

DE NORTE A SUR,  
RITMOS

---

Anna-Eva Bergman

ANNA-EVA BERGMAN  
EN ESPAÑA:  
IDAS Y VENIDAS

---

Romain Mathieu

Hablar de los viajes a España de Anna-Eva Bergman equivale en cierto modo a interesarse por períodos vacacionales, implica tomarse en serio —algo que se revela como completamente necesario para comprender su obra— ese tiempo diferente, fuera del taller, que no obstante influyó en el modo de proceder de la artista. Si en un momento determinado Anna-Eva Bergman pensó en asentarse a España con Hans Hartung, construir un taller y enlazar de este modo con los primeros años de la pareja vividos en Menorca, eso fue sobre todo porque se sintió atraída por un lugar: «Carboneras, que ha permanecido salvaje e inalterado, habitado únicamente por campesinos, pescadores y bohemios, como nos gustaba tanto a Hans y a mí»<sup>1</sup>. Es por lo tanto el distanciamiento lo que caracteriza este lugar y eso es lo que buscaba Anna-Eva Bergman, una distancia con respecto al mundo contemporáneo y con respecto a la vida de París donde se encontraba el taller de la artista. El primer viaje, realizado en 1962, se corresponde con el surgimiento de los horizontes, un motivo con el que se dio una transformación en la obra de la artista y que se volvería recurrente durante el resto de su vida. Después volvió en compañía de Hans Hartung casi todos los años: en 1963, 1964, 1966, 1970 y 1971. En 1970, Bergman repasó todo su vocabulario de formas con tinta china sobre grandes hojas blancas, repertorio que se vio completado por la serie *Pierres de Castille* [Piedras de Castilla] realizada siguiendo la misma técnica. Esta peculiar serie, asociada a ese inventario, nos indica un tránsito, un momento de evolución que se materializará a continuación en las obras realizadas en el taller de Antibes. Entre el primer y el último viaje a España de Anna-Eva Bergman transcurre así una década durante la cual la artista se transforma.

Esa también es una época de numerosos viajes y desplazamientos para el matrimonio Bergman-Hartung. El más importante, sin duda, es el que hacen en Noruega en 1964, que lleva a los artistas por un largo periplo junto a la costa hasta el cabo Norte. Bergman tomó muchas fotografías, y cuenta que no dormía para aprovechar mejor la luz tan especial del sol de medianoche, los paisajes que se abren ante ella y de los que posteriormente se nutriría su pintura. La artista viaja igualmente a Estados Unidos ese mismo año y nuevamente en 1966, con lo que adquiere un buen conocimiento de la pintura americana y se refuerza su interés por las obras de Mark Rothko y de Ad Reinhardt<sup>2</sup>. A estos viajes se añaden numerosas estancias en el sur de Francia hasta su traslado a Antibes en 1973. Pero esta década también se corresponde, casi con exactitud, con la adquisición por parte de la artista de su primer taller de amplias dimensiones en el que se instala en 1959<sup>3</sup>. En este espacio puede realizar formatos importantes y trabajar ininterrumpidamente en varias pinturas en función del tiempo de secado que implica la táctica de la lámina de metal. Durante estos años la obra de Anna-Eva Bergman también goza de un reconocimiento importante gracias a su primera exposición individual en la Galerie de France en 1962<sup>4</sup>, y a

una exposición itinerante en espacios institucionales noruegos en 1966<sup>5</sup>. Participa igualmente en dos exposiciones colectivas a nivel internacional. En Francia su obra se integra plenamente en la actualidad de la pintura abstracta, por ejemplo, con su participación en el *Salon de mai* de 1968<sup>6</sup> y en *L'art vivant*<sup>7</sup>, el mismo año, en el que se presentan artistas franceses y americanos. Así pues, durante este período intenso, puntuado por sus viajes a España, se suceden las idas y venidas no solo entre España y París sino también entre el taller y el exterior, lo que en historia del arte tradicionalmente se denomina «el motivo», aunque cabe precisar que el modo de proceder de Anna-Eva Bergman confiere a este término un sentido particular.

