

Lucian Freud - malarz ciała

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
EMILII ZIÓŁKOWSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM

22

Mateusz Soliński

LUCIAN FREUD - malarz ciała

Lucian Freud. The Body Painter



**Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2016**

[Kup książkę](#)

**POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES**

**STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS**

Recenzenci

prof. dr hab. Anna Markowska

prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Na okładce *Odbicie (autoportret)*, 1985, olej, płótno, 56,2 × 51,2 cm, kolekcja prywatna

© Copyright by Mateusz Soliński 2016

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2016

© Copyright by Wydawnictwo Tako 2016

Zrealizowano dzięki wsparciu finansowemu miasta Bydgoszczy

ISBN 978-83-65480-02-6

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m. 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Książkę można zamówić: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: www.sklep.tako.biz.pl

[Kup książkę](#)

Spis treści

Wstęp	7
1. W poszukiwaniu metody – przemiany stylu	11
1.1. Wrażliwy obserwator.....	11
1.2. Lata 50. – nowa penetracja.....	25
2. Bunt przeciw pięknu	33
2.1. Malarz realista	33
2.1.1. Dialog z tradycją	33
2.1.2. Malarze codzienności	37
2.2. Brzydkie obrazy?	51
2.3. Big Sue i Leigh Bowery	60
3. Materia ciała	68
3.1. Cieleśna obecność	68
3.2. Rozpoznawanie ciała	76
3.3. Malarz ciała.....	83
3.4. Ubranie jest jak konwenans	91
3.5. Seksualność	96
3.6. W niewoli ciała	104
4. Malarstwo jako (auto) portret	112
4.1. Portret jako zasada	112
4.2. Portret bez cenzury	117
4.3. W zakamarkach nieświadomości.....	122
4.4. Przeciw sentymentalizmowi	130
4.5. Twarz jako system znaków	133
4.6. Autoportret – ostateczny rozrachunek.....	137

5. Język ekspresji	146
5.1. Intensyfikacja przekazu	146
5.2. Freud a Szkoła londyńska	152
5.3. W poszukiwaniu naturalności	168
5.4. Rycina – realizm skondensowany	177
6. Przestrzeń malarskiego widzenia	184
6.1. Malarska pełnia	184
6.2. Przestrzeń obrazu	193
6.3. Postać w przestrzeni	199
6.4. Rozpoznawanie modelu	204
7. Oblicza samotności	208
7.1. W orbicie egzystencjalizmu	208
7.1.1. Powojenne konteksty	208
7.1.2. Człowiek – kruche istnienie	213
7.1.3. Ikonografia przemijania	218
7.1.4. Dzieło sztuki – ku egzystencji autentycznej	226
7.2. Portret podwójny	231
7.3. Skrępowane ciała	237
7.4. Pracownia – schronienie malarza	240
Zakończenie	245
Chronologia życia i twórczości Luciana Freuda	247
Bibliografia	249
Spis ilustracji	258
Summary	259

Wstęp

Wraz z zakończeniem II wojny światowej międzynarodowa stolica sztuki przeniosła się z Paryża do Nowego Jorku. Amerykańscy artyści, poczynając od ekspresjonistów abstrakcyjnych, zaczęli wyznaczać nowe kierunki twórczych poszukiwań. Europa, w tym również Wielka Brytania, przyjęła swoiste artystyczne przewodnictwo Stanów Zjednoczonych, podążając tropem zaproponowanych trendów. Wobec wzrastającego zainteresowania krytyków i opinii publicznej poczynaniami amerykańskich awangardystów, siła europejskiej sztuki objawiła się przede wszystkim w twórczości wybitnych indywidualności¹. Wśród tych artystów, obojętnych na sezonowe mody i często szukających inspiracji w malarskiej tradycji, znalazł się również Lucian Freud.

Dzieło brytyjskiego artysty, choć przez wielu traktowane jako anachroniczne i nienadążające za „duchem czasu”, zdaje się być bardzo istotne z punktu widzenia rozwoju wielowiekowej tradycji malarstwa europejskiego. Tym, co czyni je szczególnie cennym w epoce „dehumanizacji” (termin Joségo Ortegi y Gasseta), jest jego zainteresowanie ludzką postacią. I to właśnie odniesienie do człowieka, w jego materialności i cielesności, która stanowi motyw przewodni i naczelny temat twórczości Freuda, było punktem wyjścia dla przeprowadzonych przeze mnie analiz.

Niniejsza praca jest pierwszą w piśmiennictwie światowym tak obszerną próbą całościowej analizy dorobku Luciana Freuda. Dotychczasowe publikacje na temat twórczości artysty miały zazwyczaj charakter opracowań albumowych (jako katalogi wystaw), popularnonaukowych oraz wspomnieniowych. Nieliczne próby bardziej systematycznych analiz jego dzieła nie wykroczyły poza formę okazjonalnych esejów bądź też skupiały się tylko na wybranych aspektach jego twórczości. Spośród istotniejszych publikacji można wymienić: monografie

¹ Zdaniem Jamesa Hymana, inaczej niż jest to prezentowane w wielu opracowaniach na temat abstrakcji ekspresjonistycznej, figuracja w Europie, w latach 40., nie była *passé*, ale broniła się jako twórczość: nienarracyjna, nieliteracka oraz nieilustracyjna (J. Hyman, *The Battle for Realism: figurative art in Britain during Cold War, 1945–1960*, New Haven and London 2001, s. 5).

poświęcone artyście autorstwa Lawrence'a Gowinga² (1982) i Sebastiana Smee³ (2008) oraz wydawnictwa towarzyszące ekspozycjom prac brytyjskiego malarza opatrzone wstępami, wprowadzeniami oraz esejami autorstwa: Johna Russela⁴ (1974), Roberta Hughesa⁵ (1987), Nicholasa Penny'ego⁶ (1988), Roberta Flynn Johnsona⁷ (1988), Catherine Lampert⁸ (1993, 2007), Bruce'a Bernarda⁹ (1996), Richarda Calvocoressi¹⁰ (1997), Rolfa Lautera¹¹ (2001), Williama Feavera¹² (2002, 2005 oraz 2007), Sebastiana Smee¹³ (2003), Craiga Hartley'a¹⁴ (2004), Starr Figury¹⁵ (2007), Martina Gayforda¹⁶ (2007, 2012), Normana Rosenthala¹⁷ (2011) oraz Sarah Howgate¹⁸ (2012). Wiele cennych spostrzeżeń w kwestii odniesienia twórczości Freuda do dzieła dawnych mistrzów (m.in. Velázqueza, Rubensa oraz Rembrandta) oraz malarstwa XIX i XX wieku odnajdziemy w artykułach zawartych w katalogach wystaw: *Lucian Freud. L'Atelier* (Centrum Pompidou, Paryż, 2010) i *Lucian Freud* (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, 2013).

