

Hertervig – Hill. Dream and Reality
[*Hertervig – Hill. Sen i rzeczywistość*].

Prins Eugens Waldemarsudde, Sztokholm, Szwecja,

21 września 2024 – 26 stycznia 2025,

Stavanger Art Museum, Stavanger, Norwegia,

21 lutego – 18 maja 2025

Dzieliła ich różnica dziewiętnastu lat. Należeli do odmiennych pokoleń artystów. Lars Hertervig reprezentował tendencje późnego romantyzmu, jego technika została ukształtowana przez założenia szkoły w Düsseldorfie. Malarstwo Carla Fredrika Hilla natomiast wyrasta z tradycji realistycznej, ale w dużej mierze zostało ukształtowane przez nowe szkoły artystyczne Paryża, szkołę z Barbizon oraz malarstwo impresjonistyczne. Artyści nigdy się nie spotkali bezpośrednio. Obu łączy jednak dramatyczna biografia, obaj po przeżyciu załamania nerwowego izolowali się od świata, tworzyli w osobistej przestrzeni, obaj również wyszli od malarstwa krajobrazowego do malarstwa duszy – ujawniania za pomocą obrazów natury stanów wewnętrznych. Ich forma malarska od precyzyjnego studium otaczającej rzeczywistości przeszła do kształtowania przestrzeni malarskiej w sposób bardziej zindywidualizowany. Prace obu malarzy zawierają pierwiastki późniejszych tendencji artystycznych – niepokojącego symbolizmu, surrealistycznych projekcji podświadomości czy też ekspresjonistycznych wyrazów stanów wewnętrznych. Choroba, izolując ich od świata, jednocześnie stała się przestrzenią wyrazu artystycznego wykraczającego poza współczesne obu artystom tendencje i konwencje artystyczne, pozwalając na bezpośrednie wyrażanie siebie.

Głównym celem wystawy, na której przedstawiono szeroki zakres prac obu artystów, było przybliżenie twórczości norweskiego artysty (Herterviga) publiczności szwedzkiej oraz ukazanie twórczości malarza szwedzkiego (Hilla) widzowi norweskiej. Oprócz pierwiastka poznawczego ważnym elementem wystawy była także dokonana przez kuratorów próba zestawienia prac obu artystów w celu ukazania dialogicznego charakteru ich twórczości, podkreślającego podobieństwa w odbiorze świata i przekształcaniach form artystycznych do oddania subiektywnych stanów wewnętrznych. Istotną rolę wystawy było także ukazanie ich twórczości w szerokim kontekście relacji człowieka z naturą, która stanowi jeden z ważniejszych aspektów współtworzących mentalność nordycką.

Lars Hertervig urodził się w biednej rodzinie zajmującej się rolnictwem. Jego wczesne życie związane było w sposób bezpośredni z otaczającą go naturą gminy Tysvær na zachodnim wybrzeżu Norwegii, na północ od Stavanger. Dzika przyroda, fiordy, monumentalne góry kształtowały w młodym malarzu specyficzny dla kultury ludowej stosunek do świata natury. Z jednej strony przyroda jawiła się jako przestrzeń pracy, walki, przestrzeń, którą należy znać, rozumieć i odczytywać