Durante la década de 1950 Anna-Eva Bergman abandona progresivamente el agenciamiento de unas formas que se asemejan a signos dentro del cuadro, como entonces lo hacía la pintura francesa de posguerra, a favor de una construcción que tiende a trascender la superficie. El uso de formatos mayores a partir de su traslado al taller de la calle Gauguet viene a reforzar dicha transición y conduce a una relación física con la pintura, a una inmediatez de la forma. También se ve acompañado por una relación más intensa con el paisaje, expresada en títulos que, tras el viaje de 1964, aluden a Noruega: *Montagne, Glacier, Finnmark, Fjord* [Montaña, Glaciar, Finnmark, Fiordo]. Dos obras singulares de esta época, *Néant d'or* [Vacío dorado] y *Néant d'argent* [Vacío plateado], de 1963, radicalizan esa inmediatez de la superficie hasta llegar a la desaparición de la forma y a la monocromía. La ausencia del motivo, subrayada en el propio título, solo deja subsistir la luminosidad de las láminas de metal. El cuadro se encuentra en cierto modo desmaterializado por el resplandor de las láminas que se difumina por delante de la superficie. Manifiesta un deseo de expansión de la pintura más allá de sus límites mediante una especie de fusión entre el cuerpo y ese espacio luminoso. Estos cuadros marcan una cota extrema dentro del quehacer de la artista con respecto a las otras obras en la que la luminosidad se particulariza en una relación de formas, retomadas y reelaboradas a modo de vocabulario arquetípico.

Los horizontes se convirtieron en un motivo central de la obra de

Anna-Eva Bergman, y fueron estos lo que produjeron plenamente esta apertura del espacio pictórico. La división de la superficie atraviesa el cuadro, lo que podría compararse con el *zip* [banda] de Barnett Newman pero sobre el plano horizontal, vinculándose así al paisaje<sup>8</sup>. Sin embargo, resulta llamativo que este motivo no provenga de los paisajes noruegos, sino de las grandes extensiones áridas que la artista pudo ver durante su primera estancia en España. Si bien los primeros horizontes fueron realizados en 1962, los colores terrosos de tonos marrón y ocre atestiguan dicha relación<sup>9</sup>. No obstante, encontramos una estructura similar en los *Finnmark* realizados a partir de 1965 e inspirados en

las superficies heladas que Bergman pudo contemplar durante su expedición al cabo Norte. Estas obras nos ponen ante una inmensidad que es al mismo tiempo la sensación de una lejanía inalcanzable y que también constituye una superficie carente de profundidad, formando un muro sobre el que tropieza la mirada. Al comentar el *Der Mönch am Meer* [Monje a la orilla del mar] de Caspar David Friedrich, Kleist señala que tenemos «al contemplarlo la impresión de tener los párpados cortados»<sup>10</sup>, refiriéndose así a la ausencia de un plano y de un marco que ponga la pintura a distancia. Más allá del enfoque formal, la relación de la obra de Bergman con el paisaje puede inscribirse en una sucesión de la pintura romántica. Con los motivos del horizonte y de Finnmark se manifiesta la experiencia de algo ilimitado, frente a la percepción de un paisaje y frente al cuadro como algo que parece no ser más que un fragmento de espacio.

