

DE NORD A SUD,
RITMES

Anna-Eva Bergman

ANNA-EVA BERGMAN
A ESPANYA:
ANADES I TORNADES

Romain Mathieu

Parlar dels viatges a Espanya d'Anna-Eva Bergman equival en certa manera a interessar-se per períodes de vacances, implica prendre's seriosament —cosa que es revela com a completament necessària per a comprendre'n l'obra— eixe temps diferent, fora del taller, que no obstant això va influir en la manera de fer de l'artista. Si en un moment determinat Anna-Eva Bergman va pensar a assentar-se a Espanya amb Hans Hartung, construir-hi un taller i enllaçar d'eixa manera amb els primers anys de la parella a Menorca, això va ser sobretot perquè es va sentir atreta per un lloc: «Carboneras, que ha romàs salvatge i inalterat, habitat únicament per llauradors, pescadors i bohemis; com ens agradava tant a Hans i a mi»¹. És, per tant, el distanciament el que caracteritza el lloc i això és el que buscava Anna-Eva Bergman, una distància pel que fa al món contemporani i pel que fa a la vida de París, on hi havia el taller de l'artista. El primer viatge, en 1962, es correspon amb el sorgiment dels horitzons, un motiu amb el qual hi hagué una transformació en l'obra de l'artista i que es tornaria recurrent durant la resta de la seua vida. Després va tornar amb Hans Hartung quasi tots els anys: en 1963, 1964, 1966, 1970 i 1971. En 1970, Bergman va repassar tot el seu vocabulari de formes amb tinta xinesa sobre grans fulls blancs, repertori que es va completar amb la sèrie *Pierres de Castille* [Pedres de Castella], feta seguint la mateixa tècnica. Sèrie peculiar, associada a eixe inventari, que ens indica un trànsit, un moment d'evolució que es materialitzà tot seguit en les obres fetes en el taller d'Antibes. Entre el primer i el darrer viatge a Espanya d'Anna-Eva Bergman transcorre una dècada durant la qual l'artista es transforma.

També és una època de molts viatges i desplaçaments per al matrimoni Bergman-Hartung. El més important, sens dubte, és el que fan a Noruega en 1964, que porta els artistes per un periple llarg vora la costa fins al cap Nord. Bergman hi va fer moltes fotografies, i conta que no dormia per aprofitar més bé la llum tan especial del sol de mitjanit, els paisatges que s'obrien davant d'ella i dels quals posteriorment es nodriria la seua pintura. L'artista viatja també als Estats Units el mateix any i de nou en 1966, viatges mitjançant els quals coneix bé la pintura americana i es reforça l'interès que té per les obres de Mark Rothko i Ad Reinhardt². Als viatges s'afigen unes quantes estades al sud de França fins al trasllat a Antibes en 1973. Però eixa dècada també es correspon, quasi amb exactitud, amb l'adquisició de l'artista del primer taller de grans dimensions, en el qual s'instal·la en 1959³. En eixe espai pot fer formats importants i treballar ininterrompudament en diverses pintures segons el temps d'assecat que implica la tècnica de la làmina de metall. Durant eixos anys, l'obra d'Anna-Eva Bergman també té un reconeixement important gràcies a la primera exposició individual que fa en la Galerie de France en 1962⁴, i a una exposició itinerant en espais institucionals noruecs en 1966⁵. Participa igualment en dos exposicions col·lectives a escala internacional. A

França, la seua obra s'integra plenament en l'actualitat de la pintura abstracta, per exemple, en participar en el *Salon de mai* de 1968⁶ i en *L'art vivant*⁷, el mateix any, en el qual es presenten artistes francesos i americans. Així doncs, durant eixe període intens, puntuat pels viatges a Espanya, tenen lloc les anades i tornades no només entre Espanya i París sinó també entre el taller i l'exterior, fet que en història de l'art tradicionalment es denomina «el motiu», encara que cal precisar que la manera de fer d'Anna-Eva Bergman assigna al terme un sentit particular.