w odpowiedni sposób pozwalający na przetrwanie, z drugiej natomiast – tajemnicza i monumentalna – odczuwana była jako element baśniowy, metafizyczny. Warto podkreślić, że rodzina Herterviga była związana z ruchem kwakrów, który definiował w sposób specyficzny z perspektywy protestantyzmu relacje między człowiekiem a Bogiem. Ruch ten w istotny sposób podkreślał indywidulany i emocjonalny charakter relacji z transcendencją. Nie tylko Biblia stanowiła fundament wiary, ale i wewnętrzne światło pochodzące bezpośrednio od Boga. Istotne było też świadectwo tej relacji ujawniające się w prawdzie, prostocie i skromności, wyrażane w stosunku zarówno do drugiego człowieka, jak i do świata natury. Sam Hertervig w 1853 roku słuchał kazań Jamesa Backhouse’a oraz Lindleya M. Hoaga, którzy odrzucali sztukę jako przejaw bogactwa, akcentowali jednak rolę obserwacji natury, studiowania jej w celu zrozumienia Boga i kształtowania wartości pokory. Niezwykle istotnym elementem w biografii Herterviga był jego wyjazd do Düsseldorfu, gdzie podjął studia na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Wykładał tam między innymi Hans Gude, który w pewnym sensie ukształtował elementy techniki malarskiej. Gude i inni profesorowie tej uczelni odrzucali sztywne ramy akademizmu. Inspirowali się między innymi myślą i twórczością związanego z Dreznem Carla Gustava Carusa. Przewartościli tradycyjny system motywów malarskich, wyznaczając malarstwu krajobrazowemu istotną rolę. Uważali, że źródłem tej twórczości ma być dokładna, bezpośrednia obserwacja otaczającego świata przyrody, bliska analizie naukowej (warto dodać, że Carus był malarzem, a także lekarzem). Jednocześnie natura miała być prezentowana przez pryzmat przeżycia indywidulanego, emocjonalnego – jej obraz miał stanowić reprezentację stanów wewnętrznych kontemplującego. Istotnym elementem takiego spojrzenia na rozumienie natury stały się techniki malarskie. Gude zalecał stosowanie kompozycji horyzontalnych, zaznaczanie tekstury świata materialnego (kamienia, drzewa, skały), użycie światła podkreślającego zmienność oraz dynamikę scen centralnych w kontekście rozbudowanego krajobrazu nieba (z dynamicznymi, przekształcającymi się chmurami). Wszystkie te aspekty można było odnaleźć w zaprezentowanych na wystawie pracach Herterviga. Typowym przykładem takiej realizacji jest między innymi praca *Fra Skånevik* (1854). Krajobraz przedstawiony został w polu obrazowym o kształcie podłużnego prostokąta. Kolejne, horyzontalnie ułożone linie równiny, ciemne plamy jeziora, za którym pojawiają się bardziej zdynamizowane grupy drzew, zamknięte zostają ciemnymi pasami wzgórz. Całość dopełnia obraz nieba, w dolnej części szaroniebieskiego, w górnej błękitnego, przedzielonego dynamicznym – ale nadal horyzontalnym – układem obłoków uplastycznionym przez zastosowanie światłocienia. Chociaż źródło światła nie jest widoczne, z układu elementów można wnioskować, że jest to rozproszone światło słoneczne. Przestrzeń jawi się jako surowa, monumentalna, obserwator – znajdujący się przed obrazem – nie tylko dostrzega poszczególne elementy świata natury, ale jednocześnie odczuwa nastrój melancholijny, kontemplacyjny, Natura prezentuje się jako siła potężna, poruszająca wewnątrz obserwatora. Podobne elementy można

zaobserwować na płótnie *Widok ze Skånevik* [*Utsikt fra Skånevik*] (1854). Tu jednak układ kompozycyjny zostaje silniej zdynamizowany przez zastosowanie elementów diagonalnych. Linia od lewej części płótna wraz z układem terenu stopniowo obniża się, sięgając tafli wody, która przez zastosowanie białej barwy rozświetla błękit powierzchni. Linia terenu zostaje jednak zaburzona przez ukośne (przeciwstawne do opadającej linii terenu) zgrupowanie skalne, wzmocnione przez cienie i szczegóły struktury minerału. Nastrój niepokoju jest spotęgowany układem ciemnych obłoków zakrywających słońce. Na obrazie *Stare drzewa sosnowe* (1865) napięcie jest jeszcze silniejsze. Tu pole obrazowe zbliżone jest do kwadratu. Napięcie jest budowane przez kontrastowe zestawienie błękitu nieba z ciemnym obrazem lasu. Szczegółowo zaprezentowane na pierwszym planie drzewa ukazane są w sposób niezwykle dynamiczny – pnie obu drzew lekko odchylają się w przeciwnych kierunkach, a korony z pogmatwanym, połamany układem konarów wzmacniają dramatyzm sceny. Obraz *Borgøya* (1867) wydaje się zdecydowanie spokojniejszy – tu układ kompozycyjny jest zdominowany przez zimną, szarą i błękitną barwę tafli wody oraz nieba, linia rozgraniczająca obie przestrzenie zostaje zamglona przez kłębiące się na pograniczu świata wody i nieba obłoki. Przenikanie się obu światów podkreślone zostaje przez majestatyczny obraz masywu skalnego, który traci swoją materialność w plastycznie ukazanym układzie chmur.

