

*Mateusz Soliński*  
Bydgoszcz

## **Naprzeciwko modelu – w malarskiej pracowni Luciana Freuda (1922–2011)**

Lata 40. i 50. minionego stulecia to czas postępującej autonomizacji sztuki. Powojenni artyści w przeważającej części odseparowali się od społeczeństwa i jego problemów, skłaniając się raczej ku kontynuacji awangardowych idei sztuki pierwszych dziesięcioleci XX w. Uprawiali twórczość, która „jak zaraza wystrzegą się tematu i treści”<sup>1</sup>. Świat zewnętrzny wobec twórcy, z całą swoją materialnością i cielesnością, zszedł na dalszy plan, na rzecz zagadnień i pojęć o charakterze bardziej uniwersalnym i abstrakcyjnym. Wraz ze zmianą formy dzieła, diametralnej przemianie uległy również (w stosunku do wielowiekowej tradycji) same metody pracy artysty. Twórcy często opierali swoje działania bardziej na intelektualnych dywagacjach czy też intuicji niż naocznej obserwacji. Osnowy procesu twórczego nie stanowił już koniecznie materialny obiekt, ale często czysto abstrakcyjny koncept.

Wspomniane przemiany sprawiały, iż sztuka, w oczach ogółu, stała się hermetyczną dziedziną, pozbawioną realnego i namacalnego związku z otaczającą nas codzienną rzeczywistością. Jednym ze stosunkowo nielicznych twórców, którzy oparli się modernistycznej tendencji, usiłującej sprowadzić bogactwo otaczających nas unikatowych form – ludzi, zwierząt i przedmiotów – do kwestii stylu czy abstrakcyjnego konceptu, był Lucian Freud.

Brytyjski artysta, pozostając wierny tradycyjnej metodzie malarstwa portretowego, kładł nacisk na bezpośrednią relację pomiędzy malarzem a modelem. Można powiedzieć, że właśnie na tej zależności zbudowana jest jego sztuka. Unikał korzystania z fotografii, które, jak podkreślał były dla niego zbyt abstrakcyjne. Bezceremonialność w podejściu do modelu sprawiła, że brytyjski artysta stworzył

---

<sup>1</sup> C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] *idem*, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 5.

bardzo odważny i przejmujący obraz ludzkiej postaci. Językiem jego sztuki stała się materia nagiego ciała. Szczególnie istotna, w wyjątkowo długim procesie powstawania malarskich i graficznych dzieł Luciana Freuda, była specyficzna metoda pracy. Brytyjski artysta praktycznie nie tworzył poza czterema ścianami swojej (zmieniającej kilkakrotnie lokalizację) pracowni. Malarskie atelier stanowiło schronienie, ale przede wszystkim, jak zauważa syn artysty Frank Paul<sup>2</sup>, gwarancję właściwego wykonania rozpoczętego dzieła.

W niniejszym artykule chciałbym przybliżyć (w najogólniejszych zarysach) metodę twórczą Luciana Freuda, która stojąc w opozycji do współczesnych mu, modnych praktyk artystycznych, wyraża pewną pierwotną i podstawową relację łączącą malarza i jego modela, czy też przedmiot jego pracy. Metoda Freuda, który w pewnym sensie wskrzesza dawne, „naturalistyczne” i jednocześnie figuratywne tradycje obecne w malarstwie europejskim, zdaje się skupiać w sobie pewne praktyki i procedury, bez których sztuka malarstwa skazana jest na powolne, samoistne unicestwienie. W celu zaprezentowania warsztatu brytyjskiego artysty odwołałem się m.in. do myśli zawartych w esejach Maurice’a Merleau-Ponty’ego *Oko i umysł*.

## Malarska pełnia

Lucian Freud, dotykając tego, co szczególnie powszednie i przyziemne, starał się unikać uproszczeń, schematów i przerysowań. W swoim bezkompromisowym podejściu bliski był tym artystom, którzy, na przestrzeni lat, pozostali wierni własnym dążeniom twórczym, niezależnie od zmiennych mód i upodobań. W uporze i jednocześnie atencji dla postrzeganego zmysłowo świata Lucian Freud wydaje się być zwłaszcza bliski, podziwianemu przez niego, Paulowi Cézanne’owi.

Tak jak w twórczości Cézanne’a, w dziele Freuda zawarty jest pewien paradoks, który polega na tym, iż w swojej artystycznej praktyce łączyli różne, pozornie przeciwstawne sobie metody, unikając tym samym pewnego samoograniczenia. Cézanne’a, jak później Freuda, cechowała swoista otwartość strzegąca ich przed popadnięciem w dogmat jednej nieomyłnej metody.

Paul Cézanne, pragnąc ukazać przedmiot w jego konkretności i materialności, nie rezygnował jednocześnie z doświadczeń, jakie dawały codzienne, ulotne wrażenia. Obecna w jego pracach, a niezrozumiała dla wielu ówczesnych krytyków deformacja, była próbą ukazania przedmiotu, tak jakby postrzegał go człowiek – całościowo – jednocześnie we wszystkich jego aspektach. Uwzględniając barwę, ciężar, przestrzenne zależności względem obserwatora i innych przedmiotów, a nawet zapach. Jego metoda była obserwacją uzupełnioną o wiedzę na temat przedmiotu i otaczającego go świata. Dla Cézanne’a nie istniał

<sup>2</sup> F. Paul, *Lucian Freud*, [w:] Lucian Freud, exh. cat., eds. C. Lampert, S. Kissane, Irish Museum of Modern Art, Dublin 2007, s. 10.

konflikt pomiędzy zmysłami a intelektem. W swoich obrazach chciał zawrzeć „porządek” zmysłowego i rozumowego postrzegania i w ten sposób cofnąć się do „natury dziewiczej”<sup>3</sup>. Francuski artysta zdawał się świadomy faktu, iż nie istnieje coś takiego jak obiektywne widzenie, a „forma i barwa są różnie pojmowane w zależności od temperamentu”<sup>4</sup>. Cezanne wyszedł poza zjawiskowe widzenie impresjonistów. Poprzez widzialne chciał ukazać to, co niewidzialne, ale obecne w przedmiocie. Oddać to, co konstytuuje daną rzecz. „Widzenie jest spotkaniem, jakby na skrzyżowaniu, wszystkich aspektów Bytu”<sup>5</sup> – pisał Merleau-Ponty. Dlatego nieporozumieniem jest mówić o konflikcie czy sprzeczności pomiędzy wizją naturalistyczną, realistyczną, impresjonistyczną czy cezanne’owską (skłaniającą się ku silnej deformacji). Zarówno dzieło „silnie” figuratywne – wręcz fotograficzne – oraz abstrakcyjne może być tak samo bliskie i odległe od prawdziwej natury bytu. Te dwa sposoby malarskiego obrazowania możemy traktować jako wzajemnie dopełniające się wizje. Artysta nawet w najbardziej abstrakcyjnej formie zawsze pozostaje niewolnikiem widzialnego świata i tę widzialność twórczo penetruje.

