

Queer Francis:

Life, Death and Anguish in the Work of Francis Bacon Emmanuel Cooper

Queer Francis, is based on *Queer Spectacles*, which appeared in *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, edited by Peter Horne and Reina Lewis, Routledge, London and New York, 1996.

Online at: <http://www.queer-arts.org/bacon/bacon.html> and <http://www.queer-arts.org/index.html>

Emmanuel Cooper (1938 – 2012) was a writer, critic, potter and broadcaster. He was a regular contributor to a wide range of journals. His books include *Henry Scott Tuke, A Monograph*, *GMP: The Sexual Perspective: Homosexuality in Art in the Last 100 Years*, Routledge, 2nd edition: *Fully Exposed; The Male Nude in Photography*, Routledge, 2nd edition (1995): *People's Art; Working Class Art 1750 to the Present Day*, Mainstream. He lived and worked in London.

Francis Bacon: Dve postavy / Two Figures, 1953, súkromná zbierka / private collection



Queer Francis:

Život, smrť a útrapy v diele Francisa Bacona Emmanuel Cooper

Je paradoxom, že život a dielo Francisa Bacona sú konvenčné a obrazoborecké zároveň. Ako maliar používal olejové farby a tradičné plátno, hoci uprednostňoval jeho zadnú, drsnú neupravenú časť, pričom vyžadoval, aby sa jeho diela v galériách vystavovali zásadne v pozlátených rámoch. V jeho kompozíciách bol zároveň prítomný silný subverzný prvok a väčšina jeho tém bola autobiografická. Často sa zaoberal vlastnou homosexualitou, intímnymi, spravidla úzkostnými vzťahmi a komplikovaným vzťahom k svetu. Hoci sám seba mohol označovať výrazom „queer“ v zastaranom význame (zvláštny, čudný, cudzí, vzbudzujúci podozrenie; výstredné alebo nekonvenčné správanie, excentrickosť – pozn. redakcie), my ho nie celkom neoprávnene môžeme označiť za queer umelca, používajúc koncept Philipa Derbyshira, podľa ktorého ide o „násilné odmietanie a porušovanie normy zo strany vyhnanca“.


Smrť Francisu Bacona v roku 1992 (vo veku 82 rokov) predstavuje významný moment, akýsi obrat, ktorý nastal nielen v našom chápaní konceptu queer, ale aj v chápaní toho, ako sa umelci cítili, ak chceli ostať verní sami sebe a zároveň museli nájsť istú mieru akceptácie v spoločnosti, ktorá je k tematizácii homosexuality v konečnom dôsledku nepriateľská. Konzervatívna ministerská predsedníčka Margaret Thatcherová vyjadrila všeobecne rozšírený názor, keď sa o Francisovi Baconovi vyjadrila ako o „umelcovi, ktorý maľuje tie otrasné obrazy“. Thatcherová bola známa svojím malomeštiackym vkusom, ktorý sa zjavne obmedzoval na zbieranie úhladných keramických figúrok, a jej poznámka by sa dala čítať ako odkaz na Baconov často násilný štýl maľby a zvyčajnú tematiku jeho obrazov: interakciu medzi dvoma mužmi, ktorá nebola z Baconovho pohľadu vlúdna ani uvoľnená, ale skôr búrlivá a traumatizujúca.

Pokiaľ ide o odbornú kritiku jeho diela, Baconova smrť signalizovala koniec tradičnej školy zdvorilosti a začiatok nového, oveľa sviežejšieho hodnotenia. Bacon sa vo všetkých ohľadoch javil ako dokonalý gentleman konca edwardovskej éry. Ako mladík bol veľmi pekný a napriek povestiam o rušnom spoločenskom živote s hojnosťou alkoholu si aj v neskoršom veku udržiaval nápadný vzhľad. Ako slobodný muž sa na verejnosti ukazoval vždy elegantne oblečený a pôsobil dojmom zámožného a uhladeného muža. Mal rád alkohol, dobré jedlo, hazardné hry a sex. Jeho umelecký úspech mu umožnil žiť životom privilegovaného človeka, no napriek obrovskej publicite sa mu priam pozoruhodne darilo chrániť si súkromie. Média, verejnosť a priatelia sa s umelcom spriahli, aby zabezpečili, že búrlivé udalosti jeho života, ako aj akékoľvek queer čítanie jeho diela vždy zahaloval závoj tajomstva.