Pobyt Herterviga w Düsseldorfie nie był jedynie szkołą malarstwa, nauką percepcji natury, warsztatem stosowania technik malarskich pozwalających na oddanie złożonego charakteru przyrody. Dla Herterviga pobyt w tym mieście wiązał się z przeżyciem sytuacji traumatycznej, będącej konsekwencją zachowania wobec niego innych malarzy. Jeden wieczór stał się początkiem stopniowego dystansowania się malarza wobec świata zewnętrznego, załamania nerwowego, które przyczyniło się do całkowitego wycofania się Herterviga z życia. Ostatnie trzydzieści lat malarza to nieustanne zmaganie się z problemami finansowymi i zdrowotnymi, samotność, pobyt w zakładzie dla umysłowo chorych oraz w przytułku dla ubogich. Hertervig nie przestał jednak tworzyć. Nie mógł już ze względów finansowych skupić się na malarstwie olejnym, dlatego też tworzył akwarele oraz gwasz, często na papierze, do wykonania którego wykorzystywał bawełnę czy też len (co ze względu na strukturę nadało jego pracom charakterystycznego wyrazu). Jego początkowe rysunki i akwarele miały charakter projektów do planowanych obrazów olejnych, nigdy jednak nie zostały one zrealizowane. I to właśnie w tych pracach silniej odzwierciedlone zostały niepokoje malarza. Pociągnięcia pędzlem stają się szerokie, gama barwna ograniczona (szarość, błękit), elementy niepewności silniejsze. Na przykład w pracy *Jeździec przed frontem drzew* (1872) w monochromatycznym obrazie natury reprezentowanym przez niezróżnicowaną ścianę drzew pojawia się postać pochylonego jeźdźcy. Postać zarysowana jest schematycznie, właściwie jest całkowicie anonimowa. Jawi się też jako samotna, lekko pochylona (może melancholijna) wobec tajemniczej ściany drzew. Obraz buduje napięcie między tymi dwoma światami, pojawia się tajemnica i silnie zarysowany aspekt

samotności. Jeszcze inaczej siła natury jest oddana w pracy *Krajobraz ze słońcem*, w której dynamika budowana jest przez ostre promienie słońca. W kolejnej – *Krajobraz nabrzeża z kamieniem* – materialność bryły uzyskana zostaje przez mocny zarys krawędzi oraz zastosowanie układu kompozycyjnego, w którym skała bezpośrednio maluje się przed oczami widza. We wszystkich tych pracach dominuje nastrój melancholii, silnie podkreślona jest tajemniczość natury, a ludzki bohater często wydaje się samotny i przygnębiony.

