

Mateusz SOLIŃSKI

## BEZWSTYDNY CZY PRAWDZIWIY? Lucian Freud – malarz ludzkiego ciała

*Freud spogląda na człowieka przez pryzmat jego zwierzęcych zachowań. Zwierzęta nie kierują się konwenansem i nie udają – wolne są od wszelkiej pozycji. Freud niezwykle rzadko przedstawia swoich modeli w pozycji stojącej, która właściwa jest człowiekowi. Postacie malowane przez Freuda, czego najlepszym przykładem są obrazy ukazujące Sue Tilley, najczęściej zasiedlają łóżka, przyjmując na nich najróżniejsze pozycje. Tym, co pozwala podkreślić ich zwierzęcą naturę, jest ich nagość. Nagość zmusza modela do „zrzucenia maski”.*

Niniejszy tekst stanowi próbę nakreślenia twórczej sylwetki Luciana Freuda w oparciu o dające się odczytać z jego dzieł specyficzne postrzeganie nagiej postaci ludzkiej. Z racji ograniczonej objętości rozważań poruszone zostały jedynie zagadnienia i wątki najistotniejsze dla tego obszernego tematu. Ich rozpiętość oraz różnorodność podyktowana jest naturą dzieła brytyjskiego malarza, a także sugestii, które sam czynił<sup>1</sup>. Spektrum poczynionych odniesień, dotyczących także obszaru filozofii oraz realiów społeczno-politycznych okresu twórczości Freuda, pozwala uniknąć popadnięcia w schematyzm i poddania się ograniczoności, jaka wiązałaby się z wykorzystaniem tylko jednej metody analizy jego dzieła, a także pomaga zbudować pewien kontekst konieczny dla właściwego odczytania tego malarstwa. Czytelnika, który odczuje niedosyt i zdawkowość zaproponowanych odniesień i źródeł, zachęcam do lektury mojej książki *Lucian Freud – malarz ciała*<sup>2</sup>.

### MALARZ REALISTA<sup>3</sup>

Początek artystycznej kariery i twórcze dojrzewanie Luciana Freuda przypadły na szczególnie okres w dziejach sztuki. Pierwsza połowa dwudziestego

<sup>1</sup> Zob. *Lucian Freud in Conversation with Sebastian Smee* [wywiad], w: *Freud at Work*, red. M. Holborn, Jonathan Cape, London 2006; *Lucian Freud on John Constable / with William Feaver* [wywiad], British Council, London 2003.

<sup>2</sup> Zob. M. S o l i Ń s k i, *Lucian Freud – malarz ciała*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata–Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2016.

<sup>3</sup> W kontekście historii sztuki termin „realizm” bywa różnie definiowany. W węższym znaczeniu odnosi się do jednego z nurtów w malarstwie francuskim połowy dziewiętnastego wieku – jego najbardziej znaczącym przedstawicielem był Gustave Courbet. W niniejszym artykule jednak używam tego terminu w nieco szerszym kontekście, wykorzystywanym chociażby przez Herberta Reada

wieku to czas bardzo szybkich i radykalnych przeobrażeń w obszarze sztuk plastycznych. Lucian Freud pierwsze poważniejsze próby malarskie podejmuje w latach czterdziestych, w cieniu drugiej wojny światowej. Na oczach wnuka Sigmunda Freuda bezpowrotnie odchodzi świat dawnych pryncypiów i zwyczajów. Przemiany społeczno-obyczajowe przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, awangardowe nurty artystyczne i krwawe konflikty całkowicie zmieniły sposób postrzegania i prezentacji ludzkiego ciała w sztuce. Jeszcze w wieku dziewiętnastym załamał się jednolity (harmonijny, choć niepozbawiony napięć) obraz człowieka stworzony w antyku, a ugruntowany w epoce renesansu. Przedstawienia ludzkiego, a szczególnie kobiecego ciała przestały odwoływać się do kategorii klasycznego piękna. Do „wygnanej” ze świata sztuki jeszcze w dziewiętnastym stuleciu Wenus dołączyła biblijna Ewa. Jak zauważa Bodo Cichy, niegdyś delikatne i powabne, ciało kobiece zamieniło się w pełen napięcia obraz cierpienia, a jednocześnie zaczęło służyć artystom, poszukującym nowych i bardziej wyrazistych środków ekspresji, jako przedmiot eksperymentów formalnych. Pozbawione wszelkiego wdzięku, stało się „czymś, co wzbudza współczucie i litość dla ludzkiego istnienia oraz wywołuje poczucie marności życia na ziemi”<sup>4</sup>.

Na twórczości Luciana Freuda, której wiodącym motywem jest naga postać ludzka, odciska swoje piętno nie tylko niespokojna, nieustannie przeobrażająca się powojenna rzeczywistość, ale również artystyczna spuścizna minionych wieków. Już od czasu swoich pierwszych malarskich prób brytyjski artysta podążał – bardziej lub mniej świadomie<sup>5</sup> – ścieżką wyznaczoną przez jego wielkich poprzedników, do których można zaliczyć twórców tak odmiennych, jak chociażby Matthias Grünewald, Diego Velázquez, Rembrandt, Peter Paul Rubens, Frans Hals, John Constable, Gustave Courbet czy Edgar Degas<sup>6</sup>. Freuda

(por. H. R e a d, *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska, PWN, Warszawa 1982, s. 184). Przez termin „realizm” rozumiem więc taką formę działania artystycznego, w przypadku której twórca unika idealizacji, starając się w możliwie wierny sposób oddać obiektywnie postrzeżoną rzeczywistość, przedstawia zatem świat „tak, jak istnieje on w naszych zmysłach, bez złagodzeń, opuszczeń, bez jakichkolwiek zafałszowań” (tamże).

<sup>4</sup> B. C i c h y, *Paradise Lost – Twentieth Century*, w: *The Nude in Art*, red. I.E. Relouge, Batsford, London 1959, s. 57. O ile nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – M.S.