La propia artista explica que «tras el límite horizontal me parece que se encuentra un ámbito que, aunque físicamente, corporalmente, resulte *inalcanzable*, es no obstante real y de naturaleza *experiencial*»<sup>11</sup>. No se trata pues de representar —y en este sentido la obra de Anna-Eva Bergman es, efectivamente, abstracta— sino de proporcionar una experiencia análoga a la que ofrece la naturaleza, la experiencia de un infinito que escapa al viajante, ya que la frontalidad de estas superficies impide cualquier tipo de proyección de su cuerpo hacia el interior. La artista sustituye una profundidad indefinida por una confusión de los planos que elimina todos los puntos de referencia espaciales. En ciertas obras la utilización de láminas de metal desgarradas produce una especie de trenzado de la superficie que se opone a toda división por planos<sup>12</sup>. Los motivos del muro y del acantilado no son lo contrario de los horizontes, sino sus dobles invertidos por la confrontación directa a esa frontalidad material y muda, resistente por su propia alteridad. La pintura de Bergman realiza un tránsito desde la profundidad a la superficie, desde lo inalcanzable a la presencia inmediata y no obstante inaprensible de la pintura. Lo cercano y lo lejano se confunden por un proceso de sedimentación en el grosor de la superficie. Anna-Eva Bergman trabaja, con el cuadro situado horizontalmente, mediante el depósito de capas sucesivas. Las láminas de metal cubren las capas previas de pintura y en ocasiones ellas mismas están a su vez cubiertas de líquidos pigmentados o de barnices que modifican su aspecto. Están colocadas sobre un material espeso, la pasta de modelado mezclada con acrílico<sup>13</sup>, cuyos relieves o incisiones producen primero un dibujo imperceptible que se revela con los reflejos luminosos del metal. Pero estos estratos también se entremezclan, lo de abajo aparece por encima, sube hasta el punto de encuentro de las formas, entre las láminas de metal, modificando la percepción del color en función de la luz y de los desplazamientos frente al cuadro. Aquí, de nuevo, es la experiencia física de pintura lo que traduce la experiencia de lo «inalcanzable», la presencia de un infinito en lo finito.

Este proceso de sedimentación debe igualmente ser percibido en su dimensión temporal: lo cercano y lo lejano no son únicamente nociones espaciales, sino que también remiten a una duración que se deposita sobre la materialidad de la pintura. El tiempo de la pintura se hace eco de un tiempo más dilatado que es el de las idas y venidas entre el taller y el tiempo de los viajes, esos numerosos desplazamientos que imprimen una cadencia a la década de 1960. La acumulación de fotos con las que Bergman vuelve de esos viajes, especialmente por España y por Noruega, son una memoria, un rastro en el que se expresan a la vez la viveza del recuerdo y el sentimiento de su distanciamiento, incluso de la pérdida<sup>14</sup>. Las fotografías pueden de este modo ser un soporte para la memoria, un documento del que se pueden extraer los motivos de la artista, pero son igualmente una captura de las formas pintadas anteriormente, reactivando la experiencia del paisaje. El sentimiento de pérdida se inscribe en los propios destinos de la artista y, por consiguiente, en su relación con los paisajes, puesto que la Noruega que dejó atrás muy pronto se relaciona con sus recuerdos de infancia, mientras que al ir a España intenta reencontrarse con el paisaje de aquellos primeros años de su relación de pareja con Hans Hartung en Menorca<sup>15</sup>. La pintura de Bergman convoca de este modo un hojaldrado del tiempo, al que se suma el de la obra por el recuerdo de un motivo retomado, transformado a lo largo de los años. No procede de una relación directa, sino de la distancia entre la pintura y el paisaje percibido. Esta distancia hace que converjan los paisajes de Noruega y de España, pero también los del sur de Francia. Se traduce en la utilización de la proporción áurea que organiza la composición. Los numerosos dibujos y los repertorios de formas que Bergman realiza sobre papel en 1958 y en 1970 atestiguan igualmente esa emancipación de la pintura con respecto al paisaje. La pintura se abstrae por el recuerdo y el proceso pictórico, buscando una experiencia primera —no necesariamente en el sentido cronológico, sino como expresión de una unidad entre lo visible y lo invisible—, la sensación de lo ilimitado dentro de los límites de la naturaleza.

