

NATAŠA SMOLIČ¹

Ujeta senca ali ektoplazma v delu Francisa Bacona?

Izvleček: Članek izpostavlja dva motiva, zaveso in ektoplazmo ali fenomen materializacije. Ta je zagotovo eden bolj nenavadnih virov, po katerih je posegel Bacon. Znanstveniki, ki so se v začetku 20. stoletja ukvarjali s paranormalnim, hipnozo, telepatijo in spiritizmom, so s tovrstnimi raziskavami in seansami, namenjenimi samo skrbno izbranim posameznikom, navdušili predvsem višji sloj evropske družbe. Mediji, ki so prostovoljno sodelovali pri tovrstnih javnih raziskavah, so bili vedno delno zakriti z zavesami, kar je dogodek naredilo še skrivnostnejši. Pojav tudi Baconu ni bil tuj, o čemer pričajo fotografije v njegovi lasti.

Ključne besede: zavesa, ektoplazma, materializacija, senca, spiritizem

UDK: 75:133

Captured Shadow or Ectoplasm in Francis Bacon's Work?

Abstract: The article highlights two motifs – the curtain and the ectoplasm or phenomenon of materialisation. The latter is definitely one of the more peculiar sources used by Bacon. The early 20th century saw inquiries and séances conducted by scientists who took up the paranormal, hypnosis, telepathy, and spiritism; aimed at a carefully selected set of individuals, they mostly appealed to the upper classes of European society. The mediums, who voluntarily cooperated in this kind of public inquiry, were always partially

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

hidden behind curtains, which made the event even more mysterious. This phenomenon was not foreign to Bacon, as evidenced by the photographs in his private ownership.

Key words: curtain, ectoplasm, materialisation, shadow, spiritism



*I have a little shadow that goes in and out with me,
And what can be the use of him is more than I can see.
He is very, very like me from the heels up to the head;
And I see him jump before me, when I jump into my bed.*

Robert Louis Stevenson, My Shadow

Francis Bacon je figuro kot osrednji motiv svojega slikarstva s slikovnim ozadjem spajal na več načinov. Uporabljal je tridimenzionalno perspektivno oblikovano kletko ali dvodimenzionalno krožno zasnovano pisto, areno, s čimer je figuri ustvaril prostor znotraj slikovnega polja. Najradikalnejši primer spajanja ali pritrdjevanja telesa na ozadje predstavljajo naslikane varnostne sponke ali celo injekcijska igla. Pogosto pa je svoje like "pritrdil" na ozadje z njihovimi sencami ali madeži, ki se iztekajo v obliki figure. Prav tako zanimiv in v zgodovini slikarstva pogost določevalec iluzije prostora je motiv zastora ali zaves, s katerim se je Bacon pogosto ukvarjal konec 40. in v začetku 50. let.

Zavesa - prostorski izolator v sliki

Plinij starejši je zapisal zgodbo o antičnem slikarju Zevksisu iz 5. stoletja pr. n. št., ki je bil zelo ponosen na svoje odlično posnemanje narave. Tihožitje z grozdom je naslikal tako veristično, da so, ko je odgrnil zaveso pred svojo sliko, prileteli ptiči v želji kljuvati grozdje.

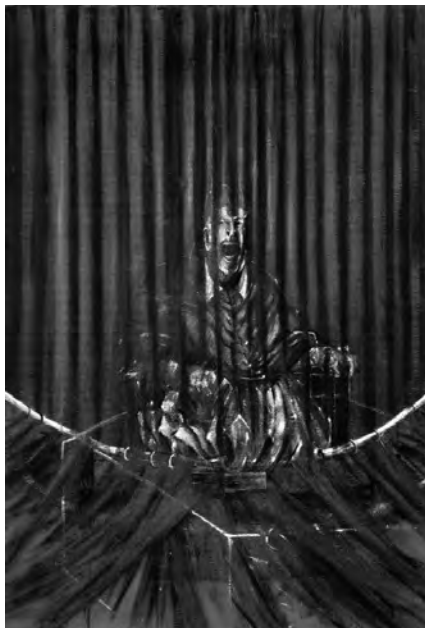


SLIKA 1: TIZIAN, *PORTRET KARDINALA FILIPPA ARCHINTA*, 1551–1562, OLJE NA PLATNU, 118 x 94 CM, PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, PHILADELPHIA, PA v: http://www.artfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.htm

V tekmi, kateri slikar bolje obvlada mimetičnost narave, je izzval Parazija iz Efeza (ali Aten), naj še on odgrne zaveso pred svojo sliko, da se bo videlo, kaj je naslikal. Vendar Parazijeve slike ni bilo mogoče odgrniti, saj je bila zavesa prav tako naslikana. Zevksis je spoznal svojo zmoto in s plemenito poštenostjo Paraziju priznal zmago, ker je sam sicer prevaral ptice, Parazij pa je prevaral njega, umetnika.²

Zgodbo je uporabil Jacques Lacan v svojem seminarju leta 1964 kot primer, s katerim je poudaril, da živali privlači površinska pojavnost, medtem ko ljudi zapelje ideja tistega, kar je skrito. Avtor govori o tem, da je zgodba nazoren prikaz zmage pogleda nad očesom, celo zmaga nad očesom najboljšega slikarja v antični Grčiji –

² Plinij 35, 293–295.



SLIKA 2: FRANCIS BACON, ŠTUDIJA PO VELÁZQUEZU, 1950, OLJE NA PLATNU, 198 X 137 CM, ZASEBNA ZBIRKA v: <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-truth-behind-francis-bacons-screaming-popes/>

Zevksisa: "Kar gledam, ni nikoli tisto, kar hočem videti."³ V nadaljevanju poudari, da je Zevksisova zasluga v tem, da je naslikal grozdje, ki je privabilo ptice, in ne v tem, da bi bilo to grozdje popolno. Naslikano grozdje je prevaralo ptičje oko.

Idejo prosojne zavese, ki prekriva polovico figure oz. portretiranca, je zanimivo uporabil beneški renesančni slikar Tizian v *Portretu kardinala Filippa Archinta*, 1551-1562 (slika 1). Izpostavil je le Archintovo desnico s škofovskim prstanom. Filippo Archinto je bil leta 1556 imenovan za nadškofa v Milanu, vendar mu je politična situacija onemogočila funkcijo nadškofa tudi opravljati. Do smrti leta 1558 je živel v izgnanstvu v Bergamu. Na vprašanje, zakaj se je

³ Lacan, 1980, 97.