Tym, co sprawia, że mamy do czynienia z wielką sztuką – jak pisze Robert Hughes w odniesieniu do dzieła Luciana Freuda – jest jej „empiryczne jądro” (*empirical core*). Ostatecznie to nie forma (abstrakcyjna czy też figuratywna) decyduje o jakości dzieła, ale „surowy materiał”, który stanowi punkt wyjścia dla artysty<sup>6</sup>. W kontekście słów Hughesa warto wspomnieć autoportret artysty z 1963 r. Bardzo grube i długie pociągnięcia pędzlem „geometryzują” głowę malarza, która staje się podobna do kubistycznej rzeźby Picassa „Głowa kobiety (Fernande)” z 1909 r. Obraz Freuda, dla którego naczelnym sposobem pozyskiwania informacji o obiekcie swojej pracy, pozostaje naoczna obserwacja, potwierdza fakt, iż czasem formę figuratywną od abstrakcyjnej rozdziela bardzo cienka granica. Spojrzenie malarza wychwytuje pewien rytm „form powtarzających się w całym ciele”<sup>7</sup>, niedostrzegalny dla niewprawionego oka, i dokonuje syntezy, która nie staje się bynajmniej ucieczką w świat spekulacji i fantazji.

Rewolucja w sztuce zapoczątkowana w XIX w., a ostatecznie ugruntowana przez Cezanne’a, pozwoliła na nowe, z jednej strony emocjonalne, a z drugiej naukowe, podejście do przedmiotu malarstwa. O ile jednak wielu twórców podążało ścieżką abstrakcji, Freud pozostał wierny tradycjom malarstwa figuratywnego. Figuracja, wymagając dobrego warsztatu technicznego, zmusza twórcę do wnikliwej i rozważnej obserwacji. Aby obraz nie stał się nudną kopią otaczającego nas

<sup>3</sup> „Cezanne [...] pragnął zespolić rozum, ideę, naukę, perspektywę, tradycję ze światem naturalnym, który ma ją tłumaczyć, chciał z naturą skonfrontować nauki, które »zeń wyszły«” (M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 78).

<sup>4</sup> H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Ossolineum, Wrocław 1962, s. 31.

<sup>5</sup> M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 63.

<sup>6</sup> R. Hughes, *Lucian Freud. Paintings*, exh. cat., British Council, London 1987, s. 8.

<sup>7</sup> L. Freud, [w:] C. Lampert, *Lucian Freud. Recent Work*, exh. cat., Whitechapel Art Gallery, London 1993, s.17.

świata artysta musi zrównoważyć element intelektualny i „fizyczny”. Malarz, jak zauważa Merleau-Ponty, nie ma imitować w swoim dziele koloru otaczających go przedmiotów i trójwymiarowej przestrzeni. Malarz nie opiera się wyłącznie na „fizyczno-optycznych” spostrzeżeniach. Jego praca nie ma przypominać pracy kopyisty, kierującego się zdolnościami własnych zmysłów. Malarz dokonuje re-konstrukcji otaczającego go świata; ujawnia to, co umyka naszemu potocznemu i pobieżnemu oglądowi – „sekret preegzystencji”.<sup>8</sup> Przestrzeń i barwa to zewnętrzne środowisko, poprzez które artysta musi przebić się, aby dotrzeć do przedmiotu. Jest to jednak otoczenie, bez którego przedmiot nie mógłby zaistnieć. Zadaniem malarza jest dostrzec moment „wewnętrznego promieniowania”, które wyłania się z samej rzeczy. Model, jak zauważa Lucian Freud, jest po to, aby „pomóc”, za sprawą swojej obecności, w powstaniu obrazu. Ostateczny efekt jest wynikiem swoistej „selekcji”<sup>9</sup>.

Zadaniem malarza, podkreśla Merleau-Ponty, nie jest naśladowanie widzialnego, ale „czynienie widzialnym”. Wychodząc poza fizyczno-optyczne postrzeżenie, malarz uczy nas jak „widzieć” rzeczy:

Chociaż malarstwo nie jest zwykle postrzegane jako sztuka konceptualna, olbrzymie znaczenie w tym, co Lucian Freud robi podczas sesji malarskiej, ma w rzeczywistości proces myślenia. Każdy ślad [jaki czyni na płótnie – M.S.] jest zawczasu przemyślany, oceniony jak już się pojawi i, jeśli to konieczne, zmodyfikowany bądź usunięty. To jest, oczywiście, część standardowego procesu malowania. Tym, co jest odmienne w przypadku Luciana Freuda, jest być może, jego upór w powtarzaniu całego procesu – rozważanie, poprawianie, ciągle na nowo – aż rezultat będzie dla niego satysfakcjonujący. W tym tkwi sedno (wy tłumaczenie) niezwykle długiego okresu dojrzewania każdego z obrazów<sup>10</sup>

– zauważa Martin Gayford. Intensywny proces myślowy okazuje się pełnić bardzo istotną rolę w formowaniu się dzieła: „Jedynym sekretem, do którego posiadania mógłbym się przyznać jest koncentracja, i jest to coś, czego nie można się nauczyć”<sup>11</sup>.

Z drugiej strony – i tu znowu można odnieść się do myśli Merleau-Ponty’ego – kierowanie się w swoich poszukiwaniach doświadczeniem zmysłowym pozwala na większą „swobodę”, tzn. punkt wyjścia dla naszych poszukiwań może być wszędzie i nigdzie. Nie ma potrzeby, tak jak to jest w opartych na logice racjonalnych wywodach, podążać wedle danego porządku. Pojęcie cielesności pozwala nam na pewną niezależność względem upraszczających schematów i teorii, które chcą zawłaszczyć prawdę o byciu. Malarz nie musi pilnować się, jak podkreśla Lucian Freud, aby nie ulec, tak jak to miało miejsce w przypadku twórczości surrealistów terrorowi wyobraźni.

<sup>8</sup> S. Figura, *Lucian Freud. The Painter's Etchings*, exh. cat., Museum of Modern Art, New York 2007, s. 53.

<sup>9</sup> Zob. L. Freud [w:] *Lucian Freud*, [katalog wystawy] eds. C. Lampert, S. Kissane, s. 14.

<sup>10</sup> M. Gayford, *Man with a Blue Scarf. On Sitting for a Portrait with Lucian Freud*, London 2010, s. 208.

<sup>11</sup> L. Freud, [w:] *Lucian Freud*, exh. cat., eds. C. Lampert, S. Kissane.

Dążąc do uzyskania „malarzkiej pełni” (posługując się sformułowaniem Paula Cézanne’a), artysta powinien pozostać otwarty, na to, co „nowe” i „niespodziewane”, podporządkowując wszelkie środki i narzędzia, jakimi dysponuje, temu jednemu celowi. Musi przy tym pamiętać, aby zachować (do pewnego stopnia) równowagę pomiędzy różnymi środkami malarzkiego wyrazu: kolorem, rysunkiem i kompozycją. Jak zauważa Freud w rozmowie z Sebastianem Smeem, obraz to współdziałanie, współwystępowanie wielu wzajemnie warunkujących się czynników. Pomiędzy rysunkiem, a materiał farby, tak jak miało to miejsce w dziele Paula Cézanne’a, powinna istnieć wzajemna korelacja. Rola farby nie może sprowadzać się do elementu kolorystycznego. Artysta musi „respektować” farbę, ponieważ farba może być sprzymierzeńcem rysunku bądź jego wrogiem – może stać się ciałem obcym. Barwa jest tylko jednym z wielu „aspektów” farby – jej oddziaływania. Barwa, w całej swojej różnorodności, nie może dominować ani określać charakteru przedstawienia:

Nie chcę, aby wyróżniał się tylko jeden kolor. Chcę, by kolor był taki jak w życiu [...] Nie chcę, by był kolorem w sensie nowoczesnym, to znaczy by był czymś niezależnym [...] Pełne, zbyt intensywne kolory są obciążone uczuciowo, a tego chciałbym uniknąć<sup>12</sup>

– zauważa Freud.

