

DE NORTE
A SUR,
RITMOS

—
FROM
NORTH TO
SOUTH,
RHYTHMS



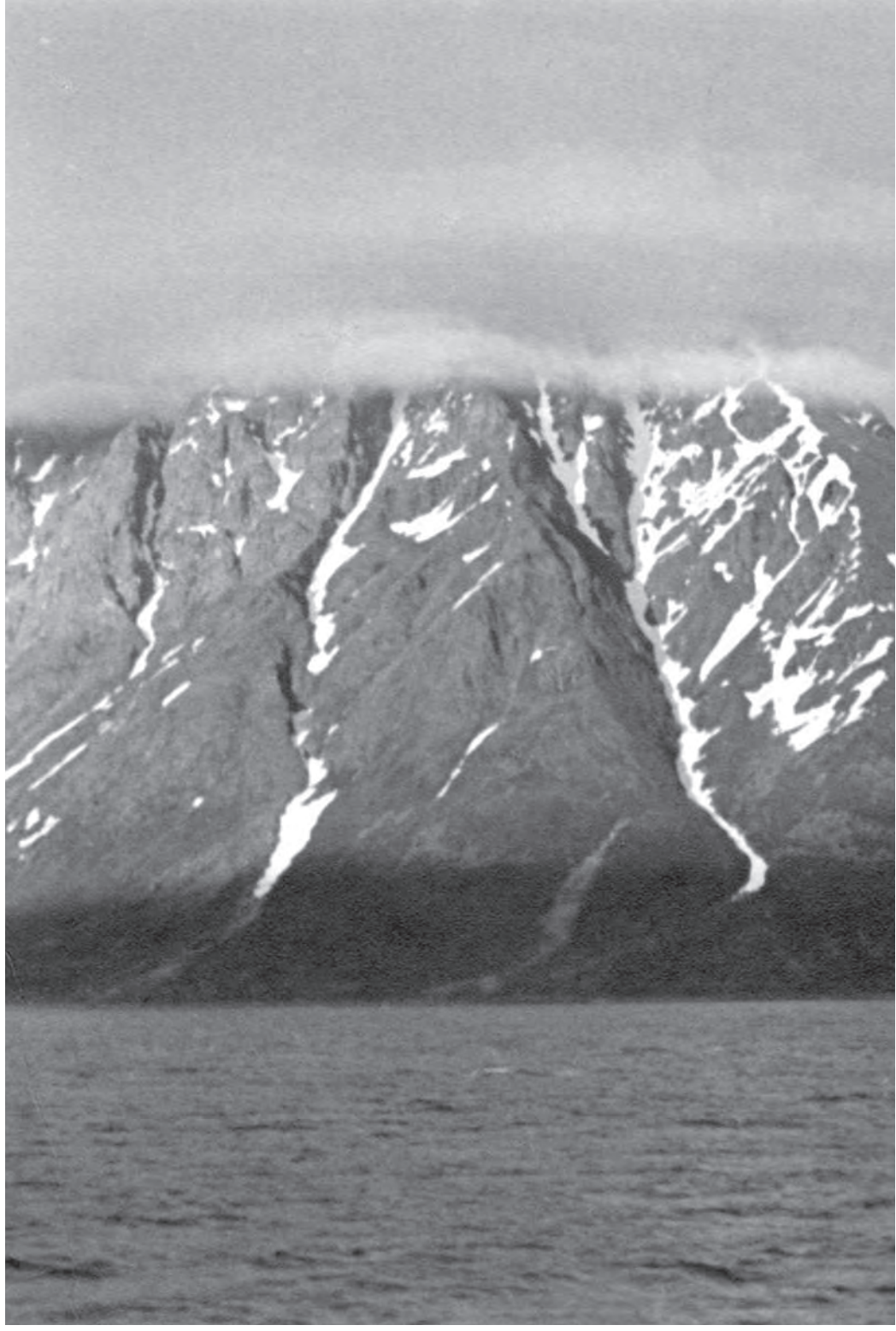
Anna-Eva Bergman





El ritmo es la vida. Los contornos son límites.

Rhythm is life. Outlines are limits.





Viaje a Noruega / Travel to Norway, 1964





La oscuridad no puede ser nunca una fuente de luz, del mismo modo que la luz no puede ser nunca una fuente de oscuridad. No obstante, los contrastes serán mucho más fuertes si la luz y la oscuridad se representan juntas.

DE NORTE A SUR,
RITMOS

FROM NORTH TO SOUTH,
RHYTHMS

Anna-Eva Bergman

PRESENTACIÓN
FOREWORD

José Manuel Rodríguez Uribes

9

Susana Lloret

13

Thomas Schlessner

19

Nuria Enguita y Manuel Borja-Villel

27

ANNA-EVA BERGMAN EN ESPAÑA: IDAS Y VENIDAS
ANNA-EVA BERGMAN IN SPAIN, COMINGS AND GOINGS

Romain Mathieu

35

SOMOS PIEDRA
WE ARE STONE

Teresa Lanceta

51

HORIZONTES VERTICALES
VERTICAL HORIZONS

Nuria Enguita

69

GRAND HORIZON BLEU

Michael Tarantino

89

Cronología
Chronology

170

Lista de obras
List of Works

185

PRESENTACIÓN



FOREWORD

Tanto la obra como la biografía de la pintora Anna-Eva Bergman están íntimamente ligadas con nuestro país. En 1932, a los 23 años, la artista se asentó junto a su marido en Menorca, donde, fascinada por sus paisajes, comenzó a consolidar un estilo propio basado en la geometría y en las formas simples arquitectónicas. Más adelante, en las décadas de 1960 y 1970, la pintora volvió a visitar de manera asidua España, en especial el municipio de Carboneras, Almería.

La exposición *De norte a sur, ritmos* presenta una amplia selección de las piezas realizadas por Bergman entre 1962 y 1971, coincidiendo con los viajes que esta artista de origen noruego llevaría a cabo por España y por su país natal. En la muestra, podemos ver cómo Bergman trata de establecer un diálogo entre el norte y el sur que incide no tanto en lo que nos separa como en lo que nos une. Un concepto que la artista expresa poéticamente en motivos pictóricos recurrentes como los horizontes, los planetas, los fiordos, los acantilados, las montañas, las barcas, las piedras... Cuadros orgánicos que nos recuerdan las propiedades cambiantes de la naturaleza, que se ven afectados por la luz o por la posición en la que se sitúe el espectador para observarlos.

Para terminar, me gustaría destacar la sobresaliente labor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía al proporcionar espacios expositivos relevantes como el Palacio de Velázquez para que nos podamos familiarizar con la obra de mujeres creadoras tan destacadas como Anna-Eva Bergman. Además, me gustaría subrayar el esfuerzo de cooperación institucional entre este museo y la Fondation Hartung-Bergman, encargada de custodiar el legado de la artista, y Bombas Gens Centre d'Art / Fundació Per Amor a l'Art, impulsores del proyecto.

José Manuel Rodríguez Uribes
Ministro de Cultura y Deporte

Both the work and the biography of the painter Anna-Eva Bergman are intimately linked with Spain. In 1932, at the age of twenty-three, the artist went with her husband to live in Menorca. There, fascinated by its landscapes, she started to consolidate a style of her own based on geometry and simple architectural forms. Later, in the 1960s and 1970s, the painter again began to visit Spain regularly, particularly the municipality of Carboneras in the province of Almería.

The exhibition *From North to South, Rhythms* presents a broad selection of the pieces created by this artist of Norwegian origin between 1962 and 1971, in the course of her travels through Spain and her native country. In the show, we can see how Bergman tries to establish a dialogue between north and south that stresses what unites us rather than what separates us. The artist expresses this concept poetically through recurring pictorial motifs like horizons, planets, fjords, cliffs, mountains, boats, and stones. They are organic works that remind us of the changing properties of nature, and that themselves are affected by the light or the position of the viewer.

I would like to end by highlighting the outstanding work of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in providing such magnificent exhibition venues as the Palacio de Velázquez, spaces that allow us to become familiar with the work of women artists as impressive as Anna-Eva Bergman. Moreover, I wish to reserve a special mention for the effort put into the institutional cooperation between the museum and the Fondation Hartung-Bergman, which safeguards the artist's legacy, and Bombas Gens Centre d'Art / Fundació Per Amor a l'Art, the initiators of this project.

José Manuel Rodríguez Uribe
Minister of Culture and Sport

Darkness can never be a source of light, just as light can never be a source of darkness. However, contrasts are stronger if light and darkness are represented together.



La Fundació per Amor a l'Art surge en el año 2014 para dar unidad a toda una serie de proyectos e iniciativas que la familia Soler-Lloret había ido poniendo en marcha con una idea clara: compartir. Compartir es una suerte, y también una responsabilidad: la responsabilidad de hacerlo de la mejor manera posible.

La fundación destina recursos humanos y materiales a tres áreas: el área social, centrada en la atención a niños en situación de vulnerabilidad; el área de investigación, dedicada a investigar y divulgar la enfermedad de Wilson y otras enfermedades raras, y el área de arte, dirigida a desarrollar la sensibilidad artística en la sociedad poniendo a su alcance la colección Per Amor a l'Art.

Estas tres áreas, aparentemente inconexas, encuentran su vínculo en la motivación principal de cada una de ellas: compartir recursos, compartir conocimientos y compartir cultura. Y también en el lugar en que se desarrollan: el emblemático edificio industrial Bombas Gens, un proyecto original del arquitecto Cayetano Borso di Carminati que fue construido entre 1930 y 1935 como fábrica de bombas hidráulicas, remodelado como espacio museístico con la asesoría de la arquitecta Annabelle Selldorf. En homenaje a su pasado, el centro de arte conserva el nombre: «Bombas Gens».

Bombas Gens Centre d'Art tiene como misión desarrollar la colección de arte moderno y contemporáneo Per Amor a l'Art, centrada en la fotografía y el arte abstracto, y ponerla a disposición del público mediante un programa de exposiciones y un programa de actividades pedagógicas pensado para llegar a todos los públicos.

La colección Per Amor a l'Art tiene un importante fondo de más de 1900 piezas de unos 200 artistas diferentes que se muestran de forma extensa y modo singular. Y también realiza convenios de colaboración con otras instituciones, tanto públicas como privadas.

Esta publicación, dedicada a la artista Anna-Eva Bergman, muestra una de estas colaboraciones, en este caso con la Fondation Hartung-Bergman, con sede en Antibes.

La obra de Anna-Eva Bergman constituye uno de los proyectos de arte abstracto más rigurosos e importantes de la segunda mitad del siglo xx. Una obra original que, aunque se enmarca en la tradición pictórica paisajista del romanticismo, ofrece un punto de vista singular y difícilmente clasificable. Constituye un nombre fundamental en la colección Per Amor a l'Art, que además tiene un interés en contribuir a la difusión y el conocimiento de artistas aún no presentes en las historias del arte: Anna-Eva Bergman, junto con otras artistas que forman parte de la colección como Irma Blank o Barbara Kasten, son ejemplos de artistas aún no conocidas por el gran público en nuestro país.

El programa de Bombas Gens Centre d'Art se nutre fundamentalmente de la colección, que posee seis obras de Bergman. La exposición se centrará en un período fundamental de su obra, una época de consolidación de su trabajo —tanto por la definición de sus motivos como por la maestría en sus procesos—, que coincide con una serie de viajes a España y Noruega que marcan su producción posterior.

La atracción de Bergman por el paisaje noruego es un tema central y claramente identificado en su obra. Pero la exposición pondrá en evidencia ese doble tropismo —Noruega y España, norte y sur— y las resonancias que puedan surgir, como un modo de acercarnos a las grandes temáticas bergmanianas: la tierra, el fuego, el aire, el mar, los astros, los muros, el horizonte o la piedra.

Nuestro mayor agradecimiento es para la Fondation Hartung-Bergman, con la cual hemos establecido una magnífica colaboración: agradecemos a su presidente, Daniel Malingre, y a su director, Thomas Schlessler, que nos abrieron sus puertas y nos permitieron acceder a sus fondos; a Christine Lamothe, experta y especialista en la obra de Anna-Eva Bergman, y a Hervé Coste de Champeron,

también experto de la Fondation Hartung-Bergman. Queremos agradecer también la ayuda prestada por la Galerie Jérôme Poggi, que nos acompañó desde el principio en este proceso.

Queremos extender nuestro agradecimiento a las instituciones que nos han prestado obra para esta exposición: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Francia, y Henie Onstad Kunstsenter, de Høvikodden, Noruega.

En nombre de la Fundació Per Amor a l'Art, queremos agradecer a Vicent Todolí, asesor de la colección, quien nos acercó al bellissimo trabajo de la artista, así como a los equipos de nuestra institución y de la Fondation Hartung-Bergman, por su trabajo en la realización de esta exposición y esta publicación.