² L. Gowing, *Lucian Freud*, London 1982.

³ S. Smee, *Lucian Freud*, przeł. A. Cichowicz, Köln 2008.

⁴ J. Russel, *Lucian Freud*, katalog wystawy, Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery, London 1974.

⁵ R. Hughes, *Lucian Freud. Paintings*, katalog wystawy, British Council, London 1987.

⁶ N. Penny, Johnson Robert Flynn, *Lucian Freud. Works on paper*, katalog wystawy, South Bank Board, London 1988.

⁷ Tamże.

⁸ C. Lampert, *Lucian Freud. Recent Work*, katalog wystawy, Whitechapel Art Gallery, London 1993 oraz *Lucian Freud*, katalog wystawy, red. C. Lampert, S. Kissane, Irish Museum of Modern Art, Dublin 2007.

⁹ *Lucian Freud*, red. B. Bernard, D. Birdsall, London 1996.

¹⁰ R. Calvocoressi, *Lucian Freud. Early Works*, katalog wystawy, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 1997.

¹¹ *Lucian Freud, naked portraits*, katalog wystawy, red. R. Lauter, Museum für Modern Kunst, Frankfurt 2001.

¹² W. Feaver, *Lucian Freud*, katalog wystawy, Tate Britain, London 2002, tenże, *Lucian Freud*, katalog wystawy, Museo Correr, Venice 2005 oraz tenże, *Lucian Freud*, New York 2007.

¹³ S. Smee, *Lucian Freud: Drawings 1940*, katalog wystawy, Matthew Marks Gallery, New York 2003.

¹⁴ C. Hartley, *Lucian Freud. Etchings 1946–2004*, katalog wystawy, National Gallery of Scotland (Edinburgh), The Fritzwilliam Museum (Cambridge), Edinburgh 2004.

¹⁵ S. Figura, *Lucian Freud. The Painter's Etchings*, katalog wystawy, Museum of Modern Art, New York 2007.

¹⁶ M. Gayford, *Lucian Freud*, [w:] *Lucian Freud*, katalog wystawy, red. C. Lampert, S. Kissane, dz. cyt., oraz *Lucian Freud. Painting people*, katalog wystawy, ze wstępem M. Gayforda oraz esejem D. Hockneya, National Portrait Gallery, London 2012.

¹⁷ *Lucian Freud. Portraits*, katalog wystawy, red. D. Blau, z esejem N. Rosenthala, Galerie Daniel Blau, München 2011.

¹⁸ S. Howgate, M. Auping, J. Richardson, *Lucian Freud Portraits*, katalog wystawy, National Portrait Gallery, London 2012.

Należałoby również wspomnieć o książkach: Martina Gayforda¹⁹ (2010) – opisującej wielogodzinny proces powstawania portretu jej autora, Jennifer Arlene Stone (2003)²⁰ – analizującej dzieło Freuda w kontekście teorii psychoanalitycznych stworzonych przez jego dziadka, oraz dwóch biografii artysty napisanych przez Geordie Griega²¹ oraz Phoebe Hoban²². Spośród krótszych publikacji na uwagę zasługują szczególnie eseje Donalda Kuspita (*Shameless and Unashamed*²³ i *Uncensored flesh*²⁴) oraz monografia Davida Allana Mellora (*Interpreting Lucian Freud*²⁵).

Punkt wyjścia dla moich badań i refleksji stanowiły wywiady z Lucianem Freudem (przeprowadzone m.in. przez Williama Feavera, Sebastiana Smee, Michaela Aupinga oraz Leigh Bowery'ego), jego wypowiedzi publikowane w katalogach wystaw, książkach popularnonaukowych i prasie brytyjskiej oraz esej artysty *Some Thoughts on Painting* wydrukowany w 1954 roku na łamach czasopisma „Encounter”.

Z kolei wspomniane wcześniej pozycje: katalogi wystaw, wydawnictwa popularnonaukowe, eseje publikowane na łamach pism artystycznych oraz artykuły prasowe (w gazetach codziennych i periodykach artystycznych: brytyjskich, amerykańskich, australijskich oraz polskich) były dla mnie bogatym źródłem wiedzy na temat życia i twórczości samego artysty oraz percepcji jego prac na przestrzeni kilkudziesięcioletniej kariery. Dużą pomoc stanowiły również dwa filmy poświęcone dziełu Luciana Freuda: *Lucian Freud: portraits* (reż. Jake Auerbach, Wielka Brytania 2004) oraz *Painted Life: Lucian Freud* (reż. Randall Wright, Wielka Brytania 2012), przywołujące wypowiedzi członków rodziny, bliskich znajomych oraz współpracowników brytyjskiego artysty.

Biorąc pod uwagę czas i okoliczności zaistnienia oraz rozwoju dzieła Freuda, podjąłem próbę ukazania jego dokonań m.in. w kontekście filozofii fenomenologicznej oraz egzystencjalistycznej. Istotnym punktem odniesienia były również teorie psychoanalityczne jego dziadka, Sigmunda. Z kolei analiza specyficznego malarskiego postrzegania ludzkiego ciała w dziele Freuda została dokonana w kontekście przywoływanej przez artystę, nowożytnej i współczesnej sztuki europejskiej. Celem skorzystania z tak różnorodnych odniesień – z zakresu historii sztuki, estetyki, filozofii oraz psychoanalizy – była próba umiejscowienia dzieła Freuda w szerszym kontekście kulturowym, który pozwoliłby zrozumieć

¹⁹ M. Gayford, *Man with a Blue Scarf. On Sitting for a Portrait with Lucian Freud*, London 2010.

²⁰ J. Stone, *Freud's Body Ego or Memorabilia of Grief: Lucian Freud and William Kentridge*, New York 2010 (wersja elektroniczna).

²¹ G. Greig, *Breakfast with Lucian Freud. A portrait of the Artist*, London 2013.

²² P. Hoban, *Lucian Freud: Eyes Wide Open*, Boston – New York 2014.

²³ „Artnet Magazine”, 6 października 2005.

²⁴ „Artnet Magazine”, 19 sierpnia 2002.