Z drugiej strony, barwa ma niezwykle istotny wpływ na charakter przedstawienia. Cezanne zwrócił uwagę na fakt, że dzięki kolorowi możemy oddać wrażenie przestrzeni i odsłonić wzajemne zależności łączące poszczególne byty. Jak mawiał malarz, kolor jest „miejscem, gdzie nasz mózg łączy się ze wszechświatem”. Cezanne nie miał na myśli jednak poszczególnych kolorów – „pozorów kolorów przyrody” – ale „wymiar barwności, z siebie dla siebie tworzący tożsamości i różnice, wewnętrzną tkanę, materialność”<sup>13</sup>. Tak rozumiany kolor był przeciwieństwem „widowiskowości przyrody”, wychodził poza zjawiskowo postrzeganą barwę i przestrzeń. Podobnie potraktowanie barwy odnajdujemy w dojrzałych obrazach Luciana Freuda. Brytyjski malarz, tak jak Cezanne, nie traktuje koloru jako wypełniania rysunku. Barwa, czy raczej „wymiar barwności”, w postaci farby, która prawie że dosłownie staje się malowanym ciałem (z uwagi na jej grubą warstwę), stanowi integralny element przedmiotu, jest częścią jego istoty.

Henryk Wölfflin, ukazując różnice między renesansowym oraz barokowym podejściem do kwestii koloru, porównał ewolucję, jaka zaszła pomiędzy wspomnianymi epokami, do zamiany stanu skupienia wody – jej przejścia ze stanu „stagnacji” do stanu wrzenia. W pewnym względzie, podobnie jak u barokowych twórców, problem barwy jawi się w dziele Luciana Freuda. Poszczególne plamki barwne rozplývają się i mieszają przed naszymi oczyma niczym niespokojna powierzchnia wrzącej wody. Nie można tutaj mówić, posługując się słowami

<sup>12</sup> L. Freud, [w:] R. Hughes, Lucian Freud. Paintings, s. 16.

<sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 52.

Wölfflina o „problemie harmonii barw”, które w takim ujęciu po prostu nie istnieją, ale o „tonacji układów kolorystycznych”. Tak jak u Rembrandta czy Halsa, na obrazach Freuda, „barwa nabiera zupełnie nowego życia, wyłamuje się z wszelkiej określoności i w każdym punkcie i momencie jawi się inną”<sup>14</sup>. Gdy spoglądamy na nagie ciała przedstawione na obrazach Freuda, w pierwszym momencie nie widzimy kolorów, ale nagie ciało. Barwa „pojawia się” później. Żaden kolor nie jest tu ostatecznie określony, jest płynny, autentycznie żyje wraz z ciałem, które ukazuje. Niespokojna barwa scala poszczególne postaci i elementy kompozycji.

Dążenie do uzyskania adekwatnego obrazu otaczającego nas świata powoduje, że artysta momentami staje się eksperymentatorem. Pobłażliwość dla samego siebie (swoich twórczych pomysłów) jest, jak napisał Freud w 1954 r., rodzajem malarskiej dyscypliny, która pozwala malarzowi skupić się na tym, co istotne<sup>15</sup>. Ta pobłażliwość pomaga również docenić bogactwo barw i kształtów skryte w dziele innych twórców, o często całkiem odmiennej stylistyce. Jak wspomina Martin Gayford, Lucian Freud podziwiał geometryczne malarstwo Pieta Mondriana, przyznając, iż posiada w sobie pewne „odczucie świata”<sup>16</sup>, które o ile zbliża się do pojęcia prawdy, pozostaje dla nas cenne i inspirujące. Doceniając walory sztuki holenderskiego artysty, Freud krytykował jednocześnie abstrakcjonistów (we wspomnianym artykule z 1954 r.) za brak emocjonalnej otwartości i wrażliwości:

Malarze, którzy odmawiają ukazywania życia i ograniczają swój [malarski – M.S.] język do czysto abstrakcyjnych form, pozbawiają się możliwości sprowokowania czegoś więcej, niż tylko estetycznej emocji.<sup>17</sup>

W ostatecznym rozrachunku okazuje się, że nie ma jednej uprawomocnionej metody twórczej i jednego „właściwego” sposobu malarskiego obrazowania. Malarz przypomina czasem – jak podziwiany przez Freuda Constable – przyrodnika, który traktuje swoje obrazy niczym eksperymenty naukowe stopniowo zbliżające go ku prawdzie. W swojej pracy musi jednak nieustannie walczyć z faworyzowaniem, we własnym umyśle, wzorców zaproponowanych przez poprzedników<sup>18</sup>. Wieloznaczność pojedynczych doznań zmysłowych sprawia, że, jak pisze Gombrich<sup>19</sup>, stworzenie na ich podstawie wiarygodnego przedstawienia, pozostaje w pierwszej kolejności sprawą talentu malarza oraz jego swoistej otwartości. Tym, co uprawomocnia metodę danego twórcy, deformacje,

<sup>14</sup> H. Wölfflin, *op. cit.*, s. 87.

<sup>15</sup> L. Freud, *Quelques réflexions sur la peinture*, Ed. Centre Pompidou, Paris 2010, s. 14.

<sup>16</sup> M. Gayford, *op. cit.*, s. 41.

<sup>17</sup> L. Freud, *op. cit.*, s. 12. Z drugiej strony, brytyjski malarz przestrzegał przed niewolniczym naśladowaniem natury, podkreślając, że model powinien tylko umożliwić „początkowy moment jego własnej [tj. artysty – M.S.] ekscytacji” (*ibidem*).

<sup>18</sup> Gombrich przytacza ustęp z zapisków Constable’a, w których angielski malarz porównuje napotykaną widoki do sposobu obrazowania dawnych pejzażystów (Zob. E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, PIW, Warszawa 1981, s. 308-311).

<sup>19</sup> Zob. *ibidem*, s. 304-305.

które stosuje – i to spostrzeżenie możemy zastosować zarówno do prac Freuda, jak i Cézanne’a – jest doświadczenie. Ponawiany przez wiele lat proces analitycznej obserwacji, usprawiedliwia wszelkie dystorsje, jakie zdaje nam się dostrzec w pierwszej chwili, w dziele malarza.

W sztuce, tak jak w filozofii, nie ma postępu w tym rozumieniu, jakie przyjęte jest w naukach przyrodniczych czy technicznych. Każdy prawdziwy twórca, niezależnie od dokonań swoich poprzedników, rozpoczyna samotną przygodę z bytem, próbując na nowo rozświetlić jego złożoną materię. Dlatego żadne rozwiązanie, żadna metoda i ujęcie nie jest w malarstwie czymś ostatecznym. Są to tylko ciągle nowe, czekające na swoją kontynuację, wariacje na temat bytu. Dlatego „idea malarstwa powszechnego, idea scalenia malarstwa w jedno, idea malarstwa w pełni urzeczywistnionego”<sup>20</sup> jest pozbawiona sensu. Tak jak nie jest możliwe stworzenie idealnego odwzorowania otaczającej nas przestrzeni, tak też nie istnieje jedyna uprawomocniona i wszechogarniająca metoda malarska.

## Przestrzeń obrazu

Cézanne zwrócił uwagę na fakt, że zakres naszego postrzegania wykracza daleko poza iluzję, stosowanej w malarstwie, perspektywy geometrycznej, a fotografia nie jest w stanie uchwycić otaczających nas obiektów, tak jak odbiera je nasze oko. Deformacja, którą odnajdujemy w jego płótnach, jest próbą oddania tego, co pomija perspektywiczny skrót; jest próbą uchwycenia „żywej”, namacalnej obecności otaczających nas przedmiotów – ukazania ich tak, jak odczuwa je nasze całe ciało<sup>21</sup>. Można powiedzieć, że francuski malarz ukazuje tworzący się na naszych oczach przedmiot.