Susana Lloret, Directora General de la Fundació Per Amor a l'Art

Fundació per Amor a l'Art was created in 2014 as an umbrella for a series of projects and initiatives which the Soler-Lloret family had been undertaking with one clear idea: sharing. Sharing is both a joy and a responsibility: the responsibility of doing it the best way possible.

The foundation provides human and material resources in three different areas. The social area focuses on caring for vulnerable children; the research area works on research and awareness of Wilson's disease and other rare diseases, and the aim of art area is to develop art appreciation by making the Per Amor a l'Art collection available to the public.

These three apparently unconnected areas have in common the main motivation underlying each of them: sharing resources, sharing knowledge, and sharing culture. They also have the same venue in common, the iconic industrial building Bombas Gens, a project

originally designed by the architect Cayetano Borso di Carminati. Built from 1930 to 1935 as a hydraulic pump factory, it has been now reconverted into a museum facility under the supervision of the architect Annabelle Selldorf. As a tribute to its past, the art centre maintains its original name: “Bombas Gens”.

The mission of Bombas Gens Centre d’Art is to further the Per Amor a l’Art collection of modern and contemporary art, which focuses on photography and abstract art, and to make it accessible through an exhibition programme and a series of educational activities intended to reach the general public.

The Per Amor a l’Art collection is an important collection comprising more than 1,900 works by some 200 different artists, which are exhibited extensively and exclusively, although collaborations are also arranged with other public and private institutions. This publication on the artist Anna-Eva Bergman is the result one such collaboration, in this case with the Fondation Hartung-Bergman, with headquarters in Antibes.

The work of Anna-Eva Bergman stands as one of the most rigorous and relevant abstract art projects in the second half of the twentieth century. Although it can be placed within the tradition of romantic landscape painting, her production is highly original and offers a unique point of view, which is difficult to pin down. She is an essential artist for the Per Amor a l’Art collection. The Fondation is interested in spreading knowledge about artists who are still not addressed in art histories. Anna-Eva Bergman, as well as other artists who are included in the collection, such as Irma Blank or Barbara Kasten, are examples of artists who are not widely known in our country.

The Bombas Gens Centre d’Art programme is essentially based on the collection, which includes six pieces by Bergman. The exhibition will focus on a fundamental period within her production, a time of consolidation of her work both in terms of the definition of her motifs and the

mastery of her techniques. This period coincides with a series of trips she made to Spain and Norway, which would mark her later work.

Bergman's attraction to the Norwegian landscape is a central, clearly identified theme in her work. However, this exhibition evidences that double tropism—Norway and Spain, North and South—and the echoes that may emerge, as a way of approaching some of her main themes, such as earth, fire, air, sea, stars, walls, horizon, and rock.

Our greatest acknowledgment goes to the Fondation Hartung-Bergman, with which we have established a splendid collaboration. We thank its president, Daniel Malingre, and its director, Thomas Schlessner, who opened the doors of the Fondation to us and allowed us to access their collection. We thank Christine Lamothe, an expert and specialist in Bergman's work, and Hervé Coste de Champeron, an expert in the Fondation Hartung-Bergman collection. We also appreciate the help of Galerie Jérôme Poggi, which has assisted us from the onset of this process.

We also want to express our appreciation to the institutions which have loaned works for this exhibition: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France, and Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Norway.

On behalf of the Fundació Per Amor a l'Art, we wish to thank the Collection's adviser Vicent Todolí, who introduced us to the beautiful work of this artist, as well as the staff of our institution and of the Fondation Hartung-Bergman for their efforts towards the materialisation of this exhibition and of this publication.

Susana Lloret, General Director of the Fundació Per Amor a l'Art

Además de proporcionar acceso a unas obras excepcionales que rara vez han sido mostradas¹, la presente exposición sobre todo desmiente la manida idea de que Anna-Eva Bergman debe ser vista, invariablemente, como una pintora del norte, cuyo «arte de abstraer» se nutre necesariamente de fuentes mitológicas y de motivos específicamente escandinavos. Por supuesto, dichas fuentes existen. Naturalmente, y tomaremos conciencia de ello a lo largo de estas páginas, sería absurdo negar el papel esencial que desempeñó, por ejemplo, la naturaleza de Finnmark en la elaboración de la gramática visual de Bergman, con sus grandes efectos combinados de masas y de transparencia, de movilidad, de opalescencia, sin contar los motivos propios de las leyendas noruegas, como las barcas recortadas, símbolos espectrales y mortíferos. Pero esta exposición narra sobre todo una inclinación aún poco conocida en España, país en el que Bergman vivió a partir de la década de 1930, en las Baleares, un país del que estudió sus costumbres —como así lo atestiguan las páginas que dedica a su gastronomía en *Casseroles*²—, un país que no dejó de recorrer, de fotografiar con su marido Hans Hartung, especialmente en los años sesenta, y donde muy bien podría haber pasado el último tramo de su carrera si la pareja no hubiese decidido finalmente instalarse en Antibes³.

Considerar los vínculos, e incluso la relación de causalidad, entre un contexto geográfico y una producción artística no es una apuesta intelectual anodina. Se trata de un problema atravesado por numerosos fundamentos políticos e ideológicos. Todavía hoy aparece como evidente y casi ineludible ver, por un lado, las genealogías o tradiciones procedentes del norte de Europa y, por otro lado, las que proceden del sur. Hay que decir que los defensores de esta tipología gozan de gran prestigio: Friedrich Schlegel, Eugène Viollet-le-Duc, Heinrich Wölfflin (cuya monografía sobre Durero figura en la biblioteca de Bergman), Aloïs Riegl y, en época más reciente, André Chastel. Este último propuso un modelo de polaridad para la Europa occidental del Renacimiento, que en su opinión es potencialmente generalizable⁴. Así pues, por un lado, habría un norte pretendidamente industrioso y enfocado en el paisaje, y, por otro, un sur supuestamente preocupado por la originalidad y que centra su atención en la figura. Esta reducción, aunque

matizada por Chastel, remite a estereotipos fijados y esencialistas, y no deja de provocar un cierto malestar. Sin embargo, dichos estereotipos siguen siendo omnipotentes en todos los museos del mundo y en cualquier plan de estudios universitario. Anna-Eva Bergman, por su parte, se divertía con ello. A lo largo de su vida rastreó en numerosas ocasiones los lugares comunes para descarrilarlos, especialmente los lugares comunes culturalistas que ella pone en juego no ya con un discurso reivindicativo y militante, sino más bien mediante incisos, de manera indirecta, con humor y, de un modo más solemne, con una aspiración hacia lo universal.

A la luz de los títulos de sus cuadros, y según los enfoques formales recientemente establecidos gracias al trabajo de Christine Lamothe y de Hervé Coste de Champeron, se pueden reconocer elementos españoles en el arte de Bergman. Pero lo que también se constata es la sorprendente proximidad, incluso la reversibilidad que llega a darse en ella entre norte y sur, una especie de vaivén magnético que trasciende las fronteras *in fine*, que quiebra la brújula y abre unos horizontes que no son ni los del Mediterráneo ni los del mar de Barents, sino los de un ritmo pictórico y cósmico, más allá del espacio y del tiempo. Por ejemplo, en 1952, unos cantos rodados lavados por las aguas noruegas proporcionaron a Bergman el primer motivo pictórico de su madurez al migrar y mutarse en *Pierre de Castille* [Piedra de Castilla] en 1970, y la presentación de esta serie en Valencia no es el menor de los encantos de la exposición...

Para la Fondation Hartung-Bergman, dar a conocer los artistas a su cargo y renovar las miradas que los contemplan constituye una misión primordial. Además, también es motivo de satisfacción participar mediante sus proyectos en reflexiones más amplias en torno a la historia del arte, y ciertamente, la presente exposición y el magnífico catálogo que la acompaña comparten esta ambición.

Semejante acontecimiento es posible porque nuestra institución trabaja desde hace varias décadas, pacientemente y con perseverancia, en la gestión de un fondo archivístico y artístico monumental. Pero no lo

sería sin llevar a cabo encuentros. El compromiso de la Fundació Per Amor a l'Art con respecto a Anna-Eva Bergman, a quien descubrió por mediación del galerista Jérôme Poggi, es lo que ha motivado esta exposición. El entusiasmo de José Luis Soler y Susana Lloret, las adquisiciones que han realizado para formar su colección, la cual ciertamente se hará imprescindible en el futuro, así como el extraordinario trabajo de Nuria Enguita, han sido elementos a la vez estimulantes y fecundos para este proyecto. También somos conscientes de la parte que ha desempeñado la mirada extremadamente avezada de Vicent Todolí.

En nombre de la Fondation Hartung-Bergman deseo, pues, extender mi gratitud a los equipos de nuestra institución y de la Fundació Per Amor a l'Art, y espero que esta exposición sea un éxito rotundo.

Thomas Schlessler, Director de la Fondation Hartung-Bergman

1. De forma especialmente notable podremos ver por primera vez el impresionante *Nº 17-1971 Horizons* [Horizontes]. La historia de este gran lienzo no es intrascendente. Fue depositado por Anna-Eva Bergman en la Fondation Maeght, en Saint-Paul de Vence, donde permaneció aproximadamente 45 años apartado de la vista, antes de ser recuperado este mismo año por la Fondation Hartung-Bergman. Mi más sentido agradecimiento a la Fondation Maeght, que ha permitido su restitución a la Fondation Hartung-Bergman.

2. Este libro de «recetas de todo el mundo», más que un simple tratado culinario, es un verdadero pequeño viaje literario, cultural y gráfico escrito por Bergman en la década de 1930. No llegó a verlo publicado en vida, pero por fin está disponible: BERGMAN, ANNA-EVA: *Casseroles – recettes du monde entier*, edición comentada por Marie-Noël Rio, Fondation Hartung-Bergman, Antibes, 2018.

3. Cabe señalar que en 2017 se realizó una exposición en Francia, en Kerguéhennec, de la que se editó un catálogo sobre esos años en Antibes, y después otra en Alemania, en 2018, en el Museum der bildenden Künste de Leipzig. BERGMAN, ANNA-EVA: *Anna-Eva Bergman, L'Atelier d'Antibes (1973-1987)*, Domaine de Kerguéhennec / Fondation Hartung-Bergman, 2017, y VV.AA.: *Anna-Eva Bergman – Licht / Light*, Hirmer, Múnich, 2018.

4. MICHAUD, ERIC: «Nord-Sud», *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*, Hazan, París, 2005, pp. 49-53.

This current exhibition, apart from giving access to exceptional and rarely-seen work,¹ debunks a hackneyed notion, the one that invariably sees Anna-Eva Bergman as a painter from the north whose “art of abstracting” was necessarily drawn from mythological sources and specifically Scandinavian motifs. Of course, those sources exist. And, of course, we will remain aware of that fact throughout these pages. It would be absurd to deny the essential role played by, for example, the natural environment of Finnmark in the elaboration of Bergman’s visual grammar: of its great effects combined with masses and transparency, of movement and opalescence, not to mention the motifs common to Norwegian legends, such as cut-out boats, spectral, fatal symbols. However, this exhibition especially speaks of her too little known inclination towards Spain. This is a country where Bergman lived (in the Balearic Islands) in the 1930s; a country whose mores she studied (the pages that she dedicates to its gastronomy in *Casseroles*² attest to it); a country where she and her husband Hans Hartung did not stop roaming and photographing, especially in the 1960s, and where she could have very well spent the last part of her career, if the couple hadn’t finally made the decision to move to Antibes.³

Taking into consideration the links, and even the causal relationship, between a geographic context and an artistic production is not a trivial intellectual challenge. It is a problem riddled with numerous political and ideological foundations. Still today, it seems obvious, nearly unavoidable, to see, on the one hand, genealogies and traditions which come from the north of Europe, and on the other, those that come from the south. It must be said that the advocates of this typology are very prestigious: Friedrich Schlegel, Eugène Viollet-le-Duc, Heinrich Wölfflin (whose monograph on Durer was in Bergman’s library), Aloïs Riegl and, in more recent times, André Chastel. The latter proposed a model of polarity in Western Europe from the time of the Renaissance, which, in his opinion, could be potentially generalized.⁴ On one side there was a supposedly industrious North with a focus on landscape, and on the other, a South purportedly concerned with originality and a focus on the figure. This reduction to fixed and essentialist stereotypes, even

with the nuances provided by Chastel, cannot help but cause a certain malaise. However, these stereotypes still remain omnipotent in all the museums in the world and in any university *syllabus*. Anna-Eva Bergman herself had fun with it. Throughout her life, over and over, she would track down common places to turn them upside down, especially culturalist common places which she addressed—not with a vindictive, militant discourse, but rather with side comments, indirectly, with humor, and more solemnly, with a dream of universality.