Útrapy z analýzy

Baconova smrť bola významným momentom, pretože znamenala akýsi obrat a koniec konvencie, v rámci ktorej mali uznávaní autori a odborníci na Baconovu tvorbu ako napríklad Michel Leris a David Sylvester pocit, že konečne môžu riešiť podstatné témy súvisiace s jeho dielom a životom. Dovtedy bolo zvykom zachovávať o osobnom živote uznávaného výtvarníka diskrétno mlčanie a diskutovalo sa skôr o forme, používaní farieb, historických precedensoch a podobne. Po jeho smrti sa však dostalo k slovu celé roky potlačované nutkanie hovoriť o jeho súkromí a autori celej záplavy nekrológov a životopisov sa zrazu začali predbiehať v zverejňovaní konkrétnych a často chúlостivých detailov z jeho života a intímnych vzťahov, o ktorých sa dovtedy hovorilo len v náznakoch a nepriamo.¹

Diskusia o Baconovom živote a smrti je dôležitá nielen kvôli „čudnosti“ (queerness) jeho tvorby – aká bola podvratná a ako do umenia priniesla skutočný, hoci značne zakódovaný prvok homosexuality túžby –, ale aj kvôli jeho presláveným vyhláseniam týkajúcim sa jeho statusu. Grey Gore, neskôr uznávaný predseda Arts Council, ho v pocte uverejnenej po umelcovej smrti opísal ako „najväčšieho žijúceho maliara a najväčšieho britského umelca po Turnerovi“ a jeho názor podporilo množstvo kritikov, výtvarníkov a spisovateľov. Nicholas Serota, riaditeľ Tate Gallery, bol síce opatrnejší, no rovnako nešetril chválou tvrdiac, že „Bacon nebol len najväčší britský maliar svojej generácie, ale dosiahol uznanie ako jeden z najpozoruhodnejších povojnových umelcov“. Neskôr oslavné hodnotenia postupne utíchajú. Katalóg k najnovšej výstave Baconových prác na papieri (Tate Gallery, Londýn, február 1999) ho opisuje ako „jedného z najdôležitejších figurálnych maliarov druhej polovice 20. storočia“, čo je už oveľa umiernennejšie, hoci nie nepodstatné tvrdenie. V umeleckom svete sa takéto chválospevy zriedka objavujú



bez pádného dôvodu a pôsobia o to prekvapujúcejšie, že Bacon bol v mnohých ohľadoch staromódny a veľmi konvenčný maliar. Hoci pri maľbe uprednostňoval zadnú stranu plátna, pretože sa mu páčil jej drsný, neupravený povrch (a domnievam sa, že aj preto, lebo sa s ňou spájal nádych odlišnosti), pracoval s olejovými farbami a používal tradičné materiály a umelecké formy. Jeho nástoživé trvanie na drahých pozlátených rámoch dávalo jeho dielam istý status, poukazovalo na hodnotu a na konvenčné a nadovšetko dôležité nuansy kombinovania subverzívnosti s vážnosťou. Bacon takisto rád vystavoval svoje maľby pod sklom, čo často viedlo k tomu (či už zámerne, alebo náhodou), že na obraze bolo vidno odraz diváka, ktorý sa tak stával súčasťou zobrazenia.

Takmer rovnako dôležité ako spôsob prezentácie bolo v Baconových dielach využívanie akademickej kompozície. Vo všeobecnosti sa pridržiaval obmedzeného spektra farieb, v ktorom dominovala čierna a červená (mohlo ísť o zvyk, ktorý si osvojil počas kariéry dizajnéra v tridsiatych rokoch minulého storočia), pričom farbu často používal tak, aby jej prostredníctvom vo forme línie alebo plochy naznačoval tvar. Figuratívne kompozície, akokoľvek voľne interpretované, dokazujú, že Bacon sa vyhýbal abstrakcii. Nápady čerpal u takých rôznorodých autorov, akými boli Velásquez, van Gogh a Picasso, často pre ich odvážny, konfrontačný výber tém.