Tizian odločil preko portreta kardinala naslikati zaveso, se v strokovni literaturi pojavljata dva odgovora. Zaveso je naslikal, ker je tako hotel poudariti Archintovo izgnanstvo in politično oviro pri opravljanju funkcije, ki mu je pravno pripadala – kar je nakazal tudi s prstanom.⁴ Drugi odgovor je preprostejši in morda prav zato verjetnejši: slika je nastajala med letoma 1551 in 1562, Archinto pa je umrl leta 1558. Tizian je po kardinalovi smrti z zaveso želel poudariti, da gre za posmrtni portret.⁵

V *Študiji po Velázquezu*, 1950 (slika 2), je Bacon figuro umestil za več prostorskih izolatorjev. Nekako v višini kolen sedečega pappeža se kot pista ukrivljeno vije karnisa, na kateri so jasno vidna vodila in nanje obešena zavesa. Tako je zdaj v eni izmed številnih različic zgledov po Velázquezovem *Inocencu X.* (slika 3), podobi, ki ga je silno navduševala, Bacon dodal še en zgled – Tizianov *Portret kardinala Filippa Archinta*. Zavesa v slikovnem polju krepi silovitost in napetost. Figura ima odprta usta, z rokama se (krčevito) oprijema naslonjal za roke, zavesa pa se prostorsko razpira na vse strani, levo, desno, proti gledalcu; istočasno se zdi, kot da je zaradi hitrega padanja tudi dvignjena preko figure in tako prekriva celotno površino slike.

Medtem ko se strokovnjaki še danes vprašujejo, kakšen je namen zaves v Tizianovi sliki kardinala Archinta, lahko za Bacona brez zadržkov trdimo, da je za doseganje dvoumnosti uporabljal različne rešitve – “shuttering” (oblika prehajanja ene barve v drugo s pomočjo linij ali črt, kar naj bi asociiralo na pogled skozi okno, ki ga zastirajo odprte naoknice), videz optične iluzije in sence.⁶ Izraz “shuttering” je Bacon uporabil, ko je v raznih intervjujih govoril o

⁴ URL: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101951.html> (26. 8. 2010).

⁵ Tiziano, 1969, 126.

⁶ Laukötter, Müller, 2006, 195, op. 6.



SLIKA 3: VELÁZQUEZ, *PORTRET INOCENCA X.*, 1650, OLJE NA PLATNU,
140 X 120 CM, GALLERIA PAMPHILJ, RIM V:
http://www.artyfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.htm

Degasevem načinu uporabe pastelne tehnike. Prevajalka *Intervjujev s Francisom Baconom* avtorja Davida Sylvestra se je zaradi težavnosti prevoda besede odločila za izraz *razbrazdati* in *raze*.

Degas na svojih pastelih obliko zmeraj razbrazda s temi črtami, ki jih vriše v podobo in ki v nekem smislu naredijo njeno resničnost hkrati močnejšo in raznovrstnejšo. Pri Degasu se mi je zmeraj zdelo najbolj zanimivo to, kako je naredil *raze* v telo: lahko bi rekli, da je telo na neki način razoral, da je razoral podobo in potem nanesel ogromno barve po teh razah.⁷

Wolfgang Kemp je poudaril, da naslikana zavesa naredi sliko za kurioziten predmet.⁸ Zavesa je lahko tudi bolj posrednik kot ovira,

⁷ Sylvester, 2005, 176.

⁸ Kemp, 1992, 29.



SLIKA 4: FRANCIS BACON, *ŠTUDIJA ZA ČLOVEŠKO TELO*, 1949, OLJE NA PLATNU, 147 X 134 CM, NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, MELBOURNE V: <http://www.unirioja.es/listenerartcriticism/images/human.jpg>

“skriva le napol, torej spodbuja k spoznanju”. Tako vlogo je imela v zgodovini in podoben učinek doseže tudi v Baconovih slikah. Bacon je 22. decembra 1984 zapisal svoje sanje: “Sanjal sem /.../ celo serijo novih slik /.../ podobe vsega na modri satenasti zavesi, narejeno v novi skrajšavi vseh tem, ki sem jih naredil v vsem svojem delu do nocoj.”⁹ Več kot 30 let prej pa so nastale prve slike, v katerih se je ukvarjal s tem kuriozitetnim elementom.

Najzgodnejša Baconova akta, *Študija za človeško telo* in *Slika*, sta datirana z letnicama 1949 in 1950.¹⁰ (Sliki 4, 5.) V obeh vidimo prosojen zastor, ki prostor ločuje na dva dela tako, da je v prvem planu upodobljena zavesa, ki skoraj teatralno odstira pogled za njo,

⁹ Harrison, 2005, 103, op. 21.

¹⁰ Laukötter, Müller, 2006, 108.



SLIKA 5: FRANCIS BACON, *SLIKA*, 1950, OLJE NA PLATNU, 198 X 132 CM,
CITY ART GALLERY, LEEDS v: [http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3SWA/
\\$File/francis+bacon+--+painting+1950+.JPG](http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3SWA/$File/francis+bacon+--+painting+1950+.JPG)

kjer stoji človeška postava. Baconove prosojne zavese že tako neopredeljen prostor še dodatno zameglijo in gledalci smo najpogosteje prepuščeni lastnim ugibanjem, kaj je v slikovnem prostoru sploh upodobljeno. Še najverjetnejše je, da je za naslikano zaveso kopalna kad. Da gre v obeh primerih morda res za prizor, ki se odvija v kopalnici, poudarjata tudi goli figuri, ki ju gledamo v hrbet ali od strani, kot da bi pravkar vstopali v kad ali pa bi v njej že bili. Obe figuri sta naslikani precej zabrisano, v Baconu svojstveni impresionistični maniri, v gibanju, in delujeta kot nematerialna duhova ali senčni figuri. V *Študiji za človeško telo*, 1949 (slika 4), se zdi, kakor da se črnina prostora, v katerega figura vstopa, vrisuje v njeno telo in se ozke črne vertikale vcepljajo v glavo. Ta način barvnega prehajanja je Bacon povzel po Degasevih pastelih in izjavil:

“On je resnično edini umetnik, ki je znal uporabljati pasteles na tak način, s temi linijami med barvami.”¹¹

Materialnost zavese kot naslikane draperije se v Baconovem slikarstvu najpogosteje preobrazi v vertikalne barvne nanose, ki so zdaj bolj ideja zastekljenega prostora, v katerega je umeščena figura. Te vertikale pogosto uvajajo idejo hitrega padanja – kot da bi bila figura ujeta v valju, kjer jo neka močna sila vleče navzdol, pri čemer se ji odprejo tudi usta. V sliki *Študija za človeško telo*, 1949 (slika 4), je materialnost zavese poudarjena z naslikano varnostno sponko, ki je “pripeta” na zaveso desno od figure. Droben element, ki slikovni prostor in dogajanje v njem umiri, fiksira.