In light of the titles of her paintings, and according to the formal ties recently established thanks to the work of Christine Lamothe and of Hervé Coste de Champeron, we can recognize Spanish elements in Bergman's art. But what we also find is the astonishing proximity, and even the reversibility, between North and South in her work. It is a sort of magnetic back and forth which transcends borders *in fine*, breaking the compass and opening horizons. These horizons are neither of the Mediterranean nor of the Barents Sea, but rather a pictorial and cosmic rhythm, beyond space and time. For example, in 1952, the stones washed by Norwegian waters provided Bergman with her first mature pictorial motif, which then migrated and mutated into *Stone of Castile* in 1970. And the presentation of this series now in Valencia is not the least of this exhibition's charms.

For the Fondation Hartung-Bergman, their primordial mission is to make the artists in their care known, to renew the gaze on them. Furthermore, the Fondation is happy to participate, through their projects, in even larger reflections in the field of art history and, undoubtedly, the current exhibition and its magnificent catalogue share this ambition.

Such an event is possible because our institution has been working for several decades, with patience and perseverance, to manage monumental archival and artistic collections. But it wouldn't have been possible without certain encounters. The commitment of the Fundació Per Amor a l'Art regarding Anna-Eva Bergman, who they discovered

thanks to the gallerist Jérôme Poggi, has been the motivating force behind this exhibition. The passion of José Luis Soler and Susana Lloret, and the acquisitions they made to build their collection, which will surely prove to be vital in the future, and the remarkable work of Nuria Enguita, have been both exciting and fruitful components of this project. We also know the role played by the extremely well-informed eye of Vicent Todolí.

In the name of the Fondation Hartung-Bergman, I would like to thank the team at our institution as well as the staff of Fundació Per Amor a l'Art and wish the exhibition a resounding success.

Thomas Schlessler, Director of the Fondation Hartung-Bergman

1. For the first time, we can see, in particular, the impressive *N° 17-1971 Horizons*. The history of this great painting is not simple. Left in deposit by Anna-Eva Bergman at the Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence, it was kept in a crate for some 45 years, without being seen until this very year, when it was retrieved by the Fondation Hartung-Bergman. We are very grateful to the Maeght Foundation for allowing the restitution of the work to the Hartung-Bergman Foundation.

2. This book of “recipes from all over the world”, more than just a simple cookbook, is a veritable little journey—literary, cultural and visual—written by Bergman in the 1930s. It wasn’t published in her lifetime, but it is finally available: BERGMAN, ANNA-EVA: *Casseroles – recettes du monde entier*, with commentary by Marie-Noël Rio, Fondation Hartung-Bergman, Antibes, 2018.

3. It is worth noting that in 2017 an exhibition took place in France, in Kerguéhennec, where a catalog was made regarding those years in Antibes, and another in Germany in 2018, in the Museum der bildenden Künste in Leipzig. BERGMAN, ANNA-EVA: *Anna-Eva Bergman, L'Atelier d'Antibes (1973-1987)*, Domaine de Kerguéhennec/Fondation Hartung-Bergman, 2017, and *Anna-Eva Bergman – Licht / Light*, Hirmer, Munich, 2018.

4. MICHAUD, ÉRIC: “Nord-Sud”, *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*, Hazan, Paris, 2005, pp. 49-53.



La pintura abstracta es describir la vida de los colores, su conformidad con las leyes de la naturaleza, su ritmo y su forma.

En 1962, Anna-Eva Bergman, artista de origen noruego que desarrolló la mayor parte de su carrera en Francia, visitó por primera vez la localidad almeriense de Carboneras, un lugar que le fascinó porque sentía que había permanecido «salvaje e inalterado», como suspendido fuera del tiempo. Este viaje, que repetiría varias veces en los años siguientes, marcó profundamente su trayectoria, pues es a partir de él cuando, conmovida por la belleza de su paisaje límite, comienza a pintar horizontes. Una temática que se volvería recurrente en su obra y que está presente, por ejemplo, en la serie que, inspirándose en los gélidos paisajes de Finnmark, la provincia más septentrional y oriental de Noruega, lleva a cabo en 1964.

En 1970, ocho años después de ese viaje —que no fue su primera estancia en España, ya que a principios de la década de 1930 llegó a vivir con su pareja, Hans Hartung, en la isla de Menorca—, realiza otro por el interior de la península ibérica que da lugar a otra importante serie: *Pierres de Castille* [Piedras de Castilla]. En ella recurre a la técnica de la tinta china sobre grandes hojas blancas —con la que en esos años estaba repasando todo su repertorio de formas— y retoma un motivo, las piedras, que había comenzado a utilizar a principios de la década de 1950, tras una estancia en su Noruega natal.

La presente exposición da cuenta de cómo el periodo comprendido entre ambos viajes es clave, no solo porque en él se gesta y conforma ese diálogo norte-sur que tanta importancia ha tenido en su obra, sino también porque es cuando Anna-Eva Bergman profundiza de manera decisiva en su proceso de apertura del espacio pictórico. Proceso que ya había comenzado en los inicios de la década de 1950, al realizar sus primeros trabajos de carácter abstracto y convertir el paisaje en la referencia esencial de su trabajo. Como nos explica Romain Mathieu, fue entonces cuando Bergman abandonó progresivamente el uso de formas que se asemejan a signos dentro del cuadro —tendencia dominante en la pintura abstracta francesa de la posguerra— en favor de una construcción que busca transcender la superficie. Esa búsqueda no puede desligarse de su deseo de proporcionar una experiencia

análoga a la que ofrece la naturaleza, de plasmar —o más bien de atrapar— en la materialidad de sus cuadros esa vivencia de la infinitud y de lo sublime. Desde que incorpora los horizontes a su vocabulario, es la propia inmediatez y densidad matérica de la pintura la que, en un «tránsito desde la profundidad a la superficie», como apunta Mathieu, traduce esa experiencia de lo inalcanzable e inaprensible. Cabe recordar aquí que la artista construye sus obras a partir de un proceso de sedimentación que tiene una dimensión tanto espacial como temporal. Sobre la pintura, Bergman va superponiendo capas de diferentes materiales —láminas de metal, pan de oro y plata, cobre...— que, a su vez, suelen estar recubiertos de líquidos pigmentados o de barnices que modifican su aspecto. Al entremezclarlos, no solo logra dotar de rugosidad y relieve a sus cuadros, sino que a su vez consigue que la percepción de sus texturas y colores varíe en función de la luz, el lugar y los desplazamientos del espectador que los observa.

«Cualquier cambio, sea de posición, de luz o de sombra, muestra una nueva posibilidad frente a las infinitas que encierran las superficies de sus cuadros plateados o dorados», escribe Teresa Lanceta, que asegura que Anna-Eva Bergman ha creado «un modo de hacer que le pertenece»; una «práctica propia con reminiscencias artesanales vinculadas al arte bizantino y a los iconos» con la que evidencia que el «arte es un interminable retorno». Por otro lado, Lanceta hace hincapié en otro aspecto clave: no se puede entender la especificidad y radicalidad de su propuesta sin tener en cuenta su condición de artista mujer. Como tal, Bergman siente la necesidad de desbordar el discurso canónico, de extender sus límites y decir las cosas de otra manera; porque así han sido vividas por las mujeres. Esta aspiración no se canaliza «como un acto de rebeldía, sino de intercambio, como una acción que busca completar el lenguaje artístico existente».

Desde ese afán a la vez inclusivo y expansivo, genera una obra en la que la investigación formal en torno al hecho y el proceso pictórico le sirve para abordar el principio de la transformación de la naturaleza y explorar cómo dicho principio nos (re)vincula con lo sagrado.

O quizás al revés; pues, como apunta Michael Tarantino, sus cuadros permiten e incorporan «múltiples lecturas», sin que estas se excluyan o se pueda establecer entre ellas una relación jerárquica.

Al buscar una experiencia que sea, a la vez, interrogación del mundo y de uno mismo, ejercicio de memoria y de creación poética, no solo trasciende la dicotomía norte-sur, además promueve una emancipación de la pintura respecto al paisaje. La artista, que siempre concibió el ritmo como una cuestión estructural, vuelve una y otra vez sobre el repertorio de motivos con los que trabaja —astros, fiordos, montañas, barcas, estelas..., además de los ya citados horizontes y piedras— hasta que devienen en reflejos de figuras geométricas elementales que funcionan no como símbolos sino como signos primarios. En última instancia, su radical proceso de abstracción le lleva a centrarse en los elementos constituyentes de la naturaleza —agua, fuego, tierra, aire— para, a partir y a través de ellos, ahondar en esa energía primera, ese ritmo interior que «anima» o pone en movimiento el mundo y, por extensión, la propia pintura.

Tanto por el carácter a la vez experiencial y metalingüístico de su investigación artística, como por el modo en el que articula su apuesta por una apertura del espacio pictórico, la obra de Anna-Eva Bergman puede emparentarse con la de ciertos autores ligados al expresionismo abstracto norteamericano, como Mark Rothko, Barnett Newman o Ad Reinhardt. Autores con los que, más allá de semejanzas y diferencias formales, comparte la determinación de convertir la relación que el espectador establece con sus cuadros en una experiencia con un marcado componente físico, donde se prioriza lo vivencial sobre lo comunicativo y deliberativo. Ampliando el foco temporal, también es posible encontrar ciertas similitudes entre su trabajo y la tradición pictórica paisajista del romanticismo y vincular a esta artista con figuras como las de Caspar David Friedrich o J.M. William Turner.

La exposición *De norte a sur, ritmos* reúne una amplia selección de las obras realizadas por Anna-Eva Bergman en un momento, de 1962

a 1971, que fue decisivo en el desarrollo de su trayectoria. Así, se pone de manifiesto la importancia que tuvo su relación con España y, de forma más general, su intento de propiciar un diálogo entre norte y sur, de aunar lo cercano con lo lejano, lo material con lo experiencial, el rigor formal con la intensidad expresiva y la implicación emocional. No queremos finalizar este texto sin antes agradecer la gran labor que está desarrollando la Fundación Hartung-Bergman en la preservación y difusión de su legado. Labor a la que Bombas Gens Centre d'Art / Fundació Per Amor a l'Art se suma impulsando esta muestra y catálogo, con la colaboración del Museo Reina Sofía en la presente ocasión.

Nuria Enguita – Directora de Bombas Gens Centre d'Art

Manuel Borja-Villel – Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

In 1962, Anna-Eva Bergman, an artist of Norwegian origin who spent most of her career in France, went for the first time to Carboneras, a town in the province of Almería, Spain. The place fascinated her because she felt it had remained “wild and unchanged”, as though suspended in time. That trip, which she was to repeat several times in subsequent years, had a profound effect on the course of her career, as it was from this point, moved by the extreme beauty of the local landscape, that she started to paint horizons. The theme became recurrent in her work, and is present, for example, in her 1964 series inspired by the frozen landscapes of Finnmark, the northernmost and easternmost province of Norway.

In 1970, eight years after that trip (which was not her first visit to Spain, as she had lived in Minorca for a time with her partner, Hans Hartung, in the early 1930s), she went on another journey, through the interior of the Iberian Peninsula, which led to another important series, *Pierres de Castille* (Stones of Castile). There she used the

technique of India ink on large sheets of white paper, which she was employing in those years to review her entire repertoire of forms, and she returned to a motif, stones, that she had started to use in the early 1950s after a spell in her native Norway.

The current exhibition shows how the period between these two journeys proved fundamental, not only because it saw the gestation and formation of the north-south dialogue that was to play such an important part in her work, but also because it was then that Anna-Eva Bergman conclusively developed her process of opening up the pictorial space. The process had already begun in the early 1950s, when she produced her first abstract works and landscape became the essential reference of her art. As Romain Mathieu explains, it was then that Bergman progressively abandoned the use of forms that resemble signs in the picture, a dominant tendency of French postwar abstract painting, in favor of a construct that seeks to transcend the surface. This search is inseparable from her wish to provide an experience analogous to that offered by nature, and to express—or rather, to trap—that experience of the infinite and sublime in the materiality of her pictures. Since the incorporation of horizons into her vocabulary, it had been the immediacy and material density of the paint itself that translated the experience of the unattainable and elusive in, as Mathieu puts it, a “passage from the depths to the surface.” It should be recalled here that the artist constructed her works on the basis of a process of sedimentation that has both spatial and temporal dimensions. Bergman superimposed on top of the painted surface layers of different materials, like metal plates, copper, or gold and silver leaf, which were generally coated in their turn in pigmented liquids or varnishes that modified their appearance. This mixture not only gave her pictures roughness and relief but also ensured that the perception of their textures and colors varied according to the light and the viewer’s position and movement.

