

NATAŠA SMOLIČ¹

Črni triptihi Francisa Bacona

Izvleček: *Črni triptihi Francisa Bacona* predstavljajo cikel triptihov, ki so nastali po smrti njegovega intimnega prijatelja Georgea Dyerja. Ime so dobili po črnem pravokotnem ozadju, ki praviloma zaseda zadnji plan slike, tik za figuro, in ga lahko interpretiramo kot vrata ali prehod v onostranstvo, v deželo senc. V slikah *Triptih avgust*, 1972, *Triptih maj-junij*, 1973, in *Trije portreti – triptih*, 1973 se senca pojavi v vsaki sliki s povsem svojstveno obliko. V prvih dveh je Bacon naslikal svojega prijatelja v stanju, v kakršnem ga je pogosto našel po pijančevanju, in temno senco ali rožnate madeže, ki morda spominjajo na senco ali dušo ali iztekajoče se prijateljevo življenje. Lahko jih razlagamo kot demone, ki napovedujejo konec, samomor. Nekateri avtorji pa so v sencah črnih triptihov zaznali Baconovo prisotnost kot še zadnje slovo od prijatelja ali kot večni in neizbrisljiv spomin na skupno življenje – kot protislovje med odsotnostjo in prisotnostjo.

Ključne besede: senca, črni triptihi, Francis Bacon, George Dyer, transi, gisant

UDK: 75:133

The Black Triptychs by Francis Bacon

Abstract: *The Black Triptychs* by Francis Bacon is a cycle of triptychs created after the death of his intimate friend, George Dyer. They are named after the black rectangular background, which is usually placed just behind the figure. It can be interpreted as a

¹ Dr. Nataša Smolič je zaposlena v Prvi Gimnaziji Maribor. E-naslov: natasa.smolic@guest.arnes.si.

door which forms a passage to the other side, to the land of shadows. The paintings *Triptych, August* (1972), *Triptych, May-June* (1973), and *Three Portraits - Triptych* (1973), feature the shadow in unique shapes. In the first two Bacon paints his friend in the condition in which he usually found him after a drunken bout, with dark shadows or pink stains which may recall his friend's shadow, soul, or expiring life. They can be interpreted as demons who prophesy the end: suicide. On the other hand, the shadows of Bacon's Black Triptychs are sometimes read as the author's presence: as his last goodbye to his friend or as an eternal and indelible memory of their life together - as a contradiction between absence and presence.

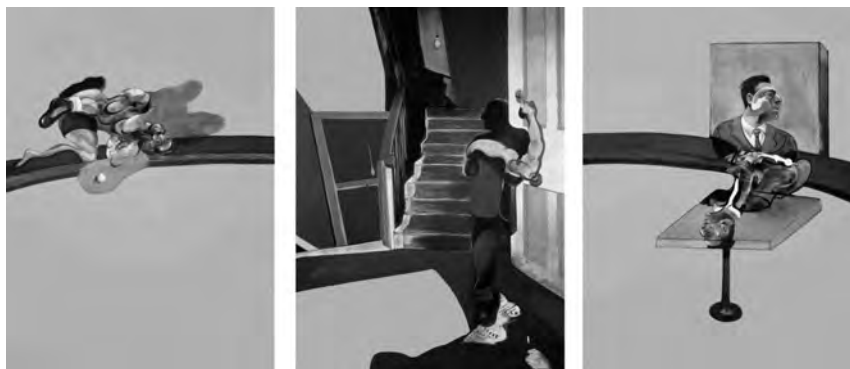
Key words: shadow, black triptychs, Francis Bacon, George Dyer, transi, gisant



*I look inside myself and see my heart is black,
I see my red door and it has been painted black.*

The Rolling Stones

Med letoma 1971 in 1973 je Bacon ustvaril štiri triptihe z naslovi *Triptih v spomin Georgeu Dyerju*, 1971, *Triptih avgust*, 1972, *Triptih maj-junij*, 1973, in *Trije portreti - triptih*, 1973. (Slike 1, 2, 3, 4.) Zadnji trije so bili poimenovani *črni triptihi*, kar lahko povežemo s časom njihovega nastanka; 24. oktobra 1971 je umrl Baconov dolgoletni prijatelj in partner George Dyer. Domnevno je bil vzrok smrti samomor z alkoholom in tabletami, izveden v hotelski sobi v Parizu, medtem ko se je Bacon pripravljaj na svoj, morda dotlej največji dogodek, odprtje pregledne razstave v *Grand Palais*. V prvih dveh



SLIKA 1: FRANCIS BACON, *TRIPTIH V SPOMIN GEORGEU DYERJU*, 1971, OLJE NA PLATNU, 198 x 147,5 CM, BEYLER FOUNDATION, RIEHEN, PRI BASLU V:

http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/wp-content/uploads/2009/06/20_francis-bacon_triptych-in-memory-of-george-dyer_1971.jpg

triptihih lahko kot razlog za poimenovanje omenimo prisotnost črne barve, ki središčno prevladuje na vseh treh slikah v smislu prikaza prehoda ali vrat v drug prostor. Oba triptiha sta tudi vsebinsko v celoti posvečena Georgeu Dyerju, saj je na vseh šestih slikah naslikana njegova podoba.

Prehod drugam

Novembra in decembra leta 1971 naslikani *Tryptih v spomin Georgeu Dyerju* (slika 1) že napoveduje cikel *črnih triptihov*. Nastajati je začel le mesec dni po Dyerjevi smrti in je morda predstavljal željo razumeti nesmiselni dogodek. Baconu je v tem delu uspelo rekonstruirati stopnice v hotelu, sobo in zadnje trenutke Dyerjevega življenja.² Na srednjem platnu je silhueta Georgea Dyerja v manierističnem spiralnem zasuku telesa; glavo, ki je povsem črna in brez obraza, gledamo iz levega profila, torzo gledamo v hrbet in noge iz desnega profila. Figura je oblečena v elegantno temno sivo obleko, desna roka, v kateri drži ključ in ga že vstavlja v ključavnico, pa je prika-

² Russell, 2001, 153.

zana kot gola mišičasta forma. Ob roki vzporedno poteka rdeča linija kot krvava senca ali kot fauvistični obris.