En sus viajes Bergman busca el distanciamiento, un mundo preservado, incluso arcaico. La singladura hacia el cabo Norte se debe a esta aspiración, pero también sus estancias en España: la ida a Carboneras viene motivada por el deseo de encontrar un «lugar que ha permanecido salvaje e inalterado»<sup>16</sup>. Durante su viaje por España en 1970 visita la región de Las Hurdes, intrigada por un lugar que se describe como extremadamente aislado. Existe, pues, un deseo de experimentar un mundo virgen



donde se exprese con fuerza el principio de la transformación de la naturaleza, la energía que la atraviesa, una inmaterialidad depositada en la materialidad del cuadro. Esta experiencia puede así liberarse de todo vínculo con un paisaje para centrarse en los elementos constituyentes del mundo: el agua, el aire y el fuego. Entendemos que los «motivos» de los elementos

—y por extensión el conjunto de las formas de Anna-Eva Bergman— no son «imágenes», sino «lo que pone en movimiento», lo que *anima* el mundo y, por analogía, lo que anima las pinturas: la vibración luminosa del fuego, el centelleo del agua y la evanescencia del aire<sup>17</sup>. También encontramos estos elementos en la serie sobre papel *L'or de vivre* [La riqueza de vivir], a los que se suma *La vie* [La vida]<sup>18</sup>, esa acumulación de formas espirales que se desarrollan concéntricamente y que puede relacionarse directamente con la cúpula de la Alhambra, fotografiada por la artista en 1962. Pero ese movimiento arremolinado es a la vez el del dibujo, donde la línea vuelve sobre sí misma para desarrollarse en un proceso potencialmente ilimitado que se produce en la naturaleza, el principio de creación que el Renacimiento denominó *natura naturans*. Esta búsqueda de unidad en el engendramiento de la forma gráfica y natural también está presente en los grabados, en los que Anna-Eva Bergman utiliza las vetas de la madera como motivo, produciendo un dibujo que también encontramos en las tintas chinas de 1969.

La pintura de Anna-Eva Bergman es indisociable de esa experiencia del mundo y del enigma de su existencia; es a la vez un muro

que se erige ante nosotros y una línea de horizonte que se escapa en

la lejanía. Este enigma se materializa tanto en lo más lejano como

en lo más próximo, en la serie de los *Astres* [Astros], y en la de las *Pierres de Castille*, donde el estallido de las masas oscuras sale de los límites del soporte y excede la mirada. España fue para la artista un lugar esencial de esta experiencia y está relacionado, a modo de contrapunto, con Noruega. Participa en ese movimiento de idas y venidas entre el taller y el mundo, en el que uno y otro no se confunden y que, más bien al contrario, revela una distancia de la que procede la pintura de Anna-Eva Bergman.

1. Anna-Eva Bergman, conversación con Andrea Schomburg, material inédito, Archivos de la Fondation Hartung-Bergman, Antibes. Entre 1983 y 1984, Anna-Eva Bergman dictó sus memorias en alemán a la artista Andrea Schomburg. La pareja no se instaló en Carboneras debido a la legislación franquista que impedía el tránsito fuera del país de obras artísticas producidas en España.

2. Anna-Eva Bergman, conversación con Andrea Schomburg: *Op. cit.*

3. En 1959 Anna-Eva Bergman y Hans Hartung se instalaron en un nuevo apartamento en París, en la calle Gauguet, que reformaron para que cada uno dispusiera de un taller.