Perspektywa jest rzeczą przypadkową, jak oświetlenie. Jest znakiem nie jakiegoś momentu w czasie, lecz określonego położenia w przestrzeni. Wskazuje nie na miejsce przedmiotów, lecz na pozycję obserwatora [...] stąd, w ostatecznej analizie, perspektywa jest także znakiem chwili, tej konkretnej chwili, gdy określony człowiek znajduje się w określonym punkcie. Co więcej, oświetlenie odkształca przedmioty, zakłóca ich prawdziwą formę. [...] Oczywiście rzeczywistość ukazuje nam w ten sposób obiekty okaleczone. Ale w świecie realnym możemy zmieniać położenie, robiąc krok w prawo czy krok w lewo, by dopełnić nasze widzenie. Wiedza, którą mamy o obiekcie, wynika ze złożonego postrzegania. Obraz plastyczny nie porusza się; musi ukazywać się w całości na pierwszy rzut oka, musi przeto wyrzec się perspektywy<sup>22</sup>

– pisał w 1912 r. Jacques Rivière.

<sup>20</sup> M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 65.

<sup>21</sup> Por. J. Białostocki, *Spór o perspektywę*, [w:] *idem*, *Teoria i twórczość. Teoria i twórczość*, PWN, Poznań 1961, s. 44-45.

<sup>22</sup> Cyt. za: D. Hockney, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, przeł. J. Holzman, Universitas, Kraków 2007, s. 196.

Podobny sposób malarskiego obrazowania, uwzględniający „ruchliwość” ludzkiego oka, jak w przypadku płócien Prowansalczyka, możemy odnaleźć na obrazach Luciana Freuda. Damien Hirst odnosząc się do prac brytyjskiego malarza poczynił spostrzeżenie, iż sposób, w jaki maluje, jest „wzajemnym oddziaływaniem (grą) pomiędzy podobizną a abstrakcją”. „Jego [Freuda – M.S.] prace wyglądają zawsze »wyjątkowo fotograficznie« z dużej odległości, a kiedy się do nich zbliżysz są jak płótna wczesnego de Kooninga”<sup>23</sup> – zauważa Gayford. Przestrzeń obrazów Freuda nie jest rezultatem matematycznych wyliczeń, ale jest żywą przestrzenią naszego postrzegania, której nie sposób opisać w precyzyjnych liczbach. Jak wskazuje Hirst w dziele Luciana Freuda zawarty jest pewien paradoks.

John Ruskin, w swoich rozmyślaniach na temat postrzegania otaczającego nas krajobrazu, stwierdza iż „nigdy nie widzimy niczego wyraźnie”<sup>24</sup>. Sposób przedstawienia obiektu na obrazie zależy od odległości, jaka dzieli patrzącego oraz przedmiot, na który spogląda. To znaczy: precyzja przedstawienia zwiększa się wraz ze zbliżaniem się do obiektu – a i tak kapituluje wobec użycia narzędzi optycznych takich jak szkło powiększające czy mikroskop<sup>25</sup>. Ponadto pojawia się jeszcze problem „intensywności spojrzenia”, widoczny chociażby w porównaniu prac Freuda oraz malarzy hipperealistów, czy też problem podejścia metodologicznego. Utrwalając postać na malarskim płótnie, możemy – tak jak dzieje się to na kliszy fotograficznej – zapisać chwilowe odbicie światła na jej ciele albo podjąć wysiłek wnikliwej analizy każdego jego fragmentu. Uzyskamy w ten sposób dwa diametralnie odmienne wizerunki tego samego obiektu.

Refleksja Ruskina dowodzi, że pojęcie naturalizmu nie musi koniecznie być związane z medium fotografii; że odwzorowanie obiektu na dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna zawsze będzie kwestią iluzji i swoistej umowy „zawartej” pomiędzy malarzem a widzem. Fotografia okazuje się tylko jedną z wielu propozycji rejestracji, za pomocą obrazu, otaczającego nas świata. Na nasze widzenie składa się bardzo wiele różnych czynników. Najlepszym dowodem na to, w jak różny sposób można postrzegać otaczającą nas przestrzeń, są średniowieczne malowidła, czy też dalekowschodnie przedstawienia. Jedne i drugie, przykłady najwyższej wirtuozerii artystycznego kunsztu, stanowią bardzo „wyszukane przedstawienia przestrzeni, w gruncie rzeczy bliższe naszemu fizycznemu doznaniu”<sup>26</sup>, jednak nie odnajdziemy w nich linearnej perspektywy zbieżnej.

<sup>23</sup> M. Gayford, *op. cit.*, s. 96. Wspomnianą zależność możemy również odnaleźć w późnych dziełach podziwianych przez Freuda holenderskich mistrzów: Fransa Halsa oraz Rembrandta. W dwóch ostatnich portretach (uważanych przez wielu krytyków za jego najdoskonalsze prace) namalowanych przez Halsa pociągnięcia pędzlem stają się wyjątkowo zamaszyste i mało dopracowane, czytelne dopiero, gdy patrzy się na nie z odpowiedniego dystansu.

<sup>24</sup> J. Ruskin, *Niewinne oko. Szkice o malarstwie*, wybrał i przeł. J. Szczuka, wstęp R. Kasperowicz, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 144.

<sup>25</sup> „Przyjmujemy, że wyraźnie dostrzegamy grunt pod naszymi stopami, ale gdy próbujemy policzyć drobiny pyłu, przekonujemy się, że jego kształt jest tak niewyraźny i niepewny jak wszystko inne, a zatem nie istnieje dosłownie *z a d e n* punkt jasnego widzenia i nigdy go nie będzie” (*ibidem*, s. 145).

<sup>26</sup> D. Hockney, *op. cit.*, s. 204.



Przestrzeń obrazów Freuda jest przestrzenią danego modelu. Brytyjski artysta nie patrzy na dzieło sztuki, przez pryzmat formy – jak na „rozwiązanie jakiegoś malarskiego problemu”<sup>27</sup>. Wykorzystując osiągnięcia swoich wielkich poprzedników, wraca do podjętego przez nich problemu cielesności. Portretowana postać określa charakter przedstawienia, narzuca artyście kształt kompozycji. Dzieło Freuda potwierdza tezę, że wszelkie „techniki perspektywiczne” stanowią tylko fragmentaryczny i cząstkowy obraz otaczającego nas świata. Nie są w stanie odsłonić złożoności, która cechuje naturę bytu. Freuda nie interesowały naukowe badania nad stworzeniem dwuwymiarowej iluzji otaczającego nas świata, tak jak jawi się on naszemu wzrokowi. Widoki tego świata, zdaniem brytyjskiego artysty, powinny otwierać przed malarzem nową perspektywę oglądu tego, co pozostaje nieobecne w potocznym postrzeganiu.

„Wchodzenie w głąb” dokonuje się, m.in. poprzez zacieśnianie pola obserwacji, które realizowane jest na kilka sposobów. W pierwszej kolejności należałoby wspomnieć o sposobie kadrowania postaci, której twarz często wypełnia niemal całą przestrzeń płótna. Zabieg, po raz pierwszy zastosowany we wczesnych portretach z lat 50., powoduje, że zostają usunięte „bariery ochronne dzielące przedstawiony obiekt od widza”<sup>28</sup>. Wspomniany sposób kadrowania jest szczególnie często wykorzystywany w rycinach, których białe tło niejako zmusza widza do skupienia się na obliczu portretowanej postaci. Innym zabiegiem jest tworzenie swoistych „powiększeń” fragmentów wcześniej wykonanych prac. Ten specyficzny sposób patrzenia, który Cécile Debray nazywa „krótkowzrocznym zmysłem obserwacji”, zdaje się podkreślać analityczne – bliskie pracy biologa-anatoma – podejście brytyjskiego malarza.