So zvyšujúcim sa vekom umelca rástlo aj uznanie jeho diel. Ceny jeho malieb dramaticky stúpali, čo mnohých kritikov nabádalo k tomu, aby jeho práci a často záhadným vyjadreniam venovali siahodlhé komentáre. Novinári sa zasa zameriavali skôr na jeho zhýralý, no vzrušujúci život poznačený alkoholom a hazardnými hrami, ako aj na jeho ľúbostné aféry. Záujem médií sa ešte zintenzívnili, keď sa blížili umelcove osemdesiatiny. Bacon sa pomerne ochotne nechával fotografovať v elegantnej koženej leteckej bunde, pózujúc ako fénix uprostred neporiadku vo svojom ateliéri alebo v Colony Clube, svojom obľúbenom lokáli v štvrti Soho. Baconove sexuálne preferencie napokon odhalil Melvyn Bragg v dnes už neslávne známom programe South Bank Show, ktorý britská televízia odvysielala v roku 1985. Pozorným divákom neuniklo umelcove zdôraznenie, že pokiaľ ide o modely, prikláňa sa k vlastnému pohlaviu.

Hoci vo vyššom veku Bacon vo všeobecnosti tvrdil, že jeho sexualita nie je žiadnym tajomstvom, novinári narážali pri opisovaní jeho súkromného života na vážne prekážky. Niektorým sa dokonca podarilo uverejniť v jednom článku úplne protichodné názory. Najväčšie problémy im spôsobovala presná povaha Baconovho „súkromného života“, ako aj to, do akej miery zverejňoval alebo nezverejňoval informácie o svojej sexuálnej orientácii a „obsahu“ svojho umenia. Caroline Lees, ktorá písala o príjemcovi Baconovho závetu, tvrdila, že sa „netajil svojou homosexualitou“, pričom však dodala, že „umelcova neochota diskutovať o súkromných záležitostiach na verejnosti bola legendárna“. Pravedpodobne tieto dve tvrdenia nevnímala ako protiklad. Denník *Daily Telegraph* v správe o úmrtí Bacona povýšenecky opísal ako „homosexuálneho umelca“, hoci za jeho života by sa im o uverejnení takejto identifikácie ani len neprisnilo.

Homosexualita tvorila jadro tajomstva, ktoré umelca obostieralo. Hoci jeho sexuálna orientácia bola v umeleckom svete a v úzkom kruhu priateľov a známych, s ktorými sa oddával alkoholu a hazardným hrám, dobre známa, na verejnosť prenikla až po Baconovej sedemdesiatke a aj to tak nenápadne, že sa dala veľmi ľahko prehliadnuť. Zdá sa, že toto rozhodnutie má dva aspekty. Jedným je rozporuplný postoj samotného Bacona k možnosti hovoriť o vlastnom diele. „Keď sa má o tom rozprávať, načo potom maľovať?“ znel jeho obľúbený uhybavý manéver.

Ak to nestačilo, zvykol prezentovať svoj fatalistický pohľad na vec: „Žijeme, zomierame a to je všetko.“ Druhý aspekt tvoril Baconov postoj k vlastnej homosexualite a jej chápanie. Dve z jeho často opakovaných anekdot sa týkali jeho detstva a mladíckych homosexuálnych dobrodružstiev v rodnom Írsku. Jeho hrubý otec (ktorý ho aj bil) Bacona napokon vyhnal z domu po tom, ako ho pristihol oblečeného do matkiných šiat s koniarimi, ktorí sa starali o otcovu stajňu. Okrem týchto melodramatických incidentov sa Bacon na verejnosti o svojej sexualite takmer nezmieňoval, a tak mali autori nekrológov k dispozícii iba zopár priamych citátov od samotného umelca.