Durant la dècada dels cinquanta, Anna-Eva Bergman abandona progressivament l'agenciament d'unes formes que s'assemblen a signes dins del quadro, com llavors feia la pintura francesa de postguerra, a favor d'una construcció que té tendència a transcendir la superfície. L'ús de formats més grans arran de traslladar-se al taller del carrer Gauguet en reforça la transició i porta a una relació física amb la pintura, a una immediatesa de la forma. També l'acompanya una relació més intensa amb el paisatge, expressada en títols que, després del viatge de 1964, fan al·lusió a Noruega: *Montagne, Glacier, Finnmark* o *Fjord* [Muntanya, Glacera, Finnmark o Fiord]. Dos obres singulars de l'època, *Néant d'or* [Buit daurat] i *Néant d'argent* [Buit platejat], de 1963, radicalitzen eixa immediatesa de la superfície fins a arribar a la desaparició de la forma i a la monocromia. L'absència del motiu, subratllada en el mateix títol, només deixa subsistir la lluminositat de les làmines de metall. El quadro es troba en certa manera desmaterialitzat per la resplendor de les làmines que es difumina per davant de la superfície. Manifesta un desig d'expansió de la pintura més enllà dels seus límits mitjançant una espècie de fusió entre el cos i eixe espai lluminós. Són quadros que marquen una cota extrema dins del quefer de l'artista pel que fa a les altres obres en què la lluminositat es particularitza en una relació de formes, repeses i reelaborades a manera de vocabulari arquetípic.

Els horitzons es van convertir en un motiu central de l'obra d'Anna-Eva Bergman, i van ser els que van produir plenament l'obertura de l'espai pictòric. La divisió de la superfície travessa el quadro, cosa que es podria comparar amb el *zip* [banda] de Barnett Newman, però sobre el pla horitzontal; es vincula així al paisatge⁸. No obstant això, crida l'atenció que el motiu no provinga dels paisatges noruecs, sinó de les grans extensions àrides que l'artista va poder veure durant la primera estada a Espanya. Si bé els primers horitzons els va fer en 1962, els colors terrosos de tons marró i ocre testimonien eixa relació⁹. No obstant això, trobem una estructura similar en els *Finnmark* fets a partir de 1965 i inspirats en les superfícies gelades que Bergman va poder contemplar durant l'expedició al cap Nord. Són obres que ens posen davant d'una immensitat que és alhora la sensació d'una llunyania inassolible i que també és una superfície sense profunditat, que forma un mur sobre el qual entropessa la mirada. En comentar *Der Mönch am Meer* [Monjo vora mar] de Caspar David Friedrich, Kleist assenyala que tenim

«en contemplar-lo, la impressió de tindre les parpelles tallades»¹⁰, fa referència així a l'absència d'un pla i d'un marc que pose la pintura a distància. Més enllà de l'enfocament formal, la relació de l'obra de Bergman amb el paisatge es pot inscriure en una successió de la pintura romàntica. Amb els motius de l'horitzó i de Finnmark es manifesta l'experiència d'alguna cosa il·limitada, davant de la percepció d'un paisatge i davant del quadro com quelcom que pareix no ser altra cosa que un fragment d'espai. La mateixa artista explica que «després del límit horitzontal em pareix que hi ha un àmbit que, tot i que físicament, corporalment, resulta *inassolible*, és, no obstant això, real i de naturalesa *experiencial*»¹¹. No es tracta, per tant, de representar —i en eixe sentit l'obra d'Anna-Eva Bergman és, efectiva-ment, abstracta—, sinó de proporcionar una experiència anàloga a la de la natura, l'experiència d'un infinit que s'escapa al viatjant, ja que la frontalitat de les superfícies impossibilita qualsevol tipus de projecció del seu cos cap a l'interior. L'artista canvia una profunditat indefinida per una confusió dels plans que elimina tots els punts de referència espacials. En certes obres l'ús de làmines de metall esgarrades origina una espècie de trenat de la superfície que s'oposa a tota divisió per plans¹². Els motius del mur i del penya-segat no són el contrari dels horitzons, sinó els dobles invertits per la confrontació directa a eixa frontalitat material i muda, resistent per la mateixa alteritat que té. La pintura de Bergman fa un trànsit des de la profunditat fins a la superfície, des de l'allò inassolible a la presència immediata i no obstant això inaprehensible de la pintura. El que és proper i el que és llunyà es confonen per un procés de sedimentació en la grossària de la superfície. Anna-Eva Bergman treballa, amb el quadro situat horitzontalment, mitjançant el depòsit de capes successives. Les làmines de metall tapen les capes prèvies de pintura i a voltes estan al seu torn cobertes de líquids pigmentats o de vernissos que en modifiquen l'aspecte. Estan col·locades sobre un material espès, la pasta de modelar mesclada amb acrílic¹³, els relleus o incisions del qual generen primerament un dibuix imperceptible que es revela amb els reflexos lluminosos del metall. Però eixos estrats també s'entremesclen, el de davall apareix per damunt, puja fins al punt de trobada de les formes, entre les làmines de metall, modifica la percepció del color segons la llum i els desplaçaments davant del quadro. Ací, de nou, és l'experiència física de pintura el que transforma l'experiència d'un «inassolible», la presència d'un infinit en el finit.