Z drugiej strony skupienie się na ludzkiej postaci nie oznacza, że artysta przestaje się interesować relacjami przestrzennymi łączącymi jej ciało z otoczeniem. Liczne autoportrety, w których wykorzystane zostaje lustro – podstawowy składnik wielu narzędzi optycznych – świadczą o nieufności malarza wobec faworyzowania jednego modelu percepcji otaczającej nas rzeczywistości. Lustrzane odbicia, zniekształcające, spłaszczające obraz postrzeganego naszymi oczami świata, mogą tutaj stanowić wyraz poszukiwania adekwatnej formy reprezentacji ludzkiego oblicza; odnalezienia jego miejsca w otaczającej przestrzeni.

## Postać w przestrzeni

Martin Gayford wspomina, jak Freud wymagał od niego, aby przez cały czas, gdy pozował do portretu, pomimo że artysta podczas większości sesji malował tylko głowę, nosił to samo ubranie. Gdy pewnego razu model przywdział szalik o nie-

<sup>27</sup> L. Freud [w:] L. Gowing, *Lucian Freud*, Thames and Hudson, London 1982, s. 150.

<sup>28</sup> S. Smee, *Lucian Freud*, przeł. A. Cichowicz, Taschen, Köln 2008, s. 24.

znacznie innym odcieniu błękitu, w stosunku do tego, który nosił dotąd, artysta, choć był przekonany, że znajduje się przed nim „stary” szalik, miał problem z namalowaniem twarzy Gayforda. Historia ta potwierdza fakt, jak ważne dla Freuda było fizyczne otoczenie i atmosfera towarzyszące portretowanej postaci, czy też obiektowi. Artysta, malując swoje modelki i modelów w tym samym wnętrzu, przy tym samym oświetleniu, o tej samej porze dnia, starał się odtworzyć moment, otoczenie i atmosferę, które stanowiły punkt wyjściowy skomplikowanego procesu „przenoszenia” ciała na płótno. Można powiedzieć, że percepcja danego przedmiotu rozgrywała się tutaj na co najmniej kilku płaszczyznach. Pewną próbę opisanego złożoności tego procesu odnajdujemy u Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Jak zauważa Jacek Migasiński:

Percepcja jest przez Merleau-Ponty’ego traktowana nie jako jakiś rodzaj myśli o przedmiocie czy jako operacja konstytuowania przedmiotu ewentualnego poznania, lecz jako nasza „przynależność”, przyleganie do rzeczy, jako organizujące się zgodnie z wymogami naturalnego procesu życiowego nakładanie się na siebie różnych „pól”, wytwarzane przez poszczególne zmysły. [...] „Perspektywizm” i „sytuacyjność” percepcji sprawiają, że przedmioty postrzegane jawią się zawsze w horyzoncie innych przedmiotów, że stanowią system, w którym każdy przedmiot może się pojawiać wtedy, gdy przesłania inne, wtedy, gdy pojawia się na ich tle. „Horyzont” jest tym wypełnionym tłem, tym systemem potencjalnych na razie postrzeżeń, które dopiero umożliwiają postrzeżenia aktualne i wyodrębnione. Oglądany dom na przykład, nie jest więc domem widzianym „znikąd”, lecz właśnie ze wszystkich stron jednocześnie – a to samo dotyczy perspektywy czasowej: dzięki wirtualnej strukturze horyzontu oglądam przedmiot „we wszystkich czasach naraz”. Synteza horyzontów doświadczenia percepcyjnego, ta „otwarta i niedookreślona wielorakość” wzajemnych związków między postrzeganymi przedmiotami, to jest to, co nazywamy „światem”.<sup>29</sup>

Nasze postrzeżenia – postrzeżenia artysty zakłete w obrazie – nie są czymś ostatecznym. To znaczy: kolejny ogląd, nowe spojrzenie może odkryć zupełnie nowe „perspektywy” i „horyzonty”:

Ze względu na swą otwartość i wielorakość synteza ta nigdy nie może być zakończona, i realizuje się tylko w odniesieniu do najbliższego postrzeganego otoczenia, natomiast w odniesieniu do „całości” świata, ma zawsze charakter domniemania.<sup>30</sup>

Dla właściwego oddania samej głowy (i fragmentu ramion) postaci bardzo istotne okazuje się również ułożenie całego ciała modela:

Po około godzinie [Freud – M.S.] opada na stertę leżących w rogu szmat i pyta, czy chciałbym rozprostować nogi. Spoglądam na obraz, który ledwo co zaczyna się pojawiać na pustym, białym płótnie. Przelotne spojrzenie na ten rysunek wykonany węglem wskazuje, że [Freud – M.S.] chce namalować, przekraczające naturalne wymiary, zbliżenie mojej głowy. Czy do pozowania do tego [portretu – M.S.] będę musiał krzyżować moje nogi w ten sam sposób, za każdym razem? Odpowiedź

<sup>29</sup> J. Migasiński, *Merleau-Ponty Maurice, Phénoménologie de la perception*, [w:] Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku, t. 3, red. B. Skarga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 270.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 270.

brzmi: tak. Lucian Freud mówi, iż na ciężar oraz balans (równowagę – M.S.) wpływa pozycja w jakiej ułożone są nogi<sup>31</sup>

– opisuje pierwsze dni pozowania do swojego portretu Martin Gayford.

Ogromną rolę w pracy Freuda odgrywa wspomniane już oświetlenie. Każda kolejna sesja malarska musi być przeprowadzana przy identycznym natężeniu i źródle światła. Sztuczne światło nie może zastępować naturalnego, a jeśli artysta pracuje przy naturalnym świetle musi codziennie malować o tej samej porze dnia. Jak zauważa M. Gayford:

[...] jakość oraz kierunek światła mają kluczowe znaczenie. [...] Oświetlenie, do pewnego stopnia, tworzy płótno. Jeśli się zmienia, to samo dzieje się z obrazem [...]. Zmiana miejsca z frontowej części studia, gdzie powstawały nocne obrazy, do tylniej partii, oświetlonej przez światło dzienne, diametralnie zmieniała zasady oraz atmosferę sesji<sup>32</sup>.

Nawet pozornie nieistotne szczegóły mogą okazać się znaczące:

Żarówka elektryczna, która oświetlała nocny portret „Mężczyzna w niebieskim szaliku” miała tę zaletę, że była całkowicie stała – jednak Lucian Freud zwracał uwagę na to, czy drzwi od sąsiedniego pokoju były otwarte i na światło, które na nie padało. Odbijające się od drzwi promienie mogły wpłynąć na grę cieni.<sup>33</sup>

Pracownia Freuda, dbałego o różne, często niedostrzegalne dla postronnej osoby szczegóły, była miejscem „obserwacji obiektu w starannie kontrolowanych warunkach”<sup>34</sup>.