Lord Gowrie v nekrológu v denníku *The Guardian* napísal: „Povedal mi (Bacon), že dospel k názoru, že homosexualita je nešťastie a v istom momente jeho života z neho urobila gaunera. Toto gaunerstvo, a nie sex, bolo pre neho zdrojom hanby a ak už prehovoril, mal v povahe povedať všetko. Obaja sme mali radi Prousta a zhodli sme sa, že na začiatku Sodomy a Gomory² bolo povedané všetko, čo treba povedať o tom, aké je to byť homosexuál.“

V rozhovore s kritikom Richardom Cookom v roku 1991 sa Bacon krátko pred smrťou vyjadril o svojej sexualite oveľa priamočiarejšie a otvorenejšie, keď v debáte o verejnom prijatí svojho diela v Spojenom kráľovstve povedal: „Tu sa veru moje dielo nikomu nepáči. Možno je to pre barbarstvo, ktoré v ňom nachádzajú, alebo pre homosexualitu, ktorá je v mojom diele pravdepodobne prítomná. Nevytrubujem do sveta, že som gay, ale AIDS to všetko veľmi zhoršil. Ľudia sa k tomu stavajú veľmi, veľmi zvláštne.“

Rovnako významný ako Baconov rozporuplný postoj k diskusi o jeho dielach bol aj fakt, že umelecký establišment sa zdráhal uznať tematiku jeho malieb. Čiastočne to bolo preto, lebo kritici nechceli vidieť, čo jeho diela implikovali, a čiastočne preto, tak ako v prípade diela Davida Hockneya, lebo nemali k dispozícii jazyk, ktorý by mohli používať. Modernistická ortodoxia presadzovala názor, že aby bolo umenie zmysluplné, musí byť abstraktné, malo by sa vyhýbať zobrazovaniu konkrétnych udalostí alebo ľudí, a pritom hľadať akúsi podstatu, ktorá by sa dala sprostredkovať tak duchovne, ako aj literárne. Baconovo dielo teda nepochybne predstavovalo istú dilemu. Dokazovalo totiž, že je o konkrétnych udalostiach zobrazených s dávkou násilia a vášne. A hoci emocionálny dopad na diváka bol nesporný, oveľa problematickejšia sa javila špecifická tematika jeho obrazov. Peter Lennon na ňu mohol iba poukázať, keď povedal: „Maliari a básnici pre vás robia to, že otvárajú ventily citlivosti a privádzajú vás bližšie k istému druhu reality.“ Túto realitu však náročky neidentifikoval. Nepriznal to dokonca ani Michel Leris, uznávaný Baconov životopisec, ktorý poznamenal, že umelcove „spaľujúce maľby vyjadrujú ľudský údel taký, aký dnes skutočne a veľmi konkrétne je, čiže údel človeka zbaveného akéhokoľvek trvalého raja“.³ Maliar R. J. Kitaj sa však s takýmto zovšeobecneniami neuspokojil. Citujúc Picassa, napísal: „Nestačí poznať autorove dielo. Treba tiež vedieť, kedy ho vytvoril, prečo, ako a za akých okolností.“ A dodal: „Bacon by s tým možno nesúhlasil, ale ja áno.“ Ako ironia môže pôsobiť skutočnosť, že Picasso bol jedným z mála umelcov, ktorých dielo Bacon otvorene obdivoval, a podobne ako on zo zásady pracoval skôr so spomienkami (alebo fotografiami) ako so skutočným životom.

„Prečo, ako a za akých okolností“ sú aspekty Baconovho diela, ktoré sa po jeho smrti podrobne prepierali v záplave biografii a článkov, hoci žiadny z nich sa prenikavejšie nezaoberal umelcovým dôverným vzťahom k jeho tematike. Počas svojej retrospektívnej výstavy v Tate Gallery v Londýne v roku 1989 autor spolupracoval na komentároch k maľbám, objasňoval pozadie ich vzniku a poskytol

všetky relevantné autobiografické informácie. Žiaľ, v priebehu výstavy sa rozhodol materiál stiahnuť a komentár nebol nikdy publikovaný.