Na levo in desno stran odstrto zaveso vidimo v Rafaelovi sliki *Sikstinska Madona*, 1513–1514, kjer se nam prav mistično ponuja vpogled v svet božje milosti in čudeža (slika 6). Tam stoji ena najlepših upodobitev Matere božje z ljubkim sadežem svojega telesa v rokah – Jezusom. Prostor je Rafael nakazal zgolj z zaveso in vidno karniso, po kateri zavesa drsi. V spodnjem delu slike je naslikal ozek rjav rob, ki naj asociira na krsto papeža Julija II., na katerega se v maniri *trompe l'oeil* naslanjata dve angelski figuri. Mističnost ali nadstvarnost podobe je Rafael še poudaril z umestitvijo lebdeče Madone v oblak, napolnjen z množico angelskih obrazov. Levo in desno je kompozicijo zaključil s portretom Julija II. in sveto Barbaro. Naslikana zavesa nam tako simbolično razkriva najsvetejše. Bog se je udejanjil, postal je meso, v podobi svojega sina je prišel med vernike in nevernike. Zavesa je v vlogi dramatičnega poudarka dogajanja, napoved žrtvovanja in smrti starega življenja, da se lahko začne novo. V Novi zavezi je sveti Pavel uporabil prisposodbo zagrinjala za Jezusa, tako v *Pismu Hebrejcem* beremo: “... da po Jezusovi krvi stopamo v svetišče, in

¹¹ Archimbaud, 2004, 43.



SLIKA 6: RAFAEL, *SIKSTINSKA MADONA*, 1513–1514, OLJE NA PLATNU, 256 X 196M, GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER, DRESDEN V:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_%28Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresde,_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm%29.jpg

sicer po novi in živi poti, ki nam jo je odprl skozi zagrinjalo, to je skozi svoje meso ...” (Heb 10, 19–22.)

Stara zaveza je zagrinjalo pojmovala bolj dobesedno, kot dejansko zaveso, ki je v jeruzalemskem templju ločevala *sveto* od *najsvejšega* in drugo zagrinjalo *sveto* od hodnika ali veže. S Kristusovo smrtjo na križu pa se je “... zagrinjalo pretrgalo na dvoje od vrha do tal” (Mr 15,38). To trganje kaže na silovitost *razodetja*, opravljenega s “padcem tančice” (zagrinjala), ki ima iniciacijski pomen. V primerjavi s starim zakonom je kristično razodetje nekakšna dezokultacija: “Nič ni namreč skrito, kar se ne bi razodelo, in nič zakrito, kar se ne bi spoznalo in prišlo na dan.” (Lk 8,17.)



SLIKA 7: REMBRANDT, *SVETA DRUŽINA Z ZAVESO*, 1646, OLJE NA LESU, 46,5 X 69 CM, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN, KASSEL 46,5 X 69 CM v:
<http://uploads2.wikipaintings.org/images/rembrandt/holy-family-with-a-curtain-1646.jpg>

Rembrandtovo platno *Sveta družina* iz leta 1646 hranijo v Kasslu (slika 7). Tudi na njem je upodobljena zavesa in prav z njo je Rembrandt vplival na mnoge slikarje svojega časa tako močno, da je v naslednjih desetih letih nastalo še veliko del, v katerih se pojavijo zavesa. Rafael in Rembrandt sta naslikala zaveso pred svetima prizoroma. Vendar v Rembrandtovi *Sveti družini* nič razen naslova ne poudarja svetosti. V notranjosti je v sodobno opravo oblečena ženska z otrokom, zunaj, tik za zaveso, pa moški cepi drva. Rembrandt je v severnjaški maniri žanrsko prikazal skromnost svete družine. Le število upodobljenih, njihova starost in spol so kazalci, ki v skladu s krščansko ikonografijo nakazujejo, koga figure predstavljajo. Avtor je pred motiv svete družine najprej naslikal umetelno oblikovan okvir in šele preko tega odstrto zaveso. Tako so



SLIKA 8: *UMIRAJOČA NIOBIDA*, 450–440 PR. N. ŠT., MARMOR, V. 150 CM,
MUSEO DELLE TERME, RIM V:
http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/greek/10_97_5_74.jpg

zavesa, karnisa in okvir zavzeli mesto iluzionističnih učinkov – *trompe l'oeil*.¹²

Manj mistično, pa vendar žanrsko skrivnostno se je z motivom zavese poigral tudi Rembrandtov sodobnik, prav tako nizozemski mojster Jan Vermeer van Delft, ki nam v svojih kompozicijah ponuja vpogled v meščanske notranjščine, kjer mlado dekle bere pismo, slikar ustvarja in podobno. Zavesa v sliki vsekakor odigra dramatično vlogo, vsebino slike in dogajanje v njej naredi skrivnostnejšo in zato tudi privlačnejšo. Res pa je, da navada izvira iz dejanskega življenja, saj so predvsem v severnjaških meščanskih hišah in v ljubiteljskih kabinetih slike pogosto zagrinjali z dejanskimi zavesami, da so jih zaščitili pred premočno dnevno svetlobo. Navada, prevzeta po ži-

¹² Kemp, 1992, 21–29.

dovski tradiciji, pa je narekovala, da so slike zastrli tudi takrat, kadar se je v hiši žalovalo. Uporabo zavesa za zaščito slike so poznali tudi v južni Evropi. Kot dokaz Kemp navaja zapise rimskega zdravnika Giulia Mancinija iz okoli leta 1628, ki poudarja, da je idealno, če se zavesa spušča in dviga in ne visi ob robu slike, saj tako najboljše predstavi delo. Pri tem svetuje zeleno ali rdečo barvo, za še dodaten poudarek pomena dela predlaga materiale, kot sta taft ali svila, v vsakem primeru lahko tkanino na osnovi svile, ki lepo pade.¹³

Skrivnostnost (v tem primeru tudi tesnoba), ki jo v *Študiji po Velázquezu*, 1950 (slika 2), ustvarja zavesa, je zdaj morda razumljivejša. Sveti oče ali papež, ki naj predstavlja idejo svetega in hkrati najsvetejšega na zemlji, je prekrit s transparentno belo tančico barvnega nanosa. Vendar v Baconovem primeru zagotovo ne gre za idejo prekrivanja svetega, ki po Kristusovi žrtvi pripada vsem verujočim. Prej gre za njegov precej nenavadni odnos do Velázquezevega *Portreta Inocenca X.*, ki ga kljub večkratnemu obisku Rima ni nikoli šel pogledat v izvirniku, je pa kupoval knjige in razglednice, v katerih je bila slika reproducirana. Tako je ta portret zanj za vedno ostal nekoliko skrivnosten in morda španski baročni mojster prav zato tako privlačen.