²⁵ London 2002.

okoliczności powstawania jego prac i ich złożoną genezę. Szczególnie istotne wydają się tutaj, często marginalizowane, odniesienia do bogatej malarskiej tradycji, które pomagają dostrzec ponadczasowość i uniwersalność dorobku brytyjskiego artysty.

Z uwagi na rozmiary niniejszego wydawnictwa oraz koszty związane z uzyskaniem praw do wykorzystania prac Luciana Freuda, w książce zamieściłem tylko pięć reprodukcji jego obrazów. Szeroką bazę dzieł brytyjskiego artysty można odnaleźć na ogólnodostępnych stronach internetowych, m.in.:

<http://www.wikiart.org/en/lucian-freud>

<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/artists/lucian-freud>

<https://www.bridgemanimages.com/en-US/lucian-freud>

Podziękowania

Niniejsza książka ukazała się dzięki pomocy profesora Jerzego Malinowskiego, któremu dziękuję za cenne rady oraz wszelkie wskazówki.

Pragnę również wyrazić głęboką wdzięczność profesor Annie Markowskiej oraz profesorowi Janowi Wiktorowi Sienkiewiczowi za uwagi i sugestie, które niewątpliwie przyczyniły się do podniesienia wartości merytorycznej pracy.

Szczególne podziękowania składam mojej małżonce Anecie. Jej nieustające wsparcie, które towarzyszyło mi podczas pracy nad niniejszym tekstem, pozwoliło doprowadzić całe przedsięwzięcie do szczęśliwego finału.

1. W poszukiwaniu metody - przemiany stylu

1.1. Wrażliwy obserwator

„Czy może być coś bardziej surrealistycznego
niż nos pomiędzy parą oczu?”

Lucian Freud²⁶

Początek artystycznej kariery Luciana Freuda i powstanie jego pierwszych dojrzałych dzieł przypada na czasy postępującej autonomizacji sztuki. Rozwijając idee awangardy pierwszych dziesięcioleci XX wieku, artyści lat 40. i 50. w przeważającej części odseparowali się od społeczeństwa i jego problemów. Uprawiali twórczość, która „jak zaraza wystrzegała się tematu i treści”²⁷. 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.

Lucian Freud pozostawał w opozycji do coraz bardziej popularnych, nowatorskich metod malarskiego przedstawiania²⁸. Brytyjski malarz kierował swoje artystyczne sympatie w stronę twórców, których dzieła pozostawały bardziej związane z codzienną otaczającą ich rzeczywistością. Można powiedzieć, że dojrzewający artysta penetrował, przyswajał sobie i twórczo odnosił się do tych dokonań współczesnych mu malarzy, których prace cechowała duża doza konkretności, wzbraniająca im odejścia w świat mniej lub bardziej abstrakcyjnej idei.

Andrew Forge, w eseju z 1958 roku, włączył Freuda, obok takich malarzy jak Victor Willing, Michael Andrews i James Cumming, do grona twórców, którzy

²⁶ Cyt. za: A. Cook, *Seeing Things*, [w:] *Lucian Freud. Recent Drawings and Etchings*, katalog wystawy, Matthew Marks Gallery, New York 1993, s. nlb.

²⁷ C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] tenże, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 5.

²⁸ Jak zauważa Sebastian Smee, autor wstępu do katalogu towarzyszącego wystawie „Lucian Freud: rysunki 1940”, już wczesne szkice Luciana Freuda pochodzące z Walii, sygnalizują przyszłą artystyczną niezależność brytyjskiego malarza i sprzeciw wobec obowiązujących mód (zob. S. Smee, *Lucian Freud: Drawings 1940*, [w:] tenże, *Lucian Freud: Drawings 1940*, dz. cyt., s. 19).

podążyli nowym tropem wytyczonym przez Francisa Bacona i Alberto Giacomettiego²⁹. Tym samym dzieło Luciana Freuda zostało wpisane w polemikę czy też swoisty konflikt pomiędzy dwoma nurtami obecnymi w powojennej brytyjskiej figuracji, określanych przez Jamesa Hymana mianem „modernistycznego” oraz społecznego realizmu³⁰.

Zakorzeniony w malarskiej tradycji, darząc ją niezmiernym szacunkiem, Lucian Freud był jednym z tych, którzy, unikając ideowo-politycznego zaangażowania, pragnęli pozostać wrażliwymi, żywo reagującymi obserwatorami otaczającej ich ludzkiej rzeczywistości. Szczególnie istotnym okresem w rozwoju twórczości Freuda okazała się być druga połowa lat 50. W tym czasie miało miejsce diametralne przeobrażenie malarskiej metody brytyjskiego artysty, które wpłynęło na całą jego późniejszą twórczość. Aby jednak właściwie ocenić wspomniane przemiany, warto przyrzeć się jego wcześniejszym dokonaniom.

Lucian Freud pierwsze poważniejsze próby malarskie podejmował na początku lat 40. XX wieku, pod okiem Cedrica Morrisa. W powstałych wówczas, dalekich od technicznej doskonałości, obrazach uwidaczniają się wpływy surrealizmu³¹ oraz pewne (nie do końca zamierzone) podobieństwa do stylistyki niemieckiego ekspresjonizmu³². Nieco oniryczna sceneria mieszała się z prze-

²⁹ A. Forge, *Since the War*, [w:] *The Arts Council Collection of Paintings and Drawings: Part 4 Since the War*, London 1958, s. nlb.

³⁰ Zob. J. Hyman, dz. cyt., s. 2. Tym, co odróżniało modernistycznych realistów od społecznych i socjalistycznych realistów (wśród których Forge wymienia twórców wchodzących w skład grupy Beaux Arts Quartet: John Bratby, Derrick Greaves, Edward Middleditch oraz Jack Smith) było między innymi, jak pisze Hyman, „powstrzymanie się od opowiadania historii oraz kładzenia nacisku na dzieło sztuki jako coś metaforycznego i aluzyjnego” (tamże, s. 4).