Kritici, ktorí nepoznali podstatné „fakty“ týkajúce sa konkrétnych umelcových diel, prípadne sa vedome rozhodli nebrať ich do úvahy, až príliš ľahko siahali po zovšeobecňovaní, ktoré posilňovalo tajomnosť a mysticizmus jeho diela. Napríklad Brian Morton pre prílohu *The Times Educational Supplement* napísal, že jeho maľby „vyjadrujú ohromnú fyzickosť, a to rovnako maľovania, ako samotného obrazu“ a že „väčšina jeho diel súvisí s neľahkým vzťahom medzi fyzickým telom a jeho spirituálnou povahou“, kým plastické vlastnosti jeho maľby sú „skrz-naskrz ľudské a nadovšetko súcitné“. Táto pohodlná finta naznačuje, že to je všetko, čo sa dá v Baconových dielach nájsť, a pod pozlátkou kunsthistorických zovšeobecnení vlastne podkopáva podrobnejšiu diskusiu o type ohromnej fyzickosti, s ktorou umelec zápasil.

Nebohý Peter Fuller, ktorý bol vždy rozporuplným kritikom, nemal takmer žiadne pochopenie pre Baconovu tematiku, ktorú znevažujúco parodoval ako „osamelé postavy, ktoré ustavične vracajú do záchodových mís pod obnaženými žiarovkami... občas sa spolu hrbia na pohovkách kvôli nejakým barbarským aktom obcovania, alebo sa rozvalujú a vyvrhujú obsah svojich útrobní“. Fuller nemal v láske ani Baconovo používanie farieb, keď tvrdil, že „nanášal farby, akoby ich neznášal, naťahoval ich po neupravenom a rozmermi neprispôsobenom plátne, čím ich zbavoval akéhokoľvek zdania života“. Ak by sme mali pocit, že homofóbná čižma nedupla dosť jasne a rázne, dodal: „Baconove technické nedostatky sa mi javia ako neoddeliteľne spojené s jeho duchovnou schátranosťou.“ Fullerovo odmietanie Baconovho umenia a všetkého, čo Bacon predstavoval, však ostatní kritici veľmi nezdieľali. Oveľa problematickejšie je však to, ako samotný Bacon a kritici umenia pristupovali k jeho homosexualite. Minimálne Tim Hilton poukázal na sexuálny rozmer Baconovho umenia, pričom vo svojom až príliš kvetnatom texte napísal: „Baconovo umenie je o riziku, katastrofe, vražde a bezbrehej, no súkromnej sexualite.“ Z opatrnosti sa však ani len nepokúsil upresniť, čo pod touto „súkromnou sexualitou“ vlastne myslel. Richard Cork bol jednoznačnejší, keď napísal: „Bacon sa s pre seba typickou úprimnosťou nikdy nepokúsil svoju homosexualitu skrývať. Niektoré z jeho najlepších a najerotickejších malieb zobrazujú objímajúce sa a milujúce mužské postavy.“ V podstate je to trochu príliš uhladený opis energických a často násilných akcií, ktoré zobrazoval.

Queer

Francis Bacon bol queer umelcom v zastaranom zmysle tohto slova, keď sa používalo ako nadávka, nálepka a spoločenské odsúdenie. Podľa jeho vlastných slov nebol gay – toto slovo sa mu nepáčilo a uprednostňoval výraz queer. Existujú isté náznaky, že myšlienky emancipácie homosexuálov sa ho síce dotýkali, no skôr v tom zmysle, že toto hnutie pre neho predstavovalo nevítaný zásah do toho, čo považoval za svoj súkromný život. V čase stonewallských nepokojov v roku 1969 mal takmer šesťdesiat rokov a jeho životný štýl bol svojím postojom jednoznačne „predemancipačný“. Zmena by si z jeho strany vyžadovala obrovské úsilie. „Vyjsť s farbou von“ sa nezdalo byť práve najvhodnejším rozhodnutím v čase, keď už bol etablovaný na medzinárodnej umeleckej scéne. Koncom šesťdesiatych rokov však dokončil viaceré maľby, ktoré sú najviac queer. Pomerne jednoznačný obraz *Štúdia ľudského tela (Study of the Human Body)*, na ktorom je nahý muž za priesvitným závesom, je zmyselný a zvodný, pričom zároveň ponúka pohľad na pokojný a veľmi osobný okamih. Porovnajte intenzívnosť súkromia tejto *Štúdie*