Podobno je Bacon za belo tančico in v motiv kletke postavil skrivnosten simbol preteklosti – sfingo. *Sfinga*, 1954, je eno izmed štirih del, v katerih se je Bacon v začetku 50. let ukvarjal s tem motivom. Človeški videz egipčanske sfinge prevzame poslovnež v beli srajci in kravati. Koga figura predstavlja, ne vemo, zagotovo pa velja: "Ne postavlja uganke, kot je to počela pred Ojdipom – ta sfinga s svojim delno klasičnim in delno zasenčenim videzom je sama uganaka za sodobnega gledalca."¹⁴

¹³ Kemp, 1992, 21–29.

¹⁴ Laukötter, Müller, 2006, 124.



SLIKA 9: FRANCIS BACON, *ŠTUDIJA ZA PORTRET*, 1949, OLJE NA PLATNU, 149,5 x 130,5 CM, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO IL v: http://dbprng00ikc2j.cloudfront.net/userimages/3151/c742cBacon_StudyForAPortrait.jpg

Idejo vertikalnih linij, ki naj v slikah predstavljajo zaveso, naj bi po Harrisonovi razlagi Bacon našel tudi v naoknicah ali v ozadju Matissove slike *Odaliska s sivimi hlačkami*, 1926–1927, morda pa tudi v ozadju na fotografiji antične skulpture *Umirajoče Niobide*, okoli 440 pr. n. št., ki so ga opremili z bogato nagubanimi zavesami (slika 8). Predvsem zadnja navedba je zanimiva, saj je fotografija, ki jo navaja, nastala šele leta 1956, kar je šest oz. sedem let pozneje, kot je Bacon naslikal svojo *Sliko*, 1950, ali *Študijo za človeško telo*, 1949 (sliki 4, 5). Max Hirmer je fotografijo kipa *Umirajoče Niobide* posnel in objavljena je bila v knjigah o grški umetnosti (v opombi še navaja, da so mnogi fotografi za ozadja antičnih kipov uporabljali močno nagubane zaveso), in če ni mogla predstavljati vzora za ključno sliko, je morda vplivala na vse poznejše Baconove slike, v katerih se je z motivom in njegovimi izpeljavami še ukvarjal. Harrison je *Umirajočo*



SLIKA 10: FRANCIS BACON, *Tri figure v sobi*, 1964, (levo platno triptiha), olje na platnu, 198 x 147,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris v:

<http://my.opera.com/nguhuart/albums/slideshow/?album=4513532>

Niobido izpostavil kot zgled za Baconovo *Sliko*, 1950, tudi zaradi poze roke, ki je v obeh primerih dvignjena nad glavo in se z dlanjo spušča po hrbtu.¹⁵ V Baconovem primeru gre verjetno za kretnjo, s katero si figura umiva hrbet, če je prikazana pri prhanju. Nioba oz. ena izmed Niobinih hčera pa z rokama sega proti sredini svojega hrbta, kamor se ji je zarila smrtonosna puščica, s katero sta jo pokončala Apolon in Artemida. Zgodba Niobe in njenih hčera in poza, v kateri je eno izmed njih antični mojster upodobil, bi bila za Bacona zagotovo privlačna, vendar je kot vzor sam nikoli ne omenja.

Baconove zavese so vedno prosojne, figuro in prostor, ki ju delno prekrivajo, še vedno pustijo vidna. Prekrijejo ju le toliko, da se njuna

¹⁵ Harrison, 2005, 100.

že tako vprašljiva materialnost še bolj izmika. Kljub temu da sta obe figuri slik *Študija za človeško telo*, 1949 (slika 4), in *Slika*, 1950 (slika 5), prikazani skoraj nematerialno kot duhova, predvsem naslov prve pove, da je Bacona tukaj zanimala forma telesa in pa pozicija hrbtenice. Vzora sta tudi Michelangelo in Degas, saj se obe figuri obračata proti gledalcu s hrbtom in s strani. Tako sta ujeti v renesančni pozi, ki ji je impresionistični mojster dajal prednost. Michelangelo in Degas sta v njej lahko prikazala razgibano mišičevje hrbta in videz hrbtenice skozi napeto kožo. Ob tem pa je treba omeniti tudi vpliv Muybridgeevih fotografij *Človeške figure v gibanju* in nekoliko poznejših prvih rentgenskih posnetkov hrbtenice in človeškega okostja nasploh. Baconova figura je v obeh primerih zgolj telo, brez obraza. V *Sliki*, 1950 (slika 5), se je – verjetno – ženski figuri z dvignjeno desnico kot senca pridružila še temna oblika moške glave in zgornjega dela telesa. Ta po logiki padanja sence ne more pripadati telesu stoječe figure, ampak neki drugi postavi, ki je na sliki ne vidimo in tudi ne moremo ugotoviti, kje bi sploh stala. Edina možnost je, da gre za samostojno senco.

Potrditev, da je Bacon črpal ideje za svoje delo iz umetniških stvaritev velikih mojstrov in enakovredno iz povsem vsakdanjih, banalnih virov, je nazorna tudi v elementu zavesa. Med delovnimi dokumenti, knjigami in papirji, nakopičenimi v njegovem ateljeju, je bil tudi časopisni oglas za cigarete *Silk Cut*, ki pa ga je iztrgal iz neznane revije šele v poznih 80. letih.¹⁶ Vijoličast zastor reklamnega oglasa, obešen na karniso, v svoji elegantnosti prav nič ne zaostaja za naslikanimi ali oblikovanimi zavesami velikih slikarskih in kiparskih mojstrov renesanse ali baroka. Zavesa, zastor, tančica ali zagrinjalo imajo bogat simbolno ikonografski pomen, vendar moramo te elemente v Baconovih slikah brati tudi kot likovni element, ki poudarja oblikovno plat slikovnega prostora.

¹⁶ Harrison, 2005, 103.