És un procés de sedimentació que igualment s'ha de percebre en la seua dimensió temporal: el que és proper i el que és llunyà no són únicament nocions espacials, sinó que també remetent a una durada que es deposita sobre la materialitat de la pintura. El temps de la pintura es fa ressò d'un temps més dilatat que és el de les anades i tornades entre el taller i el temps dels viatges, eixos nombrosos desplaçaments que marquen una cadència a la dècada dels seixanta. L'acumulació de fotos amb les quals Bergman torna dels viatges, especialment per Espanya i per Noruega, són una memòria, un rastre en el qual s'expressen alhora la vivor del record i el

sentiment del seu distanciament, fins i tot de la pèrdua¹⁴. Les fotografies poden ser així un suport per a la memòria, un document del qual es poden extraure els motius de l'artista, però són igualment una captura de les formes pintades anteriorment, que reactiven l'experiència del paisatge. El sentiment de pèrdua s'inscriu en les mateixes destinacions de l'artista i, per tant, en la relació que té amb els paisatges, ja que la Noruega que va deixar arrere ben prompte es relaciona amb els records d'infància, mentre que en anar a Espanya intenta retrobar-se amb el paisatge d'aquells primers anys de la seua relació de parella amb Hans Hartung a Menorca¹⁵. La pintura de Bergman convoca d'eixa manera un munt del temps, al qual se suma el de l'obra pel record d'un motiu représ, transformat al llarg dels anys. No prové d'una relació directa, sinó de la distància entre la pintura i el paisatge percebut. Distància que fa que convergisquen els paisatges de Noruega i d'Espanya, però també els del sud de França. Es manifesta en la utilització de la proporció àuria que organitza la composició. Els nombrosos dibuixos i els repertoris de formes que Bergman fa sobre paper en 1958 i en 1970 testimonien igualment l'emancipació de la pintura pel que fa al paisatge. La pintura s'abstrau pel record i el procés pictòric, cerca una experiència primera —no necessàriament en el sentit cronològic, sinó com a expressió d'una unitat entre allò visible i allò invisible—, la sensació d'allò il·limitat dins dels límits de la natura.

En els viatges, Bergman busca el distanciament, un món preservat, fins i tot arcaic. La singladura cap al cap Nord és conseqüència d'eixa aspiració, però també les estades a Espanya: l'anada a Carboneras la motiva el desig de trobar un «lloc que ha romàs salvatge i inalterat»¹⁶. Durant el viatge per Espanya en 1970 visita la regió de Las Hurdes, intrigada per un lloc que es descriu com extremadament aïllat. Hi ha, per tant, un desig d'experimentar un món verge on s'expressi amb força el principi de la transformació de la natura, l'energia que la travessa, una immaterialitat depositada en la materialitat del quadre. Experiència que es pot alliberar de tot vincle amb un paisatge per a centrar-se en els elements constituents del món: l'aigua, l'aire i el foc. Entenem que els «motius» dels elements —i per extensió el conjunt de les formes d'Anna-Eva Bergman— no són «imatges», sinó «el que posa en moviment», el que *anima* el món i, per analogia, el que anima les pintures: la vibració lluminosa del foc, el llambreig de l'aigua i l'evanescència de l'Aire¹⁷. També trobem els mateixos elements en la sèrie sobre paper *L'or de vivre* [La riquesa de viure], als quals se suma *La vie* [La vida]¹⁸, eixa acumulació de formes espirals que es desenvolupen concèntricament