<sup>5</sup> O podziwie Freuda dla dzieł dawnych mistrzów świadczą jego liczne, bardziej lub mniej bezpośrednio nawiązania do ich prac. Obok przykładów wskazanych w dalszej części rozważań można tu wymienić chociażby takie płótna, jak *Duże wnętrze W11 (według Watteau)* (*Large Interior W11 (after Watteau)*, 1981-1983, kolekcja prywatna) – obraz przywołujący *Zadowolonego Pierrotta* Jeana-Antoine’a Watteau (*Pierrot Content*, ok. 1712, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryd), czy też *Malarz zaskoczony przez nagą wielbicielekę* (*The Painter Surprised by a Naked Admirer*, 2004-2005, kolekcja prywatna) – obraz stanowiący dość swobodne odniesienie do *Panien dworskich* Diega Velázqueza (*Las meninas*, 1656, Museo del Prado, Madrid).

<sup>6</sup> Wymienione nazwiska oczywiście nie wyczerpują listy artystów, którzy inspirowali Luciana Freuda. Szerzej na temat związków jego dzieł z twórczością tych malarzy zob. S o l i n s k i, dz. cyt.

łączy z tymi mistrzami przenikliwość malarskiego spojrzenia niezadowolająca się pozorem i powierzchownością świata postrzeganego w codziennym oglądzie. W tym kontekście bardzo ciekawa okazuje się relacja łącząca pozornie odległe od siebie „nagie portrety” pędzla brytyjskiego malarza oraz pejzaże Johna Constable’a. Freud podziwiał go za bliski swojej własnej twórczości zmysł wnikliwej obserwacji – uczuciowej, lecz jednocześnie unikającej egzaltacji<sup>7</sup>. Constable, zdaniem Freuda, potrafił unikać schematyzmu właściwego wielu innym pejzażystom<sup>8</sup> – nadawał przedstawianym obiektom wyrazistość, nie skłaniając się ku symbolizmowi. Mimo emocjonalnego stosunku do widoków prezentowanych w swoich pracach nie popadał w sentymentalizm (Constable nigdy nie wyjechał za granicę i malował dobrze znane mu od czasów dzieciństwa widoki rodzinnego hrabstwa Suffolk)<sup>9</sup>.

Punktem wyjścia i jednocześnie celem twórczości Luciana Freuda zdaje się ukazanie psychofizycznego bytu, jakim jest człowiek, w całej jego cielesności i materialności. Artysta, inaczej niż twórcy awangardowych nurtów malarskich pierwszego ćwierćwiecza dwudziestego wieku<sup>10</sup>, nie „odrealnia” otaczającego go świata, „opierając się tendencji sztuki modernistycznej do sprowadzania złożoności świata do problemu stylu czy też idei”<sup>11</sup>. Wręcz przeciwnie, wyjątkowo bliskie i drogie staje się dla niego to, co ludzkie. Walory estetyczne: harmonia kształtów i kolorów, są w jego twórczości czymś drugorzędnym.

Brytyjski artysta, niczym pilny uczeń Rembrandta, wpija przenikliwe spojrzenie w twarze swoich modeli w poszukiwaniu kilku drobnych grymasów otwierających wrota do mrocznych zakamarków ludzkiej psychiki. Pragnie znieść ograniczenia i usunąć bariery, jakie narzuca nam nasz własny umysł i zewnętrzne środowisko. Freud walczy z tendencją do idealizowania czy też autoidealizowania ludzkiego wizerunku. „W kulturze zdominowanej przez

<sup>7</sup> W rozmowie z Williamem Feaverem Lucian Freud zauważył, że trudno mu „wyobrazić sobie *Buty Van Gogha*, gdyby nie było Constable’a” (*Lucian Freud on John Constable / with William Feaver*, s. 61) i jego zmysłu obserwacji.

<sup>8</sup> Analizując obraz *Most Waterloo (The Opening of Waterloo Bridge, 1832*, Tate Britain, Londyn), Lucian Freud porównał Constable’a do Canaletta, zwracając uwagę, że Constable malował „prawdziwych ludzi, nie zaś małych manekinów” (zob. *Lucian Freud on John Constable / with William Feaver*, s. 49).

<sup>9</sup> Głęboki podziw Luciana Freuda dla Constable’a i jego poczucie artystycznego powinowactwa z tym twórcą potwierdza jedna z prac Freuda – *Nagi portret w pozycji stojącej (Naked Portrait Standing, 1999-2000*, kolekcja prywatna) – inspirowana obrazem *Studium pnia wiązu (Study of the Trunk of an Elm Tree, 1821*, Victoria and Albert Museum, Londyn) angielskiego pejzażysty. (Szerzej na temat relacji między twórczością Freuda a malarstwem Constable’a por. S o l i Ń s k i, dz. cyt., s. 46n.).

<sup>10</sup> Na temat związków między dziełem Freuda a twórczością ekspresjonistów niemieckich i rurem „Nowej Rzeczowości” oraz twórczością surrealistów por. S o l i Ń s k i, dz. cyt., s. 11-24.

<sup>11</sup> M. G a y f o r d, *Lucian Freud*, w: *Lucian Freud* (katalog wystawy, Irish Museum of Modern Art), red. C. Lampert, S. Kissane, Dublin 2007, s. 14.

fotografię – skutek prawa modelu do cenzury – zatraciliśmy napięcie, jakie można odnaleźć w malarzkim portrecie”<sup>12</sup> – zauważa. W innym miejscu mówi: „Ludzie zastanawiają się, jak dać zlecenie malarzowi, żeby ich własny portret w pewien sposób skrępował ich i ograniczył”<sup>13</sup>. W dążeniu do możliwie wiernego sportretowania przedmiotu swojej pracy<sup>14</sup> Lucian Freud gotów jest przełamywać kolejne tabu i konwenanse.