Istotne znaczenie w kształtowaniu wizerunku portretowanej postaci ma oczywiście również otaczająca ją sceneria. Dla Freuda przestrzeń znajdująca się za plecami modela (nawet gdy wypełnia ją całkowita pustka), podobnie jak jego strój, stanowi integralną „część” malowanej postaci:

Aura otaczająca daną osobę, czy też obiekt jest tak samo ich częścią, jak samo ciało. Ich oddziaływanie w danej przestrzeni jest z nimi powiązane, tak jak ich kolor czy zapach. Oddziaływanie w przestrzeni dwóch różnych ludzi może być tak różne jak działanie świeczki oraz żarówki elektrycznej. Dlatego malarz musi przykładać taką samą wagę do powietrza otaczającego daną osobę, jak do niej samej. Dzięki obserwacji oraz percepcji atmosfery może dostrzec emocję, którą chciałby wyrazić w obrazie<sup>35</sup>

– pisał Freud w 1954 r.<sup>36</sup>

<sup>31</sup> M. Gayford, *op. cit.*, s. 11.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 226.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 227.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 226.

<sup>35</sup> L. Freud, *op. cit.*, s. 14.

<sup>36</sup> Wspomnianą zależność pozwalają nam dobrze zaobserwować ryciny brytyjskiego artysty. Spoglądając na niektóre akwaforty Freuda, ma się wrażenie, jakby sceneria otaczająca portretowane postacie momentami wręcz się z nimi stapiała (zob. „Bella w swojej koszulce *Pluto*”, 1995, il. 248). Tło, jak to ujmuje Starr Figura opisując grafikę „Głowa Irlandczyka” z 1999 r., „rozbrzmiewa za modelem, przydając psychologii portretu napięcia oraz tajemniczości” (S. Figura, *op. cit.*, s. 30).

Martin Gayford, wspominając sesje malarskie, w których uczestniczył, zauważa, iż tło musiało zawsze powstawać w obecności modela. Przestrzeń otaczająca malowaną postać pomagała artyście lepiej „zrozumieć” jej ciało<sup>37</sup>, właściwie, tzn. autentycznie, odczuć jego obecność, i na odwrót – przestrzeń zyskiwała nowy wymiar dzięki malowanemu ciału.

Dostrzegając istotne znaczenie tła w obrazach Luciana Freuda, możemy teraz lepiej zrozumieć przywiązanie artysty do specyficznych wnętrz swoich pracowni<sup>38</sup>. Spoglądając na kolejne obrazy Freuda, widzimy, że zadaniem malarskiego atelier jest swoista „naturalizacja”, przełamanie atmosfery sztuczności i napięcia, które mogłyby pojawić się w procesie aktu twórczego, pomiędzy malarzem a modelem. Temu celowi sprzyja zapewne zgrzebność jej wnętrza. Pracownia Freuda, nie będąc aż w takim nieładzie jak miejsce pracy Francisca Bacona, posiada, jak zauważa Martin Gayford „charakterystyczną cechę, iż nie jest zaaranżowana”<sup>39</sup> i sprawia wrażenie, jakby pozostawała w niezmiennym stanie od momentu jej zasiedlenia. Nie zmienia to faktu, że Freud, rozpoczynając każdy kolejny obraz, stara się odnaleźć „nowe aspekty umeblowania i architektury”<sup>40</sup> pomieszczenia. Sceneria przygotowana do danego obrazu pozostaje w stanie niezmiennym do końca jego malowania. Staje się „częścią czyjegoś życia”. W tym samym miejscu zostaje „ustawiony” kolejny obraz. Modele pozujący do poszczególnych przedstawień stają się „niewidzialnymi towarzyszami”<sup>41</sup>.

Jak pokazuje wystawa zrealizowana w 2010 r. w Paryżu pt. „Lucian Freud, atelier”, brytyjski artysta praktycznie nie tworzy poza murami swojego malarskiego studia. Niewielkie pomieszczenie pracowni pozwala wykreować szczególną intymną atmosferę, prawdopodobnie niemożliwą do stworzenia w innym miejscu.

W podkreśleniu istotnej roli tła w obrazie duże znaczenie ma również sama technika stosowana przez malarza. Malowanie za pomocą plamy barwnej sprawia, że granice pomiędzy ciałem modela a jego najbliższym otoczeniem stają się często stosunkowo płynne. Rozpostarte na białej pościeli, kanapach czy podłodze nagie ciała freudowskich modeli zdają się być zbudowane z tej samej materii, co ich tło. Podczas analizy sposobu, w jaki Freud oddaje relację łączącą modela i jego scenerię, nasuwa się analogia z dziełem Rembrandta. Podobnie jak holenderski malarz, Lucian Freud sprawia, że postaci – tak jak chociażby w przypadku portretu Martina Gayforda z 2004 r. – wyłaniają się z otaczającego je tła, nadal

<sup>37</sup> Zob. M. Gayford, *op. cit.*, s. 136.

<sup>38</sup> W latach 50. artysta mieszkał i pracował w dzielnicy Paddington, w budynku, który przeznaczony był do rozbiórki. Był ostatnią osobą, która wyprowadziła się przed zburzeniem posesji, przekupując ekipę budowlaną, aby pozwoliła mu dłużej zostać w swoim apartamencie i malować.

<sup>39</sup> M. Gayford, *op. cit.*, s. 35.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 38. Jak wspomina w jednym z wywiadów asystent malarza David Dawson, Freud „trzymać wszystkich modeli oddzielnie”, „w osobnych pomieszczeniach”, nie przedstawia ich sobie nawzajem, starając się w danej chwili koncentrować tylko na jednej osobie (*Lucian Freud: Portraits*, Jake Auerbach, Wielka Brytania 2004)

pozostając w nim obecne. Henryk Wölfflin pisze, że obraz, w którym dominuje plama, potrafi wydobyć, odkryć w przedmiotach codziennego użytku, „leniwie płynące życie”<sup>42</sup>. Co więcej wraz z chwilą „deprecjacji linii jako elementu wyznaczającego granice przedmiotom [...] następuje ożywienie każdego fragmentu dzieła, jakby obudzonego tajemniczymi ruchami”<sup>43</sup>.

Okazuje się, że na ostateczny charakter danego portretu wpływa wiele różnych elementów. Ubiór modela, otaczająca go sceneria oraz oświetlenie, wspólnie kreują pewną unikatową atmosferę, którą „czasem uda się uchwycić wraz z farbą”<sup>44</sup>.

## Rozpoznawanie modela

Freud znany był z tego, że potrafił miesiącami „siedzieć” nad jednym obrazem. Kiedy był jeszcze młody zdarzało mu się (z uwagi na trudności z pozyskaniem żywych modeli) malować martwe zwierzęta. Jednak, jak zauważył artysta w rozmowie z Gayfordem, kłopotem było zachowanie ich w dobrym stanie podczas długotrwałego procesu malowania<sup>45</sup>. Dużo bardziej odpowiednimi „modelami” okazały się jajka wolniej podlegające niszczącemu upływowi czasu.

Metody pracy Freuda przypominają te, stosowane przez Paula Cézanne’a. Ambroise Vollard, marszand francuskiego malarza, wspomina, iż ulubionymi „modelami” artysty były papierowe kwiaty, które nawet podczas wielodniowej sesji, zawsze pozostawały całkowicie nieruchome i nie gnęły jak jabłka. Choć i one nie stanowiły idealnego obiektu malarskich zmagani, bo „łajdaki z biegiem czasu zmieniają odcień!”<sup>46</sup>. Artysta potrafił miesiącami, a nawet latami „kończyć” ten sam obraz, odkrywając nowe „właściwości” tkwiące w portretowanych obiektach. Malarskie dzieło stanowiło dla niego wynik długiej oraz wnikliwej pracy.