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

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

6. *24<sup>e</sup> 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, 13 abril – 30 junio de 1968. Esta exposición fue de gran importancia porque permitió descubrir una creación americana entonces muy desconocida en Francia, especialmente el minimalismo.
8. La apertura del espacio pictórico en la obra de Anna-Eva Bergman puede relacionarse con la que se produce en las obras de los artistas americanos del expresionismo abstracto, como Mark Rothko o Barnett Newman. Más allá de las semejanzas y diferencias formales, hay una transformación con respecto a la relación con la pintura, que por cierto Georges Boudaille reflejó en su artículo sobre la exposición en la Galerie de France de 1968, donde escribió que los grandes formatos de Anna-Eva Bergman se convierten en entornos. Efectivamente, esta transformación del espacio pictórico implica una nueva relación con el cuadro, que deja de ser una superficie cerrada y autónoma en la que se agencian las formas como signos dentro del cuadro para convertirse en un espacio que se ofrece al espectador de un modo físico y que tiende a absorberlo, algo que Meyer Schapiro, refiriéndose a la pintura americana, resume como una transición de la comunicación a la comunión con la pintura. BOUDAILLE, GEORGES: «Anna-Eva Bergman», *Les Lettres françaises*, 31 de diciembre de 1968.
9. En 1963, un horizonte lleva incluso el título «Carboneras», confirmando el vínculo entre el motivo y dicho lugar donde pasaron un tiempo los artistas. Anna-Eva Bergman, *N<sup>o</sup> 6-1963 Carboneras*, 1963, óleo y lámina de metal sobre tela, 114 × 162 cm, Fondation Hartung-Bergman.
10. KLEIST, HEINRICH VON: «Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft», en H. von Kleist (ed.), *Berliner Abendblätter*, 13 octubre 1810, n<sup>o</sup> 12. Reeditado en KLEIST, HEINRICH VON: *Petits écrits Œuvres complètes 1*, Gallimard, colección Le promeneur, 1999. Traducción de Pierre Deshusses.
11. Anna-Eva Bergman, conversación con Andrea Schomburg: *Óp. cit.* La cursiva es mía.
12. *N<sup>o</sup> 30-1963 Panorama*, óleo y lámina de metal sobre tela, 89 × 116 cm. *N<sup>o</sup> 31-1965 Finnmark*, vinílico y lámina de metal sobre tela, 130 × 162 cm.
13. Anna-Eva Bergman utilizó muy pronto la pintura acrílica en lugar del óleo. Su proceso de trabajo y la técnica tradicional de la lámina de metal hicieron que estuviera muy atenta a los nuevos productos que reducen el tiempo de secado entre las diferentes capas de pintura.
14. Esta relación con la fotografía podría vincularse con el relato de su propia vida que la artista produjo mediante un libro de recuerdos publicado en 1942, o con la redacción de sus memorias dictadas a su asistente en 1984.
15. Regresa a Menorca durante su viaje de 1970 y descubre que no queda nada del lugar donde vivió con Hans Hartung.
16. Anna-Eva Bergman, conversación con Andrea Schomburg: *Óp. cit.*
17. *N<sup>o</sup> 26-1962 Feu* [Fuego], 1962, óleo y lámina de metal sobre tela, 250 × 200 cm, colección Hartung-Bergman. *N<sup>o</sup> 14-1964 Eau* [Agua], 1964, vinílico y lamina de metal sobre tela, 114 × 162 cm, Fondation Hartung-Bergman. *N<sup>o</sup> 15-1964, Air* [Aire], 1964, vinílico y lamina de metal sobre tela, 162 × 130 cm, Fondation Hartung-Bergman.
18. *L'or de vivre – La vie* [La riqueza de vivir – La vida] 1965, tempera, pastel y lamina de metal sobre papel, 49 × 34 cm, Fondation Hartung-Bergman.



# SOMOS PIEDRA



Teresa Lanceta

Las mujeres no se incorporan al arte para decir cosas dichas ni decir las de la misma manera. Lo construido a lo largo de los siglos a través de un lenguaje artístico que no contaba con ellas, no les vale. Quieren decir otras cosas y las dicen de otro modo. Así, Anna-Eva Bergman defendió su lugar y desveló qué era lo que quería decir y cómo lo haría persiguiendo una manera de hacer, un procedimiento, unas técnicas y materiales no empleados por los artistas de su época; ni siquiera por aquellos que buscaban como ella una abstracción radical. Las mujeres quieren decir otras cosas porque han vivido otras cosas. Reciben y transmiten el saber de distinta forma, como, entre otras, Anni Albers, Bridget Riley, Eva Hesse, Ana Mendieta o Tacita Dean. En el caso de Bergman su trabajo no es un acto de rebeldía, sino de intercambio, una acción inclusiva que completa el lenguaje artístico existente y extiende sus límites. Estar, participar, ser.

La piedra guarda escondido su arcano o simplemente lo desconoce, como ella cuando la miraba. No sabemos las preguntas, solo que no las rehuía.

Quien no ha estado nunca frente a las pinturas de Bergman y solamente las ha visto en las páginas de un libro, no puede apreciar la transcendencia de su obra, la imagen fija distorsiona su trabajo ya que, a pesar de su capacidad para sintetizar formas, Bergman no es formalista y, su propósito y logros, van más allá de su depurada abstracción.