Biografia Carla Fredrika Hilla z pozoru rozpoczyna się inaczej. Hill należał do klasy średniej, wychował się w Lund, mieście uniwersyteckim, a jego ojciec był profesorem matematyki, który początkowo sprzeciwiał się studiom artystycznym syna i starał się, aby ten skupiał się na studiach z estetyki. Jednak już wycieczki młodego artysty w okolicach Lund i fascynacja otaczającym krajobrazem (wybrzeżem, drzewami, a także głazami) połączone z próbami oddania wrażeń z tych wędrówek na płótnie tworzą element wspólny z historią malarza z okolic Stavan-ger. Hill rozpoczął swoją edukację artystyczną na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie. Tam poznał techniki zastosowania perspektywy oraz światła, doskonalił swój warsztat, kopiując znajdujące się w Muzeum Narodowym w Sztokholmie dzieła Rembrandta i van Ruisdaela. Po dwóch latach studiów udał się do Paryża, a podróż ta stała się doznaniem formatywnym dla malarza z Lund. Szwedzki artysta pojawił się we Francji po wystawieniu obrazu Moneta *Impresja, wschód słońca* – dzieła, które stało się w pewnym stopniu punktem zwrotnym w sposobie prezentacji natury. Nie tyle szczegół i reprezentacja świata, ile nastrój, chwilowość, zmienność stały się ważne dla młodych malarzy (krytykowanych przez członków Akademii). Rezygnacja z konturu, codzienność, perspektywa barwna, kompozycja otwarta, dywizjonizm, wykorzystanie struktury farby i płótna stały się nowymi technikami; wędrówkę artysty, bezpośrednią obserwację rzeczywistości rozumiano jako nowy model pracy artystycznej. Tak jak dla Herterviga szkołą malarstwa był Düsseldorf, tak dla Hilla Paryż, a właściwie Barbizon. Artyści związani z tą szkołą artystyczną położoną w okolicach lasu Fontainebleau kładli nacisk na malowanie natury w sposób bezpośredni. To właśnie wędrówka po okolicznych lasach i obserwacja życia codziennego miały być źródłem aktywności twórczej. Krajobraz, rzeczywistość miały być oddane bezpośrednio, bez idealizacji – odrzucano tradycję sielanki. Barbizończycy zafascynowani byli światłem, starali się oddać jego migotliwość, zmienność, używali ograniczonej palety barw ziemistych. Krajobraz stał się intymny. Hill został częścią tej artystycznej kolonii, wędrował wśród drzew lasu Fontainebleau, spacerował wzdłuż wybrzeża Atlantyku. Jednak na jego płótnach pojawia się pewien element tajemnicy. Na obrazie zatytułowanym *Jesień* (1876–1877) krajobraz jest niezwykle surowy. Praca przedstawia mały wycinek krajobrazu, wiejską drogę lekko zakręcającą w lewą stronę i ukrywającą się za szpalerem smukłych drzew tworzących wręcz pionową ścianę. Monochromatyczne barwy, obniżona linia horyzontu wzmacniają poczucie pustki (niebo jest jednolite, sine i – co ważniejsze – puste). Po drugiej stronie drogi znajduje się pojedyncze, niższe