³¹ W 1936 roku miała miejsce w Londynie wielka wystawa retrospektywna poświęcona surrealizmowi. Była to prawdopodobnie pierwsza okazja dla młodego Freuda, aby zapoznać się z dziełami takich twórców jak Hans Arp, Giorgio de Chirico czy chociażby Joan Miró. Z kolei w 1940 roku Freud wspólnie ze Stephanem Spenderem stworzył książkę pt. *The Freud-Schuster Book*, którą wypełniły jego nieco fantasmagoryczne rysunki (zob. J. Rothenstein, *Lucian Freud*, [w:] *Modern English Painters: Wood to Hockney*, London 1974, s. 194–195). Chociaż wiele lat później w wywiadzie przeprowadzonym przez Roberta Hughesa, Lucian Freud wyraził swoją niechęć do nadrealizmu, wspomniany nurt wywarł niewątpliwy wpływ na młodego malarza: „W młodości nie przejmowałem się tym, czy pracuję w ten czy inny sposób, mimo że w niewielkim tylko stopniu czułem się niezależny. Sztywność surrealizmu, właściwe mu dogmatyczne jarzmo irracjonalizmu, były dla mnie czymś przesadnie restrykcyjnym. Nigdy nie byłem w stanie namalować czegoś, czego nie miałem przed sobą. W przeciwnym wypadku byłoby to bezinteresownym kłamstwem, czystą sztucznością” (Lucian Freud [w:] *Lucian Freud z serii Wielcy malarze, ich życie, inspiracje i dzieło*, red. polskiego wydania E. Dołowska, Warszawa 2001, s. 8).

³² Freud miał okazję zetknąć się z dziełami niemieckich ekspresjonistów i twórców nowej rzeczywistości jeszcze jako dziecko (przed emigracją do Wielkiej Brytanii) oraz w 1938 roku podczas wystawy „Twentieth Century German Art” w New Burlington Arcady Galleries w Londynie. Jednak, podobnie jak w przypadku twórczości surrealistów, artysta pozostawał bardzo zdystansowany, czy wręcz negatywnie nastawiony wobec ich dokonań: „Mogłem zetknąć się z ich pracami i wyjątkowo mocno mnie odstręczały, jak „te wszystkie” niemieckie dzieła, z wyjątkiem Grosza

nikliwą, momentami naturalistyczną, obserwacją utrzymaną w postimpresjonistycznej stylistyce. Modele Freuda to niezamożni obywatele zamieszkanej wówczas przez niego londyńskiej dzielnicy Paddington. Freud, zapewne wspominając dramatyczne wydarzenia, jakich był świadkiem w Berlinie na początku lat 30., pozostawał uważnym obserwatorem sytuacji polityczno-społecznej. W 1941 roku namalował obraz „Uchodźcy” przedstawiający zbiór postaci, jak można wnioskować po ubiorze i rysach twarzy, pochodzących z różnych regionów Europy. Nieco karykaturalny sposób ich prezentacji, zdaniem Richarda Calvocoressiego, przywodzi na myśl tradycje satyrycznych przedstawień o hoghartowskim rodowodzie. Obraz ten, podobnie jak wiele innych wczesnych prac Freuda, namalowany został „z wyobraźni”³³. „Uchodźcy”, których twarze przypominają oblicza-maski z obrazów Georga Grosza, stanowią nieco przypadkową kompozycję siedmiu postaci. Artysta, rezygnując z wnikliwszej analizy psychologicznej swoich modeli, dawał ujście malarskiej fantazji. Realny świat stanowił tylko „punkt zaczepienia” dla twórczej wizji. Podobnie w „Pejzażu z ptakami” (1940) naturalistyczna obserwacja otaczającego krajobrazu została zastąpiona nieco onirycznym obrazem dziecięcej czy też młodzieńczej wyobraźni. Charakterystyczna dla wspomnianych prac maniera będzie towarzyszyć poczynaniom artysty w kolejnych latach.

Młody malarz, inaczej niż wielu jemu współczesnych, obawiał się dominacji koloru. Kolor miał, zdaniem Freuda, „wypływać z życia” i jego obserwacji, a nie stanowić „dobrze dopasowany” pod względem kompozycji element obrazu. Szczególnie istotny i kluczowy dla ówczesnego dzieła Luciana Freuda był rysunek. Zdaniem Johna Russella skupienie się na graficznych jakościach obrazu wynikało z braku technicznych umiejętności w operowaniu farbą. Płaskie, opierające się na kluczowej roli rysunku obrazy praktycznie pozbawione były drugiego planu, który skutecznie kreowałby iluzję przestrzeni (np. „Człowiek z piórkiem”, 1943)³⁴. Z drugiej strony poprzez rysunek młody artysta mógł najpełniej wyrazić swój bunt wobec oczekiwań i roli, jaką jego współcześni przypisywali sztuce. W rysunku kumulowało się napięcie, tak istotne dla młodego emigranta.

We wczesnych płótnach można odnaleźć podobieństwa do (poza wspomnianym surrealizmem oraz ekspresjonizmem) wielu wybitnych twórców przełomu XIX i XX wieku. Unosząca się w przestworza postać z „Pejzażu z ptakami” przy-

(...) Poza silnym uczuciem wstrętu i wrażenia, że nie ma w nich prawdziwej jakości, nie znośłem również ich przegadanej atmosfery” (W. Feather, *Lucian Freud*, New York, dz. cyt., s. 13).

³³ Inspirację dla płótna, jak pisze Richard Calvocoressi, stanowiła fotografia z gazety. Jedynym bohaterem obrazu, który miał swój pierwowzór w realnie istniejącej postaci (rodzinnym dentyście), był mężczyzna w ciemnych okularach (zob. R. Calvocoressi, *Lucian Freud. Early Works*, dz. cyt., s. 53).

³⁴ Zob. J. Russell, dz. cyt., s. 10, 13.

wodzi na myśl fantastyczne wizje Marca Chagalla. Jednak pracom młodego malarza brakuje obecnego w płótnach Chagalla baśniowego optymizmu³⁵. Wymowa dzieł Luciana Freuda bliższa jest wczesnym pracom Pabla Picassa z jego „błękitnego” i „różowego” okresu oraz płótnom Georges Rouaulta ukazujących biedotę przedmieścia³⁶. W twarzach dziecięcych postaci z „Wysiedleńca” (1942) czy też „Wiejskich chłopców” (1942) obecna jest ta sama, co na płótnach hiszpańskiego artysty, skarga nieco zagubionych czy też osamotnionych w swojej odmienności indywiduów³⁷. Modele Freuda, w przeciwieństwie do bohaterów Picassa, pozostają całkowicie namacalni i „konkretni”. Nie oddziela ich od widza zasłona poetyckiej metafory. Freud nie wpada w podniosły ton obrońcy uciśnionych i potrzebujących. Trudno odnaleźć w jego obrazach głębszą analizę „upadłych” czy też pokrzywdzonych przez los niższych warstw miejskiego społeczeństwa oraz empatię właściwą twórczości Rouaulta. Lucian Freud pozostaje ukrytym za sztalugą, trochę nieśmiałym obserwatorem.