“Any change, be it position, light or shadow, shows a new possibility from the infinite ones that are captured on the surfaces of these silvery

or golden pictures”, writes Teresa Lanceta, who asserts that Anna-Eva Bergman has created “a way of doing things that belongs to her”, a practice of her own “with artisanal reminiscences and links to Byzantine art and icons”, with which she shows that “art is a never-ending return”. Lanceta also emphasizes another key aspect, which is that the specificity and radicalness of her art cannot be understood without taking into account her condition as a woman artist. As such, Bergman felt a need to break the bounds of the canonical discourse, extend its limits, and say things in a different way, because that is how they have been experienced by women. This aspiration was not conveyed as an act of rebellion but as one of exchange, as an action that seeks to complete the existing artistic language.

This desire to include and expand generated an oeuvre where formal investigation of painting and the pictorial process enabled her to address the principle of the transformation of nature, and to explore how this principle (re)connects us with the sacred. Or perhaps it is the other way around, for, as Michael Tarantino notes, her pictures permit and incorporate “multiple readings” without excluding any, or allowing a hierarchical relationship to be established among them.

In seeking an experience that is an interrogation of the world and at the same time of oneself, an exercise of memory and poetic creation, she not only transcended the north-south dichotomy, but moreover promoted an emancipation of painting with respect to landscape. The artist, who always regarded rhythm as a structural matter, returned again and again to the repertoire of motifs with which she worked—stars, fjords, mountains, boats, and wakes, besides the horizons and stones mentioned earlier—until they become reflections of elementary geometric figures that function not as symbols but as primary signs. In the last analysis, her radical process of abstraction led her to concentrate on the constituent elements of nature—water, fire, earth, air—in order to use them as a basis and a medium for exploring that primeval energy, that inner rhythm which sets in motion or “animates” the world, and by extension painting itself.

Both because of the simultaneously experiential and metalinguistic character of her artistic investigation, and the way in which she articulated her goal of opening up the pictorial space, the oeuvre of Anna-Eva Bergman can be related to that of certain artists linked to American Abstract Expressionism, such as Mark Rothko, Barnett Newman, or Ad Reinhardt. With these artists, formal similarities and differences apart, she shared a determination to turn the relationship established by the viewer with her pictures into an experience with a marked physical component where the experiential is prioritized over the communicative and deliberative. Looking further afield in time, it is also possible to find certain similarities between her work and the landscape painting tradition of Romanticism, linking this artist with figures such as Caspar David Friedrich or J. M. W. Turner.

From North to South, Rhythms is an exhibition that brings together a broad selection of the work produced by Anna-Eva Bergman at a time, the period from 1962 to 1971, which was decisive in the development of her career. It thus highlights the importance of her relationship with Spain and, more generally, her attempt to encourage a dialogue between north and south, uniting the near with the far, the material with the experiential, and formal rigor with expressive intensity and emotional implication. Before finishing, we would like to express our thanks for the magnificent work done by the Fondation Hartung-Bergman in preserving and disseminating her legacy. Bombas Gens Centre d'Art / Fundació Per Amor a l'Art is proud to add to this work with the organization of this exhibition and its catalogue, on this occasion with the collaboration of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Nuria Enguita – Director of Bombas Gens Centre d'Art

Manuel Borja-Villel – Director of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Painting abstract is describing the life of colours, their conformity to the laws of nature, their rhythm and their form.



ANNA-EVA BERGMAN

EN ESPAÑA:

IDAS Y VENIDAS

ANNA-EVA BERGMAN

IN SPAIN,

COMINGS AND GOINGS

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»¹. 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 Reinhardt². 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 1959³. 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 1962⁴ y a una exposición itinerante en espacios institucionales noruegos en 1966⁵. 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 1968⁶ y en *L'art vivant*⁷, 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 paisaje⁸. 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 relación⁹. 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»¹⁰, 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*»¹¹. 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 planos¹². 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 hasta la superficie, desde lo inalcanzable hasta 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 acrílico¹³, 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 dimisión 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, es 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 pérdida¹⁴. 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 Menorca¹⁵. 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»¹⁶. 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 aire¹⁷. 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]¹⁸, 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 Gauguier, 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*, Kunstnerne Hus, Oslo, y 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, 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, *Nº 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 Kleist, Heinrich von: (ed.), *Berliner Abendblätter*, 13 octubre 1810, n.º 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: *op. cit.* La cursiva es mía.
12. *Nº 30-1963 Panorama*, óleo y lámina de metal sobre tela, 89 × 116 cm. *Nº 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: *op. cit.*

17. *Nº 26-1962 Feu* [Fuego], 1962, óleo y lámina de metal sobre tela, 250 × 200 cm, colección Hartung-Bergman. *Nº 14-1964 Eau* [Agua], 1964, vinílico y lámina de metal sobre tela, 114 × 162 cm, Fondation Hartung-Bergman. *Nº 15-1964, Air* [Aire], 1964, vinílico y lámina de metal sobre tela, 162 × 130 cm, Fondation Hartung-Bergman.

18. *L'or de vivre – La vie* [La riqueza de vivir – La vida], 1965, témpera, pastel y lámina de metal sobre papel, 49 × 34 cm, Fondation Hartung-Bergman.

To speak of Anna-Eva Bergman's trips to Spain implies taking an interest in her holidays, looking seriously into that different time, the time outside the studio, which is nonetheless at the heart of the artist's approach and proves to be essential to understand her oeuvre. If Anna-Eva Bergman considered for a moment moving to Spain with Hans Hartung to build an atelier and re-connect with the setting of their first years as a couple in Menorca, she was foremost attracted to a place. "Carboneras, still wild and unchanged, only inhabited by peasants, fishermen and bohemians, as Hans and I liked it".¹ It was distance, then, that characterized this place, and that was what Anna-Eva Bergman was looking for, a distance in regards to the contemporary world and to life in Paris, where the artist had her studio. Her first trip, in 1962, coincided with the appearance of the *Horizons*, a motif which effected a transformation in the artist's work and would become recurrent until the end of her life. She returned there in the company of Hans Hartung almost every year, in 1963, 1964, 1966,

1970 and 1971. In 1970, Bergman reviewed her entire vocabulary of shapes with India ink on large pieces of white paper. This repertory was completed with the series *Pierres de Castille* [Stones of Castile] made with the same technique. This unusual series associated with that inventory indicates a passage, a moment of evolution that would materialize afterwards in the work she did in the atelier in Antibes. A decade went by between the first and last trip that Anna-Eva Bergman made to Spain. During this time the work of the artist experienced a transformation.

This period was also marked by numerous trips and journeys by the couple Bergman-Hartung. The most important was certainly the one they took to Norway in 1964, during which the artists voyaged along the coast until they reached North Cape. Bergman took a great number of photos. She said she didn't sleep in order to take fullest advantage of the special light of the midnight sun, of the landscapes which presented themselves to her and went on to nourish her painting. The artist also visited the United States that same year, and then again in 1966. She therefore became very familiar with American painting and emphasized her interest in the work of Mark Rothko and Ad Reinhardt.² In addition to these trips, they made a number of visits to the south of France up until they moved to Antibes in 1973. But this decade also corresponds, almost exactly, with the artist's acquisition of her first large studio which she moved into in 1959.³ In that space she could work with large formats and on different paintings at the same time, accommodating to the drying times required by her metal foil technique. It was also during the course of these years that Anna-Eva Bergman's work benefited from the sound recognition she gained with her first solo show in the Galerie de France in 1962,⁴ and then a travelling show in institutional venues in Norway in 1966.⁵ She also participated in group shows around the world. In France, her work was fully integrated into the events of the abstract painting scene with, for example, her participation in the *Salon de mai* in 1968⁶ and in *L'art vivant*⁷ the same year, which

included French and American artists. During that very concentrated period, punctuated by trips to Spain, there were many comings and goings, not just between Spain and Paris, but also between the studio and the outdoors, which in Art History is traditionally called “the motif”. The entire approach of Anna-Eva Bergman gives that term a specific meaning.

During the 1950s, Anna-Eva Bergman progressively abandoned an agency of symbol-related forms inside of the canvas, as was the practice in post-war French painting, for a construction that tended to exceed the surface. The use of larger formats, after moving into the studio on *rue* Gauguet, reinforced this move, leading to a physical rapport with painting, to an immediacy of the form. This also led her to an enhanced relationship with the landscape that she expressed through titles referencing Norway after the trip in 1964: *Montagne, Glacier, Finnmark, Fjord* [Mountain, Glacier, Finnmark, Fjord]. Two unusual pictures from that period, *Néant d’or* [Golden Void] and *Néant d’argent* [Silver Void] from 1963, radicalised that immediacy of the surface to the point of the disappearance of form and the emergence of the monochrome. The absence of the motif, underlined in the title itself, leaves only the light from the metal foil. The painting becomes somehow dematerialized by the radiance of the foil that spreads above the surface. It shows a desire to expand the painting beyond its limits through a kind of fusion of the body with that luminous space. These pictures point to an extreme benchmark in the artist’s approach in relation to other work where the lighting particularises itself in a relationship of shapes, retaken, reworked as a kind of archetypal vocabulary.

The horizons would become a central motif in the work of Anna-Eva Bergman, and they fully brought about the opening of the pictorial space. The division of the surface crosses the canvas and could be compared to Barnett Newman’s *zip* paintings, though shifted into horizontality, and therefore linked to landscape.⁸ It is remarkable, however, that this motif did not originate from Norwegian landscapes,

but from the great arid expanses which the artist could see during her first stay in Spain. Although the first horizons were made in 1962, the earthy colours with brown and ochre hues attest to that link.⁹ Nonetheless, a similar structure is found in the *Finnmark* pieces made in 1965, which were inspired by the icy surfaces Bergman was able to see during her expedition to the North Cape. These paintings erect in front of us an immensity which is both the feeling of an unattainable distance and a surface devoid of depth, resulting in a wall that the eye butts up against. Speaking on the subject of Caspar David Friedrich's *Der Mönch am Meer* [Monk by the Sea], Kleist remarked, "while contemplating it, we have the feeling that our eyelids are cut off",¹⁰ to describe the absence of a plane and a frame, which has the effect of putting the painting at a distance. Beyond the formal approach, Bergman's relationship to landscape could be catalogued as a continuation of Romantic painting. The motifs of the horizon and Finnmark, give rise to an experience of limitlessness regarding the perception of the landscape and regarding the painting, which seems to only be a fragment of space.

The artist herself explained that "behind the horizontal limit lies, I think, a realm which, though physically and bodily *unattainable*, is, however, real and of an *experimental* nature".¹¹ It is not a question of portraying—and, in that sense, the work of Anna-Eva Bergman is quite abstract—but of delivering an experience comparable to that which is offered by nature, the experience of the infinite that escapes the traveller, as the frontality of these surfaces prevents any kind of projections of the body to their interior. The artist substitutes an indefinite confusion of depth with a plane that removes all spatial markers. In some of her works, the use of torn sheets of metal produces a sort of weaving on the surface which is contrary to any division by planes.¹² The motifs of walls and cliffs are not the opposite of horizons, but rather their inverted double by the direct confrontation with this material and mute frontality, resistant by its very otherness. Bergman's painting produces a passage from the depths

to the surface, from the unattainable to the immediate though elusive presence of the paint. The near and the distant are confused through a process of sedimentation in the thickness of the surface. With the canvas placed horizontally, Anna-Eva Bergman worked by depositing successive layers. The metal foils cover prior layers of paint and, sometimes, they are covered in turn by liquid pigments or varnishes which change their appearance. They come after that thick material, the *modelling paste*, a mix of acrylics¹³ whose reliefs or incisions produce at first an imperceptible design which is later revealed by the luminous reflections of the metal. But these strata intermingle as well, the bottom comes to the top, climbing back to the junction of the shapes, between the sheets of metal, altering the perception of colour depending on the light and the movement in front of the picture. Here again, it is the physical and material experience of the painting that conveys the experience of the “unattainable”, the presence of an infinite within the finite.