Gdyby stworzyć ranking malarzy, biorąc pod uwagę ilość czasu, który poświęcali na stworzenie jednego obrazu, Freud niewątpliwie zająłby wysoką pozycję. Jeremy King, współwłaściciel restauracji, gdzie często stołował się artysta, pozując do swojego portretu wykonywanego przez Freuda, uczestniczył w ponad 100 sesjach<sup>47</sup>. Portrety Andrew Parker Bowlesa oraz *Barona H. H. Thyssen-Bornemisza* malowane były (każdy z osobna) blisko dwa lata. Podobizna Martina Gayforda powstawała przez ponad 8 miesięcy, podczas 40 dwugodzinnych posiedzeń. David Hockney wyliczył, iż jego portret powstawał przez 130 godzin.

<sup>42</sup> H. Wölfflin, *op. cit.*, s. 57.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>44</sup> L. Freud w rozmowie z M. Aupingiem, [w:] S. Howgate, M. Auping, J. Richardson, *Lucian Freud Portraits*, exh. cat., National Portrait Gallery, London 2012, s. 210.

<sup>45</sup> M. Gayford, *op. cit.*, s. 207.

<sup>46</sup> Zob. A. Vollard, *Paul Cezanne (1839–1906)*, [w:] *idem*, *Śluchając Cezanne’a* Degasa i Renoira, przeł. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1962, s. 77.

<sup>47</sup> S. Bishop, *Brush with greatness*, „Mayfair Times”, luty 2012, s. 15.

Z kolei każdy z portretów Francisa Wyndhama malowany był ok. roku, 2-3 razy w tygodniu<sup>48</sup>. Freud dysponując niewielką ilością czasu na namalowanie wizerunku Johna Richardsona (który na co dzień mieszkał w Nowym Jorku), aby nie być zmuszonym do zbyt pośpiesznej pracy, zdecydował się na wybranie wyjątkowo małego formatu: 15,7 na 11,4 centymetrów.

Wolne tempo pracy brytyjskiego malarza związane było, jak zauważa Gayford, m.in. z faktem, iż malował on zawsze z natury – niczego nie wymyślał (dla porównania Francis Bacon, który korzystał z fotografii, bardzo rzadko wykorzystując fizyczną obecność modelu, pracował bardzo szybko).

Każdy cal powierzchni musi zostać zdobyty, uargumentowany, (każdy cal) niesie w sobie ślady zaciekawienia i dociekliwości, a ponad wszystko, nie przyjmuje niczego za pewnik i domaga się aktywnego zaangażowania ze strony widza [...] <sup>49</sup>

– pisze z kolei Robert Hughes. Powolna metoda pracy sugeruje odpowiednio nieśpieszny, wyczulony i wrażliwy na niuanse odbiór dzieła ze strony widza:

Czas potrzebny na wykonanie dzieła jest jak znak towarowy i zarazem jak instrukcja obsługi. W szczegółowym wykonaniu dzieła nie ma więcej natychmiastowości, niż w zdolności postrzegania widza, który odkrywa obraz. Zamiast pokazać wszystko w jednej chwili, Freud konstruuje swoje dzieło na zasadzie progresywnego pola czytania przez oko. Widz zostaje zaproszony do odnalezienia swojego własnego sposobu odkrywania obrazu<sup>50</sup>.

Pomimo trwającego wiele miesięcy procesu pozwania, jak zauważa David Dawson, wszyscy modele wspominają swoje sesje z dużą satysfakcją i pewną nostalgią. Być może, jak sugeruje asystent malarza, te wielogodzinne spotkania dały sposobność nie tylko samemu artyście do lepszego poznania swoich modeli, ale również pomogły im samym zobaczyć siebie w nowym nieznanym dotychczas świetle.

Martin Gayford, opisując sesje malarskie w pracowni Freuda, wspomina jak trudno w pierwszym momencie było mu utożsamić się z własnym wizerunkiem, namalowanym przez brytyjskiego artystę:

Kiedy amerykański antropolog Edmund Carpenter po raz pierwszy wykonał zdjęcia aparatem Polaroid, członkom jednego z miejscowych plemion zamieszkałych w Nowej Gwinei, byli zakłopotani, nie potrafiąc rozpoznać siebie samych na wspomnianych fotografiach [...] Zabrali zdjęcia aby przyjrzeć im się w samotności; w konsekwencji niektórzy z nich powrócili z fotografiami przyklejonymi do czoł, czyniąc ze zdjęć widoczne znaki samych siebie. Być może, z grubsza rzecz ujmując, właśnie to samo dzieje się ze mną. Nigdy przedtem nie spoglądając na siebie samego z taką przenikliwością, z taką szczegółowością, poprzez obiektywne oko innej osoby,

<sup>48</sup> Z kolei głowa konia („Siwy wałach”) malowana była „tylko” dwa tygodnie (20 sesji).

<sup>49</sup> R. Hughes, *The master at work*, „The Guardian”, 6 kwietnia 2004, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2004/apr/06/art.saatchigallery>, data dostępu: 01.07.2014.

<sup>50</sup> P. Comar, *The Studio*, [w:] Lucian Freud. *The Studio*, exh. cat., ed. C. Debray, Centre Pompidou, Paris 2010, s. 60.

w pierwszym momencie, jestem zakłopotany tym, co widzę. Ostatecznie mogę zaakceptować to jako namiastkę samego siebie, cokolwiek to miałyby oznaczać.<sup>51</sup>

\* \* \*

Artysta działając, w tej samej, prywatnej przestrzeni własnej pracowni, czynił kolejnych modeli i modelki częścią swojego bardzo osobistego świata. Nie wychodząc poza znajome sobie terytorium, utrzymywał pełną i bezwarunkową kontrolę nad portretowanymi postaciami. Wspomniane warunki pozwalały wytworzyć klimat szczególnej intymności. Obrazy, które jak zauważył malarz: „nie są pomyślane jako publiczne komunikaty, ale raczej jako prywatna interakcja pomiędzy artystą a pozującym”<sup>52</sup>, oparte były na bardzo bliskim, bezpośrednim kontakcie z modelem. I to właśnie ta specyficzna relacja – która posiada wielowiekową tradycję w historii europejskiego malarstwa – pozwalała Lucianowi Freudowi dotrzeć do rejonów niedostępnych dla wielu współczesnych mu twórców. Podczas wielomiesięcznych sesji artysta zmagał się z wrodzoną „siłą autocenzury” tkwiącą w modelu, aby ukazać to, co często wymyka się potocznemu oglądowi i pozostaje skryte pod maską konwenansu. Jego sztuka potwierdziła nie tylko aktualność malarstwa figuratywnego, ale również jego tradycyjnych metod. Lucian Freud pokazał, że tak naprawdę to nie forma oraz materiały, jakimi posługuje się artysta, decydują o nowoczesności dzieła, ale twórczy umysł artysty wrażliwego na „puls” otaczającej go rzeczywistości.

*Mateusz Soliński*

### **In Front of the Model – in the Painting Studio of Lucian Freud (1922–2011)**

*Abstract*

In the most general outlines, the article brings to light the creative method of Lucian Freud; formal solutions and specifics of his workshop aiming at achieving, in the words of Paul Cézanne, the “painting complexity.” It also discusses the spatial relationships linking presented characters and objects and the manner of obtaining “information” by the artist; the nature of the interaction with the model, applied techniques and accessories used. At the same time it underlines the connection between the method of the British Artist, and a very bold and direct, painterly perception of the human form in his work. The theories found in Maurice Merleau-Ponty’s essays “Eye and Mind” and the aesthetic writings of Ernest Gombrich and John Ruskin (among others) have been used to present the workshop of Lucian Freud. In addition but for the

<sup>51</sup> M. Gayford, *op. cit.*, s. 183.