Znamienne pod tym względem są portrety matki artysty (brała ona udział w ponad dwóch tysiącach pojedynczych sesji), porównywane przez krytyków do płócien Fransa Halsa ukazujących samotne starsze kobiety i wdowy. Lucie po śmierci męża próbowała popełnić samobójstwo. Opiekując się matką, która cierpiała wskutek głębokiej depresji, Freud stworzył serię poruszających wizerunków – obraz skrajnej rezygnacji i poczucia zbliżającego się kresu życia. Swoją pracę porównywał do badania lekarskiego: „Mój dziadek nieugięcie twierdził, że aby dokonywać badania, musisz być w pełni kwalifikowanym lekarzem, i zawsze gdy badał swoich pacjentów – bez względu na to, jak beznadziejny był ich stan – dokonywał pełnego i dokładnego badania. Takie podejście wydaje mi się słuszne i właściwe”<sup>15</sup>. Bezwzględna postawa Freuda nie zawsze jednak znajdowała aprobatę jego najbliższego otoczenia. Kuzynka artysty Carola Zentner zarzucała mu, iż wykorzystał słabość pogrążonej w depresji matki do własnych, partykularnych celów<sup>16</sup>.

Portrety matki artysty powstałe w ostatnich latach jej życia, a w szczególności szkic wykonany już po śmierci Lucie, ujawniają pewien charakterystyczny rys twórczej postawy Freuda. Niezależnie od okoliczności pozostawał on przede wszystkim malarzem ludzkiego ciała, kierującym się „organicznym automatyzmem”, o którym pisze Claude Monet: „Pewnego dnia, kiedy znajdowałem się u łóżka zmarłej [żony], która była mi i pozostała bardzo droga, pochwyciłem się na tym, że patrząc na tę tragiczną skroń, szukam machinalnie skali barw, jakie śmierć nałożyła na martwą twarz. Tony żółte, niebieskie, szare. [...] Oto, do czego doszedłem. Pragnienie, by po raz ostatni ukazać tę, która opuszczała nas na zawsze, było rzeczą naturalną. Ale zanim przyszło mi na myśl utrwalić rysy, do których byłem tak głęboko przywiązany, mój organiczny automatyzm zareagował na uderzenie koloru”<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Cyt. za: R. Hughes, *Lucian Freud. Paintings* (katalog wystawy, British Council), London 1987, s. 18.

<sup>13</sup> Cyt. za: W. Faver, *Lucian Freud* (katalog wystawy, Tate Britain), London 2002, s. 34.

<sup>14</sup> Dla Freuda malowany obraz niezależnie od tematyki – bez względu na to, czy jest to przedstawienie ludzkiej postaci, czy też martwa natura – jest portretem.

<sup>15</sup> Cyt. za: Faver, dz. cyt., s. 40.

<sup>16</sup> Por. G. Greig, *Breakfast with Lucian Freud: A Portrait of the Artist*, Jonathan Cape, London 2013, s. 55.

<sup>17</sup> Cyt. za: J. Guze, *Twarze z portretów*, PIW, Warszawa 1974, s. 26.

Innym przykładem wspomnianej bezwzględności artysty w dążeniu do uchwycenia ludzkiej postaci w bardzo intymnym momencie może być rycina przedstawiająca jego żonę Kitty Garman. Kiedy podczas wspólnego pobytu malarza i jego żony w Paryżu w roku 1948 Kitty zmogła nagła choroba, Freud natychmiast udał się do najbliższego sklepu z przyborami dla artystów i zaopatrzył w materiały niezbędne do wykonania akwaforty. W pośpiechu stworzył grafikę (wykorzystując hotelowy zlew jako kuwetę na kwas), na której utrwalił wizerunek wstrząsanej dreszczami ukochanej<sup>18</sup>. W ostatecznym rozrachunku bliskie relacje łączące modela z artystą okazywały się jego sprzymierzeńcem, pomagając mu dotrzeć w rejony dla innych niedostępne.

### W NIEWOLI ZMYSŁOWOŚCI

Od czasu swoich pierwszych malarskich prób z lat czterdziestych ubiegłego wieku Lucian Freud jawi się jako dociekliwy obserwator. W jego płótnach dostrzec można głęboką chęć pokazania czegoś więcej niż tylko zjawiskowej powłoki, którą jest ludzka skóra. W tych wczesnych pracach przenikliwość spojrzenia artysty pozostaje jednak w pewnym – swoistym – zawieszeniu. Jakby nie do końca było wiadomo, w którą stronę artysta skieruje swoje wysiłki, jaki charakter przyjmie zapowiadana „wiwisekcja”. Śledząc kolejne prace Luciana Freuda, te z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, dostrzegamy w nim coraz wyraźniej biologa i anatoma, a z czasem i psychoanalityka.

Freud spogląda na człowieka przez pryzmat jego zwierzęcych zachowań. Zwierzęta nie kierują się konwenansem i nie udają – wolne są od wszelkiej pozy. Dla Freuda zwierzę stanowi w pewnym sensie wzór doskonałego modela<sup>19</sup>. Podejście tego malarza stanowi poniekąd odległe w czasie pokłosie teorii głoszonych przez Karola Darwina w jego opublikowanej w roku 1872 rozprawie *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*. Angielski biolog zwrócił w niej uwagę na ścisłą korelację, a wręcz tożsamość odruchów ludzkich i zwierzęcych<sup>20</sup>. Dla brytyjskiego artysty ludzkie ciało, jego mimika i ekspresja zdają się bowiem znajdować swoje „wy tłumaczenie” w zachowaniach obserwowanych przez niego na co dzień zwierząt. „Interesują mnie ludzie jako zwierzęta. Po części właśnie dlatego lubię pracować z nagimi modelami. [W nagim ciele –

<sup>18</sup> Mowa tu o akwafortcie Luciana Freuda z roku 1948 *Chora w Paryżu (Ill in Paris)*, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork).

<sup>19</sup> Jacquetta Eliot wspomina, że Freud „lubił obserwować, jak ludzie się ruszają i jak rozmawiają [...] był zafascynowany zwierzęcymi zachowaniami”, jakie u nich dostrzegał (zob. *Painted Life: Lucien Freud*, reż. R. Wright, Wielka Brytania 2012).