SLIKA 11: EKTOPLAZMIČNA FIGURA SE POJAVLJA IZ UST IN NOSU MEDIJA MARY M. V WINNIPEGU, 1929 V: [HTTP://WWW.WIRED.COM/IMAGES_BLOGS/PHOTOS/UNCATEGORIZED/2007/04/16/SEANCEL.JPG](http://www.wired.com/images_blogs/photos/uncategorized/2007/04/16/seancel.jpg)

Fenomen materializacije - ektoplazma

Zagotovo enega najzgodnejših in nevsakdanjih virov za uporabo zavese v Baconovih slikah predstavljajo fotografije fenomena materializacije ali ektoplazme.¹⁷ Z njim so se v začetku 20. stoletja ukvarjali priznani znanstveniki: nemški zdravnik, profesor Albert Schrenck-Notzing, ki je večino svojega raziskovanja posvetil paranormalnemu, hipnozi, telepatiji in spiritizmu; francoski zdravnik, profesor Charles Richet, dobitnik Nobelove nagrade, je besedo ektoplazma uporabil za opis "pozunanjene substance", proizvedene zunaj telesa medija (ime je sestavil iz grških besed *ekto* - pozuna-

¹⁷ Pojem ektoplazme je povzet po: Ectoplasm written by Robin Bellamy, <http://psican.org/alpha/index.php?/20080823108/Ghosts-Hauntings/Ectoplasm.html>, (5. 8. 2010).

njeno – in *plasma* – substanca), ter francoska raziskovalka Juliette Bisson, ki je v letih 1908–1913 v sodelovanju s Schrenck-Notzingom intenzivno proučevala ekto plazmo. Napisala je več knjig in si prislužila prvo znanstveno priznanje prav na tem področju. Sir Arthur Conan Doyle je bil prepričan, da bo gospa Bisson nekoč zasedla mesto v zgodovini ob Marie Curie.

Bissonova in Schrenck-Notzing sta najpogosteje sodelovala z medijem *Evo Carrière*. Med pripravo na seanso je morala Eva pod nadzorom zamenjati vsa oblačila in se obleči v haljo brez gumbov. Le njena stopala in dlani so ostale nepokrite. Odpeljali so jo v sobo za eksperimente, v katero sicer nikoli, razen v času izvajanja eksperimenta, ni imela vstopa. Na enem koncu sobe je bil majhen prostor, zagrnjen z zaveso zadaj, s strani in od zgoraj, le spredaj je bil odgrnjen. Namen tako oblikovanega prostora je bil iz hipnotiziranega medija privabiti in koncentrirati ekto plazmo. Schrenck-Notzing je trdil, da je ekto plazma sestavljena iz levkocitov – belih krvnih celic in celic povrhnjice. Med materializacijo se ločijo od telesa medija in gledalcev. V svojih zapisih ugotavlja, da s pomočjo neznanega biološkega procesa iz telesa medija pride snov, ki je najprej napol tekoča in vsebuje nekatere lastnosti vitalne substance z opazno močjo spreminjanja, gibanja in domnevo o končni obliki. Vsak dvom o resničnosti svojih trditev ali dejstev zavrača, saj so bili mnogokrat preverjeni s testiranjem pod različnimi in strogimi pogoji. Vsa-kogar, ki bi morda podvomil o novi znanstveni domeni zaradi različnih napadov škodoželjnežev in ustrahovalcev, pa spodbuja z besedami Michaela Faradaya: Nič ni preveč osupljivo, da ne bi bilo resnično.

Charles Richet je substanco opisal kot trdo ali plinasto snov, podobno živemu bitju in gnetljivo, ki domnevno izhaja iz medijevega telesa in oblikuje ude, obraze ali cela telesa. Ekto plazma je navadno gosta, vendar tekoča, mlečno bela substanca z vonjem



SLIKA 12: FRANCIS BACON, *GLAVA 1*, 1958, OLJE NA PLATNU, 61 X 51 CM, ZASEBNA ZBIRKA V: HARRISON, M., 2005, *IN CAMERA: FRANCIS BACON: PHOTOGRAPHY, FILM, AND THE PRACTICE OF PAINTING*, THAMES AND HUDSON, LONDON. SLIKA 229, STR. 205.

ozona. Je hladna in vlažna. Tudi Richet je trdil, da je ekto plazma sestavljena iz belih krvnih celic in kožnih celic. Imenovali so jo tudi substanca X in teleplazma. Richet je kot zdravnik in član uglednega Francoskega inštituta proučeval ekto plazmo na Sorboni. Odkril je, da je ekto plazma v prvi fazi nevidna in neotipljiva, vendar jo je tudi takrat mogoče fotografirati z infrardečimi žarki in jo stehtati. V drugi fazi postane plinasta, tekoča ali trdna in pridobi vonj. V svoji zadnji fazi, ko jo je mogoče videti in občutiti, ima videz muslina in je na otip kot pajčevina. Redko se ekto plazma osuši in otrdi. Njena temperatura je okoli 40 stopinj. Richetevi sklepi iz leta 1927 se glasijo: "Obstaja dovolj dokazov, da lahko eksperimentalno materializacijo (ekto plazmično) uvrstimo med znanstvena dejstva. Zagotovo pa je ne razumemo. Zelo je absurdna, če je resnica sploh lahko absurdna."



SLIKA 13: MEDIJ EVA CARRIÈRE JE DOMNEVNO PROIZVEDLA EKTOPLAZMIČEN OBRAZ IZ SVOJEGA UŠESA MED SEANSO. MNOGI IZMED NJENIH "OBRAZOV" SO BILI POZNEJE RAZKRITI KOT IZREZKI IZ ČASOPISOV. (1912) V: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Ektoplasma.gif>

V Freudovem času je koncept ekto plazme kot rezidija ali ostanka duha dosegel veliko priljubljenost. Takratne študije so domnevale, da je ekto plazma rumeno zelen izcedek, ki obdaja telo duha. Rezidij naj bi obstal in je pogosto opazen na fotografijah s pomočjo posebnih luči ali s posebnimi očali. Domnevali so, da je kontakt z ekto plazmo lahko škodljiv. Ena izmed osnovnih lastnosti ekto plazme je, da je izredno občutljiva za svetlobo, tako zelo, da celo hipna svetloba požene substanco nazaj v telo medija z močjo napete elastike. Lahko se pojavijo poškodbe, modrice, odprte rane in krvavitve. Med seanso na *British College of Psychic Science* je eden od gledalcev naredil nasilno kretnjo, medtem ko se ga je dotaknila ekto plazma; medij, Evan Powell, je hipoma utrpel hude poškodbe na prsih. Vdihovanje ali gibanje skozi je domnevno povzročalo bolezen ali obsedenost.