i que es poden relacionar directament amb la cúpula de l'Alhambra, que fotografia l'artista en 1962. Però eixe moviment arremolinat és alhora el del dibuix, on la línia torna sobre si mateixa per a desenvolupar-se en un procés potencialment il·limitat que s'origina en la natura, el principi de creació que el Renaixement va denominar *natura naturans*. Cerca d'unitat en l'engendrament de la forma gràfica i natural que també és present en els gravats, en els quals

Anna-Eva Bergman utilitza les vetes de la fusta com a motiu, per a produir un dibuix que també trobem en les tintes xineses de 1969.

La pintura d'Anna-Eva Bergman és indissociable d'eixa experiència

del món i de l'enigma de la seua existència; és alhora un mur que s'erigix davant de nosaltres i una línia d'horitzó que s'escapa a la llunyania. Enigma que es materialitza tant en el més llunyà com en el més pròxim, en la sèrie dels *Astres*, i en la de les *Pierres de Castille*, on l'esclat de les masses fosques ix dels límits del suport i sobrepassa la mirada. Espanya va ser per a l'artista un lloc essencial d'eixa experiència i està relacionada, a manera de contrapunt, amb Noruega. Participa en el moviment d'anades i tornades entre el taller i el món, moviment en el qual l'un i l'altre no es confonen i el qual, més aïna al contrari, revela una distància d'on prové la pintura d'Anna-Eva Bergman.

1. Anna-Eva Bergman, conversa amb Andrea Schomburg, material inèdit, Arxiu de la Fondation Hartung-Bergman, Antibes. Entre 1983 i 1984, Anna-Eva Bergman va dictar les seues memòries en alemany a l'artista Andrea Schomburg. La parella no es va instal·lar a Carboneras a causa de la legislació franquista que impedia traure fora obres artístiques produïdes a Espanya.

2. Anna-Eva Bergman, conversa amb Andrea Schomburg: *Óp. cit.*

3. En 1959, Anna-Eva Bergman i Hans Hartung es van instal·lar en un nou apartament a París, al carrer Gauguet, que van reformar perquè cada un disposara de taller.

4. *Anna-Eva Bergman, œuvres récentes*, Galerie de France, París, 1962.

5. *Anna-Eva Bergman*, Kunstnernes Hus, Oslo, i Bergen Kunstforening, Bergen, Noruega, 1966.

6. *24^e Salon de mai*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1968.

7. *L'art vivant 1965-1968*, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, del 13 d'abril al 30 de juny de 1968. Exposició que va ser d'una gran importància perquè va permetre descobrir una creació americana llavors molt desconeguda a França, especialment el minimalisme.

8. L'obertura de l'espai pictòric en l'obra d'Anna-Eva Bergman es pot relacionar amb la que hi ha en les obres dels artistes americans de l'expressionisme abstracte, com ara Mark Rothko o Barnett Newman. Més enllà de les semblances i diferències formals, hi ha una transformació pel que fa a la relació amb la pintura, la qual, per cert, Georges Boudaille va reflectir en l'article sobre l'exposició en la Galerie de France de 1968, en què va escriure que els grans formats d'Anna-Eva Bergman es transformen en entorns. Efectivament, eixa transformació de l'espai pictòric implica una nova relació amb el quadro, que deixa de ser una superfície tancada i autònoma en la qual s'agencien les formes com a signes dins del quadro per a convertir-se en un espai que es posa a la disposició de l'espectador d'una manera física i que té tendència a absorbir-lo, cosa que Meyer Schapiro, en referir-se a la pintura americana, sintetitza com una transició de la comunicació a la comunió amb la pintura. BOUDAILLE, GEORGES: «Anna-Eva Bergman», *Les Lettres françaises*, 31 de desembre 1968.