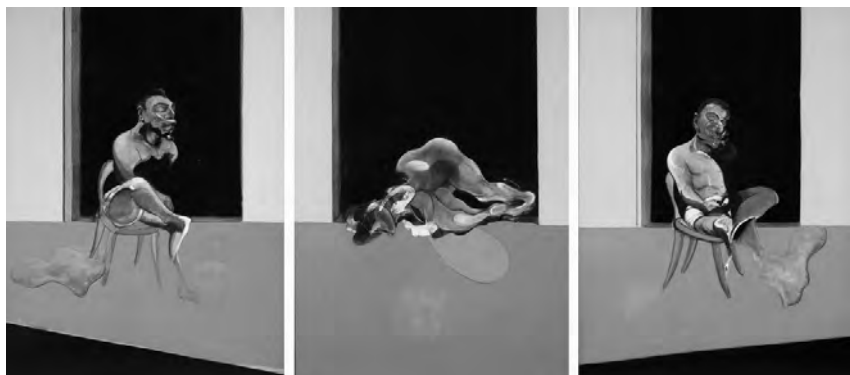
Figura s svojo pozjo gotovo izraža željo zapustiti prostor, ki s strmimi stopnicami, diagonalami, slepečo svetlobo gole žarnice, temnim oknom in prevladujočo rdečo barvo preproge vzbuja svojevrstno utesnjenost. Temna, črna glava ne daje občutka življenja, njen levi profil, usmerjen proti prostoru, katerega zapušča, je bolj sled nekoga preteklega življenja ali samo še senca tega, kar je nekdaj bivalo. To nas spomni na zanimivo pripombo o senci, ki jo je zapisal Paul Gauguin v pismu Émilu Bernardu leta 1888: "Če namesto figure vstaviš le senco osebe, si našel izvirno izhodišče, tujost, ki si jo predvideval."³ Edina živa in tudi mesena forma v Baconovi sliki je roka s ključem, ki bo kmalu omogočila prehod drugam. Gesto odklepanja vrat bi lahko opisali tudi kot prehod iz tega sveta v naslednjega.⁴ Kar je Carl Gustav Jung v podobni situaciji vrat s ključi in figurama, ki klečita pred odprtimi vrati na *Merodskem oltarju* iz leta okoli 1427–1428, interpretiral tako: ključ v ključavnici je lahko seksualni simbol, toda ne vedno. Vrata naj bi simbolizirala upanje, ključavnica dobrotelost, ključ pa hrepenenje po bogu.⁵ (Slika 5.)

Motiv figure, ki s ključem odklepa vrata, se v Baconovem delu pojavi večkrat (*Tri študije za Isabel Rawsthorne*, 1967, *Slika*, 1978) (sliki 6, 7); enega izmed zanesljivih izhodišč zanj najdemo v opusu Pabla Picassa, predvsem v delih, ki so nastala v letih 1928 in 1929 v Dinardu in Cannesu (slika 8). Picasso je večkrat upodobil figuro kopalke, ki odklepa vrata kabine na plaži. Na osebni ravni je bil Picasso v tem času razdvojen, saj si je želel zakonske razveze s soprogo Olgo Kloklovo. Zato lahko razumemo njegove kopalke pred zaprtimi vrati in

³ Chipp, 1968, 60.

⁴ Laukötter, Müller, 2006, 168.

⁵ Jung, 2006, 32.



SLIKA 2: FRANCIS BACON, *TRIPTIH AVGUST*, 1972, OLJE NA PLATNU,
198 X 147,5 CM (X 3), TATE GALLERY, LONDON V:

<http://www.hhfineart.com/repository/product/francis-bacon-triptych-august-1972.jpg>

ključem v ključavnici kot njegovo željo po prehodu v drugačno življenje. Picassove postave imajo glavo vedno obrnjeno proti vratom, Baconova figura Georgea Dyerja na osrednjem delu obravnavanega triptiha pa obrača glavo proč od vrat v prostor, ki ga bo zapustila (slika 1). Vendar ta glava, kot sem že omenila, nima obraza, je zgolj črni obris profila, je zgolj še senca nekdanjega življenja, ki odhaja.

V nasprotju z osrednjo sliko sta obe stranski bistveno manj napolnjeni z detajli. Na obeh prevladuje rožnato obarvano polje, ki je v zgornji tretjini prekinjeno s črno, zeleno in rdečo ukrivljeno linijo – ta nas spomni na stezo ali krožnico. Na levem platnu na krožnici leži kot po hudem padcu skrčena figura, katere položaj je povzet po fotografijah Muybridgeevih boksarjev in rokoborcev. Figura je oblečena v športna, boksarska oblačila, zmoti pa nas odsotnost soborca, tistega, ki je padec povzročil. V primeru Berninijevega *David*a iz leta 1623 je vloga manjkajočega Goljata v ključnem trenutku prenesena na gledalca samega (slika 9). Serpentinasta oblika Davidovega telesa nas zvijačno vabi, da se okoli kipa sprehodimo, in ko stojimo iz oči v oči z mladim junakom, smo za hip mi tisti, ki se moramo ustrašiti njegovega srepečega pogleda in njegove prače. Toda

če je gledalec postal aktivni soustvarjalec baročne umetnine, je v Baconovem primeru vloga gledalca brezpredmetna. Gledalca je Bacon s postavitvijo sključene ležeče figure in s hrbtne strani vidne figure na srednjem platnu postavil v vlogo voajerja. Dogajanje na sliki lahko samo opazujemo, nikakor pa nismo del akcije. Akterji gledalcu ne posvečajo nikakršne pozornosti. Za ležečo figuro se desno proti srednjemu platnu razteza temna senca. Tako bi morda odhajajoča figura srednjega platna lahko predstavljala Dyerja, ki odhaja, potem ko je izgubil bitko z življenjem. Ostalo je samo sključeno, na boku ležeče telo, njegova senca, duša – glava je namreč povsem zasenčena – pa odhaja oz. je že odšla. Pozornosti ne namenja niti gledalcu niti ustvarjalcu slike – Baconu.