This process of sedimentation must also be perceived within its temporal dimension. The near and the distant are not only spatial notions; they also refer to a duration which is deposited in the materiality of the painting. The time of painting echoes a longer time, that of the comings and goings between the studio and the times of travel, the numerous movements punctuating the 1960s. The accumulation of photographs Bergman brought back from her trips, notably from Spain and Norway, are a recollection, a trace where the vivacity of memory is expressed together with the feeling of distance, and even loss.¹⁴ The photos could therefore be a medium for memory, a document from which motifs could be extracted by the artist, but also a capture of the forms painted previously, thus reactivating the experience of the landscape. The feeling of loss is connected with the destinations of the artist and, therefore, with her relationship to the landscapes, since the Norway she left so young is related to her childhood memories, whereas when she went to Spain, at first she was looking to retrieve the landscape of those first years with Hans Hartung as a couple in Menorca.¹⁵

Thus, Bergman's painting evokes a lamination of time where the time of the work also comes into play through the memory of a motif, retaken and transformed over the years. It doesn't come from a direct relationship, but from the distance between the painting and the perceived landscape. That distance brought together the landscapes of Norway and Spain, but those of southern France as well. It is also conveyed by the use of the golden number to organize the composition. The numerous drawings and repetitions of shapes that Bergman did on paper in 1958 and in 1970 also attest to this autonomy of painting in relation to landscape. Painting became abstract through memory and through the pictorial process, seeking a first experience, not necessarily in a chronological sense, but as an expression of unity between the visible and the invisible, the feeling of limitlessness within the limits of nature.

In her travels, Bergman looked for distance, for a preserved, even archaic world. The voyage to North Cape came from that aspiration but so did her stays in Spain: she was motivated to go to Carboneras by the desire to find "a place still wild and unchanged".¹⁶ During her journey through Spain in 1970, she travelled in the region of Las Hurdes, intrigued by this place which was described as extremely isolated. There was also the desire to experience a virgin world where she could find a powerful expression of the principle of the transformation of nature, the energy running through it, an immateriality layered on the materiality of the canvas. That experience could then free itself from any ties to a landscape, in order to focus on the building blocks of the world: water, air and fire. We understand that the "motifs" of the elements—and by extension Anna-Eva Bergman's collection of shapes—are not "images" but "that which sets the world in motion", what animates it and, by analogy, what animates the paintings: the luminous vibration of fire, the sparkle of water and the evanescence of *Air*.¹⁷ Furthermore, we find the elements in the paper series *L'or de vivre* [The Richness of Living] as well as in *La vie*¹⁸ [Life], that accumulation of spiral shapes that develop concentrically and can be directly associated with the dome of the Alhambra photographed by

the artist in 1962. But this swirling movement is also the movement of drawing—the line coming back on itself to develop a potentially limitless process—and the movement which is at work in nature, a principle of creation from the Renaissance called *natura naturans*. This search for unity in the generation of the graphic and the natural form is also present in the engravings where Anna-Eva Bergman uses the grain of the wood as a motif, producing a design which, made by a passing movement of colour, is also found in her India inks from 1969.

Anna-Eva Bergman's painting is inseparable from that experience of the world and from the enigma of its existence, both a wall erected in front of us and a horizon line that flees in the distance. That enigma materializes both in the farthest and in the nearest in the series of *Astres* [Stars] as well as in *Pierres de Castille*, whose burst of dark masses extracts itself from the limits of the medium and exceeds the gaze. For the artist, Spain was an essential place for that experience and she associated it, as a counterpoint, with Norway. It is part of this movement of comings and goings between the studio and the world, where one is not confused with the other; all the contrary, it reveals a distance which is at the source of Anna-Eva Bergman's painting.

1. Anna-Eva Bergman, interview with Andrea Schomburg, unpublished, Archives de la Fondation Hartung-Bergman, Antibes. Between 1983 and 1984, Anna-Eva Bergman dictated her memoirs in German to the artist Andrea Schomburg. The couple's move could not take place due to legislation, under Franco's regime, prohibiting artwork produced in Spain to be taken outside the country.

2. Anna-Eva Bergman, interview with Andrea Schomburg: *op. cit.*

3. Anna-Eva Bergman and Hans Hartung moved into a new apartment in Paris in 1959, *rue Gauguier*, which they modified so that they could each have a studio.

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

5. *Anna-Eva Bergman*, Kunstnernes Hus, Oslo and Bergen Kunstforening, Bergen, Norway, 1966.

6. *2^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, 13 April – 30 June 1968. This exhibition was very important because it allowed the discovery of an American body of work largely unknown in France, notably minimalism.

8. The opening of the pictorial space in Anna-Eva Bergman's work could be linked to what was happening in the work of American Abstract Expressionism artists, such as Mark Rothko or Barnett Newman. Beyond the formal similarities and differences, there

is a transformation in the relationship to painting, which Georges Boudaille grasped in his article on the exhibition at the Galerie de France in 1968, when he wrote that Anna-Eva Bergman's large-format paintings become the environment. That transformation of the pictorial space indeed implies a new relationship with the canvas, which is no longer closed and independent, with forms arranged as signs inside the frame, but a space which offers itself to the viewer in a physical way and tends to absorb him, something that Meyer Schapiro, referring to American painting, summarized as a transition from communication to communion with the painting. BOUDAILLE, GEORGES: "Anna-Eva Bergman", *Les Lettres françaises*, December 31st, 1968.

9. In 1963, one *Horizon* even has the title "Carboneras", demonstrating that link between the motif and the place where the artists were staying. Anna-Eva Bergman, *N° 6-1963 Carboneras*, 1963, oil and metal foil on canvas, 114 × 162 cm, Fondation Hartung-Bergman.

10. KLEIST, HEINRICH VON: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in *Berliner Abendblätter*, ed. by H. von Kleist, 13 October 1810, n° 12. Reprinted in KLEIST, HEINRICH VON: *Petits écrits*, translation Pierre Deshusses, *Œuvres complètes 1*, Gallimard, collection Le promeneur, 1999.

11. Anna-Eva Bergman, interview with Andrea Schomburg: *op. cit.* Emphasis added.

12. *N° 30-1963 Panorama*, oil and metal foil on canvas, 89 × 116 cm. *N° 31-1965 Finnmark*, vinyl and metal foil on canvas, 130 × 162 cm.

13. Very early on, Anna-Eva Bergman used acrylic paint rather than oil. Her work process and the traditional metal foil technique made her very aware of new products that would reduce drying times between the different layers of paint.

14. This relationship with photography could be linked to the narrative of her own life that the artist produced through a book of memories published in 1942, or through the writing of her memoirs, dictated to her assistant in 1984.

15. She returned to Menorca during her trip in 1970 and found that there was nothing left of the place where she had lived with Hans Hartung.

16. Anna-Eva Bergman, interview with Andrea Schomburg: *op. cit.*

17. *N° 26-1962 Feu* [Fire], 1962, oil and metal foil on canvas, 250 × 200 cm, Fondation Hartung-Bergman. *N° 14-1964 Eau* [Water], 1964, vinyl and metal foil on canvas, 114 × 162 cm, Hartung Bergman collection. *N° 15-1964, Air* [Air], 1964, vinyl and metal foil on canvas, 162 × 130 cm, Fondation Hartung-Bergman.

18. *L'or de vivre – La vie* [The Richness of Living – Life], 1965, tempera, pastel and metal foil on paper, 49 × 34 cm, Hartung-Bergman collection.

SOMOS PIEDRA



WE ARE STONE



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 vienés 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. Transforma 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 contruidos 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 y queda 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 palian 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.

Women do not enter into the world of art to say things that have already been said, or to say them in the same way. What has been built through the centuries using an artistic language which has not included them is not acceptable. They want to say things, and say them in a different way. Anna-Eva Bergman defended her place and revealed what it was that she wanted to say and how she would say it by pursuing a way of doing, a process, by using techniques and materials that other artists of her time were not using; not even the ones who, like her, were seeking radical abstraction. Women want to say other things because they have lived other things. They receive and transmit knowledge in different ways, like, among others, Anni Albers, Bridget Riley, Eva Hesse, Ana Mendieta, and Tacita Dean. In the case of Bergman, her work is not an act of rebellion, but of exchange, an inclusive act that completes the existing artistic language and stretches its limits. Being there, participating, being.

The stone keeps its arcane secret hidden, or is simply unaware of it, like she was when she looked at it. We don't know the questions, we only know that she didn't avoid them.

Those who have never been face to face with Bergman's paintings, and have only seen them in the pages of a book, cannot appreciate

the transcendence of her work. The fixed image distorts her work because, in spite of her ability to synthesize forms, Bergman is not a formalist. Her goal and her achievements go beyond her refined abstraction.

Bergman distilled forms, but also hatched her own practice, with artisanal reminiscences and links to Byzantine art and icons. Her medium: sheets of metal, gold, silver and other alloys. But also, her entire being, her fingers, her nails, her strength, her intelligence, and her emotions recall precious metals and their arcane timelessness. Beforehand, a painter from Vienna had used gold leaf on a kind of secular icons in which the metal, without mixing with the paint, framed the figures. However, in Bergman's work it doesn't act as a frame, but as pigment, as background, and especially, as a means and an end, giving new meaning to an old tradition.

Bergman became commanding, demolishing the limitations of a medieval decorative tradition. She created a way of doing that belonged to her. She transformed the fine layers of metal with colour sediments, glazes, and transparencies, but above all, she created light that was changing, imprecise, atmospheric, and full of nuances that altered the colours, the shapes and our experience. She developed a medium which is expression in itself and the vehicle of what she wants to tell us. Nothing that can be seen in the pages of a book.

The perforated mountains, deprived of one of their faces, returned her gaze. Things were repeated and answers came to her in the form of ice. Because not everything is on the surface of the cloth, Anna-Eva Bergman looked again and again at the rocky walls of the fjords, the sky that cut through them, the cliffs and the sea renewing their movement and reconstructing the horizon; she was surprised at the emptiness and plenitude they conveyed: cosmic emptiness and human plenitude.

A viewer who stands before her paintings, who sees them directly, participates in the atmospheres, in the chromatic and in the light

transformations that take place in the metal reflections. Anna-Eva Bergman knew that the medium speaks, and she let it do. Rather than mastery, it is a question of understanding. She generates a process that cannot be interrupted and that revives that Nordic atmosphere made of layers of light, where the contours of things are constantly subjected to evanescent ethers of borrowed luminosity, like the luminescent moon that shines by the reverberation of an external light. Any change, be it position, light or shadow, shows a new possibility from the infinite ones that are captured on the surfaces of these silvery or golden pictures, in a way that makes it seem that the metal is breaking down into particles.

Metal, oil and, again, the sea. Unshared beauty eroding the deepest part of her being, she is going to communicate what she has perceived, what she has seen outside and inside of herself. We don't remember Bergman's pain, her desperation, or fear; her paintings appear before us in a continuum, in affirmation, in conciliation.

Bergman again was commanding in the choice, resolution and expression of her subjects, in which she conveyed the strong determination that occupied her and marked the last and fullest period of her work. The subjects refer to nature, stones, fjords, cliffs, horizons or archetypes developed since the beginning of humanity—boats or steles. All of these paradigmatic motifs are so refined that they become reflections of elementary geometric figures, triangles, straight lines and circles. They are not so much symbols, but primary signs so recognizable that they escape us. Skeletons or armour. The size of the format isn't important—the mountain, the cliff or the moon completely fill the surface of the canvas, while the landscape is excluded, and very little room is left for the background. The motif bursts in categorical forms repeated again and again, shining in the versatile surface created by metal.

Bergman did not draw the place where things happened, but the thing itself. Far from the geometric dryness of the art of her contemporaries, for this artist, shape and colour come from the power of nature—the way in which the arcane manifests itself. For this reason, she felt

committed to the how and the what. Being the motif that is painted and the person who paints it. The reason to paint is nothing more than she herself—her patrimony.

From the sea, the land doesn't stop tossing. But it isn't the land, rather the sailors' gaze which shakes, conquered by the rolling waters, while the sea from land is a fixed horizon, so powerful that for centuries it was confused with the edge of the world. Whichever way they looked, they were unable to unravel the mystery.

There isn't a red or blue more beautiful than in her paintings, nor a silver that shines more. No lines deeper than her horizons, nor circles subtler than her stars. When she left, the adult Anna-Eva was no longer that young girl who was searching, she was the woman that said out loud that art is a never-ending return. We are not dust, we are stone, we are cliffs, we are Finnmark, we are horizon.

Therefore, between palpable reality and intangible knowledge, she listened, saw and painted. Neither she herself nor anything around her soothed the silence that is produced by eternity's moans. It is her legacy, what she received and what she has given us. It is human plenitude.

From the South, which Anna-Eva Bergman so loved, thank you.