9. En 1963, un horitzó porta fins i tot el títol «Carboneras», fet que confirma el vincle entre el motiu i el lloc on van passar un temps els artistes.

Anna-Eva Bergman, N^o 6-1963 *Carboneras*, 1963, oli i làmina de metall sobre tela, 114 × 162 cm, Fondation Hartung-Bergman.

10. KLEIST, HEINRICH VON: «Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft», dins de *Berliner Abendblätter*, 13 d'octubre de 1810, núm. 12. Reeditat en: KLEIST, HEINRICH VON: *Petits écrits, Œuvres complètes 1*. Gallimard, col·lecció Le promeneur, 1999. Traducció de Pierre Deshusses.

11. Anna-Eva Bergman, conversa amb Andrea Schomburg: *Óp. cit.* La cursiva és meua.

12. N^o 30-1963 *Panorama*, oli i làmina de metall sobre tela, 89 × 116 cm. N^o 31-1965 *Finnmark*, vinílic i làmina de metall sobre tela, 130 × 162 cm.

13. Anna-Eva Bergman va utilitzar molt ràpidament la pintura acrílica en compte de l'oli. El procés de treball i la tècnica tradicional de la làmina de metall van fer que estiguera molt atenta als nous productes que acurten el temps d'assecat entre les diferents capes de pintura.

14. Relació amb la fotografia que es podria vincular amb el relat de la seua vida, que l'artista va produir mitjançant un llibre de records publicat en 1942, o amb la redacció de les seues memòries dictades a l'assistent en 1984.

15. Torna a Menorca durant el viatge de 1970 i veu que no queda res del lloc on va viure amb Hans Hartung.

16. Anna-Eva Bergman, conversa amb Andrea Schomburg: *Óp. cit.*

17. N^o 26-1962 *Feu* [Foc], 1962, oli i làmina de metall sobre tela, 250 × 200 cm, Fondation Hartung-Bergman. N^o 14-1964 *Eau* [Aigua], 1964, vinílic i làmina de metall sobre tela, 114 × 162 cm, Fondation Hartung-Bergman. N^o 15-1964 *Air* [Aire], 1964, vinílic i làmina de metall sobre tela, 162 × 130 cm, Fondation Hartung-Bergman.

18. *L'or de vivre – La vie* [L'or del viure – la vida], 1965, tèmpera, pastel i làmina de metall sobre paper, 49 × 34 cm, Fondation Hartung-Bergman.

SOM PEDRA



Teresa Lanceta

Les dones no s'incorporen a l'art per a dir coses dites ni per a dir-les de la mateixa manera. El que hi ha construït al llarg dels segles mitjançant un llenguatge artístic que no les tenia en compte, no els val. Volen dir altres coses i les diuen d'una altra manera. Així, Anna-Eva Bergman va defensar el seu lloc i va desvelar què era el que volia dir i com ho faria seguint una manera de fer, un procediment, unes tècniques i uns materials que no utilitzaven els artistes de l'època; ni tan sols els qui cercaven com ella una abstracció radical. Les dones volen dir altres coses perquè han viscut altres coses. Reben i transmeten el saber de manera diferent, com, entre altres, Anni Albers, Bridget Riley, Eva Hesse, Ana Mendieta o Tacita Dean. En el cas de Bergman, el seu treball no és un acte de rebel·lia, sinó d'intercanvi, una acció inclusiva que completa el llenguatge artístic existent i n'estén els límits. Estar, participar, ser.

La pedra guarda amagat el seu arcà o simplement el desco-
neix, com ella quan la mirava. No sabem les preguntes, no-
més que no les defugia.

Qui no ha estat mai davant de les pintures de Bergman i només les ha vistes en les pàgines d'un llibre, no pot apreciar la transcendentia de l'obra, la imatge fixa en distorsiona el treball, ja que, a pesar de la capacitat que té de sintetitzar formes, Bergman no és formalista i el seu propòsit i els seus assoliments van més enllà de la seua abstracció depurada.