drzewo, jego pień jest wygięty, a konary niezwykle zdynamizowane. W dolnej części obrazu, tuż pod samotnym drzewem, można zauważyć postać kobiety odwróconej do nas plecami, podpierającej się kijem. *Jesień* przestaje być jedynie realistycznym oddaniem natury, silniej zaakcentowany jest nastrój smutku, melancholii, a postać wędrującej kobiety wprowadza element tajemniczości, niedookreślenia – typowy dla późniejszego malarstwa symbolicznego. Podobnie skomponowany jest obraz zatytułowany *Droga do Paryża* (1875). Płótno jest zdominowane przez ciemną plamę ściany lasu, którą przecina poprowadzona diagonalnie gruntowa droga. W dolnej części dwie niezwykle małe postaci rozmawiają – na co wskazuje układ ich ciał – nie wiemy jednak, co jest tematem ich rozmowy. Ponownie nad odzwierciedleniem świata dominuje atmosfera nieokreśloności. Obraz *Kwitnąca jabłoń* (1877) pokazuje zainteresowanie Hilla światłem, sposobem jego oddania oraz wpływem na tworzenie nastroju. Praca prezentuje w punkcie centralnym potężną jabłoń, biel jej kwiatów mocno kontrastuje z monochromatycznym tłem utrzymanym w typowych dla tej szkoły barwach ziemi. Ale to właśnie korona jabłoni i sposób użycia barwy, zastosowanie plamy oddają migotliwość światła, nadającą jabłoni charakter niezwykłości. Nastrojowość uzyskana dzięki operowaniu światłem to temat obrazu *Światło księżyca i wysoka sosna* (1875). Kryjący się wśród ciemnych drzew księżyc i jego – typowa dla nokturnu – świetlistość wpisują się w romantyczne postrzeganie natury, akcentujące panteistyczny charakter przyrody. Jeszcze bardziej tajemniczy charakter i niejasność prezentowanej sytuacji znaleźć można na obrazie *Wrzósowisko z powozem* (1878). Obniżona linia horyzontu, dominacja barw zimnych tworzą nieprzyjemną w odbiorze płaszczyznę. Jedynym punktem jest nikły powóz zagubiony w tej pustej przestrzeni, którego punktowe światło sugeruje stopniowe oddalanie, zanikanie. Z czasem płótna Hilla stały się krajobrazami intymnymi, oddaniem stanu ducha, nieokreślonego nastroju. Rok 1878 był punktem zwrotnym. Hill przeszedł wtedy załamanie nerwowe. Przyjaciele oddali go do kliniki w Paryżu, następnie był leczony w Roskilde, a ostatecznie trafił do Lund, najpierw do kliniki, a później pod opiekę rodziny. Nie przestał jednak tworzyć. W jego twórczości zaczął dominować rysunek. Pracował bardzo kompulsywnie, miał halucynacje, jego prace stały się wyrazem wewnętrznych stanów napięć, odzwierciedlały walkę artysty z demonami, wyłaniały się zapamiętane, przetworzone obrazy. Technika jest bliższa ekspresjonizmowi, wyznacznikami tej twórczości są mocna kreska, silna deformacja, zaburzona proporcja. Nastrojowość i niejednoznaczność wpisują się w obrazowanie romantyczne, jednak alogiczność zbliża do obrazowania onirycznego. Świat jawi się jako rozpad, co oddane zostaje przez chaotyczną kompozycję. Niekreślone lęki zobrazowane są za pomocą zdeformowanych postaci. Sztuka staje się krzykiem, walką. Oddaje to, co ukryte, do czego sięgać będzie później Freud i surrealizm.

Wartością wystawy – oprócz samej możliwości zapoznania się z prezentowanymi dziełami obu artystów – była kompozycja, która pozwoliła przyjrzeć się twórczości Herterviga i Hilla z różnych punktów widzenia. Układ umożliwiał chronologiczne przesłedzenie ewolucji twórczej obu artystów, ukazując jednocześnie te procesy

równolegle. Inną możliwością interpretacyjną była płaszczyzna biograficzna, pozwalająca na analizę wpływu wydarzeń z życia artystów na ich dzieła. Sposób prezentacji dzieł pozwalał także na próbę interpretacji przemian technik artystycznych w kontekście zjawisk zachodzących w czasach twórczości obu malarzy. Jeszcze inną perspektywę stanowi próba wpisania twórczości Herterviga i Hilla w szeroki kontekst malarstwa duszy, mający swoje korzenie już w twórczości Goi i Blake'a. I wreszcie można było również odczytać tę wystawę jako zapowiedź nowych form reprezentacji w sztuce. Warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze jedną możliwość interpretacji tej wystawy – jako próby zwrócenia uwagi na szaleństwo i alienację. Szaleństwo, które z jednej strony – jak pisze Foucault – nie jest czymś obiektywnym, a jedynie konstruktem społecznym definiowanym przez władzę w celu podporządkowania sobie jednostek, z drugiej natomiast – to stan pozwalający na wyjście poza konwencje i formy myślenia definiujące sposób postrzegania rzeczywistości. Można też było odczytać przedstawione prace jako odzwierciedlenie alienacji jako kondycji człowieka w świecie – izolacji wynikającej z niemożności bycia zrozumianym.

Mariusz Jakimowicz

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0009-0000-9194-6675>