Bergman destila las formas pero también eclosiona una práctica propia con reminiscencias artesanales vinculadas al arte bizantino y a los iconos. Su medio: láminas de metal, oro, plata y otras aleaciones; pero también todo su ser, sus dedos, sus uñas, su fuerza, su inteligencia y sus emociones rememoran los metales preciosos y su atemporal arcano. Con anterioridad, un pintor vienes había utilizado láminas de oro en una especie de iconos laicos en los que el metal sin mezclarse con la pintura enmarcaba a los personajes. Sin embargo, en Bergman no actúa como marco sino como pigmento, como fondo y, sobre todo, como medio y fin, otorgándole un nuevo sentido a la antigua tradición.

Bergman se hace grande, abatiendo las limitaciones de una tradición decorativa medieval. Crea un modo de hacer que le pertenece. Transmuta los finos estratos de metal en sedimentos de color, veladuras y transparencias pero, sobre todo, crea una luz cambiante, imprecisa, atmosférica, llena de matices que transforman los colores, las formas y nuestra experiencia: desarrolla un medio que es expresión en

sí mismo y vehículo de lo que quiere decirnos. Nada que pueda verse en las páginas de un libro.

Las montañas horadadas, despojadas de una de sus caras, le devolvían la mirada. Las cosas se repetían y las respuestas le llegaban en forma de hielo. Porque no todo está en la superficie de la tela, Anna-Eva Bergman miró una y otra vez las paredes rocosas de los fiordos, el cielo que recortaban, los acantilados y el mar renovando su movimiento y reconstruyendo el horizonte, sorprendida del vacío y la plenitud que transmiten: un vacío cósmico y una plenitud humana.

Quien se presenta delante de sus pinturas, quien las ve directamente, es partícipe de las atmósferas y transformaciones cromáticas y lumínicas que desvelan los reflejos metálicos. Anna-Eva Bergman sabe que el medio habla y deja que lo haga, más que de dominio se trata de conocimiento. Genera un proceso que no puede interrumpirse y que revive esa atmósfera nórdica hecha de capas de luz donde los contornos de las cosas son sometidos una y otra vez a éteres evanescentes de luminosidad deudora, como la luminiscente luna que brilla por la reverberación de una luz externa. Cualquier cambio, sea de posición, de luz o de sombra, muestra una nueva posibilidad frente a las infinitas que encierran las superficies de esos cuadros plateados o dorados, de manera que parece que el metal se descomponga en partículas.

Metal, óleo y, una y otra vez, el mar. La belleza no compartida erosiona lo más profundo de su ser, va a comunicar lo que ha percibido, lo visto fuera y dentro de sí misma. No recordamos a Bergman en su dolor, en su desesperación y miedos, sus pinturas se presentan ante nosotros en el continuo, en la afirmación, en la conciliación.

Bergman vuelve a ser grande en la elección, resolución y expresión de los temas, en los que manifiesta la fuerte determinación que la invade y que va a marcar el último y más pleno período de su trabajo. Los temas refieren a la naturaleza, piedras, fiordos, acantilados, horizontes o arquetipos construidos desde principios de la humanidad: barcas o estelas; todos ellos motivos paradigmáticos tan refinados que llegan a convertirse en reflejos de figuras geométricas elementales, triángulos, líneas rectas o círculos. No tanto símbolos como signos primarios reconocibles que nos eluden. Esqueletos o armaduras.

No importa lo grande que sea el formato, la montaña, el acantilado o la luna llenan por completo la superficie de la tela, el paisaje resulta excluido, quedando muy poco espacio para el fondo. El motivo explota en formas rotundas repetidas una y otra vez, brillantes en la versátil superficie creada por el metal.

Bergman no dibuja el lugar donde ocurren las cosas sino la cosa. Alejada de la aridez geométrica del arte coetáneo, para esta artista forma y color son potestad de la naturaleza, —la manera en que manifiesta el arcano—. Por ello se siente comprometida con el cómo y el qué. Ser el motivo que se pinta y quien lo pinta. El motivo pintado no es otra cosa que ella misma: su patrimonio.