Bergman destil·la les formes, però també desclou una pràctica pròpia amb reminiscències artesanes vinculades a l'art bizantí i a les icones. El mitjà: làmines de metall, or, plata i altres aliatges; però també tot el seu ésser, els dits, les ungles, la força, la intel·ligència i les emocions rememoren els metalls preciosos i el seu atemporal arcà. Amb anterioritat, un pintor vienès havia utilitzat làmines d'or en una espècie d'icones laiques en les quals el metall sense barrejar-se amb la pintura emmarcava els personatges. No obstant això, en Bergman no actua com a marc, actua com a pigment, com a fons i, sobretot, com a mitjà i fi; atorga un nou sentit a l'antiga tradició.

Bergman es fa gran, abat les limitacions d'una tradició decorati-
va medieval. Crea una manera de fer que li pertany. Transmuta
els
fins estrats de metall en sediments de color, veladures i
transparències, però, sobretot, crea una llum canviant, impreci-
sa, atmosfèrica, plena de matisos que transformen els colors, les
formes i la nostra experiència: desenvolupa un mitjà que és ex-
pressió en si mateix
i vehicle del que vol dir-nos. Res que es puga veure en les pà-
gines d'un llibre.

Les muntanyes foradades, despullades d'una de les cares, li retornaven la mirada. Les coses es repetien i les respostes li arribaven en forma de gel. Perquè no tot està en la superfície de la tela, Anna-Eva Bergman va mirar una vegada i altra les parets rocoses dels fiords, el cel que retallaven, els penya-segats i la mar renovant el moviment i reconstruint l'horitzó, sorpresa del buit i la plenitud que transmeten: un buit còsmic i una plenitud humana.

Qui es presenta davant de les seues pintures, qui les veu directament, és partícip de les atmosferes i transformacions cromàtiques i lumíniques que desvelen els reflexos metàl·lics. Anna-Eva Bergman sap que el mitjà parla i deixa que ho faça, més que de dominar-lo es tracta de conèixer-lo. Genera un procés que no es pot interrompre i que reviu eixa atmosfera nòrdica feta de capes de llum on els contorns de les coses són sotmesos una vegada i altra a èters evanescents de lluminositat deutora, com la luminescent lluna que brilla per la reverberació d'una llum externa. Qualsevol canvi, siga de posició, de llum o d'ombra, mostra una possibilitat nova davant de les infinites que tanquen les superfícies d'eixos quadros platejats o daurats, de manera que pareix que el metall es descomponga en partícules.

Metall, oli i, una i altra volta, la mar. La bellesa no compartida erosiona el més profund del seu ésser, comunica el que ha percebut, el que ha vist fora i dins de si mateixa. No recordem a Bergman en el dolor, en la desesperació i les pors, les seues pintures es presenten davant de nosaltres en el continu, en l'afirmació, en la conciliació.

Bergman torna a ser gran en l'elecció, la resolució i l'expressió dels temes, en els quals manifesta la determinació forta que l'envaeix i que marca el darrer i més ple període del seu treball. Els temes fan referència a la natura, pedres, fiords, penya-segats, horitzons o arquetips construïts des de principis de la humanitat: barques o deixants; tots motius paradigmàtics tan refinats que arriben a convertir-se en reflexos de figures geomètriques elementals, triangles, línies rectes o cercles. No tant símbols com signes primaris recognoscibles que ens eviten. Esquelets o armadures. No importa com de gran siga el format, la muntanya, el penya-segat o la lluna omplien per complet la superfície de la tela, el paisatge resulta exclòs, i resta molt poc d'espai per al fons. El motiu explota en formes rotundes repetides una i altra vegada, brillants en la superfície versàtil que crea el metall.

Bergman no dibuixa el lloc on ocorren les coses sinó la cosa. Allunyada de l'aridesa geomètrica de l'art coetani, per a l'artista forma i color són potestat de la natura —la manera en què manifesta l'arcà—. Per això se sent compromesa amb el com i el què. Ser el

motiu que es pinta i qui el pinta. El motiu pintat no és altra cosa que ella mateixa: el seu patrimoni.