Desna slika triptiha prikazuje portret Georgea Dyerja dvakrat. Prvič je njegov doprski portret prikazan v desnem profilu, obrača se proč od srednjega platna, na ozadju, ki spominja na kamniti blok. Kot odsev zgornjega portreta se ta ponovi na kvadratni stekleni mizi. Če je spodnji obraz zdaj odsev zgornjega, je nelogično obrnjen v drugo smer kot figura na igralnih kartah. "Mož, obujen od mrtvih, portretiran kot senca, kot zguba in razpadajoča igralna karta, ustvarja videz, kot da je vizualno prisoten, a v resnici ni ..." ⁶ Zelo očitno razdvojeno je Bacon upodobil Dyerjev obraz že v sliki *Portret Georgea Dyerja v ogledalu*, 1968, kjer je profilno predstavljeno zrcalno podobo naslikanega portreta preklal na dvoje kot razpočeno lupino ali dva koščka sestavljanke, ki še čakata, da ju sestavi (slika 10). Kantorowicz je zapisal, da razbito ogledalo pomeni – oz. je – razpad vsake dvojnosti. Vse fasete so zreducirane na eno: na banalni obraz in nepomembni fizis bednega človeka, fizis, v katerem ni več nobene metafizike. To je hkrati manj in več kot Smrt. ⁷

⁶ Laukötter, Müller, 2006, 168.

⁷ Kantorowicz, 1997, 49.



SLIKA 3: FRANCIS BACON, *TRIPTIH MAJ JUNIJ*, 1973, OLJE NA PLATNU,
198 X 147 CM, ZASEBNA ZBIRKA V:
http://www.artquotes.net/masters/bacon/bacon_triptych1973.jpg

Memento mori

Drugega po vrsti med črnimi triptihi, *Triptih maj-junij*, 1973, beremo od desne proti levi (slika 3). Na desni sliki se figura sklanja nad umivalnikom, na levi pa sedi sključena na straniščni školjki v pozi, v kateri je George Dyer tudi umrl. Wieland Schmied je to pozo označil kot embrionalno, ki namiguje na spojenost rojstva in smrti v enem samem dejanju, kar poznamo že iz obdobja prazgodovine in starega veka, ko so pokojnike pokopavali skrčene v embrionalni drži, v prepričanju ponovnega rojstva.⁸ Zaradi školjke in umivalnika je gledalcu jasno, da je figura prikazana za odprtimi vrati, ki vodijo v kopalnico. Na srednji sliki ni nobenega predmeta, ki bi dajal kakršno koli asociacijo prostora, vidni so samo zgornji del figure, glava in del torza. Pred figuro se preko praga vrat izliva črna senca. Na prvi pogled je interpretacija temne lise, ki prekrije svetlo površino tal sprednjega prostora kot sence, posledica logičnega sklepanja, saj je za figuro na črni površini ogromna žarnica, ki pa ne oddaja nobene svetlobe. Torej je figura tista, ki s svojim telesom predstavlja

⁸ Schmied, 2006, 76.

oviro in onemogoča prosto pot razprševanju svetlobe oz. je vzrok za nastalo senco. Znanstveniki 18. stoletja so tako nastale sence poimenovali preprosto "luknje v svetlobi".⁹ Če senci posvetimo več pozornosti, opazimo, da je zelo velika, predvsem pa je zanimiva njena oblika, ki spominja na netopirja (ali Batmana). Michael Peppiatt to senco opisuje kot smrt, ki se je za trenutek naredila vidno, za hip je izstopila in ponovno vstopila v Dyerjevo telo.¹⁰

Hugh M. Davies je pri obliki sence opozoril še na možnost anamorfoze, primerljive s sliko renesančnega slikarja Hansa Holbeina *Poslanika* iz leta 1533.¹¹ (Slika 11.) Renesančni mojster se je v detajlu slike poigral s perspektivo in v simbolični formi anamorfoze naslikal človeško lobanjo. Kakor koli Baconova senca v tem primeru ne predstavlja anamorfoze v likovno morfološkem smislu, ima glede na vsebino slik in čas njihovega nastanka pomen, ki je omenjeni anamorfozi Holbeinove slike enak, in to je smrt oz. minljivost – *memento mori*. V času renesanse in pozneje je bil motiv *memento mori* z moralističnim pomenom zelo priljubljen. V Baconovem primeru je, če seveda lahko govorimo o tem motivu, namenjen spominu na dogodek, ki se je že zgodil, na smrt, ki je že vzela njegovega prijatelja. Hugh M. Davies še poudarja, da kakršno koli moralistično opozarjanje gledalca, ki je še živ, v smislu *memento mori* v Baconovi sliki ne vzdrži. Če nas senca s svojo obliko spominja na nočno žival, netopirja ali na stripovskega junaka Batmana, je treba poudariti, da ima Batman prav nasprotno vlogo kot senca ali njen najpogostejši pomen, smrt. Je kot junak ali dobri angel, ki človeštvo in vsakega posameznika brani pred zlom, pred smrtjo. Ker pa si je Bacon Dyerjevo smrt očitel ("Počutim se globoko krivega za njegovo smrt. Če

⁹ Baxandall, 1995, 2.

¹⁰ Peppiatt, 2003a, 52.

¹¹ Davies, 1975.



SLIKA 4: FRANCIS BACON, *TRIJE PORTRETI: POSTHUMNI PORTRET GEORGEA DYERJA, AVTOPORTRET, PORTRET LUCIANA FREUDA*, 1973, OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM (X 3), ZASEBNA ZBIRKA V: <http://selfportraitoftheartist.files.wordpress.com/2013/03/francis-bacon-three-portraits.jpg>

tisto jutro ne bi odšel, če bi preprosto ostal z njim in poskrbel zanj, bi bil morda zdaj še živ.”¹² je morda ta senca Bacon sam oz. je senca furija, demon, slaba vest, ki moti njegov mir. Tako je prisoten tudi moralistični ton *memento mori*. Z dodano senco ob Dyerjevi figuri je naslikal še sebe, ki neutrudno skrbi za prijatelja, mu daje to, za kar ga prosi – dovolj denarja za zabavo, popivanje in kartanje –, kar je končno tudi razlog za njegovo smrt.