<sup>20</sup> Por. K. D a r w i n, *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. K. Dobrski, Drukarnia Józefa Sikorskiego, Warszawa 1873, s. 15.

M.S.] mogę zobaczyć więcej. Jednocześnie czymś bardzo ekscytującym jest dostrzec, że te same formy przejawiają się zarazem w głowie i w całym ciele [modela – M.S.]. Lubię, gdy ludzie wyglądają tak naturalnie, «fizycznie» i nieskrępowanie jak zwierzęta – tak jak Pluto, mój chart”<sup>21</sup>. Z tego też względu, jak zauważa Donald Kuspit, Freud niezwykle rzadko przedstawia swoich modeli w pozycji stojącej, która – jak twierdził jego dziadek – właściwa jest człowiekowi i odróżnia go od chronologicznie wcześniejszych organizmów zwierzęcych<sup>22</sup>. Postacie malowane przez Freuda, czego chyba najlepszym przykładem są obrazy ukazujące Sue Tilley, najczęściej zasiedlają łóżka, przyjmując na nich najróżniejsze pozycje. Tym, co pozwala podkreślić ich zwierzęcą naturę, jest ich nagość. Nagość zmusza modela do „zrzucenia maski”.

Przedstawiając zwierzęta, ale także malując obrazy, na których są one nieobecne<sup>23</sup>, Freud dba o wytworzenie w swoich pracach specyficznej atmosfery. Nie chce ograniczać naturalnych zachowań modeli. Tym, co go interesuje, jest obecna w modelu „gotowość”, potencjał, który może znaleźć ujście w dowolnym kierunku. Zadaniem artysty, jako obserwatora i badacza anatomii, staje się wydobywanie tego, co w portretowanej postaci najbardziej naturalne i pierwotne.

W swoim dążeniu do uchwycenia swoiście rozumianego psychofizycznego kościca osoby, biologicznych podstaw jej bytowości, Freud zamyka się na inne – przede wszystkim duchowe – aspekty ludzkiego istnienia. Człowiek na obrazach brytyjskiego malarza pozostaje „więźniem” świata materii. Dzieło Freuda ukazuje świat „podłogowy”<sup>24</sup>, który nieubłaganie ciąży ku swej materialności. Artysta pozbawia portretowane postaci ubrań, dążąc do coraz wnikliwszej analizy swoich modeli. Spoglądając na ewolucję jego dzieła na przestrzeni kilkudziesięciu lat, widzimy, że po tradycyjnych portretach to właśnie akt<sup>25</sup> w naturalny sposób staje się kolejnym etapem twórczych poszukiwań artysty. W ten sposób Lucian Freud jednoznacznie określa, że właściwym przedmiotem jego pracy artystycznej jest nagie ciało. Cieleśność portretowanych bytów, które „zostają sprowadzone do nieuchronnej fizyczności swojego własnego ciężaru”<sup>26</sup>, określa i determinuje ich istotę. Freud pozostaje więźniem własnej

<sup>21</sup> Cyt. za: F e a v e r, dz. cyt., s. 41n.

<sup>22</sup> Por. D. K u s p i t, *Lucian Freud*, „Artforum International” 46(2008) nr 7, s. 360.

<sup>23</sup> Zwierzęta – przede wszystkim psy oraz konie – bardzo często stanowią przedmiot obrazów Freuda, zarówno jako samodzielne figury, i jako towarzysze ludzi.

<sup>24</sup> Cyt. za: F e a v e r, *Lucian Freud* (katalog wystawy, Museo Correr), Venice 2005, s. 39.

<sup>25</sup> W stosunku do prac Freuda należy posługiwać się terminem „nagi – rozebrany – portret” (ang. naked portrait). Artysta rezygnuje ze słowa „akt”, podkreślając, że termin ten implikuje pewne szczególne wywyższenie i gloryfikację – prezentację wdzięków i idealizację postaci. O swoich modelach mówi, że są to po prostu rozebrani ludzie.

<sup>26</sup> P. C o m a r, *The Secret Studio*, w: *Lucian Freud: The Studio* (katalog wystawy, Centre Pompidou), przekład zbiorowy, red. C. Debray, Paris 2010, s. 59.

percepcji, ograniczającej się do rzeczywistości psychofizycznej. Posługując się terminologią Włodzimierza Sołowjowa, można powiedzieć, że dążenia malarza – twórcza analiza ludzkiej natury – rozbijają się, o „nieprzenikalność materii”<sup>27</sup> i jej „egoizm fizyczny”<sup>28</sup>. Człowiek, jakiego widzimy na płótnach Freuda, to postać duchowo okaleczona, której życiem zdaje się rządzić egzystencjalny lęk. Pozostaje zanurzona w „mrokach tego świata”<sup>29</sup>, których nic nie rozprasza ani nic nie rozświetla. Dzieło brytyjskiego malarza to w pewnym sensie obraz bezwładności materii, obraz ludzkiej bezsilności – jak mówi sam artysta – próba ukazania „kondycji bycia poddanym śmierci”<sup>30</sup>.

### BEZWSTYDNY CZY PRAWDZIWY?

Sabina Donnelly, która pozowała Freudowi w roku 2000, wspomina, że już na samym początku ich współpracy malarz dał jej do zrozumienia, że jest „jak zwierzę i że musi zrozumieć, że tak właśnie będzie teraz traktowana”<sup>31</sup>. Sabina okazała się jednak osobą szczególnie oporną na malarską penetrację. Być może brak jej było pewnej dozy „bezwstydnosci”, która cechowała innych modeli brytyjskiego artysty, na przykład Leigha Bowery’ego, czy Sue Tilley. Niezadowolony z efektów wspólnej pracy, Lucian Freud zniszczył cztery rozpoczęte portrety Donnelly.

Jak dowodzi przytoczona powyżej historia, Freud często traktował swoich modeli w sposób przedmiotowy, zatrzymując się właśnie na ich zmysłowo-zwierzęcej naturze. Posługując się sformułowaniem Karola Wojtyły, można powiedzieć, że koncentrując się przede wszystkim na fizycznych aspektach malowanych postaci, Freud sprowadzał człowieka i jego ciało do roli możliwego przedmiotu użycia<sup>32</sup>. Brytyjski malarz zdawał się dokonywać swego gwałtu na naturze ludzkiej, zaprzeczając właściwej jej złożoności.