La tierra desde el mar no cesa de agitarse pero no es ella (la tierra) sino la mirada de los navegantes los que la zarandean vencidos por el vaivén del agua mientras que el mar desde la tierra es un horizonte fijo y potente que durante siglos se ha confundido con los confines del mundo. Mirara donde mirara, no lograba desentrañar el misterio.

No hay rojo o azul más hermoso que el de sus pinturas, ni plata que brille más. Ni líneas más profundas que las de sus horizontes ni círculos más sutiles que los de sus astros. En su ida, la adulta Anna-Eva no es ya aquella joven que busca, es la mujer que dice en voz alta que el arte es un interminable retorno. No somos polvo, somos piedra, somos acantilado, somos Finnmark, somos horizonte.

Así entre una realidad palpable y un conocimiento intangible, escucha, ve y pinta. Ni ella misma ni nada de lo que le rodea palián el silencio que produce el quejido de lo eterno. Es su herencia, la que recibe y la que nos dona. Es la plenitud humana.

Desde el sur, que Anna-Eva Bergman tanto amó, gracias.

# GRAND HORIZON BLEU



Michael Tarantino



Cuando uno está en el cine frente a la pantalla tiene la tendencia de seguir todo cuanto sucede en ella, lo cual es distinto del teatro, donde las palabras se mueven a través del espacio y existen allí, suspendidas en el aire. En el cine las palabras mueren tan pronto salen de la pantalla. Por eso he intentado hacer pequeñas pausas para darle al espectador la posibilidad de asimilar lo que oye, de reflexionar.

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

¿Qué tiene que ver esta cita del gran cineasta danés Carl Dreyer con la pintora noruega Anna-Eva Bergman? Desde luego no tiene nada que ver con ningún tipo de sentido «escandinavo» de la distancia o de la reserva, ya que esas mismas cualidades pueden encontrarse en cineastas como Michelangelo Antonioni, Jean-Marie Straub o Yasujiro Ozu, o en pintores como Mark Rothko, Georgio Morandi o Piet Mondrian, por citar tan solo algunos practicantes de un punto de vista distanciado.

Además, la cita de Dreyer plantea precisamente la sensación contraria: la idea de atraer al espectador hacia el interior de la obra, de crear una situación en la que este o esta se encuentre implicado (casi físicamente) en la recepción de imágenes y de escenas. Para Dreyer, de hecho, la distancia y la presencia operan en concierto, con un método de presentación aparentemente objetivo como medio para suscitar una respuesta subjetiva por parte del espectador. Sus películas están imbuidas de la claridad de la perfección formal y, al mismo tiempo, de una gran intensidad emocional.

Yo argumentaría que esos dos mismos elementos están presentes en la obra de Anna-Eva Bergman, especialmente en su serie de horizontes. A lo largo de la producción de Bergman encontramos una tensión entre lo particular y lo general, entre el detalle y la visión de conjunto. En lo que se refiere a la pintura, estas preocupaciones pueden traducirse como el espacio existente entre la abstracción y la figuración.

El horizonte es, naturalmente, el sujeto perfecto para examinar esa área que se sitúa entre ambas categorías, es el *colour field* de la naturaleza, una división armónica del paisaje entre la tierra (o el mar) y el cielo, donde el color y la luz cambian constantemente. Fijar este sujeto, congelarlo sobre un lienzo, es un objetivo que debe afrontarse con el mismo grado de flexibilidad que caracteriza al propio sujeto.

En *Grand Horizon Bleu* [Gran horizonte azul] (1969), encontramos tres planos designados. El mayor de ellos es el área azul oscuro que ocupa la porción inferior del cuadro y representa el mar. Por la parte superior de esta área discurre una delgada línea irregular que marca la transición con el cielo, que queda por arriba. Este cielo, realizado mediante una combinación de pan de plata metálico y vinilo, parece inundar literalmente la superficie del lienzo. Por debajo de la capa superficial aparecen manchas como aperturas en una cubierta nubosa. También se puede detectar la presencia de una trama cuadrada que la pintora utilizó al construir la imagen. La imagen representa la naturaleza en su aspecto más directo y, al mismo tiempo, más elusivo.