Mračno napoved smrti je s pomočjo sence ustvaril tudi francoski salonski slikar Jean-Leon Gérôme v sliki z naslovom *Golgotha: Consummationem*, 1867 (slika 12). Gombrich piše, da je s svojevrstno vizijo Golgote dosegel tudi dobršno razpoznavnost; slika prikazuje le tri sence križev, ki diagonalno vstopajo v dramatično padajočo pokrajino. Drug tak prav preroški pristop je realiziral preraphaelitski slikar William Holman Hunt s sliko *Senca smrti*, 1870–1873 (slika 13). Mladega Jezusa je v idealizirani podobi prikazal, kako se, verjetno po napornem delu v Jožefovi tesarski delavnici, preteguje, za njim

¹² Peppiatt, 2003a, 52.

pa na steno pada senca, ki predstavlja zloveščo slutnjo njegove smrti na križu.¹³

Časovno je prvi med *črnimi triptihi* nastal *Triptih avgust*, 1972 (slika 2). Na levi in desni sliki je ponovno upodobljen samo Dyer, sedeč na stolu s prekrížanimi nogami. Oba portreta sta nastala po več fotografijah, ki jih je posnel John Deakin in prikazujejo Dyerja samo v spodnjicah, in tudi v slikah Bacon podobe ni spreminjal. Na srednjem platnu se nahajata dve figuri v pozi kopulacije (Bacon in Dyer?), kar je še ena izmed variacij zgledovanja po Muybridgeevih rokoborcih, posnetki, ki so na začetku 20. stoletja nadomeščali moške homoerotične filme.¹⁴ Schmied je na tem mestu poudaril, da “tako kot v mnogih Baconovih delih podoba neposredno vzpostavi povezavo akta ljubezni z nasilnim aktom”.¹⁵ V nadaljevanju piše še, da figuri leve in desne slike s srednjim platnom ne ustvarjata nika-kršne povezave, figura na desni ima oči zaprte, figura na levi pa se obrača proč; tako sploh ne zaznata borbe med življenjem in smrtjo, ki poteka v njuni neposredni bližini. Vse figure so pred črnim ozad-jem, ki asociira na prehod, vrata ali na sceno v fotografskem studiu.

Glede na temo, ki nas tu zanima, je treba v triptihu opozoriti na dve stvari: prisotnost rožnatega madeža, ki ga morda lahko razu-memo kot senco figure (sicer nenavadne barve), ali esenco, nekaj, kar je ušlo iz telesa, “tekoče meso v obliki sence”.¹⁶ Rožnati madež je oblikovno prikazan enako kot senca, spojen je s figuro, “osenči” stol, na katerem figura sedi, in se razprostire po tleh. Madež rožnate barve lahko interpretiramo tudi kot izloček, saj je Bacon svojega prijatelja pogosto našel nezavestnega po prekrokani noči, spečega ob lastnih izbljuvkih. Na levi sliki se rožnata barva spaja in prehaja

¹³ Gombrich, 1995, 55–57.

¹⁴ Laukötter, Müller, 2006, 171.

¹⁵ Schmied, 2006, 76.

¹⁶ Laukötter, Müller, 2006, 171.



SLIKA 5: MOJSTER IZ FLEMALLA, *MERODSKI OLTAR*, 1427–1428, (LEVA PLOŠČA), OLJE NA LESU, OSREDNJA PLOŠČA: 64,5 x 63 CM, STRANSKI KRILI: 64,5 x 27,5 CM, METROPOLITAN MUSEUM, CLOISTERS, NEW YORK V:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Robert_Campin_-_L%27_Annonciation_-_1425.jpg

iz stegna (ali nanj) sedeče figure, kar ji daje sublimen pomen – je kot mesen, živ del, ki je izšel iz telesa. Pri tem opisu se lahko navežemo na mitološko zgodbo o “dvakrat rojenem” Dionizu. Potem ko ga je tebanska princesa spočela z Zevsom, si je boga zaželela videti tudi v njegovi božanski veličini. Zevs jo je poskušal zavrniti, vendar je vztrajala toliko časa, da se ji je pokazal kot blisk in grom. Semela se je tako močno prestrašila, da je prezgodaj rodila, sama pa je umrla v plamenih, ki jih je povzročila strela, saj smrtniki ne zmorejo gledati boga v njegovi pravi podobi, ne da bi jih to ugonobilo. Dioniza, ki je bil še v stanju zarodka, si je Zevs vsadil v stegno, kjer je dorasel za ponovno rojstvo.¹⁷

¹⁷ *Antika: leksikon*, 1998, s. v. Dioniz, 126–127.



SLIKA 6: FRANCIS BACON, *Tri študije za Isabel Rawsthorne*, 1967, OLJE NA PLATNU, 119,5 x 152,5 CM, NEUE NATIONALGALERIE, BERLIN V:
[http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3T2Q/\\$File/francis+bacon+-+three+studies+of+isabel+rawsthorne+on+single+canvas+1967+.JPG](http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3T2Q/$File/francis+bacon+-+three+studies+of+isabel+rawsthorne+on+single+canvas+1967+.JPG)

Zanimivo je tudi, da je Dyer na levi in desni sliki upodobljen z zaprtimi očmi. Glava in obraz sta nekoliko zabrisana, kot da bi bila sestavljena iz več fotografij, kar daje občutek odsotnosti. Gledalci figuro Dyerja vidimo, medtem ko nas on ne more več, njegova podoba je zgolj še posmrtna maska, predstavljena v večnem spancu, njegovo življenje se je izteklo (v rožnati madež), njegova podoba pa se raztaplja v črnem ozadju. V imenu žalovanja za umrlim prijateljem ali zaradi hrepenenja – želje ponovno videti umrlega prijatelja – je Bacon tudi znova in znova slikal njegovo podobo. Cicero je zapisal: “Želja je poželenje videti tistega, ki ga ni tam.” Citat je uporabil Pascal Quignard, ko je pisal o izvoru slikarstva in pri tem uporabil antično zgodbo o lončarju Butadu (slika 14), kjer poudarja, da umetnost išče nekaj, kar ni daleč od smrti ali kar na neki način pripada njeni noči.