Analizując status osoby jako podmiotu i przedmiotu działania, Wojtyła podkreśla, że ciało ludzkie stanowi integralną część osoby i że tych dwóch

<sup>27</sup> W. Sołowjow, *Ogólny sens sztuki*, w: tenże, *Wybór pism*, tłum. J. Zychowicz, t. 3, „Ogólny sens sztuki”. „Dramat życiowy Platona”. „Los Puszkina”. „Lermontow”. „Trzy mowy ku pamięci Dostojewskiego”. „Literatura czy prawda”. „Mickiewicz”. „W drodze”, Poznań 1988, s. 12.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże, s. 13.

<sup>30</sup> Cyt. za: P. S a r z y ń s k i, *Leżą, czekają, śpią*, „Polityka” z 23 IV 2010, <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1505026,2,freud-lucian.read>.

<sup>31</sup> Wypowiedź w filmie *Painted Life: Lucien Freud*. W podobny sposób – jako coś raczej nieprzyjemnego – sesje malarskie wspomina była kochanka artysty Celia Paul, która stwierdza, że podczas malowania jej postaci przez Freuda czuła się wyjątkowo mało atrakcyjna, jak gdyby była na „chirurgicznym stole” (tamże).

<sup>32</sup> Na temat analizy słowa „używać” por. K. W o j t y ł a, *Miłość i odpowiedzialność*, Wydawnictwo TN KUL, Lublin 1986, s. 23-45.

elementów (ciała i osoby) nie sposób rozpatrywać osobno, nie wypaczając zarazem ich sensu. Co więcej, w przypadku człowieka, inaczej niż w przypadku bytów zwierzęcych, trudno jest mówić o „czystej” zmysłowości: „To, co jest bez reszty naturalne u zwierząt, stoi poniżej natury u człowieka. Sama treść reakcji zmysłowości, w której zawiera się przeżycie ciała i płci jako «możliwego przedmiotu użycia», wskazuje na to, że zmysłowość nie jest u człowieka «czysta», ale w pewien sposób przetworzona pod kątem wartości. Czysta, naturalna zmysłowość kierowana w swych reakcjach instynktem nie posiada nastawienia na samo użycie w oderwaniu od celu życia seksualnego, zmysłowość natomiast u człowieka posiada takie nastawienie”<sup>33</sup>. Płynię stąd wniosek, że ludzka cielesność okazuje się szczególnie trudnym tematem dla artysty. Bardzo łatwo zafalszować jej prawdziwy obraz, postrzegając ją przede wszystkim przez pryzmat płciowości oraz popędu seksualnego.

Fundamentalną rolę w odkrywaniu i odsłanianiu tego, co w drugiej osobie wyjątkowe i świadczące o jej człowieczeństwie, odgrywa zjawisko wstydu. „Spontaniczna potrzeba ukrycia samych wartości seksualnych związanych z osobą jest naturalną drogą do odsłonięcia wartości samej osoby”<sup>34</sup> – zauważa Wojtyła. Naturalny odruch obronny ze strony nagiego modela, jak również szczególny szacunek artysty wobec niego pozwalają więc ocalić w dziele sztuki wartość związaną z byciem przez modela tą właśnie konkretną osobą. Zjawisko wstydu wyznacza „obszar nietykalności”, który uniemożliwia potraktowanie portretowanej osoby jako „przedmiotu użycia”. Wstyd towarzyszący relacji model–twórca nie sprawia przy tym, że portretowany człowiek staje się w swojej „zmysłowej warstwie” dla nas niedostępny. „Wstyd nie ukazuje wartości osoby w jakiś abstrakcyjny sposób, jako teoretycznej wielkości dostępnej tylko dla rozumu, ukazuje ją natomiast w sposób żywy i konkretny, tak jak ona jest zespolona z wartościami *sexus*, a jednak w stosunku do nich nadrzędna”<sup>35</sup>. Z drugiej strony nagość sama w sobie jest zjawiskiem neutralnym: „Sama nagość ciała nie jest jeszcze równoznaczna z bezwstydem ciała; bezwstyd ten zachodzi tylko wówczas, kiedy nagość spełnia negatywną funkcję w stosunku do wartości osoby, kiedy celem nagości jest budzenie pożądliwości ciała; przez to stawia się osobę w pozycji przedmiotu użycia. Dokonuje się wówczas jakby depersonalizacja poprzez seksualizację”<sup>36</sup>. Innymi słowy, dopiero obserwator ciała, którym w szczególnym sensie jest właśnie artysta, może uczynić je bezwstydnym, gdy przez akt woli przyjmie „reakcję zmysłowości i redukuje drugą osobę poprzez «ciało i płęć» do roli przedmiotu użycia”<sup>37</sup>. Dlatego też na

<sup>33</sup> Tamże, s. 97.

<sup>34</sup> Tamże, s. 161.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tamże, s. 170.

<sup>37</sup> Tamże, s. 171.



artyście spoczywa szczególna odpowiedzialność: winien on ukazać ludzką osobę z uwzględnieniem złożoności i unikalności jej natury, jej odrębności od świata zwierząt: „Prawdą o człowieku jest, iż jest on osobą bez względu na to, jak bardzo w jego ciele uwytatniają się wartości seksualne. Dzieło sztuki winno wydobyć tę prawdę niezależnie od tego, w jakim stopniu wypada mu dotknąć dziedziny *sexus*, jeśli zawiera tendencję do jej skrzywienia, zniekształca obraz rzeczywistości”<sup>38</sup>.