Cechy charakterystyczne stylu Freuda (obecne w jego późniejszych dziełach) uwidaczniają się zdaniem Calvocoressiego, gdy porównamy jego prace z dokonaniem neoromantyków, takich jak na przykład John Craxton. W tego typu zestawieniach można dużo wyraźniej dostrzec podskórną surowość (i analityczne podejście) wczesnych realizacji autorstwa Luciana Freuda. Wspomniana szorstkość stylistyki tych prac prowadzi nas z kolei, zdaniem Richarda Calvocoressiego, do malarza, który w największym stopniu wpłynął na poczynania niemieckiego uciekiniera: Cedrica Morrisa³⁸.

³⁵ Zdaniem Bruce’a Bernarda oraz Roberta Hughesa rodowodu tych wczesnych dzieł Freuda powinniśmy szukać w popularnej w XIX wieku w Niemczech grafice o satyryczno-groteskowej wymowie. Młody Freud jako dziecko, tak jak wielu jego rówieśników, czytał charakterystycznie ilustrowane przez Wilhelma Buscha historyjki o dwóch młodych niesfornych chłopcach: Maksie i Moritzu. Niewątpliwie musiał również zetknąć się z mrocznymi baśniami braci Grimm. Bernard w obrazie „Landscape with Birds” odnajduje echa słynnych, nieco makabrycznych historii *Staś Straszydło* (*Struwwelpeter*) napisanych przez dr Heinricha Hoffmana (zob. *Lucian Freud*, red. B. Bernard, D. Birdsall, dz. cyt., s. 11, oraz R. Hughes, *On Lucian Freud*, [w:] tenże, *Lucian Freud. Paintings*, dz. cyt., s. 12). Z kolei Richard Calvocoressi w Freudowskich ptakach odnajduje podobieństwo do egzotycznego ptaka z „Am Forellenbach” (1924) autorstwa Paula Klee. Obraz Klee pokazywany był na wystawie w Tate Modern Gallery w Londynie w 1939 roku. (Zob. R. Calvocoressi, dz. cyt., s. 52).

³⁶ Szczególnie charakterystyczny pod tym względem zdaje się być obraz „Wspomnienie Londynu” („Memory of London”), znany też jako „Mężczyzna w brązowym płaszczu”, namalowany w latach 1939–1940. Ciemna i mroczna tonacja tej pracy oraz figura samotnego mężczyzny w długim płaszczu, stojącego na skraju biegnącej w głąb obrazu ulicy, przypomina w swoim nastroju i kompozycji podobne płótna francuskiego malarza.

³⁷ Zgodnie ze słowami Freuda, sylwetka znajdująca się w lewym górnym rogu „Wiejskich chłopców” wzorowana była na jednym z portretów van Gogha ukazującym oficera żuawów.

³⁸ Nie bez znaczenia dla rozwoju stylistyki prac Luciana Freuda, zdaniem Jean Clair, zdaje się być również twórczość Williama Coldstreama oraz Gwen John ze Slade School of Art (zob. J. Clair,

To Morris³⁹, ogrodnik otoczony przez zwierzęta, nauczył Freuda, jak dowodzi brytyjski krytyk, bezpośredniości i szczerości w podejściu do przedmiotu malarzkiej analizy. Pochodzący z Walii artysta pokazał młodemu adeptowi sztuki, jak zbliżyć się do modelu, odrzucając łatwą idealizację oraz pozostając obojętnym na kaprysy stylu⁴⁰. Freud podziwiał (również wiele lat później już jako dojrzały twórca) odważne, wzbudzające wśród jego współczesnych niechęć, portrety Morrisa. W pochodzących z lat 40. rysunkach Luciana Freuda możemy odnaleźć charakterystyczną dla Cedrica Morrisa, szczególnie zauważalną na płótnie „David i Barbara Carr” (ok. 1940), „surową koncentrację oraz oddzielne opracowywanie (...) każdego z organów zmysłów”⁴¹.

Ta momentami naturalistyczna obserwacja, obecna w pracach Freuda, zdaje się skłaniać w stronę surrealistycznej maniery bliskiej twórczości Giorgio de Chirico czy też René Magritte’a. W „Martwej naturze ze słodkimi bułeczkami” (1943) na ustawionym niby to we wnętrzu, a niby w plenerze, okutym blachą stole leżą przypadkowo rozrzucone ciastka w sąsiedztwie kamiennej (jak można się domyślić po kolorze przedmiotu) rzeźby. Freud „oczyszcza” płótna ze zbędnych szczegółów. Ostro zarysowane kontury i monochromatyczne barwy uwypuklają niecodzienne zestawienia różnorodnych obiektów⁴². „Pokój malarza” namalowany na przełomie 1943 i 1944 roku prezentuje fragment pomieszczenia, w którym centralne miejsce zajmują obdarta kanapa oraz wystająca z okna wielka żółtoczerwona głowa zebry⁴³. Palma, na którą zdaje się być skierowany wzrok zwierzęcia, rozrzucone niechlujnie na podłodze cylinder oraz czerwony szal nadają całości

Freud, The Biologist, [w:] *Lucian Freud. The Studio*, katalog wystawy, red. C. Debray, przekład zbiorowy, Centre Pompidou, Paris 2010, s. 44).

³⁹ Cedric Morris (1889–1982) związany był z różnymi środowiskami artystycznymi. Mieszkał i tworzył w: Newlyn w Kornwalii (1919–20), Paryżu (1921–6) oraz Londynie (1926–39). Od 1937 do 1975 roku kierował założoną wspólnie z Arturem Lettem-Hainesem, East Anglian School of Painting and Drawing w Dedham, przeniesioną później do Benton End. W swojej szkole stosował własne, odmienne od akademickich, metody nauczania. Morris był samoukiem w dziedzinie malarstwa. Uprawiał sztukę utrzymaną w duchu postimpresjonizmu, bliską w swojej stylistyce nurtowi nowej rzeczowości. Głównym tematem jego obrazów były portrety, pejzaże oraz martwe natury, na których często pojawiały się kwiaty oraz ptaki. Prowadząc szkołę artystyczną, zajmował się również ogrodnictwem. Jego botaniczne zainteresowania i badania sprawiły, iż szereg roślin zostało nazwanych jego imieniem.

⁴⁰ Zob. R. Calvocoressi, dz. cyt., s. 15–16.

⁴¹ N. Penny, *The Early Works 1938–1954*, [w:] tegoż, R. F. Johnson, dz. cyt., s. 8.