SLIKA 7: FRANCIS BACON, *SLIKA*, 1978, OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM, ZASEBNA ZBIRKA V: <http://afkimi.files.wordpress.com/2008/11/painting78.jpg>

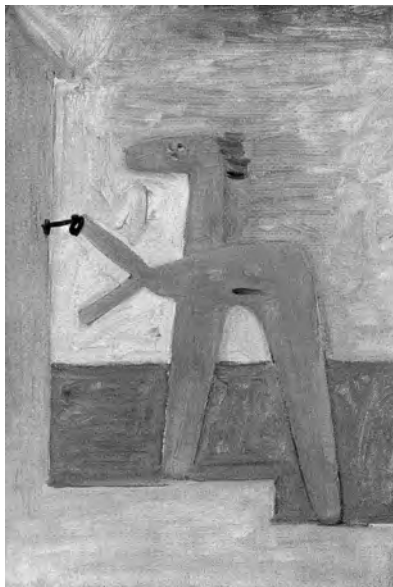
Želja je apetit videti odsotno. Umetnost vidi odsotno. Mlado dekle "vidi odsotnega" tistega, ki ga ljubi. Vnaprej predvideva njegov odhod, predstavlja si njegovo smrt, želi si tega moškega.¹⁸

Podobe pa so že v prazgodovini in starem veku nastajale predvsem zato, da so simbolno ohranile umrlega pri življenju. Belting poudarja, da analogija med podobo in smrtjo, ki je stara kot upodabljanje samo, tone v pozabo.

Če pa pogledamo le dovolj daleč v zgodovino upodabljanja, nas podobe privedejo do tiste velike odsotnosti, ki ni drugega kot smrt. Protislovje med prisotnostjo in odsotnostjo, ki ga tudi danes opažamo v podobah, korenini v izkustvu smrti drugih. Podobe imamo pred očmi kakor umrle, ki vendarle niso tukaj.¹⁹

¹⁸ Quignard, 2009, 161-162.

¹⁹ Belting, 2004, 155.



SLIKA 8: PABLO PICASSO, *KOPALKA, KI ODPIRA KABINO*, 1928, OLJE NA PLATNU, 33 X 22 CM, MUSÉE PICASSO, PARIZ v: <http://uploads2.wikipaintings.org/images/pablo-picasso/bather-opening-a-cabin-1928.jpg>

V nadaljevanju pa navaja egipčansko tradicijo pokopavanja in upodabljanja pokojnikov v želji ohraniti vsaj del pokojnika v tostranstvu.

Zasebni grob iz obdobja starega kraljestva že s svojo topografijo pojasnjuje nastanek grobnih kipov. V nadzemnem daritvenem predelu je bil *Ka* umrlega lahko prisoten šele, če se je tudi tam (in ne le pod zemljo v mumiji) utelesil, namreč v kipih. To utelešenje je bilo tako življenjsko pomembno, da so ga pomnožili, kot da bi hoteli zagotoviti, da ne bo nikoli ogroženo. V nekaterih izbah so našli do 30 kipov, ki so očitno utelešali isto osebo, četudi so se močno razlikovali po formatu, tipu (v razkoraku ali sedeča drža), materialu (kamen ali les) in celo po stopnji fiziognomičnega realizma.²⁰

²⁰ Belting, 2004, 175.



SLIKA 9: GIOVANNI LORENZO BERNINI, *DAVID*, 1623, MARMOR, V. 170 CM, GALLERIA BORGHESE, RIM v: http://employees.oneonta.edu/farberas/arh/Images/110images/sl13_images/bernini_david4.jpg

Plastičnost obarvane sence

V sredini 70. let je Bacon spoznal Johna Edwardsa, ki mu je po smrti Georgea Dyerja vrnil nekaj veselja do življenja. V *Portretu Johna Edwardsa*, 1988, je uporabil enako pozo sedečega prijatelja kot v levi in desni sliki *Triptiha avgust*, 1972 (sliki 15, 2). Enako je tudi črno ozadje za figuro in rožnati madež, ki se izliva ob vznožju figure in stola – kot “bazen mesa, ki prenaša delikatno barvitost v prostor in poudarja vitalnost sedečega. Vitalni mož in črna površina, življenje in smrt, se tukaj najdeta v nevarni bližini.”²¹ Med letoma 1971 in 1973 je v enem izmed intervjujev z Davidom Sylvestrom Bacon sam govoril o barvi mesa in o mlakah mesa, iz katerih naj bi se v njegovih delih razvijale figure, ne samo v slikarstvu, temveč morda tudi v kiparstvu.

²¹ Laukötter, Müller, 2006, 91.

D. S.: Tiste skulpture, o katerih ste govorili, da bi jih radi naredili: ste to idejo zdaj bolj ali manj opustili?

F. B.: Po mojem jih ne bom naredil, ker sem zdaj ugotovil, kako bi lahko tiste podobe, o katerih sem razmišljal, naredil bolj zadovoljivo z barvo kot s skulpturo. Nisem se jih še lotil, ampak ko sem razmišljal o njih kot o skulpturah, se mi je nenadoma razjasnilo, kako bi jih lahko naredil z barvo in jih naredil z barvo veliko bolje. To bi bilo nekakšno strukturirano slikarstvo, v katerem bi podobe tako rekoč vstajale iz reke mesa. To se sliši kot grozno romantična ideja, ampak meni gre pri tem predvsem za oblikovni vidik.