<sup>52</sup> L. Freud, cyt. za: S. Figura, *Every flap, fold and bulge*, „Portrait” nr 27, 3-5/ 2008, <http://www.portrait.gov.au/magazine/article.php?articleID=134>, data dostępu: 01.07.2014.

same purpose, two creative methods, that of the British Artist himself and that of Paul Cézanne, were compared.

*Keywords:* Lucian Freud, creative method, model, workshop, image, space, background.







## ZASADY I REGULY EDYTORSKIE PRZYGOTOWYWANIA TEKSTU DO „FILO-SOFIJI”

Wszelkie prace przygotowane z zamiarem ich opublikowania w kwartalniku „Filo-Sofija” należy przekazać w postaci plików tekstowych w jednym z wymienionych formatów: \*.rtf, \*.doc, \*.docx lub \*.odt i przesłać na internetowy adres do korespondencji: redakcja@filo-sofija.pl

Pliki nie powinny przekraczać objętości 1,0-1,5 ark. wyd. (1 ark. wyd. = 40 tysięcy znaków wraz ze spacjami). Ilustracje do tekstu należy dołączyć osobno jako pliki \*.jpg lub \*.tiff o objętości przynajmniej 1 MB. Do tekstu publikacji należy dołączyć streszczenie w j. polskim i j. angielskim (wraz z tłumaczeniem tytułu oraz słowami kluczowymi), spis cytowanej literatury oraz krótką notę o autorze, która powinna zawierać przede wszystkim informację o stopniu naukowym, miejscu pracy, zainteresowaniach badawczych oraz informację o najważniejszych publikacjach.

Teksty powinny być pisane czcionką Times New Roman wielkości 11 lub 12 pkt. bez stosowania dzielenia wyrazów, interlinia 1-1,5. W przypadku używania czcionki szczególnej (np. j. greckiego, j. hebrajskiego, znaków fonetycznych j. praindoeuropejskiego, *etc.*) należy czcionkę dołączyć w osobnym pliku. Wskazane jest unikanie specjalnego formatowania. W przypadkach uzasadnionych autor może dołączyć plik PDF, zawierający zapis artykułu np. ze zbiorom znaków logicznych. Przypisy, zgodnie z nadrzędną zasadą obowiązującą dla prac naukowych, nie powinny wprowadzać w błąd. Preferowany jest ich zapis w systemie klasycznym (tradycyjnym) właściwym dla danego języka tekstu. Dopuszczalny jest zapis w systemie harwardzkim lub numerycznym, o ile nie narusza wspomnianej zasady.

Tekst przygotowany do publikacji w języku obcym jest sprawdzany pod względem językowym przez specjalistów z danego języka lub wybitnych tłumaczy danego języka, lub tzw. native speakerów. Każda rozprawa jest poddawana procedurze recenzyjnej, w tym przez recenzentów spoza komitetu redakcyjnego i rady naukowej czasopisma. W przypadku tekstów powstałych w języku obcym, co najmniej jeden recenzent jest afiliowany w instytucji zagranicznej innej niż narodowość autora. Zarówno recenzenci, jak i autorzy recenzowanych prac pozostają dla siebie anonimowi, przynajmniej do czasu ich upublicznienia. Recenzja ma formę pisemną i kończy się jednoznacznym wnioskiem co do dopuszczenia do publikacji lub odrzucenia tekstu. Recenzenci posługują się formularzem recenzyjnym. W ten sposób wszystkie teksty oceniane są wedle ujednoczonych kryteriów. O konkluzjach poszczególnych recenzji autor zostaje poinformowany natychmiast po ich otrzymaniu przez redakcję. Od roku 2011 nazwiska recenzentów współpracujących z kwartalnikiem „Filo-Sofija” publikowane są każdorazowo w ostatnim numerze za dany rok kalendarzowy. W stosunku do tekstów przyjętych do publikacji redakcja kwartalnika przestrzega zasad rzetelności i uczciwości naukowej związanych z tzw. zaporą ghostwritingową oraz z tzw. guest authorship lub honorary authorship. Przy zgłoszeniu tekstu z zamiarem publikowania w „Filo-Sofiji” przez więcej niż jednego autora redakcja wymaga ujawnienia wkładu poszczególnych autorów w powstanie publikacji. Od autorów przyjętych do druku tekstów redakcja wymaga informacji o źródłach finansowania publikacji (granty, instytucje naukowo-badawcze, stowarzyszenia, *etc.*) oraz osobnego złożenia deklaracji: (1) o autentyczności i oryginalności przyjętego do publikacji tekstu oraz (2) o nienaruszaniu praw autorskich osób trzecich. Wydawca z zasady nie płaci honorariów za teksty przyjęte do publikacji, chyba że postanowi inaczej.

## EDITORIAL RULES AND GUIDELINES FOR PREPARING SUBMISSIONS TO “FILO-SOFIJA”

All papers prepared for submission to the “Filo-Sofija” quarterly should be sent as text file attachments in \*.rtf, \*.doc, \*.docx, or \*.odt file format to the following e-mail address: grzegorz.a.dominiak@post.pl .

The files should not exceed 1.0–1.5 publisher’s sheets in length (1 publisher’s sheet = 40,000 characters with spaces). Illustrations to the text should be attached as separate \*.jpg or \*.tiff files of no less than 1 MB in size. The submission should be accompanied by a summary in both Polish and English (including a translation of the title and key words), list of cited literature, as well as a short note about the author, containing at least the information about the author’s academic degree, place of employment, research interests, and a list of her/his most important publications.

Submissions should be typed in 11 or 12 pt. Times New Roman font, single or 1.5 line spaced, and do not use hyphenation. In the case when a special font is used (e.g. Greek, Hebrew, Pre-Indo-European phonetic script, *etc.*) the font file should be attached separately. It is advised to avoid any special formatting. In justified cases the author may attach a PDF file containing a printout of an article containing, e.g., a set of logic symbols. Footnotes should not mislead, which is the most important rule for all scientific publications. The preferred footnote format is traditional, appropriate to the language of the text. Footnotes in Harvard or numerical format are also acceptable, provided it does conform to the aforementioned rule.

Submissions prepared to be published in a foreign language are checked for grammar and style by specialists in a given language, outstanding translators in said language, and the so-called native speakers. Each work undergoes a review process which includes reviewers who do not belong to either the Editorial Board or the Scientific Board of the Journal. In the case of papers written in a foreign language, at least one reviewer is affiliated with a foreign institution of a nationality different than the author’s. Both the reviewers and the authors of the reviewed works remain anonymous to one another at least until the contributions are published. The reviews are submitted in writing and end with an unambiguous statement whether the paper should be accepted or rejected for publication. Reviewers use a review form. All submissions are thus evaluated according to unified criteria. The conclusions of individual reviews are communicated to the author immediately upon their reception by the editors. From 2011 on, the names of reviewers collaborating with the “Filo-Sofija” quarterly are published regularly in the last issue each year. The editors of the quarterly adhere to the rules of scientific honesty and integrity regarding the submissions accepted for publication; therefore, measures against ghost-writing, as well as guest authorship and honorary authorship have been introduced. If an article submitted for publication in “Filo-Sofija” has more than one author, it is required that the authors disclose each person’s contribution to the article. The authors of articles accepted for publication are also required to indicate the source(s) of funding for the article (e.g. grants, scientific and research institutions, associations, *etc.*) and to make separate declarations of: (1) the authenticity and originality of the article accepted for publication, and (2) not infringing the copyright of any third parties. As a rule, the publisher does not pay royalties for articles accepted for publication, unless he/she decides otherwise.