La terra des de la mar no cessa d'agitar-se, però no és ella (la terra) sinó les mirades dels navegants les que la sacsen vençuts pel vaivé de l'aigua, mentre que la mar des de la terra és un horitzó fix i potent que durant segles s'ha confós amb els confins del món. Mirara on mirara, no aconseguia aclarir el misteri.

No hi ha roig o blau més bell que el de les seues pintures, ni plata que brille més. Ni línies més profundes que les dels seus horitzons ni cercles més subtils que els dels seus astres. En l'anada, l'adulta Anna-

Eva ja no és aquella jove que cerca, és la dona que diu en veu alta que l'art és una tornada interminable. No som pols, som pedra, som penya-segat, som Finnmark, som horitzó.

Així entre una realitat palpable i un coneixement intangible, escolta, veu i pinta. Ni ella mateixa ni res del que l'envolta pal·lien el silenci que fa el gemec d'allò etern. És la seua herència, la que rep i la que ens dona. És la plenitud humana.

Des del sud, el qual tant va voler Anna-Eva Bergman, gràcies.

GRAND HORIZON BLEU



Michael Tarantino

Quan u és al cine davant de la pantalla té la tendència de seguir tot el que hi ocorre, cosa que és diferent del teatre, on les paraules es mouen a través de l'espai i són allí mateix, suspeses en l'aire. En el cine, les paraules moren en eixir de la pantalla. Per això he intentat fer xicotetes pauses per a donar-li a l'espectador la possibilitat d'assimilar el que sent, de reflexionar.

—Carl Dreyer, entrevistat en *Cahiers du Cinema*, 1965

Què té a veure la citació del gran cineasta danés Carl Dreyer amb la pintora noruega Anna-Eva Bergman? Per descomptat, no té res a veure amb cap tipus de sentit «escandinau» de la distància o de la reserva, ja que les mateixes qualitats es poden trobar en cineastes com ara Michelangelo Antonioni, Jean-Marie Straub o Yasujiro Ozu, o en pintors com Mark Rothko, Giorgio Morandi o Piet Mondrian, per dir-ne només uns quants practicants d'un punt de vista distanciat.

A més, la citació de Dreyer planteja precisament la sensació contrària: la idea d'atraure l'espectador cap a l'interior de l'obra, de crear una situació en la qual es trobe implicat (quasi físicament) en la recepció d'imatges i d'escenes. Per a Dreyer, de fet, la distància i la presència operen en concert, amb un mètode de presentació aparentment objectiu com a mitjà per a suscitar una resposta subjectiva per part de l'espectador. Les seues pel·lícules estan imbuïdes de la claredat de la perfecció formal i, alhora, d'una gran intensitat emocional.

Jo argumentaria que eixos dos mateixos elements estan presents en l'obra d'Anna-Eva Bergman, especialment en la sèrie d'horitzons.

Al llarg de la producció de Bergman trobem una tensió entre el que és particular i el que és general, entre el detall i la visió de conjunt.

Pel que fa a la pintura, eixa preocupació es pot traduir com l'espai que hi ha entre l'abstracció i la figuració. L'horitzó és, naturalment, el subjecte perfecte per a examinar eixa àrea que se situa entre les dos categories, és el *colour field* de la natura, una divisió harmònica del paisatge entre la terra (o la mar) i el cel, on el color i la llum canvien constantment. Fixar eixe subjecte, congelar-lo en un llenç, és un objectiu que s'ha d'afrontar amb el mateix grau de flexibilitat que caracteritza el mateix subjecte.

En *Grand Horizon Bleu* [Gran horitzó blau] (1969), trobem tres plans designats. El més gran és l'àrea blau fosc que ocupa la porció inferior del quadro i representa la mar. Per la part superior de l'àrea discorre una prima línia irregular que marca la transició amb el cel, que queda per damunt. Cel, fet mitjançant una combinació de pa de plata metàl·lic i vinil, que pareix inundar literalment la superfície del llenç. Per davall de la capa superficial apareixen taques com a obertures en una coberta nuvolosa. També s'hi pot detectar la presència d'una trama quadrada que la pintora va utilitzar en construir la imatge. La imatge representa la natura en l'aspecte més directe i, alhora, més elusiu.