Pero, claro está, esta es solo una forma de interpretar el cuadro de Bergman. En realidad una forma de interpretar el sujeto, ya que también funciona como un estudio de color, un estudio de la relación entre diferentes tipos de sombreados, entre distintos volúmenes, entre distintas formas geométricas. Funciona como una abstracción, una obra en la que el sujeto ostensible ha desaparecido para ser sustituido por un énfasis en la forma. En última instancia el cuadro propone una lectura múltiple: como representación de un acontecimiento concreto y como aproximación no figurativa a algo muy distinto.

Llegados a este punto, volvamos a Dreyer y a su equilibrio del punto de vista del espectador entre la distancia y la implicación emocional. De hecho, su uso de «pequeñas pausas», mecanismos por los que intenta que el espectador reflexione sobre la imagen, que vaya más allá de la inmediatez de su presencia, parece especialmente adecuado en relación con la pintura de Anna-Eva Bergman. *Grand Horizon Bleu* requiere una segunda observación, una «pequeña pausa» por parte del espectador para intentar asimilar las múltiples visiones que la artista ha construido.

El cuadro nos atrae hacia su superficie para examinar los modos en que la artista ha realizado las capas, cómo ha trabajado esta representación, y nos pide que demos unos pasos atrás, que cambiemos el detalle por la visión de conjunto. Y es precisamente entre estos dos movimientos de «ir hacia el interior de la obra» y alejarse de ella cuando nos damos cuenta de lo que hace que las pinturas de Bergman del mundo natural tengan tanta fuerza.

Tal vez fuera esa habilidad para incorporar múltiples visiones en sus cuadros lo que llevó a la artista a centrarse en categorías específicamente definidas. Además de horizontes hubo rocas, *Stele*, montañas, *Nunataks*, *Barques*, *Draugen*, el mar y las olas, océanos y casas. Es como si al limitar el número de motivos disponibles Bergman fuera capaz de construir un inventario de imágenes,

un inventario construido tanto a partir de la noción de la diferencia como de la similitud. Pues, si bien cada horizonte, cada océano, cada casa está relacionado con las otras imágenes de su categoría, también es único, una forma de plasmar un evento o un objeto que ni es estacionario ni requiere un único punto de vista. Las categorías de Bergman son lo contrario de lo restrictivo: evolucionan para acomodar nuestro cambiante sentido de la percepción.

Entre la helada y el deshielo mediaba mucho tiempo en Minnesota, no tanto como el que separa el exilio de la redención, pero sí cuatro buenos meses. A Ira le gustaban los duros días de invierno en los que la nieve llegaba desde el Ártico bariendo horizontalmente en ráfagas estructuradas. Le fascinó el aviso que la emisora de radio local transmitió sobre un «apagón blanco», un día cuando la ventisca era tan convulsa que el horizonte entre la tierra y el cielo desapareció por completo.

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

Lo que hace tan llamativa esta cita de un novelista es el modo en que describe un acontecimiento natural como algo impregnado de su propia narración interna, construida a partir de la idea del movimiento. Desde la helada hasta el deshielo, desde el exilio hasta la redención, desde la nieve hasta las ráfagas de la ventisca. La descripción que Bukiet hace del tiempo se articula en torno al cambio, a nuestra capacidad para describir el paso de un estado a otro. En este contexto la aparición de un «apagón blanco» es verdaderamente terrorífica, ya que la desaparición del horizonte también elimina nuestra capacidad de ver. Al igual que sucede con la obra de Anna-Eva Bergman, el horizonte, tan simple, tan complejo, es la paleta con la que medimos nuestra capacidad para describir el mundo.

Isières, Bélgica, marzo de 1997

Textos del catálogo que ha editado la Fundacio Per Amor a l'Art con motivo de la exposició organizada por Bombas Gens Centre d'Art con la Fondation Hartung-Bergman.

© de los textos, sus autores