⁴² Calvocoressi sugeruje, że błękit wypełniający tło „Pigwa na niebieskim stole” (1943/1944), nietypowy dla prac Freuda, mógł stanowić rodzaj hołdu złożonemu Miró, w którego malarstwie brytyjski artysta podziwiał sposób, w jaki traktował pojedyncze obiekty (zob. R. Calvocoressi, dz. cyt., s. 53).

⁴³ Wypchaną głowę zebry można traktować jako drwinę z fetyszyzacji „imperialnych trofeów”, w dobie ostatecznego upadku Imperium Brytyjskiego (zob. D. A. Mellor, *Interpreting Lucian Freud*, London 2002, s. 30).

dwuznaczną i symboliczną wymowę, przywołując na myśl słynny ustęp z *Pieśni Maldorora*, mistrza nadrealistów Lautrémonta, o spotkaniu maszyny do szycia i parasola na stole operacyjnym⁴⁴. Jednak, jak wynika z rozmów, które z artystą przeprowadził Lawrence Gowing, te, przedziwne na pierwszy rzut oka, zestawienia przedmiotów były nie tyle wyrazem intelektualnej gry, ile stanowiły dość szczególny „portret” bliskich Freudowi obiektów. Można powiedzieć, że „surrealistyczny podtekst” powstał tutaj przypadkiem, wbrew zamierzeniom samego artysty⁴⁵. Podobnie, tylko powierzchownie związane ze stylistyką nadrealizmu, okazuje się być płótno „Człowiek z piórkiem” z 1943 roku. Obraz zdaje się w jakimś telegraficznym – nie do końca dla nas jasnym – skrócie opowiadać historię dojrzewania młodego artysty. Malarza, trzymającego w swojej dłoni piórko⁴⁶, oddziela od drugiego planu (gdzie stoi dom) coś na kształt strumienia czy też rzeki unoszącej w swym nurcie białe kamienie bądź topniejące fragmenty lodowej kry. „Kamienna” twarz zamyślnego artysty wraz z korespondującymi z nią, na zasadzie analogii koloru i kształtu, dłońmi wynurzającymi się z ciemnogatowej marynarki, stanowi jakby nieme wyznanie noszące w sobie historię dojrzewającego talentu i młodzieńczych przygód. Trudna dla nas do rozszyfrowania symbolika⁴⁷ skrytych na odległym planie postaci – kruka i mężczyzny wychylających się z okien żółtego budynku zdaje się być wyrazem twórczych upodobań, a nie zapisem pozbawionych racjonalnego wyjaśnienia impulsów. Pisząc o zbieżności stylistyki prac Freuda oraz surrealistów, należy pamiętać o diametralnie różnym punkcie wyjścia i celu ich twórczych poszukiwań. O ile w dziełach tych drugich mamy do czynienia z „usankcjonowaną anarchią”, na obrazach Luciana Freuda każdy obiekt „rzeczywiście istnieje i nie musi być na nowo stwarzany”⁴⁸. Można by również, jak zauważa David Mellor⁴⁹, dopatrywać się w niepokojąco świdrujących przestrzeń żrenicach z portretów Freuda⁵⁰ surrealistycznej symboliki związanej z okiem jako miejscem przejścia w inną, wymykającą się logice i racjonalnemu myśleniu rzeczywistość. Jak jednak przekonują nas późniejsze

⁴⁴ Zob. C. de Lautrémont, *Pieśni Maldorora*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 160.

⁴⁵ Freud potwierdza, że oba obrazy: „Martwa natura ze słodkimi bułeczkami” oraz „Pokój malarza” zostały namalowane z natury. Wszystkie przedmioty odtworzone na płótnie, łącznie z wypchaną głową zebry, mogły znajdować się w owym czasie na wyposażeniu pracowni malarza (zob. L. Gowing, dz. cyt., s. 22).

⁴⁶ Piórko stanowi rzeczywisty podarunek, jaki artysta otrzymał od swojej ówczesnej kochanki Lorny Wishart.

⁴⁷ Freud zapytany w 2005 roku, 62 lata po namalowaniu obrazu, podczas aukcji w londyńskiej galerii Sotheby's, o symbolikę wspomnianego powyżej autoportretu, odmówił wszelkiego komentarza na ten temat.

⁴⁸ R. Calvocoressi, dz. cyt., s. 13.

⁴⁹ Zob. D. A. Mellor, dz. cyt., s. 47.

⁵⁰ Można tutaj wymienić takie obrazy jak, m.in.: „Dziewczyna z kotkiem” (1947), „Dziewczyna z białym psem”, (1950/51) oraz „Ojciec i córka”(1949).

dzieła brytyjskiego malarza, jego wzrok zatrzymuje się na powierzchni materii ludzkiego ciała, w niej poszukując prawdy o ludzkim istnieniu. Freudowi udaje się, jak to ujmuje Craig Hartley, odnosząc się do ryciny „Dziewczyna z liściem figowym” (1947), nie ulegając surrealizmowi, „odziać realne w szokującą siłę działania tego, co surrealne”⁵¹. Wpływ nadrealistów ograniczył się do wykorzystania przez brytyjskiego malarza podobnego sposobu malarskiego obrazowania – podobnej techniki⁵². Inne zbieżności wydają się być raczej kwestią przypadku niż świadomego działania.

W listopadzie 1944 roku miała miejsce pierwsza indywidualna wystawa młodego artysty w Lefevre Gallery w Londynie. John Piper w artykule napisanym dla „The Listener” krytykował stosowaną przez malarza symbolikę, doceniając jednak walory estetyczne prezentowanych dzieł: „Młodzieńczy manieryzm współgra z osobowością malarza. Zbyt wiele form zostaje stłamszonych przez dążenie do przekazania widzowi mało istotnych literackich treści. Za to artysta bardzo dobrze posługuje się linią (...) i posiada naturalne wyczucie koloru”⁵³. Bardziej krytyczny okazał się Michael Ayrton, uszczypliwie zauważając, że Lucian Freud „nie radzi” sobie z ludzką postacią, gdyż „nie obserwuje jej tak wnikliwie jak martwych ptaków”⁵⁴. Odnosząc się do ocen londyńskich krytyków, młody artysta odżegnywał się od malarstwa tzw. „prymitywów”, przyznając się do warsztatowych „niedociągnięć”: „Niektóre z prezentowanych prac wydawały mi się zbyt infantylne. Irytowało mnie (jednak), gdy ludzie określali je mianem «prymitywnych». Mylili brak technicznych umiejętności z rzekomo zamierzoną sztucznością”⁵⁵.