Lucian Freud, który jak wzór idealnego modela wskazywał zwierzę, zdaje się marginalizować duchowo-fizyczną złożoność ludzkiego bytu. Można powiedzieć, że w swojej metodzie wszystko „stawia na jedną kartę”. Poprzez różnorodne zabiegi (formę aktu, niekonwencjonalne pozy, długie, wyczerpujące godziny pozowania) usiłuje przełamać obecną w modelu „siłę autocenzury”, która uniemożliwia mu wydobyć tego, co jego zdaniem określa „wewnętrzną strukturę” danej osoby. Znamienna w tym sensie jest historia związana z portretem antykwariusza Bernarda Breslauera: „[Breslauer] miał wyjątkowo odpychający wygląd zewnętrzny. [...] Zasugerował, żebym go namalował. Pewnego dnia podczas sesji najwidoczniej byłem tak podekscytowany – tak jak zawsze się ekscytuję, gdy maluję – że musiałem wymamrotać: «To jest cudowne!». [Bernard] natychmiast wyraził swój sprzeciw: «Nie powinieneś mówić: To jest cudowne, ale: Ty jesteś cudowny»”<sup>39</sup>. Namalowany portret, jak wspominał artysta, był jeszcze bardziej odpychający niż sam model. „Kiedy skończyłem obraz i wysłałem go do niego, otrzymałem list zwrotny oznajmiający, że (malując ten portret) naruszyłem niepisany kontrakt zawarty między malarzem a jego modelem. Cóż, jeśli istniałby taki kontrakt, jest on właśnie tym, co chciałbym zerwać”<sup>40</sup>.

O postawie twórczej Luciana Freuda świadczą również jego artystyczne inspiracje oraz dobór modeli. Szczególnie miejsce wśród podziwianych przez niego twórców zajmował Gustave Courbet, jeden z najbardziej prowokacyjnych i „bezwstydných” malarzy swoich czasów. W tym kontekście na uwagę zasługują trzy obrazy Luciana Freuda: *Rose* (*Rose*, kolekcja prywatna), *Nagi mężczyzna ze szczurem* (*Naked Man with Rat*, Art Gallery of Western Australia, Perth) oraz *Nagi mężczyzna, widok od tyłu* (*Naked Man, Back View*, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork), inspirowane dziełem francuskiego mistrza.

*Rose*, dzieło ukończone w roku 1979<sup>41</sup>, ukazuje pozę analogiczną do tej, którą dostrzegamy na płótnie *Pochodzenie świata* (1866, Musée d’Orsay) – szeroko rozchylone nogi nagiej modelki. Powiększając kadr, tak iż możemy

<sup>38</sup> Tamże, s. 172.

<sup>39</sup> Cyt. za: M. G a y f o r d, *Man with a Blue Scarf: On Sitting for a Portrait with Lucian Freud*, Thames & Hudson, London 2010, s. 106.

<sup>40</sup> Cyt. za: G a y f o r d, dz. cyt., s. 106. Jak się później okazało, Bernard Breslauer zniszczył swój portret.

<sup>41</sup> Obraz Gustave’a Courbeta *Pochodzenie świata* został pokazany publicznie po raz pierwszy dopiero w roku 1995.

ogarnąć wzrokiem całą postać modelki, Freud pozwala, by jej twarz przysła-  
niała opadająca ręka. Poprzez ten drobny zabieg malarz koncentruje uwagę  
odbiorcy na jej genitaliach<sup>42</sup>.

Jako przykład szczególnej bliskości malarstwa Freuda i dzieła Courbeta, po-  
dobnego spojrzenia obu malarzy na problem seksualności, możemy odczytywać  
również portret *Nagiego mężczyzny ze szczurem* (1977/1978). Geordie Greig  
sugeruje, że płótno to odmieniło „percepcję męskiej nagości we współcze-  
snym malarstwie”<sup>43</sup>. Tym razem jednak zamiast żeńskich genitaliów w centrum  
przedstawienia odnajdujemy genitalia męskie (poza modela jest analogiczna do  
pozycji modelki z *Pochodzeniu świata*). Tym, co przydaje temu przedstawieniu  
charakteru szczególnie niepokojącego, żeby nie powiedzieć prowokacyjnego,  
ale przede wszystkim seksualnego, jest szczur trzymany przez modela w bezpo-  
średniej bliskości przyrodzenia. Pierwszy męski akt, jaki stworzył Freud, dość  
dobitnie określa zatem jego intencje – ukazując go jako obserwatora bezpardo-  
nowego, ale lubiącego również wprawiać widza w zakłopotanie.

Trzeci z wymienionych obrazów, *Nagi mężczyzna, widok od tyłu* (1992),  
stanowi z kolei dość swobodne, aczkolwiek czytelne, nawiązanie do *Kapiących  
się* (*Les Baigneuse*, 1853, Musée Fabre) Courbeta. Choć odmienny w swojej  
scenerii od pierwowzoru, obraz Freuda prezentuje kadr podobny do tego, jaki  
możemy dostrzec na płótnie Courbeta. Ukazuje plecy oraz fragment poślad-  
ków rozebranego mężczyzny. Ciężkie ciało, równie potężne i nieforemne jak  
to, które dostrzegamy na płótnie francuskiego mistrza, wypełnia centralną  
część obrazu, przytłaczając widza swoim ogromem.

Pretekst dla ukazania kobiecej seksualności zdają się stanowić dla Cour-  
beta oraz dla Freuda anonimowi<sup>44</sup>, a czasem dosłownie pozbawieni twarzy  
modelki oraz modele. Poczucie wstydu, jakie mogłoby się pojawić ze strony  
zarówno modela, jak i artysty, stanowiłoby wręcz przeszkodę w osiągnięciu  
malarzkiego celu. Świadczy o tym najlepiej dobór modeli, z których korzystał  
Lucian Freud, a w szczególności dwoje z nich: Leigh Bowery i Sue Tilley<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Inspirację dla obrazu Freuda mogła stanowić również rzeźba Augusta Rodina *Iris, messagère  
des dieux* (Musée Rodin, Paryż) z roku 1891. Posąg Rodina, przywołując powstałe wcześniej *Po-  
chodzenie świata*, przedstawia nagą, bezgłową kobiecą postać, z szeroko rozchylonymi nogami,  
bezpardonowo odsłaniając jej narządy rodne.