N° 66-1962 Horizon brun





N° 1-1968 Horizon de montagne









Nº 6-1963 Carboneras

HORIZONTES VERTICALES

VERTICAL HORIZONS

Nuria Enguita

Anna-Eva Bergman y Hans Hartung ya habían vivido en una cala menorquina al principio de los años treinta, por lo que, cuando iniciaron su viaje a España en 1962, no iban a un país desconocido; sin embargo, iban a encontrar entonces una tierra extraña, radicalmente distinta. En el cabo de Gata, en Carboneras, hallaron un paisaje extremo que nada tenía que ver con aquel que contemplaron casi treinta años antes. Como cualquier viajero que allí llegara, incluso que ahora llegue, como tantos poetas antes y después, Bergman y Hartung fueron profundamente afectados por la belleza y el lirismo de un paisaje límite, opuesto, por su densidad corpórea, a los paisajes bañados por la luz del norte. Lo sublime aquí es un punto cero, una llegada al silencio absoluto de la tierra. Una luz dura, un terreno yermo y un mar profundo, casi sólido, dibujan el intenso contraste visual de una de las zonas más extremas de la península ibérica; tierra, entonces y ahora, de frontera y migraciones. «Noche española», para decirlo con Picabia, búsqueda del sur que desde el Romanticismo marcó el viaje a nuestro país de artistas, escritores y poetas¹.

El cabo entra en las aguas como el perfil de un muerto o de un durmiente, con la cabellera anegada en el mar. El color no es color, es tan solo la luz. Y la luz sucedía a la luz en láminas de tenue transparencia. El cabo baja hacia las aguas, dibujado perfil por la mano de un dios que aquí encontrara acabamiento, la perfección del sacrificio, delgadez de la línea que engendra un horizonte, o el deseo sin fin de lo lejano. El dios y el mar. Y más allá, los dioses y los mares. Siempre. Como las aguas besan las arenas y tan solo se alejan para volver, regreso a tu cintura, a tus labios mojados por el tiempo, a la luz de tu piel que el viento bajo de la tarde enciende. Territorio, tu cuerpo. El descenso afilado de la piedra hacia el mar, del cabo hacia las aguas. Y el vacío de todo lo creado envolvente, materno, como inmensa morada².

Esa inmensa morada de la que habla el poeta José Ángel Valente, formada por el cielo, la tierra y el mar, trasunto de la luz, el color y la línea, es también el lugar de la pintura de Bergman, aunque no un lugar apacible³. La zona del cabo de Gata que se extiende desde la

llanura litoral de Almería hasta Carboneras es un lugar límite en su epidermis, formada casi enteramente por estructuras de rocas negras, rojas o blancas, vítreas, que viran a tonalidades verdosas y marrones mezcladas con las lenguas petrificadas de las emisiones de lava. Dunas y olas de lava informes se solidifican, como bloques prismáticos de una arquitectura cósmica. En toda su extensión, diferentes texturas y diferentes tiempos se superponen y atraviesan. A la tierra seca, jalonada solo de esparto, cactus y agaves, se une un cielo rotundo, inmenso, que se posa sobre los acantilados y un mar, normalmente en calma, que ofrece tonalidades múltiples de azul, en contraste con la piedra blanca, o profundamente negra. Los acantilados de roca dibujan el litoral y se pierden de vista en la distancia; horizontes verticales que se superponen a otra línea que marca el límite del agua.

Para mí contiene la eternidad, el infinito, el paso a lo desconocido. Cuando me enfrento a mis horizontes me recorre un sentimiento de deseo. Un deseo, ¿pero de qué? No lo sé. Vive en mí, lo siento a menudo pero no sabría describirlo. El horizonte es el límite de la experiencia humana que nos es común; un límite que intento sobrepasar, una experiencia que intento ampliar. Más allá del límite del horizonte se encuentra un ámbito que, aunque físicamente inalcanzable para el hombre, existe y podemos experimentar. Tal vez esa vivencia puede ser entendida como una «experiencia pura de la Naturaleza», algo atmosférico, irracional, como lo es la metafísica o el absoluto⁴.

Interminable término al que llego, / donde nada termina, / donde el no ser empieza / interminablemente a ser / pura inminencia⁵.

El horizonte, lugar por excelencia de lo poético, es también aquí lugar de lo político cotidiano. Bergman sintió que esos territorios almerienses le hablaban a su ser mas íntimo —por el vacío y la extensión, por sus ausencias—, de forma diferente a la que lo hicieron las leyendas de los sublimes paisajes nórdicos, cristalinos e icónicos. Línea de silencio también en los ojos de las mujeres que cada tarde noche esperaban la llegada de las barcas. El horizonte es aquí en esta

tierra yerma el lugar donde se mira continuamente. En obras como *Nº 6-1963 Carboneras* o en *Nº 22-1963 Terre morte* [Tierra muerta], posibles trasuntos de esa tierra árida, azotada por un sol despiadado y por un viento tenaz e incansable que dota de movimiento a la quietud, parece que Bergman se volviera hacia la materia en busca de una revelación. Paisaje como interrogación del mundo y de uno mismo, extensión del ser.

Crear en suma, lo que ya es ruina, duración, la piedra fracturada: entrar no ya en el hoy, sino directamente en la memoria⁶.

Los poemas de José Ángel Valente, los muros, horizontes, acantilados y piedras de Anna-Eva Bergman entendidos aquí como un mismo habitar poético, que se aleja de lo abstracto, siendo la experiencia del paisaje y del mundo vinculación con lo sagrado, y principio de la búsqueda de la palabra o la imagen. Materia en el origen de todo, entre el decir y el silencio. Vacío cargado de potencia, del que brotan la pintura y la palabra. Arqueología imaginaria y memoria. Acaso sus obras surjan también de una distancia-memoria y encarnen una duración, planos superpuestos que se renuevan en el tiempo de cada mirada.

Carboneras, el cabo de Gata, Almería, pero también Madrid o Granada, no supusieron para Bergman tanto el descubrimiento de algo exótico, externo a ella, como una nueva posibilidad de profundizar en su trabajo, en su búsqueda personal. Si a la artista le interesaba mostrar en su obra una experiencia íntima de la naturaleza, basada en una extrema simplicidad de medios y un intenso valor expresivo, los paisajes del cabo de Gata le ofrecieron una sustancia poderosa a partir de la que trabajar. Un lugar fuera del tiempo, casi inalterado desde su origen volcánico, como elemento puro de naturaleza. Como Bergman también el poeta José Ángel Valente hizo un camino vital desde el norte atlántico hasta el sur mediterráneo, donde se estableció los últimos veinte años de su vida. Y como Bergman, buscó en la materia viva todo el movimiento de la creación.

OBJETOS de la noche. / Sombras. / Palabras / con el lomo animal mojado
por la dura / transpiración del sueño / o de la muerte. / Dime / con qué rotas
imágenes ahora / recomponer el día venidero, / trazar los signos, / tender la
red al fondo, / vislumbrar en lo oscuro / el poema o la piedra, / el don de lo
imposible⁷.

1. Entre 1962 y 1971, Anna-Eva Bergman (Estocolmo, 1909 – Antibes, 1987) pasa estancias vacacionales con su marido, Hans Hartung, en Carboneras, Almería.

2. VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: *Fragmentos de un libro futuro*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 21.

3. Desde 1985, José Ángel Valente (Ourense, 1929 – Ginebra, 2000) establece su residencia en Almería, que compagina con París y Ginebra.

4. 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.

5. VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: *op. cit.*, p. 93.

6. VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: «Cómo se pinta un dragón», *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 12.

7. VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: «Material Memoria», *ibidem*, p. 17.

Anna-Eva Bergman and Hans Hartung had already lived by a cove in Menorca in the early 1930s. So, when they set out for Spain in 1962, they were not going to an unknown country. However, this time they would find a strange, radically different land. In Cabo de Gata, in Carboneras, they found an extreme landscape which had nothing in common with the one they had seen almost thirty years before. Like any other traveller arriving there, like so many poets before and after them, Bergman and Hartung were deeply affected by the beauty and lyricism of this radical landscape which, in bodily density, was the extreme opposite of the landscapes bathed by the northern light. The sublime here is a ground zero, an arrival into the absolute silence of the earth. A harsh light, a barren land and a deep, almost solid sea draw the stark visual contrast of one of the most extreme regions in the Iberian Peninsula, a border land, a land of migrations then and now. “Noche española” [Spanish night], to put it in Picabia’s words, the search of the South which, since the Romantic period marked the journey of artists, writers and poets to our country.¹

The cape jetties into the water like the outline of a dead or sleeping person, its hair flooded by the sea. Colour is not colour, just light. And light followed light in sheets of dim transparency. The cape goes down towards the water, an outline drawn by the hand of a god who here found completion, the perfection of sacrifice, the thinness of a line that gives rise to a horizon, or the endless desire for the far away. The god and the sea. And, beyond, the gods and the seas. Always. Like water kissing the sand and receding only to come back, I return to your waist, to your lips wet by time, to the light of your skin kindled by the low afternoon wind. Territory, your body. The cutting descent of the rock into the sea, of the cape towards the water. And the void of all which is created enveloping, maternal, like a vast dwelling.²

That vast dwelling mentioned by the poet José Ángel Valente, consisting of sky, earth and sea, a replica of light, colour and line, is also the place of Bergman's painting, though it is not a peaceful place.³ The area of Cabo de Gata extending from the seaboard plain of Almería to Carboneras is an extreme place on its skin, almost entirely made up of vitreous black, red or white rock structures which become greenish and brownish mixed with the petrified tongues of old lava. Dunes and shapeless waves of lava alternate with geometrical constructs like prismatic blocks of some cosmic architecture. Throughout its expanse, different textures and different times cross and overlap. The dry land, only interspersed with esparto grass, cacti and agave, is joined by an immense, categorical sky that hangs over the cliffs, and by a usually calm sea, which offers multiple shades of blue in contrast with the white or deep-black rock. Rock cliffs outline the coast as far as the eye can see—vertical horizons superposed onto another line which marks the edge of the water.

For me, it contains eternity, infinity, the passage towards the unknown. When I face my horizons, a feeling of desire arises in me. A desire, yes, but for what? I don't know. It dwells in me, I feel it often, but I wouldn't know how to describe it. The horizon is the limit of human experience which is common to us; a limit I try to overcome, an experience I try to

expand. Beyond the boundary of the horizon lies a realm which, though physically unattainable to man, exists and we can experience it. Perhaps this experience must be apprehended as a “pure experience of Nature”, as something atmospheric, irrational, as it is the case of metaphysics or the absolute.⁴

Endless terminus where I arrive, / where nothing ends, / where non-being / endlessly starts to become / pure imminence.⁵

The horizon, a quintessential place of poetry, here is also the place of the political day-to-day. Bergman felt that the void, the vastness and absences of these Almería expanses spoke to her deepest self differently from the legends of the sublime northern landscapes, crystalline and iconic. A line of silence also in the eyes of the women who every evening waited for the boats to come back. Here, in this barren land, the horizon is the place where the gaze sets continuously. In works like *Nº 6-1963 Carboneras*, or *Nº 22-1963 Terre morte* [Dead Earth], possible depictions of that arid land, beaten mercilessly by the sun and by a relentless wind that puts stillness in motion, it seems as if Bergman turned towards matter in search of a revelation. Landscape as a questioning of the world and of oneself, as an extension of being.

To create, in other words, what is already a ruin, a duration, broken stone: to enter not into this day, but directly into memory.⁶

The poems of José Ángel Valente, the walls, horizons, cliffs and rocks of Anna-Eva Bergman, are understood here as the same poetic dwelling, which distances itself from the abstract. Experiencing the landscape and the world stands as link with the sacred, and as the basis for the search of words or images. Matter is the origin of everything, between telling and silence. A void filled with power, from which painting and words emerge. Imaginary archaeology and memory. Perhaps their work also comes from a distance/memory, and it embodies a duration, overlapping planes which are renewed within the time of every gaze.

Carboneras, Cabo de Gata, Almería, but also Madrid and Granada, were not for Bergman the discovery of something exotic, external to her, but rather a new possibility to delve into her work, into her personal search. If the artist was interested in showing through her work an intimate experience of nature, based on an extreme simplicity of means and an intense expressive value, the landscapes of Cabo de Gata gave her a powerful substance with which to work. A place outside of time, almost unchanged since its volcanic past, as an pure element of nature. Like Bergman, the poet José Ángel Valente also made a vital journey from the Atlantic North to the Mediterranean South, where he lived the last twenty years of his life. And, like Bergman, he searched in living matter for all the movement of his creations.

OBJECTS of the night. / Shadows. / Words / their animal loin wet by the harsh / perspiration of sleep / or death. / Tell me / with what broken images / the upcoming day can now be recomposed, / signs can be traced, / the net can be cast into the deep, / the poem or the stone, / the gift of the impossible / can be glimpsed in the dark.⁷

1. Between 1962 and 1971, Anna-Eva Bergman (Stockholm, 1909 – Antibes, 1987) spent holiday periods in Carboneras (Almería) with her husband Hans Hartung.

2. VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: *Fragmentos de un libro futuro*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 21.