W powstałych w latach 1945–1947 martwych naturach kreska Freuda nabrała jeszcze większej ostrości i wyrazistości. Niepokojąca zagadkowość „Pokoju malarza” (będąca, jak możemy wnioskować, wynikiem niezamierzonego efektu) zostaje tutaj zastąpiona pozbawioną wszelkich podtekstów i niejednoznaczności „suchą” obserwacją. W odróżnieniu od wyłaniających się i znikających w krainie fantasmagorii obiektów obecnych na płótnach nadrealistów, niemi bohaterowie płócien Luciana Freuda zdają się ciążyć ku swojej nieodzownej, materialnej naturze. To prawo grawitacji ostatecznie określa i determinuje ich obecność. Freud unikając fantastyki nadrealizmu, pozostaje bardzo wrażliwym obserwatorem

⁵¹ C. Hartley, *Beyond Description, Freud as an Etcher*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 8–9.

⁵² Marginalizując wpływy surrealizmu na dzieło Luciana Freuda, nie można mimo wszystko nie dostrzec specyficznej atmosfery prac artysty z lat 40. W tych wczesnych dziełach, czego szczególnym wyrazem może być fantasmagoryczna okładka do zbioru wierszy Nicholasa Moore’a *The Glass Tower* (1944) ukazująca pół człowieka, pół ptaka, obecne jest jakieś podskórne napięcie, jakby wytworzone poprzez styk dwóch światów: jawy i snu.

⁵³ Cyt. za: W. Feaver, *Lucian Freud*, katalog wystawy, Tate Britain, dz. cyt., s. 22.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

„cichego życia”⁵⁶. Wyeksponowane w dużych zbliżeniach owoce i rośliny przypominają ilustracje rodem z albumu botanicznego⁵⁷.

Nieobecne albo raczej niewidoczne na martwych naturach napięcie coraz bardziej ujawnia się w portretach. Znamienne pod tym względem są malowane w 1945 roku obrazy⁵⁸ przedstawiające towarzyszkę Freuda, Lornę Wishart. Artysta cały czas porusza się w obrębie tego, co dotyczy jego prywatnego i intymnego życia (w „Pokoju malarza” ukazuje zbiór obiektów, które otaczał szczególną „sympatią”). Tulipan i żonkil, kwiaty widoczne na dwóch wspomnianych portretach, pojawiają się niczym pozostałości i pamiątki dawnej, być może burzliwej i żarliwej miłości.

W drugiej połowie lat 40. przedstawienia Freuda (zarówno malarskie, rysunkowe, jak i rytownicze) nabierają coraz większej dbałości o detal. Seria portretów przyszłej żony malarza – Kathleen (Kitty) Garman, córki rzeźbiarza Jacoba Epstein, stanowi wyraz doskonałego warsztatu malarskiego; dokładność kreski oraz pieczołowitość w oddaniu detalu przypominają kunszt piętnastowiecznych mistrzów flamandzkich⁵⁹. Jesteśmy w stanie rozpoznać niemal każdy najdrobniejszy szczegół garderoby modelki. Sposób malowania wspomnianych obrazów, jak zauważa Craig Hartley, autor monografii poświęconej grafikom artysty, przypomina technikę rytownika. Powstałe wówczas obrazy stają się tym samym zapowiedzią i odniesieniem do pierwszych, tworzonych niemalże równocześnie z obrazami, rycin. Akwaforty „Dziewczyna z liściem figowym” (1947) oraz „Chora w Paryżu” (1948) stanowią rozwinięcie o nową technikę serii portretów żony malarza. Artysta może tutaj swobodnie skupić się na wręcz mikroskopijnym detalu. Jakby ta „całościowa” analiza (przedstawienie twarzy wraz z jej najbliższym otoczeniem) okazała się niewystarczająca, Freud „wyciąga” fragmenty stworzonej wcześniej grafiki („Chora w Paryżu”) i wykorzystuje je ponownie jako tematy odrębnych prac – ukazujących parę oczu Kitty czy też samotny kwiat róży.

⁵⁶ „Sill life”, angielski zwrot oznaczający martwą naturę, w dosłownym tłumaczeniu na język polski oznacza „ciche, spokojne, nieruchome życie”.

⁵⁷ Jeszcze jako dziecko Lucian Freud podziwiał naukowe badania swojego słynnego dziadka na polu biologii.

⁵⁸ Chodzi tutaj o dwa obrazy: „Kobieta z tulipaniem” oraz „Kobieta z żonkilem”.

⁵⁹ Inną wspólną cechą malarstwa flamandzkiego oraz prac Freuda z tego okresu jest format jego obrazów oraz wykorzystywany materiał. Korzystając ze służbowych kontaktów ojca, brytyjski artysta pozyskiwał miniaturowe drewniane sklejki, które po starannym przygotowaniu wykorzystywał jako podłoże dla swoich portretów i martwych natur. Na drewnianych deseczkach zostały namalowane m.in.: „Pigwy” (1944), 22,9 × 17,8 cm, „Kobieta z Tulipaniem”, 23 × 12,7 cm, „Nieżywy ptak” (1945), 13,3 × 22,5 cm, „Martwa natura z rogami”, (1946/1947), 15,2 × 25,4 cm, „Martwa natura z cytryną”, (1946), 17 × 9,5 cm, „Dziewczyna w ciemnej marynarce”, (1947), 47 × 38,1 cm, „Gałązka cytrynowa” (1947), 11,5 × 18 cm oraz „Mała lipka afrykańska” („Small Zimmerlinde”, 1947), 21,6 × 17,1 cm.

Detal, pieczołowicie, niemalże fotograficznie oddany na obrazach olejnych oraz korespondujących z nimi rycinach i rysunkach (nie możemy zapominać o mistrzowsko wykonanych za pomocą kredek i ołówka portretach „Dziewczyna w białej sukni” z 1947 czy też „Christian Bérard” z 1948 roku), nie zakłóca jednak bardzo powściągliwego i surowego charakteru przedstawień. Artysta, stopniowo oczyszczając płótna ze zbędnych literackich elementów, skupia naszą uwagę na modelu. Freud prezentuje się jako mistrz malarskiej imitacji. Aura tajemniczości wyczuwalna we wcześniejszych pracach i kojarzona ze stylistyką surrealizmu nabiera tutaj pewnej konkretności czy też namacalności, stając się wyrazem silnego napięcia⁶⁰.