<sup>43</sup> Greig, dz. cyt., s. 26.

<sup>44</sup> Lucian Freud tylko w wyjątkowych sytuacjach podpisywał malowane przez siebie „akty”  
imieniem czy też imieniem i nazwiskiem portretowanej osoby.

<sup>45</sup> Zwracając uwagę na świadome nawiązania Freuda do Courbeta, trzeba uwzględnić różne  
konteksty artystyczne, ale i społeczno-środowiskowe, w jakich każdemu z artystów przyszło two-  
rzyć. Ich wizje wiążą się z dwiema diametralnie różnymi od siebie epokami. Bliskość ich dzieł często  
wyraźniej obecna jest w warstwie wizualnych skojarzeń niż twórczej postawy. W gruncie rzeczy  
malarzka „analiza”, jakiej dokonuje Lucian Freud, okazuje się dużo bardziej radykalna i bezkom-  
promisowa niż ta, która charakteryzowała twórczość jego poprzednika.

W portretach Leigha Bowery'ego<sup>46</sup> oraz Sue Tilley<sup>47</sup>, postaci o dość niecodziennych fizjonomiach, Freud poraża odbiorcę szczerością malarskiego opisu. Z całą możliwą szczerością przedstawia wydepilowane, wręcz obłe, sporych rozmiarów ciało Bowery'ego oraz, równie pokaźną fizycznie, borykającą się z dużą nadwagą, postać Sue Tilley, zwanej też Big Sue. Leigh i Sue, świadomi własnej fizycznej „odmienności”, pozostają całkowicie swobodni i nieskrępowani w swoich pozach. Ich nagie i nieforemne ciała wyrażają niczym nieograniczoną naturalność. Jak wspomina artysta, malując Leigha Bowery'ego, mógł całkowicie skupić się na nagim ciele pozującego. Ekscentryczny Australijczyk stanowił modela idealnego: nieskrępowany i wyzbyty uprzedzeń – jak gdyby podświadomie zdawał się odgadywać intencje malarza<sup>48</sup>.

Malując portrety Big Sue i Leigha Bowery'ego, Freud podejmuje dialog z tradycją aktu w malarstwie zachodnioeuropejskim. Klasyczne piękno aktów obecnych w sztuce od czasów renesansu zastępuje pojęciami skrajnej szczerości i naturalizmu. Wykorzystując zarazem motywy obecne w dziełach dawnych mistrzów, prowokuje widza, ukazując w wyjątkowo bezpardonowy sposób nagość swoich modeli. Na płótnie *Śpiąca inspektor* (*Benefits Supervisor Sleeping*, 1995, kolekcja prywatna), przedstawiającym Sue Tilley, Freud wykorzystuje popularną w tradycji aktu pozycję leżącego ciała, nieznacznie przechylonego w stronę widza. Stylistyka płótna Freuda okazuje się jednak diametralnie różna od wcześniejszych przedstawień tego rodzaju, wśród których można wymienić chociażby *Śpiącą Wenus* (*Venere dormiente*, 1510, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno) Giorgionego czy też *Odaliskę z niewolnikiem* (*L'Odalisque à l'esclave*, 1842, Walters Art Museum, Baltimore) Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a. Zamiast eksponujących swoje fizyczne wdzięki bogiń, oczom odbiorcy ukazuje się pogrążona w głębokim śnie korpulentna figura, całkowicie obojętna na ewentualny zachwyt czy dezaprobatę potencjalnego widza. Co więcej, jej nagości nie „przysłania”, żadna konwencjonalna poza czy próba malarskiej idealizacji, co ma miejsce w przypadku dzieł mistrzów włoskich i francuskich. Obfite, jak na płótnach Rubensa, ciało Big Sue pozbawione zostaje patosu i tej ledwie dostrzegalnej, delikatnej nuty liryzmu, jakimi obdarzał bohaterów swoich płócien flamandzki malarz.

<sup>46</sup> Leigh Bowery (1961-1994) był artystą zajmującym się sztuką performance oraz projektowaniem ubiorów i zasłynął w londyńskim świecie artystycznym swoimi ekscentrycznymi występami, podczas których wykorzystywał wyjątkowo fantazyjne i nietypowe kostiumy własnej produkcji.

<sup>47</sup> Sue Tilley, pracownica londyńskiego Urzędu Pracy (ang. Job Center), została przedstawiona Freudowi przez swojego wieloletniego przyjaciela Leigha Bowery'ego.

<sup>48</sup> Bowery, który pozował artyście pięć razy w tygodniu przez kilka lat, z humorem wspomina swoje pierwsze sesje w pracowni Freuda: „Z początku pracowało się nam bardzo ciężko. Doszedłem do wniosku, że on wolałby malować mnie nagiego, więc zacząłem zdejmować ubrania” (cyt. za: F e a v e r, *Lucian Freud* (katalog wystawy, Tate Britain, s. 42).

Nie mniej prowokacyjny charakter przybierają wizerunki Leigha Bowery'ego. *Leigh pod świetlikiem* (*Leigh Under a Skylight*, 1994, kolekcja prywatna), nawiązując do antycznych posągów greckich bogów i bogiń, stanowi jednocześnie parodię wzorowanych na nich malarskich przedstawień. Usytuowany na wysokim, nakrytym białym płótnem piedestale, krzyżujący nogi niczym cnotliwa niewiasta, Bowery (wraz z malującym go artystą) zdaje się kpić z klasycznego wzorca męskiej urody. Postawa modelu, przypominająca bardziej Wenus z obrazu Sandra Botticelliego niż męskiego herosa, sugeruje jednocześnie orientację seksualną Bowery'ego. Freud malował nagich mężczyzn tylko wtedy, gdy byli to homoseksualiści. Jak wspomina Martin Gayford, brytyjski malarz „podziwiał ich za odwagę”<sup>49</sup>. Malując homoseksualistów, nie musiał się obawiać, że model będzie czuł się w jakikolwiek sposób skrępowany w jego obecności bądź też że będzie starał się popisać przed nim swoją męskością. Być może dlatego do najbardziej „bezwstydnnych” obrazów Freuda należą właśnie przedstawienia nagich mężczyzn. Brytyjski malarz z wyjątkową pieczołowitością ukazuje naszym oczom genitalia Bowery'ego. To właśnie one potęgują ten szczególnie, intrygujący charakter poszczególnych przedstawień.

