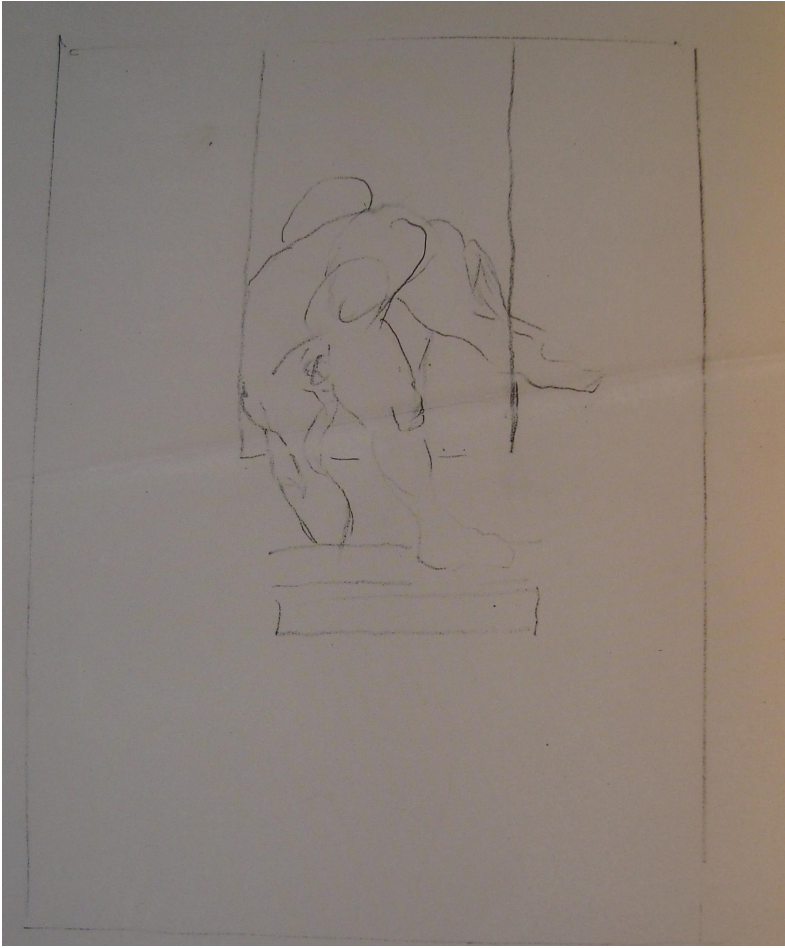
Рисунки

Във всичките си интервюта с Дейвид Силвестър, както и през целия си живот, Бейкн повтаря и твърди, че не прави рисунки и ескизи, няма предварителна работа по картината, залага на случайността, на инцидента. „Даже и да правех рисунки, те биха били просто скелет на картината“⁶. Собствените му думи описват най-добре рисунките му, които всъщност е правил. Възхищава се на рисунките на Микеланджело, Енгр, Дега, Пикасо и Джакомети, но в студиото са намерени общо 41 рисунка на Бейкн. И е очевидно, че не е „роден рисувач“.

Следващата структурна рубрика на Капък са ръкописните бележки на Бейкн. Списък с концепции и идеи за бъдещи картини. Като например: „Да си припомним образите от „Любовната песен на Дж. Алфред Пруфрок“ и други образи от първите стихотворения на Елиът“. Елиът е важният, ключовият поет за Бейкн. Художникът сам е проследявал и анализирал генезиса на някои свои картини от „Пустата земя“ на поета.



⁶ Пак там, 21.





Присъди

С оглед на изложените веществени доказателства от архива, от ателието на Франсис Бейкън едни предполагаеми съдебни заседатели (с пожелание да не са разгневени мъже) биха могли да обмислят няколко интерпретационни съдебни решения и евентуални присъди. Зависи от оптиката на мнението, от хода на методологията, от емпатията на хипотезите и експертите.

Едно интерпретационно предположение и съдебно решение е, че Бейкън е бил решителен читател на „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ на съвременника си Бенямин, текст от 1936 г., и е бил решен да докаже, че могат да се създават „неповторими“ и „автентични“ (използвайки езика на Бенямин) художествени произведения – дори и изхождайки, стъпвайки като основа за тях върху самия медиум, който, по Бенямин, ги лишава от автентичност и неповторимост – фотографията и илюстрираните издания. Бейкън би могъл да бъде осъден като фигуративен художник на постауретичния образ, на образа след аурата. Художник, който създава своеобразни визуални диалектически образи.

Друго интерпретационно предположение и съдебно решение е, че Бейкън е бил читател на „Традиция и индивидуален талант“ (1919) на съвременника си Елиът, където

Елиът смесва, по собствените му думи, „традиция“ и „археология“ и изтъква важността на задължителното историческо чувство, на отношението и познаването на предходното, с което работата на твореца да влиза в странни и неочаквани съчетания. Съдебният заседател би могъл да спори и да сподели, че Бейкън може и да не е бил читател на Харолд Блум и на неговото „Безпокойство от влияние“. Или пък тъкмо обратното.