Francis Bacon: Štúdia ľudského tela / Study of the Human Body, 1949, National Gallery of Victoria, Melbourne

s množstvom malieb zobrazujúcich dvoch mužov na posteli, napríklad s dielom *Dve postavy* (*Two Figures*, 1953) vychádzajúcim z fotografickej štúdie zápasníkov, ktorej autorom bol Eadweard Muybridge. Dve nahé postavy, pôsobiace skôr mužsky ako žensky, obklopené štruktúrou podobnou klietke, ktorá zároveň chráni i uväzňuje, zápasia a útočia na seba, pričom ich siluety zvýrazňuje biela plocha plachiet a temnota pozadia. Presná povaha ich fyzickej blízkosti môže byť tajomstvom, môže ísť o súčasť zápasu, pravdepodobne ako výrazu sexuálnej túžby, no intimita a zraniteľnosť sú tu neodškriepiteľné. Tento a neskoršie obrazy, ako napríklad *Tri štúdie postáv na posteliach* (*Three Studies of Figures on Beds*, 1972) patria medzi výrazne queer malby. Podobná dvojznačnosť je aj v obraze *Dve postavy v trávě* (*Two Figures in the Grass*) z roku 1973, kde sú dve nahé telá, znovu skôr mužské ako ženské, zabraté do činnosti intímneho charakteru, akéhosi divokého opojenia, pri ktorom dekórum a správna póza znamenajú oveľa menej ako energia a emócia. Nech robia tieto postavy čokoľvek, robia to s veľkou vášňou a zanietím. Tráva naznačuje exteriér, no náznak klietky a rámov by mohol rovnako dobre vypovedať o akejsi klietke – naznačujúcej živočíšne správanie. Príroda tvorí silnú zložku aj v kompozícii *Postavy v krajine* (*Figures in a Landscape*, 1956 – 1957), v ktorej je ťažké presne rozoznať, čo sa medzi postavami odohráva, no pocit vzájomnej interakcie je tu vyjadrený veľmi silno.

Bacon do svojho umenia vlieval emócie a pocity rovnako ako akýkoľvek iný umelec a viac ako väčšina z nich pritom často vychádzal z konkrétnych udalostí svojho života. Jeho ľubostné vzťahy boli často búrlivé a končili násilím. Jeden z jeho milencov, Peter Lacey, bývalý pilot britského kráľovského letectva, ktorý hrával na klavíri v bare Dean's Bar v Tangieri, zomrel v deň vernisáže Baconovej výstavy v Tate Gallery v roku 1962. Bacon sa tým nenechal vyviest' z miery a na vernisáži sa tváril, akoby sa nič nestalo. Podobná katastrofa sa zopakovala približne o desať rokov, keď Laceyho následník George Dyer spáchal v deň otvorenia Baconovej retrospektívnej výstavy v Grand Palais v Paríži v roku 1971 samovraždu.

Hoci Bacon navonok hral rolu svetáckeho umelca, ktorý je úplne nad vecou, jeho maľby aj dnes ponúkajú predstavu o jeho vnútornom zmätku a hneve. Diera napríklad pravidelne zobrazoval ako pokrúteného, znetvoreného a zbaveného hmotného tela. *Portrét Georga Dyera v zrkadle* (*The Portrait of George Dyer in a Mirror*, 1967 – 1968) zachytáva Dyera sediaceho na čomsi, čo vyzerá ako kancelárska stolička, a jeho v strede rozštiepená tvár bez známky života sa odráža v stojane

pripomínajúcom rečnícky pult. Na maľbe sú po povrchu rozmazané dve biele šmuhy, ktoré pôsobia ako ejakulát. Bez ohľadu na to, či má tento prvok poukazovať na sexuálnu dimenziu ich vzťahu alebo na potrebu vykonať konkrétny osobný výraz vlastníctva aspoň prostredníctvom obrazu, je to jasný znak Baconovho priznania k tomuto zásadnému a hlbokému aspektu svojho citového života.