D. S.: In kakšna bi bila oblika?

F. B.: Zanesljivo bi bile dvignjene na strukturah.

D. S.: Več figur?

F. B.: Ja, in najbrž bi imel pločnik, ki bi bil visoko dvignjen iz svojega naturalističnega okolja, iz katerega bi vznikale, če bi bilo to mogoče, kot da bi iz mlak mesa vstajale podobe konkretnih ljudi, ki hitijo po svojih vsakodnevnih poteh. Upam, da mi bo uspelo narediti figure, ki s svojimi polcilindri in dežniki vstajajo iz svojega lastnega mesa, in narediti te figure enako močne, kot je kako križanje.²²

Baxandall povzema razmišljanje o barvi sence po Leonardu in po rokokojskih empiristih, ki so opisovali, kako zjutraj okoli sončnega vzhoda barva hlapov naredi v zraku senco modrikasto, pogosto celo vijoličasto. Tudi proti sončnemu zahodu so sence modrikaste. To ne pomeni, da so sence resnično take barve, kajti vse sence so same po sebi sive – njihova barva je zamrla zaradi pomanjkanja svetlobe. Kar ustvarja videz, da so modrikaste, je kontrast; z zlato ali rdečo ali drugimi toni naredi sivo na videz modro.²³

²² Sylvester, 2005, 83–84.

²³ Baxandall, 1995, 78.



SLIKA 10: FRANCIS BACON, *PORTRET GEORGEA DYERJA V OGLEDALU*, 1968, OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM, MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID V: <http://www.1001paintings.net/img/arton27.jpg>

Že Leonardo je poudaril: "Če je sonce na vzhodu, je zrak zaradi hlapih, ki se v njem dvigajo, na videz moten in rdečkast, če pa se obrnemo proti vzhodu, bo naše oko videlo samo, kako bele sence postajajo modre."²⁴

Srednja podoba *Triptiha avgust*, 1972, prikazuje dve postavi v ljubezenskem aktu, njuna figuralna prepoznavnost pa se je skoraj povsem izgubila (slika 2). Pregnetena forma, ki jo imamo pred seboj, zgolj bežno spomni na podobna Baconova dela, kjer je upodobil dve figuri v akciji po Muybridgeevih vzorih, če si npr. ogledamo sliko iz leta 1953 z naslovom *Figuri* (slika 16). Če za nekaj trenutkov odmislimo vsa simbolna in asociativna namigovanja, kaj naj rožnati

²⁴ Leonardo, 2005, 272.



SLIKA 11: HANS HOLBEIN, *Poslanika*, 1533, olje na lesu, 207 x 209,5 cm, NATIONAL GALLERY, LONDON v: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg

madež pomeni, in se likovno formalno sprijaznimo, da gre za padajočo senco, se lahko zdaj osredotočimo še na senčenje na figurah – osenčevanje in senca na sebi. Obe imenovani obliki sence sta vezani na telo, povzročajo ga deli telesa na telesu. Za tak način osenčevanja lahko do neke mere uporabimo tudi poimenovanje *chiaroscuro*. Baxandall je v svojih povzemanjih razmišljanj rokokojskih empiristov zapisal, da je bistvo *chiaroscuro* usmerjeno v osnivanje prioritete skupine v sliki. Umestitev te skupine je stvar presoje, čeprav je zaradi ravnotežja običajna lokacija osrednji oz. centralni del slike. *Chiaroscuro* je analiziran v sklopu tridimenzionalnih skupin objektov, ljudi in stvari, in dvodimenzionalnih mas svetlobe in teme. Skupine so navadno koničaste ali piramidalne kot grozd, kompozicija je praviloma diagonalna in tridimenzionalna.



SLIKA 12: JEAN-LÉON GÉRÔME, *GOLGOTHA: CONSUMMATUM EST*, 1867,
OLJE NA PLATNU, 97,5 x 64 CM, VAN GOGH MUSEUM, AMSTERDAM V:
<http://www.galerie-creation.com/jean-leon-gerome-jerusalem-1867-n-1738734-0.jpg>

Mase, ustrezajoče trikotne oblike, ustvarjajo lokalno luč in temo v koherenco, preprečujoč malenkostno fragmentacijo, in obstajajo v strukturi vseh nivojev, od posamezne glave do celotne slike. Mase svetlobe in sence so analizirane v treh stopnjah: svetloba, poltoni in sence. Pravilo pravi, da površina sence ne sme biti manjša od skupne površine svetlobe in poltonov ...²⁵

Če poskušamo uporabiti pravkar opisane zakonitosti *chiaroscuro* za organsko formo osrednjega platna *Triptih avgust*, 1972, ugotovimo, da pri tem nimamo nikakršnih težav. Gmota dveh figur ustreza piramidalni zasnovi in senčenje se slikovito izmenjuje, prehaja od intenzivneje temnega k svetlejšemu. Morda lahko zgolj za primerjavo izpostavimo še veliko kompozicijo romantičnega slikarja Théodora Géricaulta, *Splav ladje Meduza*, 1818–1819, ali pa enega izmed grafičnih listov njegovega španskega sodobnika Francisca Goye, *Grozote vojne*, *Čemu služi ena skodelica?*. Leta 1810 je

²⁵ Baxandall, 1995, 76–77.

Goya serijo izdelal, vendar je bila izdana šele leta 1863, kar 35 let po umetnikovi smrti. Oba mojstra je Bacon občudoval in v vseh treh primerih je Baxandallova interpretacija lahko skoraj dosledna.