SLIKA 14: FRANCIS BACON, *Tri študije za portret, med katerimi je avtoportret*, 1969, olje na platnu, 35,5 x 30,5 cm (x 3), zasebna zbirka v: Dietz, H., idr., ur., 2005, *Francis Bacon: Die Portraits*, Hamburger Kunsthalle, Hatje Cantz, Hamburg [razst. kat.]. Slika 42, str. 119.

Seveda se je mnogokrat izkazalo, da je ekto plazma ponaredek. Za nekatere vzorce ekto plazme značilnega vonja in texture so dokazali, da so bili pripravljeni iz jajčnega beljaka, koprivnega platna ali celuloze, mešanice mila in želatine. V poznem 19. stoletju je mnogo sleparskih medijev uporabljalo muslin. V 20. stoletju so se med spiritističnim gibanjem razbohotili prostori za divinizacijo, v katerih so izvajali seanse za člane. Med temi rituali so za izdelovanje lažne ekto plazme uporabljali mreže in kose prozorne tkanine, prekrite s fluorescentno barvo in svetlečimi se materiali. Včasih so točili razne tekočine v želji narediti solze ali dež, ki naj bi jih ustvaril duh, pogosto je tekočina padala s stropa in se ustavila pred koncem seanse. Obiskovalci so bili opozorjeni, naj se ne dotikajo "rezidija duha", da bi se izognili poškodbam.

Schrenck-Notzing je analiziral lase in dlake, odrezane na materializirani duhovni formi; ugotovil je, da imajo drugačno strukturo kot lasje in dlake medija (Eve). Ekto plazmo je sežgal in ugotovil, da ima vonj po zažgani roževini. Analiziral je pepel in ugotovil, da vsebuje kalcijev fosfat in natrijev klorid. Med študijo so medija stehali, ko se je formirala ekto plazma, in ugotovili, da se je njegova teža zmanjšala.

Ko se nekoliko pobližje seznanimo s pojavom materializacije in ko izvemo, da je imel Bacon fotografije tega fenomena v svoji lasti, se ne moremo izogniti misli, da je morda v celotnem Baconovem opusu prav pojav ekto plazme ključni vzor. Barbara Steffen poudarja, da so fotografije takšnih ezoteričnih fenomenov imele velik vpliv na Baconovo slikarstvo, npr. pri *Študiji za človeško telo*, 1949 (slika 4), kjer upodablja protagonista v stanju, podobnem transu; izoliran je od sobe in gledalca in vsak trenutek bo izginil za zaveso.¹⁸

Morda bi kot prikaz zgledovanja lahko izpostavili še kakšno nazornejšo Baconovo podobo, npr. *Študijo za portret*, 1949, kjer figura sedi prostorsko osamljena v motivu kletke (slika 9). Kot dodatni izolatorji figure so še barva, ki je znotraj meja kletke rjava, zunaj nje pa modra, in zabrisanost notranjega prostora, kot bi bila figura spet prekrita z zaveso. Vse opisano daje teatralni videz, videz odra, na katerem med spiritistično seanso sedi figura, zunaj motiva kletke pa se desno spodaj izliva temna senca kot ekto plazma. Ali morda še slika *Glava 4*, 1949, v kateri se za zaveso, razgrnjeno po sredini, kaže podoba moške figure, ki jo gledamo v hrbet, pred njo pa se frontalno izrisuje glava opice.

Harrison je poudaril, da je Bacon slikarstvo razumel kot "medijsko aktivnost" in sebe kot "sprejemnika podob".¹⁹ Sam Bacon pa je dejal, da ko mu podobe padejo pred oči, in čeprav slike na koncu niso take, kot so stvari, ki so mu padle v glavo, te podobe same sugerirajo, kako lahko upa, da bo zanj delovalo naključje. "Sebe nimam toliko za slikarja, ampak za medija naključja."²⁰

Morda lahko celo zapišemo, da je bil Bacon v svojih delih jasno viden, saj je npr. v triptihu *Tri figure v sobi*, 1964 (slika 10), na desnem

¹⁸ Steffen, 2003, 134.

¹⁹ Harrison, 2005, 204.

²⁰ Sylvester, 2005, 104.



SLIKA 15: FRANCIS BACON, *FIGURI*, 1961, OLJE IN PESEK NA PLATNU,
198,5 X 142 CM, ZASEBNA ZBIRKA V:

<http://www.alexalienart.com/BaconTwoFiguresParis.jpg>

platnu upodobil figuro v podobni pozi, sedečo na straniščni školjki, kot skoraj desetletje pozneje v *Triptihu maj-junij*, 1973, kjer nam prikaže pozo, v kateri je Dyer umrl. Medvojni čas, v katerem je Bacon odraščal, je bil tudi čas intenzivnega raziskovanja mejnih znanstvenih področij, kot je spiritizem, in psihičnih fenomenov. Mnogi ljudje, ki so izgubili svoje drage, partnerje, sorodnike ali prijatelje, so poskušali poiskati odgovor o njihovem izginotju s pomočjo takrat aktualnih spiritističnih seans. Bacon v *Intervjujih* s Sylvestrom govori o tem divjem in nasilnem obdobju in poudarja, da je seveda moralo pustiti neki pečat tudi na njem in v njegovem slikarstvu.

Silovitost resničnosti pa ni samo preprosta silovitost, kakršno imamo v mislih, ko rečemo, da je nekaj silovitega v vrtnici ali čem podobnem, ampak je to tudi silovitost sugestij znotraj same podobe,

kar lahko poda samo barva. Ko vas gledam takole čez mizo, ne vidim samo vas, ampak vse, kar izžarevate, tisto, kar je povezano z osebnostjo in vsem drugim. In če hočeš to izraziti na sliki, kot bi rad, da bi mi uspelo na portretu, to pomeni, da bi bilo v barvi to videti silovito. Skoraj ves čas živimo za zasloni – živimo zaslonjeno življenje. In ko pravijo, da je v mojem delu nekaj divjega ali silovitega, si včasih mislim, da mi morda od časa do časa uspe odstraniti kako tako tančico ali zaslon.²¹

Harrison posebej opozarja na dejstvo, da se je od leta 1958 naprej v Baconovem delu začelo pojavljati pari podobno dimasto izhlapevanje, ki se izloča iz glav in njihovih odprtih ali se jih tesno drži, kar zelo nazorno vidimo v sliki *Glava 1*, 1958.²² (Slika 12.) Figura sicer ne daje videza zamaknjenosti ali transa in obraz ni tipično baconovsko brezizrazen ali zabrisan, ker bi bil prikazan z več zornih kotov hkrati, temveč imamo občutek, kot bi se morda vsaj navidezno nasmihal. V nadaljevanju Baconovega opusa se podobni "izločki", ki jih poznamo s fotografij spiritističnih seans, kažejo na različne načine (slika 13). V *Treh študijah za portrete, med katerimi je avtoportret*, 1969, so vse tri glave prikazane z dodatki, ki nas lahko spomnijo na ekto plazmične izločke (slika 14). Ker pa so ob poskusih ekto plazmo pogosto inscenirali s časopisnimi izrezki, tudi ni nenavadno, da se vse tri glave zdijo, kot bi bile sestavljene in zlepljene iz več kosov raztrganega barvnega papirja. Ne glede na letnico, s katero bi lahko označili začetke zgledovanja po fenomenu materializacije ali ekto plazme, so Baconove figure od najzgodnejših ohranjenih slik iz 30. let, kot je npr. *Križanje*, 1933, imele podobo duhov.