Bacon mohol spolu so svojim uznávaným mentorom Picassom vyhlásiť: „Moje dielo je ako denník. Aby ste ho mohli pochopiť, musíte vedieť, ako zobrazuje môj život.“ Bez presnejšieho Baconovho komentára, ktorý by nás nasmeroval správnym smerom, si musíme dávať do súvislosti udalosti z umelcovho života so scénami, ktoré vytvára na svojich kompozíciách. Na niektorých je prítomný náznak pokrúteného tela, akýsi snový stav, v ktorom dostáva voľný príchod hmotná realita tela i temnejšie zákutia predstavivosti. V *Triptychu* (*Triptych*, 1973) je prítomný prvok autoportrétu, postavy, ktorá sa kriticky pozerá sama na seba, na to, kým a čím je. Hoci sú takéto silné maľby výsostne osobné, v značnej miere poukazujú na všeobecný „ľudský údel“. Pohľad na *Spiacu postavu* (*Sleeping Figure*, 1974) prepožičiava divákovi čosi z umelcovej moci. Pozorujeme ju bez toho, aby sme boli videní, môžeme skúmať telo, všímať si jeho formy obdivným a zároveň kritickým okom, ísť si vedomím anonymity.

Východiskovým bodom pre akékoľvek reálne hodnotenie Baconovho queer umenia – umenia, ktoré aj napriek svojej etablovanej forme naďalej skúma vysoko osobné a „hriechne“ emócie –, je nepochybne samotné dielo a znalosť autorovho života. Takáto snaha je však efektívna vtedy, ak dokáže nielen vyjadrovať umelcove vlastné pocity a emócie, ale aj sprostredkovať význam, s ktorým môžeme všetci sympatizovať, rozpoznajúc druh jazyka, ktorý sa v diele používa. Akokoľvek zdržanlivý bol Bacon pri odhaľovaní špecifickej tematiky svojich diel, bol absolútne nekompromisný pokiaľ išlo o jej prenos na plátno. Tá je pre všetkých viditeľná a poskytuje nám len náznak umelcovho búrlivého citového života. Dôležitejšie však je, že nám ponúka hlbší pohľad na našu neľahkú dobu.

Emmanuel Cooper (1938 – 2012) bol spisovateľ, kritik, keramik a komentátor. Pravidelne prispieval do časopisov a je autorom publikácií ako Henry Scott Tuke, A Monograph; GMP: The Sexual Perspective: Homosexuality in Art in the Last 100 Years (Routledge, 2nd edition); Fully Exposed; The Male Nude in Photography (Routledge, 1995, 2nd edition); People's Art; Working Class Art 1750 to the Present Day, Mainstream (Routledge, 2nd edition, 1995). Žil a pracoval v Londýne.

Článok Queer Francis vychádza z kapitoly „Queer Spectacles“, ktorá je súčasťou knihy Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures. Eds. Peter Horne a Reina Lewis. London – New York: Routledge, 1996.

Poznámky

1 Farson, Daniel: *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*. London: Century, 1993. Autor tohto prvého životopisu čerpal z dlhoročného priateľstva s umelcom a z dôvernej znalosti londýnskej štvrte Soho. Serióznejší a s väčším odstupom podaný životopis ponúka Sinclair, Adrew: *Francis Bacon: His Life and Violent Times*. London: Sinclair-Stevenson, 1993.

2 Proust, Marcel: *Hľadanie strateného času: Sodoma a Gomora* (anglický preklad: *Remembrance of Things Past: Cities of the Plain*, preložili: C. K. Scott Montcrief a Terence Kilmartin, zväzok II, London: Penguin, 1983, s. 623 – 656). Táto udalosť opisuje náhodné sexuálne stretnutie M. de Charlusa, „ktorého ideál je mužný práve preto, lebo (jeho) temperament je ženský“, a krajčírka Jupiena. „Objektívne“ rozprávanie identifikuje konkrétny druh sexuálnych signálov a (časté) prekračovanie sociálnych hraníc. Proust ďalej odhaľuje rôzne druhy homosexuálnych pomerov, hoci celkový obraz pôsobí objektívne.

3 Michel Leris Bacon Phaiden citovaný v článku Petra Lennona v *The Times*, 15. 9. 1983.

Preklad: Braňo Bačík