3. In 1985, José Ángel Valente (Ourense, 1929 – Geneva, 2000) set up residence in Almería while regularly spending time in Paris and Geneva.

4. Anna-Eva Bergman, interview with Andrea Schomburg, unpublished, Archives de la Fondation Hartung-Bergman, Antibes. Between 1983 and 1984, Anna-Eva Bergman dictated her memoirs in German to the artist Andrea Schomburg.

5. VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: *op. cit.*, p. 93.

6. VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: “Cómo se pinta un dragón”, *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 12.

7. VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: “Material Memoria”, *ibidem*, p. 17.2000, p. 93.





N° 12-1967 Grand Finnmark rouge





N° 30-1965 Falaïse





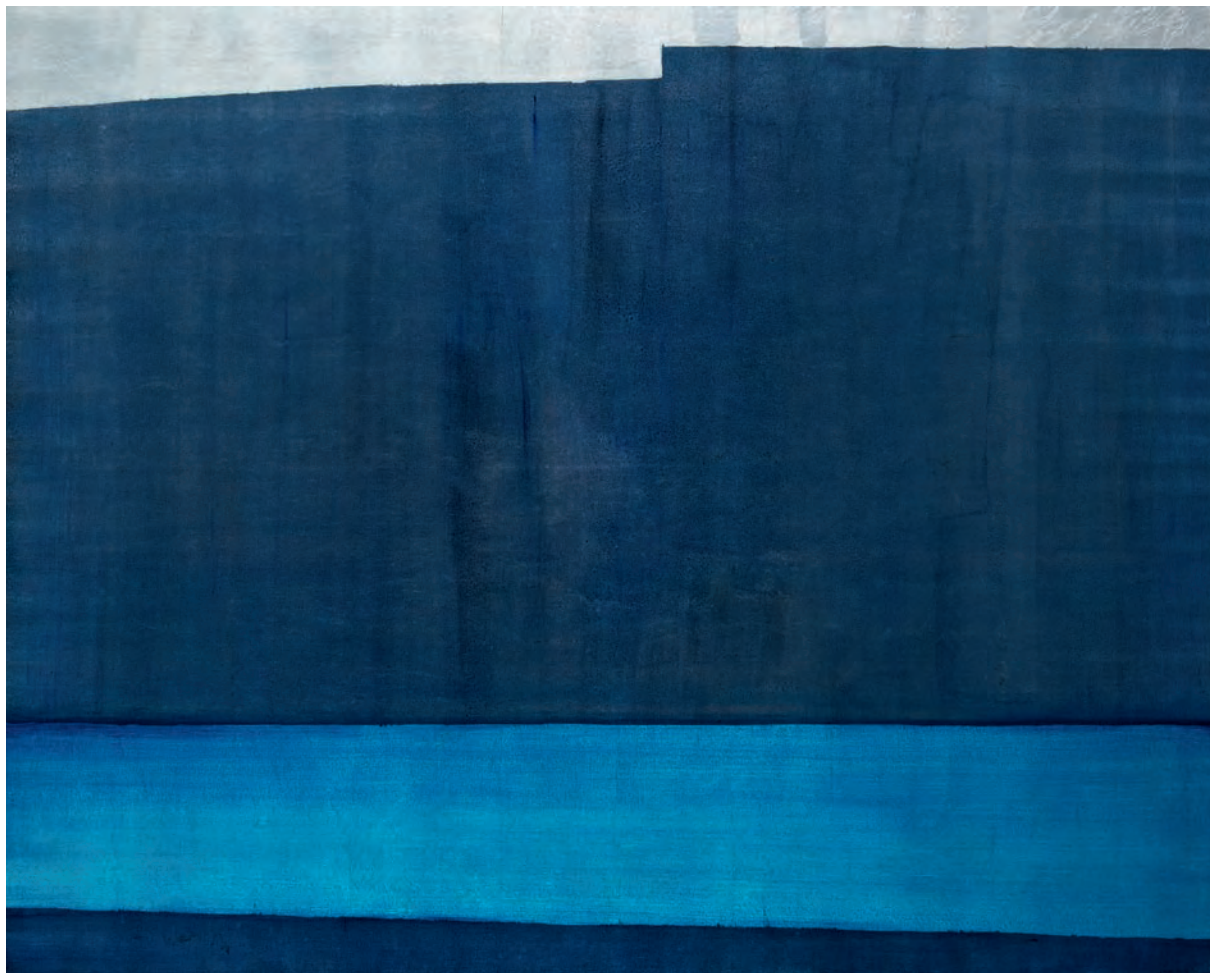
N° 18-1964 Mur

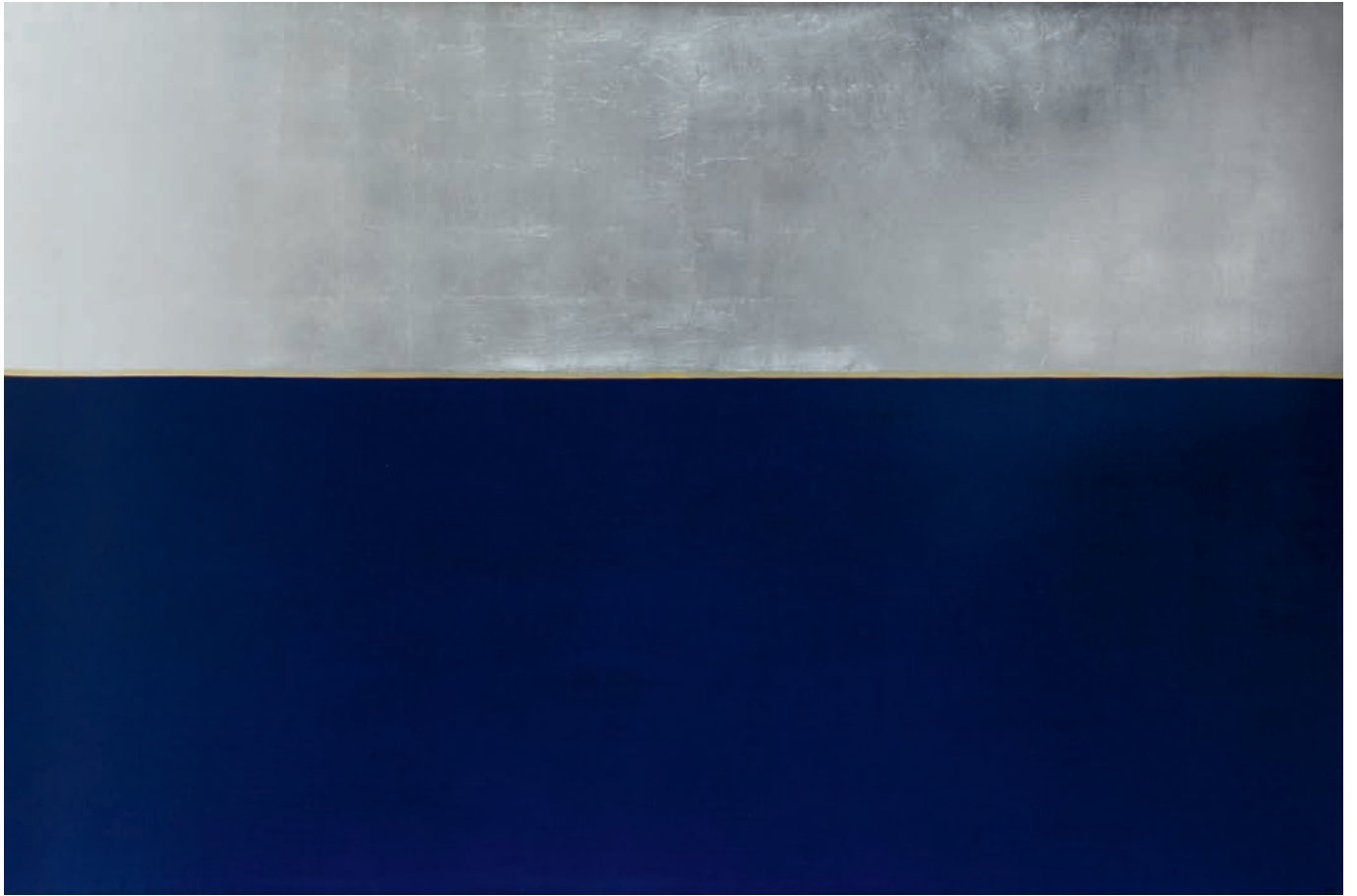






N° 1-1967 Fjord





N° 8-1969 Grand horizon bleu

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, Giorgio 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 barriendo 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

If you are in front of a screen, at the cinema, you have the tendency to follow everything that unfolds on it, which is different from the theatre, where the words move through space and exist there, hanging in the air. At the cinema, as soon as they have left the screen, the words die. Therefore I tried to make little pauses in order to give the spectator the possibility of assimilating what he hears, of thinking about it.

—Carl Dreyer, interviewed in *Cahiers du Cinema*, 1965

What does this quote from the great Danish filmmaker, Carl Dreyer, have to do with the Norwegian painter, Anna-Eva Bergman? It certainly does not have to do with any kind of “Scandinavian” sense of distance or reserve, since those same qualities could be found in filmmakers like Michelangelo Antonioni, Jean-Marie Straub or Yasujiro Ozu or painters such as Mark Rothko, Giorgio Morandi or Piet Mondrian, to name just a few disparate practitioners of a distanced point of view.

Besides, Dreyer's quote addresses just the opposite sensation: the notion of drawing the spectator into the work, of creating a situation where he/she is actively (almost physically) involved in the reception of images and scenes. For Dreyer, in fact, distance and presence acted in concert, with a seemingly objective method of presentation being the means of eliciting a subjective, personal response on the part of the spectator. His films are, at one and the same time, infused with the clarity of formal perfection and emotional intensity.

I would argue that these same two elements are present in the work of Anna-Eva Bergman, particularly in her series of horizons. Throughout Bergman's oeuvre, one finds a tension between the particular and the general, the detail and the overall view. In terms of painting, of course, these concerns may be translated into the space that exists between abstraction and figuration. The horizon is, of course, the perfect subject in order to examine the area between these categories: it is nature's colour field, a harmonious division of landscape between land (or sea) and sky, in which colour and light are constantly changing. To fix this subject, to freeze it on a canvas is a goal that must be approached with the same degree of flexibility that characterizes the subject itself.

In *Grand Horizon Bleu* [Large Blue Horizon] (1969), we find three designated planes. The largest is the dark blue area which occupies the bottom portion of the frame and represents the sea. Running along the top of this area is a thin, uneven line that marks the transition in the picture to the sky above. Made with a combination of metallic silver leaf and vinyl, it is a sky that seems to literally wash over the surface of the canvas. Patches below the top layer appear, like breaks in a cloud surface. One can also detect the presence of squared patterns which the painter used in constructing the image. The image represents nature at its most direct and, at the same time, its most elusive.

But, of course, that is only one way of reading Bergman's painting, indeed one way of reading the subject. For it also functions as a study

in colour, a study in the relationship between different kinds of shadings, different volumes, different geometrical forms. It functions as an abstraction, a work where the ostensible subject has disappeared, to be replaced by an emphasis on form. In the end, the painting argues for a multiple reading: as both the representation of a particular event and a non-figurative approximation of something quite different.

It is at this point that we may return to Dreyer and to his balancing of the spectator's point of view between a distanced one and one that is emotionally involved. In fact, his use of "little pauses", devices through which he attempts to get the viewer to reflect on the image, to go beyond its immediate presence seems particularly appropriate regarding Anna-Eva Bergman's painting. *Grand Horizon Bleu* demands a second look, demands a "little pause" on the part of the viewer as he/she tries to assimilate the multiple views that the artist has assembled.

The painting simultaneously draws us into its surface, to examine the ways in which the artist has layered (and laboured) this representation, and asks us to step back, to trade the detail for the entire picture. And, it is between these steps, between "going into the picture" and going out of it, that we arrive at the realization of what makes Bergman's paintings of the natural world so powerful.

It is, perhaps, this ability of incorporating multiple views into her paintings which drove the artist to concentrate on specifically defined categories. In addition to the horizons, there were rocks, *Stele*, mountains, *Nunataks*, *Barques*, *Draugen*, the sea and waves, oceans and houses. It is as if, by limiting the amounts of subjects at her disposal, Bergman is able to build an inventory of images, an inventory which is built on the notion of difference as much as it is on similarity. For if each horizon, each ocean, each house is related to the other images in its category, it is also unique, one way of picturing an event or an object that is neither stationary nor demanding a single point of view. Bergman's categories are the opposite of restrictive: they are evolved in order to accommodate our shifting sense of perception.