²¹ Sylvester, 2005, 81–82.

²² Harrison, 2005, 205, pripis k sl. 229.



SLIKA 16: FRANCIS BACON, *ŠTUDIJA MOŠKEGA IN ŽENSKÉ, KI HODITA*, 1988, OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM, ZASEBNA ZBIRKA V: CHIAPPINI, R., UR., 2008, FRANCIS BACON, PALAZZO REALE, SKIRA, MILANO [RAZST. KAT.] SLIKA 59, STR. 168.

Boj med svetlobo in senco

V sliki iz leta 1961, ki ji je Bacon dal naslov *Figuri* (slika 15), je ustvaril videz, kot da v slikovnem polju stojita dve postavi, vendar je razlaga spet lahko tudi drugačna. Figura je morda ena sama, zelo natančno pa jo obdaja ali obrisuje široka črna kontura, ki je morda tudi figura medija, oblečenega v črno haljo, medtem ko je barvna figura morda le ekto plazma. Tretji možni opis pa je, da figuro obdaja črna avreola. Toda če uporabimo izraz avreola, izpostavimo problem barve. Avreola (lat. *aureus* – zlat, z zlatom okrašen) praviloma sije, gre za t. i. svetniški sij, ki obdaja celo telo, v krščanstvu telo Boga Očeta, Kristusa, Svetega Duha ali Marije. Sijoči simbol absolutne svetlobe je v Baconovem primeru postal prav nasprotno – absolutna tema. Ta druga, temna figura je morda tudi nasprotje zavesti

ali enostavno človekova senca, ki jo je po svoji obliki in vzroku nastanka Baxandall poimenoval *osenčenje* (*shading*) in *senca na sebi* (*self-shadow*). Izraza *osenčenje* na smemo zamenjevati z grafičnim toniranjem. Razmišljati moramo o sencah, ki so na površini objekta, v našem primeru figure. O *senci na sebi* pa govorimo takrat, ko se ta pojavi na delih objekta/figure, ki so obrnjeni proč od svetlobe in jih deli telesa ustvarjajo sami; npr. predel pod vrhom nosa in zgornjo ustnico ali predel pod konico brade in vratom.²³

Samo noge nakazujejo, da sta figuri dve. Črna se dosledno prilega celotnemu telesu barvne figure, ji sledi in ponavlja njen osnovni obris. Namesto njenega obraza vidimo samo temno obliko "glave", ki se vrine med obraz in levico svetle figure. Šaljivo se lahko spomnimo na Borgesov opis prav posebnega bitja: "*Hidebehind* /.../ se zmeraj skriva za nečim ali nekom. Naj se človek še tolikokrat obrne, *hidebehind* je zmeraj za njim, zato ga še nihče ni videl, čeprav je ubil in požrl številne drvarje."²⁴ Da Borgesov *hidebehind* tu ni neumešten, nakazuje tudi poza barvne figure, ki jo v telo gledamo iz njenega desnega profila, medtem ko glavo obrača za celih 180 stopinj nazaj, tako da jo vidimo iz njenega levega profila. Kot da bi se hipoma sunkovito obrnila, v želji ali strahu pogledati, kaj se skriva za njenim hrbtom. Vendar žal neuspešno, saj je *hidebehind* spet zadaj.

Podobno situacijo podvojene, dvoje figure, izmed katerih je ena senčna, najdemo v sliki *Študija moškega in ženske, ki hodita*, 1988 (slika 16). Ženska postava ali, bolje rečeno, torzo, saj figura nima glave in rok, je v barvi svetle kože, senca, ki naj predstavlja moško figuro, pa je ponovno črna, le njena desna roka, ki se dviguje s stisnjeno pestjo, je v barvi svetle kože. Poza senčne figure je poudarjena tudi z dvignjeno nogo in glede na že omenjeno dvignjeno pest daje

²³ Baxandall, 1995, 4.

²⁴ Borges, 2000, 32.

videz, kot da je predstavljena v napadu ali obrambi. Bacon je v sliki verjetno združil motive, povzete po Muybridgeevih fotografijah, žensko figuro v gibanju in rokoborce. Posebno pozornost pritegne še črna senca, ki pada ob vznožju od obeh figur diagonalno na levo in ima povsem neorgansko formo. Če se vrnemo k Borgesovemu opisu *hidebehinda*, forma sence še najbolj spominja na detajl drevesnega debla ...

Deleuze je prisposodbo avreole uporabil, ko je govoril o obrisih figur, ki so se razlili ob njihovem vznožju, npr. v enem izmed *črnih triptihov* (*Triptih avgust*, 1972), kjer je madež ob vznožju svetlo roza barve. "Četudi je zdaj položena okrog stopala, avreola v posvetni rabi še vedno ohranja funkcijo žarometa, ki je osredotočen na figuro, obarvanega pritiska, ki zagotavlja ravnovesje figure in sproža prestop iz enega barvnega režima v drugega."²⁵ Če izraz avreola označuje svetniški sij, ki obdaja celotno telo, bi bilo v Deleuzovem opisu bolje uporabiti izraz nimb, ki pa praviloma obdaja le svetnikovo glavo. Eden izmed opisov triptiha pravi, da črno ozadje figure, ki spominja na ozadja v fotografskih ateljejih, figuro raztaplja, figura je mestoma zarezana in izmetava tekoče meso v senčno formo.²⁶ Ob pogledu na fotografije spiritističnih seans in *Triptiha avgust*, 1972, se morda zazdi, da Bacon ponovno ni naslikal rožnate sence ali morda posledic Dyerjevih bljuvanj, temveč je enostavno naslikal ekto plazmo, ki prihaja izza odrske zavese.