Sprowadzanie dzieła Freuda do kontekstu czysto biologiczno-fizjologicznego byłoby jednak zbyt uproszczeniem. Materialistyczna dosadność, z jaką brytyjski malarz przedstawia swoich modeli, wydaje się bardzo bliska myśli szeroko rozumianego powojennego egzystencjalizmu. Prace Luciana Freuda stanowią wyraz kryzysu, który objął dziś pojęcie ludzkiej godności. Brytyjski artysta, ukazując na swój malarski sposób człowieka, który zdaje się doświadczać poczucia absurdalności własnego istnienia, wpisuje się w dyskurs podjęty przez egzystencjalistów europejskich. Nagie ciała przedstawiane przez Freuda, tak jak bohaterzy powieści i opowiadań Alberta Camusa, zdają się „uwolnione” od wszechogarniającej idei boskiego absolutu – czegoś, co mogłoby je przekraczać i nadawać im metafizyczny sens. Pozostają zdane na siebie same. W obrazach Freuda widzimy jednostkę, która egzystuje poza kontekstem wartości, która zostaje zawieszona w jakiejś moralnej próżni – tym samym nie jest w stanie rozpoznać nawet tej wartości, którą stanowi jej własna godność. Posługując się sformułowaniem Mircei Eliadego, można stwierdzić, że człowiek Freuda jest niejako przed-bytem, bytem niepełnym, w którym zabrakło integracji sfery tego, co określamy mianem sacrum. W dziele Freuda widoczne jest zobojętnienie na sferę sacrum – na byt prawdziwy, co skutkuje kryzysem poczucia godności i moralną ambiwalencją. Ta niepełność „Freudowskiego bytu” staje się szczególnie widoczna, gdy patrzymy na dzieła brytyjskiego malarza przez pryzmat dziejów aktu w malarstwie europejskim.

<sup>49</sup> Por. G a y f o r d, dz. cyt., s. 210.

Naturalistyczne w swojej wymowie portrety malowane przez Freuda (również za sprawą specyficznej metody, którą artysta stosował<sup>50</sup>) dalekie są jednak od wulgarności. Każdej dokonywanej przez niego obserwacji towarzyszy refleksja. I to właśnie ta chłodna, „lekarska” analiza określa ostateczny charakter przedstawienia. W innym wypadku dzieło łatwo mogłoby stać się pustą formą artystycznego ekshibicjonizmu, który pozostawi tylko wrażenie niesmaku. Brytyjski artysta – w przeciwieństwie do licznych współczesnych mu twórców – nie wkracza w sferę zbyt dosadnej erotyki ani w obszar pornografii. Postawę Luciana Freuda w nieco symboliczny sposób dobrze wyraża powstały w roku 1993 obraz *I pan młody* (*And the Bridegroom*, kolekcja prywatna). Na płótnie widzimy nagą parę małżonków: Leigha Bowery’ego oraz Nicolę Bateman, leżących na łóżku wysłanym białym prześcieradłem. Tytuł obrazu zapożyczony został z części poematu *A Shropshire Lad* [„Chłopak ze Shropshire”] Alfreda E. Housmana, opisującej noc poślubną, podczas której „nie się nie wydarzyło”: „I pan młody przez całą noc / Ani razu nie odwrócił się do panny młodej”<sup>51</sup>. Bohaterowie przedstawienia, chociaż są „wyzywająco” nadzy, pozostają pogrążeni w śnie, który nadaje całej scenie wyjątkową powolność. Z drugiej strony odważnie obnażone genitalia Bowery’ego implikują seksualną gotowość mężczyzny, nawet jeśli pozostaje ona chwilowo uśpiona. Artysta ucieka w obszar niedomówienia, które chroni płótno przed zbyt upraszczającą i jednoznaczną interpretacją. Zabieg ten nie wynika, jak mniemam, z troski o modela i jego prywatność. Wydaje się, że motywacją do takiej czy innej artystycznej decyzji Freuda jest zawsze doskonałość dzieła. To ona – w ostatecznym rozrachunku – decydowała o podejściu do modela i określała pryncypia oraz metody działania. Dla Luciana Freuda najważniejszy był akt twórczy, co wywierało wpływ na jego relacje rodzinne – skomplikowane i niełatwe<sup>52</sup>. Cały rytm życia malarza, decyzje, które podejmował, i dokonywane przez niego wybory podporządkowane były jego artystycznej aktywności<sup>53</sup>. Można pokusić się o stwierdzenie, że to właśnie ona, bardzo konkretna wizja twórcza – niezależnie od moralnej kwalifikacji i oceny, z jaką mogłaby się spotkać – stanowiła dla Freuda główny punkt odniesienia i ostateczne usprawiedliwienie podejmowanych przez niego działań artystycznych.

<sup>50</sup> Szerzej na temat malarskiej metody Luciana Freuda por. S o l i Ń s k i, dz. cyt., s. 184-207.

<sup>51</sup> A. E. H o u s m a n, *A Shropshire Lad*, XII, cyt. za: S. Smee, *Lucian Freud*, tłum. A. Cichowicz, Taschen, Köln 2008, s. 77.

<sup>52</sup> Brytyjski malarz był dwukrotnie żonaty. Według oficjalnych danych miał czternaścioro dzieci z jednego małżeństwa oraz pięcioro ze związków pozamałżeńskich.

<sup>53</sup> Córka artysty Esther wspominała, że zainteresowanie jej osobą ze strony ojca pojawiło się dopiero wtedy, gdy już w dojrzałym wieku zdecydowała się pozować do jego obrazów (wypowiedź w filmie *Lucian Freud: Portraits*, reż. J. Auerbach, Wielka Brytania 2004).