Sublimnost spomina

Po vrsti zadnji med črnimi triptihi je *Trije portreti – triptih*, 1973 (daljša različica naslova je *Trije portreti: posthumni portret Georgea Dyerja, avtoportret, portret Luciana Freuda*) (slika 4). Na srednji sliki je Bacon upodobil sebe, na levi je naslikan George Dyer in na desni Lucian Freud. Levo platno prikazuje Dyerjevo podobo v enaki sedeči pozi in oblečeno zgolj v spodnjice kot že v *Triptihu avgust*, 1972. Oba triptiha se razlikujeta po barvi ozadja in barvi sence. V ozadju zdaj ni več črni kvadrat, temveč zelo svetlo moder. Preko te skoraj sinje modrine pa se kot razpršen zlat prah verjetno odslikava svetloba, ki jo tokrat na vseh treh platnih oddajajo naslikane žarnice. Pred figurami oz. nekoliko levo in desno od sedečih figur padajo črne sence. V tem primeru je Bacon naslikal padajočo senco, ki se še vedno stika s figuro in ob stiku z njo je barva sence povsem črna, medtem ko se ob svojem zaključku intenzivnost črne posvetli, kot bi črna senca imela široko sivo konturo. Sence z mehkejšimi robovi ustvarjajo razširjeni viri, medtem ko obratno senco z ostrimi robovi ustvarjajo točkovni viri.²⁶ Glede na opis ozadja in žarnice – svetlobnega vira v *Treh portretih*, 1973 – lahko trdimo, da je Bacon z golimi žarnicami in sencami z mehкими robovi verjetno nehote upošteval fizikalna pravila sence in svetlobe.

Na srednjem platnu *Triptiha maj-junij*, 1973 (slika 3), je žarnica na črnem ozadju sicer prisotna, vendar svetlobe ne oddaja, prej bi lahko rekli obratno, iz črnega kvadrata se v bež podlago sprednjega prostora izliva črna senca. Prisotno je sicer telo, ki bi to senco lahko metalo,

²⁶ Baxandall, 1995, 4.



SLIKA 13: WILLIAM HOLMAN HUNT, *SENCA SMRTI*, 1870–1873, OLJE NA PLATNU, 214,5 X 168 CM, CITY ART GALLERY, MANCHESTER v: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/William_holman_hunt-the_shadow_of_death.jpg

manjka pa nam svetlobni vir, ki bi dejansko oddajal svetlobo. Če bi vztrajali pri iskanju fizikalnega ali likovno oblikovnega odgovora, bi se lahko zadovoljili z razmišljanji Leonarda in pozneje tudi Baxandalla, da morda senca ni le lokalni negativ svetlobi, temveč aktivni nasprotnik svetlobe, ki žarči iz mračnosti, kakor svetloba žarči iz svetlobnega vira.²⁷ Res pa je, da je Bacon v tem triptihu naslikal zgolj obup in slabost človeka. Leonardo še poudarja, da manjši ko je svetlobni vir, ki osvetljuje predmet, večjo senco bo povzročil. Senca ima večjo moč kot svetloba, saj telesa prikrajša za luč in jim to popolnoma vzame, luč pa ne more nikoli povsem izriniti sence s teles, ki so po naravi gosta.²⁸

²⁷ Baxandall, 1995, 144.

²⁸ Leonardo, 2005, 245 sl.



SLIKA 14: JOSEPH WRIGHT OF DERBY, *KORINTSKO DEKLE*, 1782–1784, NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON D. C., v: http://s4.hubimg.com/u/1286143_f520.jpg

John Russell je oba Baconova prijatelja, Dyerja in Freuda, ki ju je upodobil poleg sebe na platnu *Trije portreti – triptih*, 1973, označil kot alfo in omego v njegovem življenju.²⁹ Dyer je bil Baconov intimni prijatelj in partner, izhajal je iz nižje družbene plasti. Družil se je s prevaranti, tatiči in tudi njemu samemu tak način preživetja ni bil tuj. Lucian Freud je enako kot Bacon slikar. Njegov ded je utemeljitelj psihoanalize Sigmund Freud. Izhaja torej iz intelektualno kulturnega okolja in je v Baconovem življenju v nekem času njunega prijateljevanja poleg prijateljske odigral predvsem vlogo pomembnega sogovornika na področju slikarstva. Morda lahko celo poudarimo, da je vsaj nekaj časa v Baconovem življenju predstavljal racionalni pol. Lucian Freud je ob smrti Francisa Bacona prijatelja

²⁹ Russell, 2001, 153.

na kratko opisal kot najbolj divjega in najmodrejšega moža, kar jih je spoznal v svojem življenju.³⁰

Obravnavani triptih torej prikaže Bacona v družbi s človekoma, ki sta mu bila draga. Močne sence ob vznožju vseh treh figur priklepajo te v slikovni prostor in jim dajejo trajnost. Morda so sence v tem triptihu vsebinsko še najprimerljivejše z motivom *memento mori*, kar bi lahko sklepali po Baconovem odgovoru Sylvestru na domnevo, da njegove slike dajejo občutek umrljivosti:

No, morda imam pa jaz sam zmeraj občutek umrljivosti. Ker če se ti zdi življenje vznemirljivo, se ti mora, kakor senca, zdeti vznemirljivo tudi njegovo nasprotje, smrt. Morda se ti ne zdi ravno vznemirljiva, vendar se je zavedaš na enak način, kot se zavedaš življenja, zavedaš se je kot obrata kovanca med življenjem in smrtjo.³¹

Medtem ko sta Bacon in Freud v *Treh portretih*, 1973, povsem oblečena, ima Dyer na sebi le spodnjice. Na stranskih platnih je Bacon naslikal še dve črno-beli podobi, fotografiji, ki ju je na ozadje pritrdil z naslikanimi žebli ali bucikama. Na levem platnu z Dyerjem je dodal svojo podobo, na desnem krilu s Freudom je pritrdil Dyerjev portret. Omejitev na zgolj črno in belo barvo spominja na fotografije, ki jih je tudi sicer pogosto pritrjeval na stene svojega studia, medtem ko je slikal portrete prijateljev. Lahko pa se ozremo globlje v zgodovino; prisotnost črno-belih fotografij nas spomni na poznosrednjeveško slikarstvo, kjer so izbrane detajle ikonografsko zelo premišljenih kompozicij naslikali v tehniki grizaj (*grisaille*).

Dvojna upodobitev pokojnega, v črno-beli in barvni različici, spominja tudi na poznosrednjeveško tradicijo prikazovanja odlič-

³⁰ Peppiatt, 2008, 153.