Stoichita v poglavju z naslovom *Senca in njena sposobnost razmnoževanja v dobi fotografije* poudarja, da senca, ki ji je v zgodovini zahodne reprezentacije dan status nefiguralnega, tvori eno telo skupaj z reprezentacijo (senca in reprezentacija sta eno telo). Do tega zaključka je prišel, ko je opisal enega izmed virov za nastanek

²⁵ Deleuze, 2008, 144.

²⁶ Laukötter, Müller, 2006, 171.



SLIKA 17: FRANCIS BACON, *OBRAČAJOČA SE FIGURA*, 1962, OLJE NA PLATNU,
198 X 147,5 CM, ZASEBNA ZBIRKA V:
http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/00679/francis-bacon2_679767n.jpg

Malevičevega suprematističnega *črnega kvadrata*. Malevič je več kot enkrat poudaril, da so izhodišča za *črni kvadrat* povzeta po scenografiji, ki jo je načrtoval za futuristično opero *Zmaga nad soncem* leta 1913. Ta apokaliptična produkcija dramatizira konflikt med svetlobo in temo z razglašanjem neizprosnega zmagoslavja noči. Leta 1915 je opisal zaveso za prvo dejanje: "Predstavlja črn kvadrat, zarodek vsega, kar se sploh lahko generira v formaciji grozljivih moči /.../ v operi naznanja začetek zmage." Namen Malevičevega pisma za nas ni tako zelo pomemben; vendar prav v tej navedbi napoveduje svoj *črni kvadrat* ali vsaj njegovo začetno fazo v letu 1913. Kakor koli so njegove navedbe posredne, so neprecenljiv dokaz. Če verjamemo Maleviču, so najzgodnejši začetki *črnega kvadrata* v odrski zavesi. Zavesa sama ni reprezentacija, temveč to (reprezentacijo) zakriva ali s tem, ko jo dvignemo/odgrnemo, naredi repre-

zentacijo možno. Z domnevo, da črni kvadrat izhaja iz projekcije zaves, Malevič nedvomno priznava njegovo ne- oz. antireprezentativno naravo. Ta slika je (prav tako kot zavesa) zarodek neskončnih možnosti, katerega moč je v njegovi molčečnosti, skrivnostnosti. Zakriva predstavitev, toda istočasno je nedeterminirana podoba: podoba neskončnih možnosti reprezentacije. Ker nam je Malevič povedal, vemo, da v tej "velikanski moči" leži končna vsota vseh podob univerzuma, ki čakajo na svojo formacijo. Zenit mimezisa je morilec mimezisa.²⁷

V sliki *Obračajoča se figura*, 1962 (slika 17), je Bacon figuro umestil pred črni pravokotnik kot možnost prehoda v drug prostor. Najverjetneje gre za golega moža, prikazanega iz desnega profila, s kozarcem v rokah. Da se figura obrača, daje videz zgolj upodobitev nog, čeprav stopala še vedno sledijo smeri zgornjega dela telesa. Kot utrditev figure v slikovnem polju je poleg pravokotnega črnega ozadja še motiv kletke. Dokaj izmaličeni formi telesa je Bacon ob vznožju pritrdil padajočo transparentno senco, ki tudi edina presega spodnjo prečko kletke. Senca je naslikana enako transparentno kot kozarec, ki ga figura nosi v rokah, kot bi Bacon želel poudariti krhkost obeh elementov. Senca kot duh, bela tančica ali pajčevini podobna snov spomni na Tintorettove anjele v monumentalni sliki *Zadnje večerje*, 1594, kjer je renesančni mojster z značilno tehniko slikanja s svetlo barvo na temni osnovi dosegel učinek hipnosti in minljivosti angelske prisotnosti. V Baconovi sliki pa se prav tako ustvari videz, kot da smo figuro ujeli v nekem nočnem prizoru, ko v transu ali v napol spečem stanju odtava v kuhinjo po kozarec vode in se v spremstvu svojega angela varuha ali ektoplazmičnega duha vrača k počitku.

Zavesa ali zastor kot svojevrsten prostorski izolator v Baconovi sliki ponuja iluzijo, ki jo črni pravokotnik, praviloma umeščen v

²⁷ Stoichita, 1997, 187–190.

osrednji del slike, še podkrepi. Zavesa je praviloma v prvem planu in istočasno zakriva ter razkriva pogled v manevrski prostor figure, črni pravokotnik pa slikovni prostor na simbolni ravni še poglobi, vendar gledalec vanj nima "vstopa". To je območje znotraj ali onkraj, tisto nekaj, kar za zmeraj ostaja nevidno in za gledalca nedostopno.

Bibliografija

ARCHIMBAUD, M. (2004): *Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon, London.

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

BORGES, J. L. (2000): *Knjiga izmišljenih bitij v: Izbrana dela*, Cankarjeva založba, Ljubljana.

CHIAPPINI, R., ur. (2008): *Francis Bacon*, Palazzo Reale, Skira, Milano [razst. kat.].

DELEUZE, G. (2008): *Francis Bacon: logika občutja*, Hyperion, Koper.

DIETZ, H., idr., ur. (2005): *Francis Bacon: die Portraits*, Hamburger Kunsthalle, Hatje Cantz, Hamburg [razst. kat.].

HARRISON, M. (2005): *In camera: Francis Bacon: Photography, Film, and the Practice of Painting*, Thames and Hudson, London.

KEMP, W. (1992): *Rembrandt: die Heilige Familie*, Fischer, Frankfurt na Majni.

LACAN, J. (1980): *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana.

LAUKÖTTER, F., MÜLLER, M. (2006): "Paintings 1945-1991", v: Zweite, A., Müller, M., *Francis Bacon: the Violence of the Real*, 105 - 195.

PLINIJ (2009): *Naravoslovje*, slov. prev. Matej Hriberšek, Modrijan, Ljubljana.

STEFFEN, B. (2003): "Veils and Striations as Motifs of Isolation", v: Steffen, B., Peppiatt, M., Seipel, W., *Francis Bacon and the Tradition of Art*, 133-146.

STOICHITA, V. I. (1997): *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, London.

SYLVESTER, D. (2005): *Surovost stvarnega: intervjuji s Francisom Baconom*, Študentska založba, Ljubljana.

VALCANOVER, F., ur. (1969): *L'opera completa di Tiziano*, Rizzoli, Milano.

Spletni viri:

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101951.html>, (26. 8. 2010);

<http://psican.org/alpha/index.php?/20080823108/Ghosts-Huntings/Ectoplasm.html> (5. 8. 2010).