Na szczególną uwagę we wspomnianej serii portretów zasługuje ukończony w 1948 roku, na krótko przed ślubem Freuda z Kathleen, obraz „Dziewczyna z różami”. Płótno jest przykładem mistrzostwa warsztatu malarskiego. Delikatność i precyzja każdej kreski, każdej pojedynczej linii, subtelność przejść pomiędzy poszczególnymi tonami i płaszczyznami barwnymi, czystość szczegółów prezentują Luciana Freuda jako wytrawnego rzemieślnika i przenikliwego obserwatora. Robert Hughes napisał, że jest to „praca artysty dla którego styl równoznaczny jest z własnym oddechem, ale jednocześnie artysty, który potrafi uniknąć manieryzmu na korzyść ukazywania emocji”⁶¹. Napięcie odbijające się w spojrzeniu portretowanej Kathleen Garman zostaje jeszcze bardziej spotęgowane w obrazie z 1949 roku „Ojciec i córka”. Podobnie jak w „Wiejskich chłopcach” artysta podejmuje tutaj próbę oddania dwóch oddzielnych spojrzeń na jednym płótnie. Surowe spojrzenie mężczyzny krzyżuje się z łagodnym, aczkolwiek nie mniej przenikliwym, wzrokiem dziewczynki. We wspomnianej pracy, jak zauważa James Hyman, uwidaczniają się wpływy twórczości Balthusa, do którego porównywano w owym czasie dzieło Freuda⁶². „Ojciec i córka” Luciana Freuda przypomina w swojej kompozycji obraz „Joan Miró i jego córka Dolores” (1937/38) francuskiego malarza, jednak obie prace zdradzają odmienne kierunki artystycznych poszukiwań.

⁶⁰ David Sylvester napisał o „Dziewczynie z Różami” oraz „Dziewczynie z kotkiem”, że prace te przenika tak silne napięcie, że każdy najmniejszy ruch ze strony ich bohaterek „z pewnością doprowadziłby do katastrofy” (D. Sylvester, *Portrait of the Artist No 36. Lucian Freud*, „Art News and Review”, 17 czerwca 1950, vol. 11, nr 19, s. 1).

⁶¹ R. Hughes, dz. cyt. [w:] dz. cyt., s. 17.

⁶² Obaj artyści znani byli ze swojego „egzotycznego” trybu życia, obaj postrzegani byli jako wyjątkowo obiecujący malarze obracający się w literackim środowisku (Balthus Paryża, Freud Londynu) oraz obaj początkowo zyskali swoją reputację jako ilustratorzy (zob. J. Hyman, dz. cyt., s. 106).

Poczynaniom młodego artysty zdaje się cały czas towarzyszyć duch niemieckiego malarstwa lat 20. i 30.⁶³. Zarówno wcześniejsze obrazy takie jak „Uchodźcy” (1941) oraz „Wysiedlenie” (1942) czy też te późniejsze o ostro zarysowanej kresce, przypominają stylistykę prac malarzy nowej rzeczowości. Tak jak dzieła twórców realizmu magicznego (jak ich również nazywano), prace Freuda cechował podobny, nieco brutalny i cyniczny zmysł obserwacji. Groteskowa, „niezdarnie” namalowana twarz chłopca na obrazie „Wysiedlenie”, jak zauważa Guido Messling, znajduje swój pierwowzór na płótnie Ottona Dixy „Ulica w Pradze” z 1920 roku⁶⁴. Z kolei ostry, wyrazisty kontur twarzy Kitty („Dziewczyna z różami”) o nieruchomym, intensywnym spojrzeniu przypomina wizerunki o znamionach karykatury, jakie wychodziły spod pędzla jednego z czołowych przedstawicieli wspomnianego nurtu, Georga Grosza (1893–1959), czy też niepokojące przedstawienia autorstwa Christiana Schada (1894–1982), Rudolfa Dischingera (1904–1988) oraz Georga Schrimpf (1889–1938). Jednocześnie delikatność i precyzja, z jaką ukazane jest ciało modelki, poprzez perfekcyjny rysunek przywodzą na myśl podziwianego przez Freuda Ingresa⁶⁵.

Jednak prace Freuda podobne w swojej stylistyce do obrazów „magicznych realistów” zdawały się czerpać z innego „źródła ekspresji”. Brytyjskiemu malarzowi obce było pojęcie stylu jako dążenia samego w siebie. Odmienne niż w dziełach niemieckich malarzy, dla Freuda naczelną przesłanką metody twórczej była naoczna obserwacja. Niepokój czy też poczucie braku psychicznego komfortu, widoczne w wizerunkach Kitty, nie tylko stanowiły odzwierciedlenie natury modelki, lecz także mogły być sprowokowane „agresywną”⁶⁶ obserwacją ze strony artysty. Freud był zdolny siedzieć „kolano w kolano” z przedmiotem swojej wíwsekcji, jak miało to miejsce podczas malowania portretu Bacona w 1952 roku: „Siedziałem bardzo blisko i intensywnie się wpatrywałem. To mogło być niekomfortowe dla jednej i drugiej osoby. Obawiałem się, że jeśli nie poświęcę ści-

⁶³ Na ten temat pisze obszerniej Guido Messling (zob. G. Messling, *Freud's German Accent*, [w:] *Lucian Freud*, katalog wystawy, red. S. Haag, J. Sharp, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Munich–London–New York 2013, s. 98–105). Messling zwraca uwagę m.in. na wpływy, szczególnie dzieła Grosza, na późniejsze, już dojrzałe prace Freuda.

⁶⁴ Z kolei David Mellor we fragmencie „Wnętrza na Paddington” (1951) ukazującego samotnego chłopca stojącego pod murem sugeruje inspirację obrazem Dixy „Der Streichholzhandler II” (1927), na którym widzimy podobnie samotne, jakby pozostawione samo sobie dziecko (zob. D. A. Mellor, dz. cyt., s. 48). Nie wykluczając nawiązania do płótna Dixy, trzeba mieć na uwadze, iż, jak wspomina John Russell, okolica, której fragment został pokazany na obrazie i która odciska w nim poniekąd swój ślad, nie należała, delikatnie mówiąc, do najspokojniejszych (zob. J. Russell, dz. cyt., s. 17).

⁶⁵ Pod tym względem dobrym przykładem wpływu dzieła francuskiego mistrza na młodego brytyjskiego malarza może być obraz „Śpiący akt” z 1950 roku.

⁶⁶ Freud określa swoje wczesne płótna jako „wizualnie agresywne” (zob. G. Greig, dz. cyt., s. 52).