³¹ Sylvester, 2005, 78.



SLIKA 15: FRANCIS BACON, *PORTRET JOHN EDWARDSA*, 1988, OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM, TONY SHAFRAZI GALLERY, NEW YORK, V:
http://www.independent.co.uk/migration_catalog/article5208170.ece/ALTERNATES/w620/Portrait+of+John+Edwards.jpeg

nikov v nagrobnih spomenikih. Kot primer navajam Kantorowiczev opis *Nagrobnika nadškofa Henryja Chicheleja*:

V canterburyjski katedrali počiva – kot je tudi prav – telo nadškofa Henryja Chicheleja, ki je bil 29 let angleški primas – od leta 1414 do 1443. Deset let po zasedbi položaja, leta 1424, je Chichele začel graditi grobnico, v kateri so ga navsezadnje pokopali. V grobnici je za nizko gotsko ograjo razstavljeno mrtvo telo Henryja Chicheleja: gol, sama koža in kosti, oči, ki zrejo s praznim pogledom, bedno truplo, ki brez blazine leži na laneni rjuhi. Na vrhu grobnice pa v čudoviti opravi počiva *gisant*: nadškof in primas Henricus Cantuariensis v dalmatiki, s palijem okoli ramen, dragoceno mitro na glavi in nogami v pontifikalnih čevljih. Oči ima široko odprte, roke sklenjene v molitvi. Ni prepuščen osami z bednim telesom pod sabo: poleg blazine, na ka-



SLIKA 16: FRANCIS BACON, *FIGURI*, 1953, OLJE NA PLATNU, 152,5 X 116.5 CM,
ZASEBNA ZBIRKA, V:
http://www.artquotes.net/masters/bacon/bacon_twofigures1953.jpg

teri počiva mitra, so angeli, ob nogah pa so se mu v molitvi pridružili klečeči spremljevalci.³²

Nadškofova podoba na zgornjem delu nagrobnika prikazuje uradni portret, spodaj pa še individualno telo pokojnika. Zgornji ležeči portret pokojnika – *gisant* – prikazuje nekaj ali nekoga, ki je v vsem svojem ornatu predstavljal drugo podobo istega telesa, njegovo visoko funkcijo, ki pa je zdaj samo še del preteklosti, saj jo je prevzel nekdo drug, medtem ko spodnje telo – *transi* – predstavlja večno navzočnost in resnico o škofu kot človeku.

Morda sta lahko tudi v Baconovem primeru pritrjeni fotografiji v ozadju levega in desnega platna interpretirani kot uradna portreta

³² Kantorowicz, 1997, 416.

Dyerja in Bacona, takšna kot sta bila v trenutku nastanka fotografije. Medtem pa je predvsem Dyerjeva zgolj v spodnjicah sedeča figura z zabrisanimi potezami realna podoba minljivega telesa pokojnega. Slikoviti prikaz sedečega Dyerja je tukaj kot zdaj že zamegljen umetnikov spomin na pokojnega prijatelja. Prav tako barvni podobi Bacona in Freuda prikazujeta realni še živeči telesi v svojem večnem spreminjanju. Baconov avtoportret na srednjem platnu prikazuje človeka, ki je s smrtjo prijatelja izgubil tudi del svojega življenjskega smisla, ostal je brez ljubljene osebe. Zato morda lahko tudi ta barvni portret razlagamo kot *transi*.

Vsebinski pomen *črnih triptihov* in njihove interpretacije so vznemirljive (in morda strašljive) saj povsem neposredno upodablajo smrt – konec, ki je še danes zavil v mnoge plasti tančice skrivnosti. Vsemu znanju in vedenju navkljub si smrt še zmeraj interpretiramo kot romantičen prehod iz ene v drugo dimenzijo bivanja – bivanja in ne konca. Triptihi so nosilci čustvenega sporočila, boleče energije izgube, ki jo je umetnik izlil na platno. Gledalcu pa ne preostane drugega, kot da si sam določi mero, do katere želi ali zmore to energijo dojeti.

Bibliografija

Antika: leksikon (1998): Cankarjeva založba, Ljubljana.

BAXANDALL, M. (1995): *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven, London.

BELTING, H. (2004): *Antropologija podobe: osnutki znanosti o podobi*, Studia humanitatis, Ljubljana.

CHIPP, H. B., ur. (1968): *Theories of modern art: a source book by artists and critics*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles CAL. in London.

- DAVIES, H. M. (1975): "Bacon's Black triptychs", *Art in America*, 63/2, marec-april, 62-68.
- GOMBRICH, E. H. (1995): *Shadows: the Depiction of Cast Shadows in Western Art*, National Gallery Press, London.
- JUNG, C. G., FRANZ, M.-L. VON (2006): *Man and his Symbols* (1964), slov. prev. Ana Jelnikar, *Človek in njegovi simboli*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KANTOROWICZ, E. H. (1997): *Kraljevi dve teles: študija o srednjeveški politični teologiji*, Krtina, Ljubljana.
- LAUKÖTTER, F., MÜLLER, M. (2006): "Paintings 1945-1991", v: Zweite, A., Müller, M., *Francis Bacon: the Violence of the Real*, 105-195.
- LEONARDO (2005): *Traktat o slikarstvu*, Studia humanitatis, Ljubljana.
- PEPPIATT, M. (2003a): "Francis Bacon: the Sacred and the Profane" v: *Francis Bacon - the Sacred And the Profane*, 32-56.
- PEPPIATT, M. (2008): *Francis Bacon: Studies for a Portrait*, Yale University Press, London.
- QUIGNARD, P. (2009): *La nuit sexuelle*, (2007), J'ai lu, Pariz.
- RUSSELL, J. (2001): *Francis Bacon*, Thames and Hudson, London.
- SCHMIED, W. (2006): *Francis Bacon: Commitment and Conflict*, Prestel, München, Berlin, London in New York.
- SYLVESTER, D. (2005): *Surovost stvarnega: intervjuji s Francisom Baconom*, Študentska založba, Ljubljana.