Трети заседател би цитирал *The Studio Reader*, читанка, антология, посветена на пространството на артистите. В нея Дейвид Дж. Гетси пише, че реконструираното „студио на Бейкън прилича на празна сценография“⁷. Той има възражения спрямо изложбата в Дъблин, които не са важни към момента за нас, защото се занимаваме с архивирането и архивираното, а не с експонираното, не с изложеното в Дъблин. Важното е, че става въпрос за напусната сцена и обезлюдена сценография, която е надлежно транспортирана и както театралите казват на своя жаргон – отново „построена“. Сценографията е жива, когато потенциалът ѝ е активизиран, казано отново на театрален жаргон, когато сценографията е „обиграна“, дори надскачана, а не е само илюстрираща рамка.

В „Изкуството на паметта“ Франсис А. Йейтс пише и за едно ренесансово място за памет, това на Джулио Камило – театърът на паметта. „В театъра на Камило нормалната функция на театъра е обърната. По местата не седи публика, която да гледа пиеса на сцената. Самотният „зрител“ на Театъра седи, където би трябвало да е сцената и гледа към аудиторията, втречен в образите...“⁸. По своя замисъл всеки влязъл в театъра трябва да говори на всяка тема гладко като Цицерон: с помощта на сандъци, които заместват седалките и зрителите, в сандъците има листове с речи, подредени строго организирано. Театърът на паметта на Камило репрезентира порядъка на вечната истина, ако го гледаме с неоплатонистко и херметистко пристрастие, както казва Йейтс. Иначе, ако изгубим от погледа си Идеята, то той може да бъде просто „изключително орнаментиран шкаф за папки“⁹.

Що се отнася до театъра на паметта на Бейкън, до неговата напусната сценография, то това е емблематичен случай на лична и субективна визуална истина, случай, в който Бейкън стои на сцената, гледа архива си и го актуализира действено, респективно, манипулира го и го преработва във фигуративна живопис, наслагва и смесва образ след образ. Другият Франсис Бейкън, философът, с когото художникът, между другото, е далечен роднина, е бил наясно с изкуството на паметта, според него то трябвало да се ползва не за самохвалство, а за полезни цели, както прави и роднината му.

Четвъртата хипотеза може да е конкретно криминогенна и засягаща патологията. Студиото прилича на сцена на насилие, на местопрестъпление, където е извършен обир или по-скоро убийство. Стаята изглежда, меко казано, в пълен безпорядък. Сред хилядите каталогизирани предмети и артефакти има и десетки снимки на трупове, жертви на престъпление. Има и предмети, които предполагат теза и за садомазохистичния

⁷ *The Studio Reader on the space of artists*, ed. by M. J. Jacob/ M. Grabner, Chicago and London: University of Chicago Press, 99-103.

⁸ F. A. Yates, *The Art of Memory*, University of Chicago Press, 2001, 137.

⁹ Пак там, 145.

пространствен характер на студиото, в който може да се положи Бейкън като сексуален субект – теза на Никълъс Чезър¹⁰. Под каталожни номера 244:20, 244:21 и 244:22 фигурират три камшика, които са рязко своеобразни и различни в своята изработка, размери и материал. Хомосексуалността е легализирана в Обединеното кралство през 1967 г., но садомазохистичните практики, дори и по взаимно съгласие, все още са незаконни в Обединеното кралство.

Други съдебни заседатели биха могли да бъдат на мнение, че ателието е резервоар с пред-разсъдъци, пред-образи и пред-картини, видрица, аналогов предтеча на *tumblr* или *Pinterest*, суров потенциал, метод и катализатор, генератор или странен колайдер за сблъскване на образи, за сродяване на неочаквани връзки и родословия, сбирщина или ризома, която не е йерархично обусловена, а субективно и пристрастно разклоняваща се, база данни, речник, азбука или визуален тезаурус. Сложна и разнолика динамика на субективна и трудноуловима мрежа от цитати и интервизуални препратки, приближаване и отдалечаване, пренасяне и метаморфоза, скъсване и сродяване по избор. Артистично обработване и преработване от съзнателен художествен метаболизъм, който има специфична репрезентационна стратегия и проект: да рисува фигури, (не)човешки фигури. Да визуализира фигури, били те и безформено човешки, ужасяващо възвишени, в епоха и време след опита на аниhilацията, зануляването на Холокоста. Във време, в което се дебатира за границите и кризата на репрезентацията. Всеизвестно е изказването на Адорно, че да се пише поезия след Аушвиц е варварство. По-малко известни са думите му, казани след време в „Негативна диалектика“, че може би, все пак, има някаква вероятност да греши в радикалността си: непрестанното страдание има такова право на изразяване, каквото има и измъчваният да крещи. „Устата се ражда от вика“ според Хайнер Мюлер в *Nachtstück*. Визуалната стратегия и амбиция на Бейкън е стремеж към въздействие върху нервната система на зрителя чрез наблюдение на следата от оцетено и изличавано, сатиризирано и смазано човешко присъствие, която е оставена върху платното. Визуализиран вик. Актуализирана пещерна рисунка, която познава традицията, техниката и канона.

Във всеки случай, съдебните заседатели биха били еднородни с Джон Дън, че дори и Бейкън, бил той и артист е човек, а „човек не е остров, затворен в себе си“, даже и да идва от Острова, от Лондон или Дъблин. Той е различие и разпръснатост, която е трудно да бъде сглобена, обяснена или редуцирана до линейна тъждественост. Дори и в ателието си художникът трудно може да бъде откъснат, отделен или еманципиран. Не е и нужно.

¹⁰ N. Chare, *After Francis Bacon*, Surrey: Ashgate, 2012.