Però, és clar, només és una manera d'interpretar el quadro de Bergman. En realitat, una manera d'interpretar el subjecte, ja que també funciona com un estudi de color, un estudi de la relació entre diferents tipus d'ombres, entre diferents volums, entre diferents formes geomètriques. Funciona com una abstracció, una obra en la qual el subjecte ostensible ha desaparegut per a substituir-lo un èmfasi en la forma. En darrera instància, el quadro proposa diverses lectures: com a representació d'un fet concret i com a aproximació no figurativa a alguna cosa molt diferent.

En arribar ací, tornem a Dreyer i al seu equilibri del punt de vista de l'espectador entre la distància i la implicació emocional. De fet, l'ús de «xicotetes pauses», mecanismes pels quals intenta que l'espectador reflexione sobre la imatge, que vaja més enllà de la immediatesa de la seua presència, pareix especialment adequat en relació amb la pintura d'Anna-Eva Bergman. *Grand Horizon Bleu* demana una segona observació, una «xicoteta pausa» per part de l'espectador per a intentar assimilar les diverses visions que l'artista ha construït.

El quadro ens atrau cap a la seua superfície per a examinar les maneres en què l'artista ha fet les capes, com ha treballat la representació, i ens demana que fem uns passos arrere, que canviem el detall per la visió de conjunt. I és precisament entre eixos dos moviments d'«anar cap a l'interior de l'obra» i allunyar-se'n quan ens adonem del que fa que les pintures de Bergman del món natural tinguen tanta força.

Pot ser que siga l'habilitat d'incorporar diverses visions en els quadros la que va portar l'artista a centrar-se en categories específicament definides. A més d'horitzons, hi hagué roques, *Stele*, muntanyes, *Nunataks*, *Barques*, *Draugen*, la mar i les ones, oceans i cases. És com si en limitar el nombre de subjectes disponibles, Bergman fóra capaç de construir un inventari d'imatges, un inventari construït tant a partir de la noció de la diferència com de la semblança. Doncs, si bé cada horitzó, cada oceà, cada casa està relacionat amb les altres imatges de la seua categoria, també és únic, una forma de plasmar

un fet o un objecte que ni és estacionari ni demana un únic punt de vista. Les categories de Bergman són el contrari de la restricció: evolucionen per a acomodar el nostre canviant sentit de la percepció.

Entre la gelada i el desgel hi havia molt de temps a Minnesota, no tant com el que separa l'exili de la redempció, però sí quatre mesos bons. A Ira li agradaven els dies durs d'hivern en els quals la neu arribava des de l'Àrtic agranant horitzontalment en ràfegues estructurades. Va trobar fascinant l'avís que l'emissora de ràdio local va transmetre sobre una «apagada blanca», un dia quan la ventisca era tan convulsa que l'horitzó entre la terra i el cel va desaparèixer per complet.

—«Postscript to a Dead Language», Melvin Jules Bukiet en *While the Messiah Tarries*, 1997

El que fa tan cridanera la citació del novel·lista és la manera en què descriu un fet natural com una cosa impregnada de la seua pròpia narració interna, construïda a partir de la idea del moviment. Des de la gelada fins al desgel, des de l'exili fins a la redempció, des de la neu fins a les ràfegues de la ventisca. La descripció que Bukiet fa del temps s'articula entorn del canvi, a la nostra capacitat per a descriure el pas d'un estat a un altre. En eixe context, l'aparició d'una «apagada blanca» és veritablement terrorífica, ja que la desaparició de l'horitzó també elimina la nostra capacitat de veure. De la mateixa manera que ocorre amb l'obra d'Anna-Eva Bergman, l'horitzó, tan simple, tan complex, és la paleta amb la qual mesurem la nostra capacitat per a descriure el món.

Isières, Bèlgica, març de 1997

Textos del catàleg que ha editat la Fundació Per Amor a l'Art amb motiu de l'exposició organitzada per Bombas Gens Centre d'Art amb la Fondation Hartung-Bergman.

© dels textos, els autors