From frost to thaw was a long time coming in Minnesota, not quite as long as the period from exile to redemption, but a good four months. Ira rather enjoyed the harsh winter days in which the snow swept horizontally out of the Arctic in ready-made drifts. He was fascinated by the local radio warning of a “white out” one day when it stormed so convulsively that the horizon between earth and sky was obliterated.

—“Postscript to a Dead Language”, Melvin Jules Bukiet, in *While the Messiah Tarries*, 1997

What makes this quote from a novelist so particularly striking is the way in which he describes a natural event as one imbued with its own inner narrative, one constructed on the notion of movement. From frost to thaw, from exile to redemption, from snow to drifts. Bukiet’s description of time is one that is structured upon change, on our ability to describe the passage from one state to another. In this context, the appearance of a “white-out” is truly horrifying, since its obliteration of the horizon also eliminates our ability to see. Just as it is for Anna-Eva Bergman, the horizon, so simple, so complex, is the palette on which we measure our ability to describe the world.

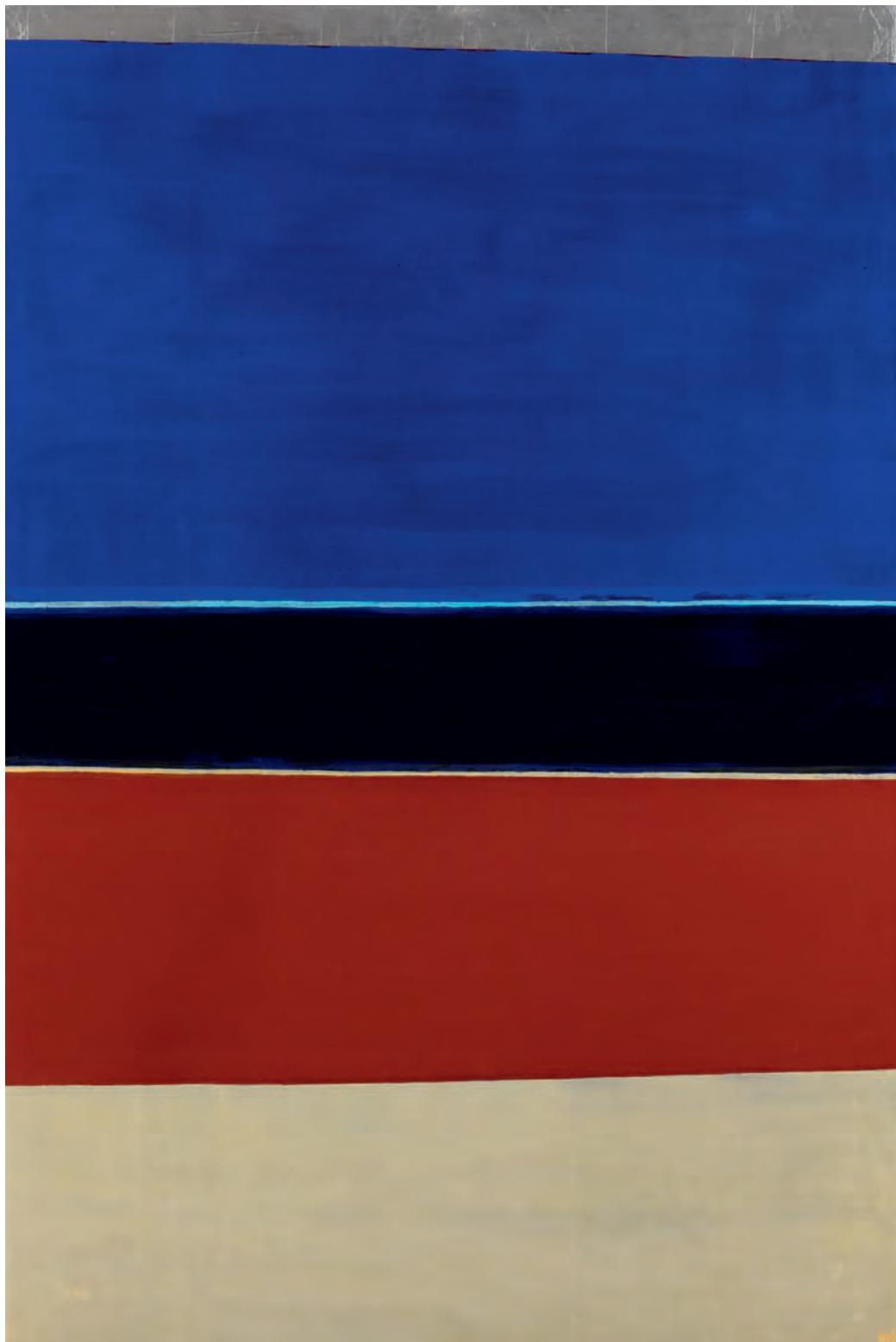
Isieres, Belgium, March, 1997





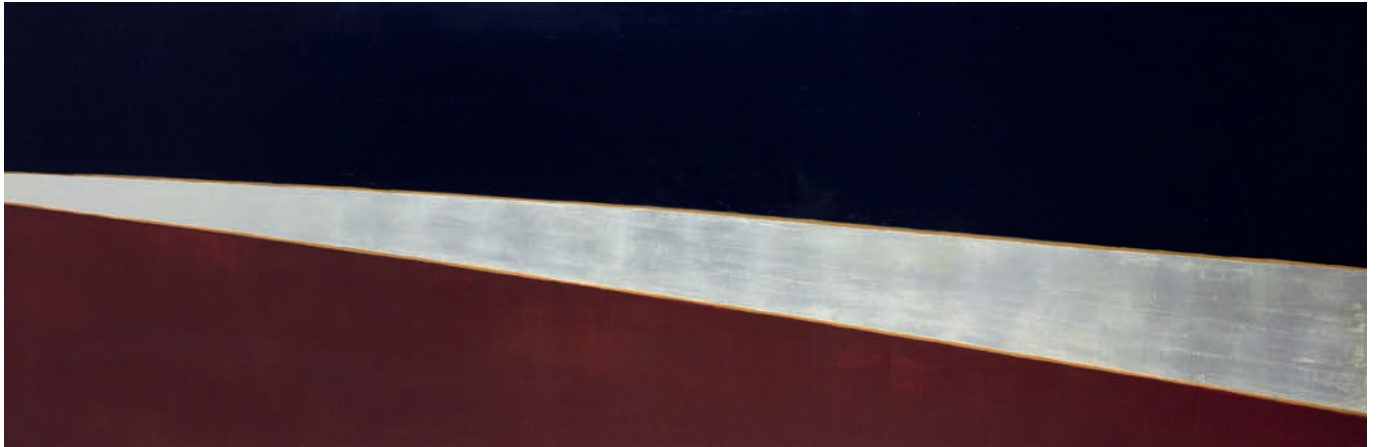
N° 16-1968 Paysage nuit





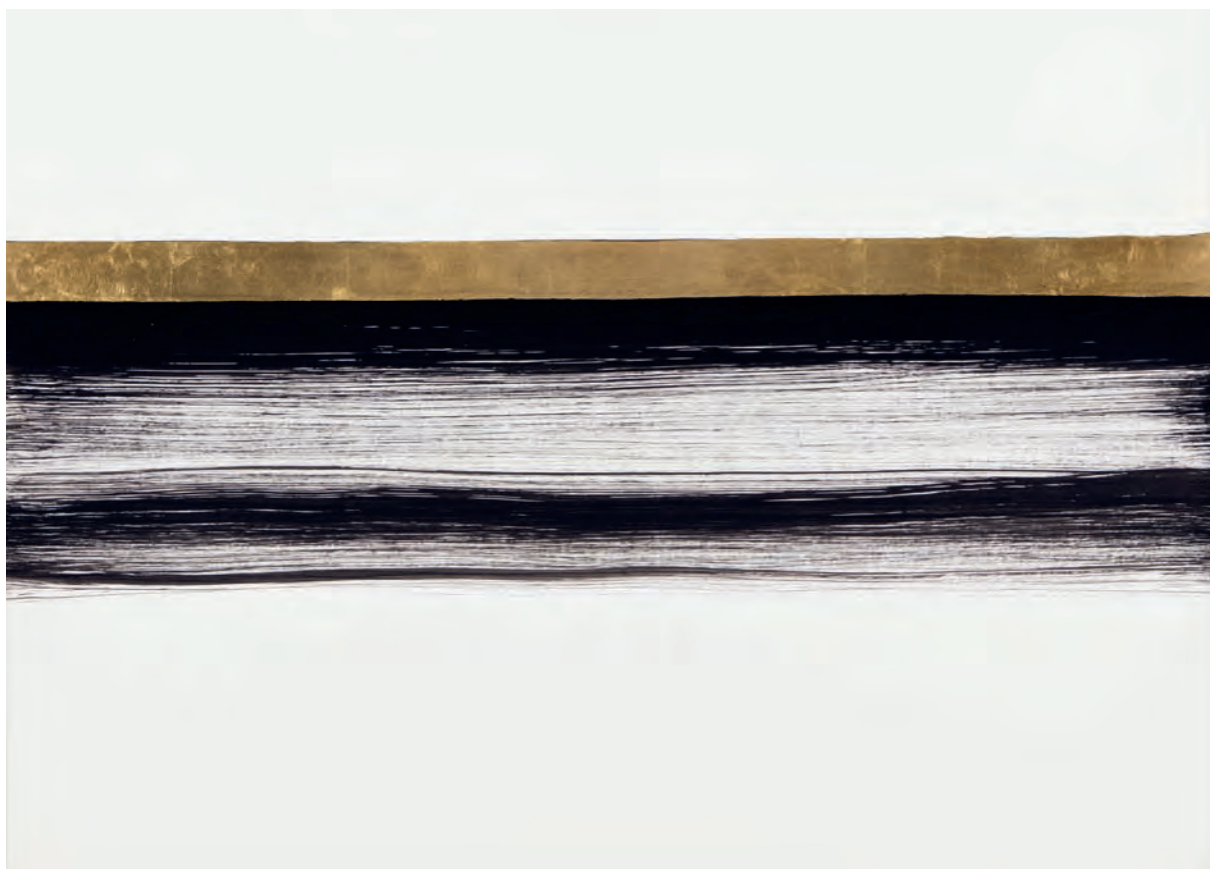
N° 49-1969 Paysage nordique













N° 17-1971 Horizons





N° 55-1969 Autre terre, autre lune





N° 37-1965 Île sans neige



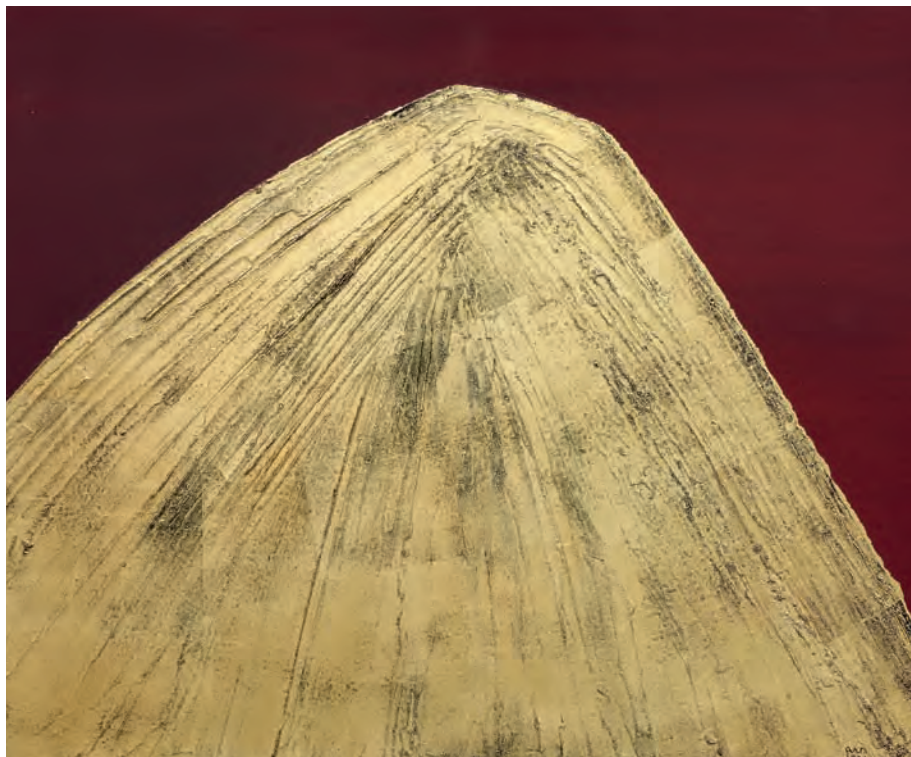
N° 12-1964 Barque II

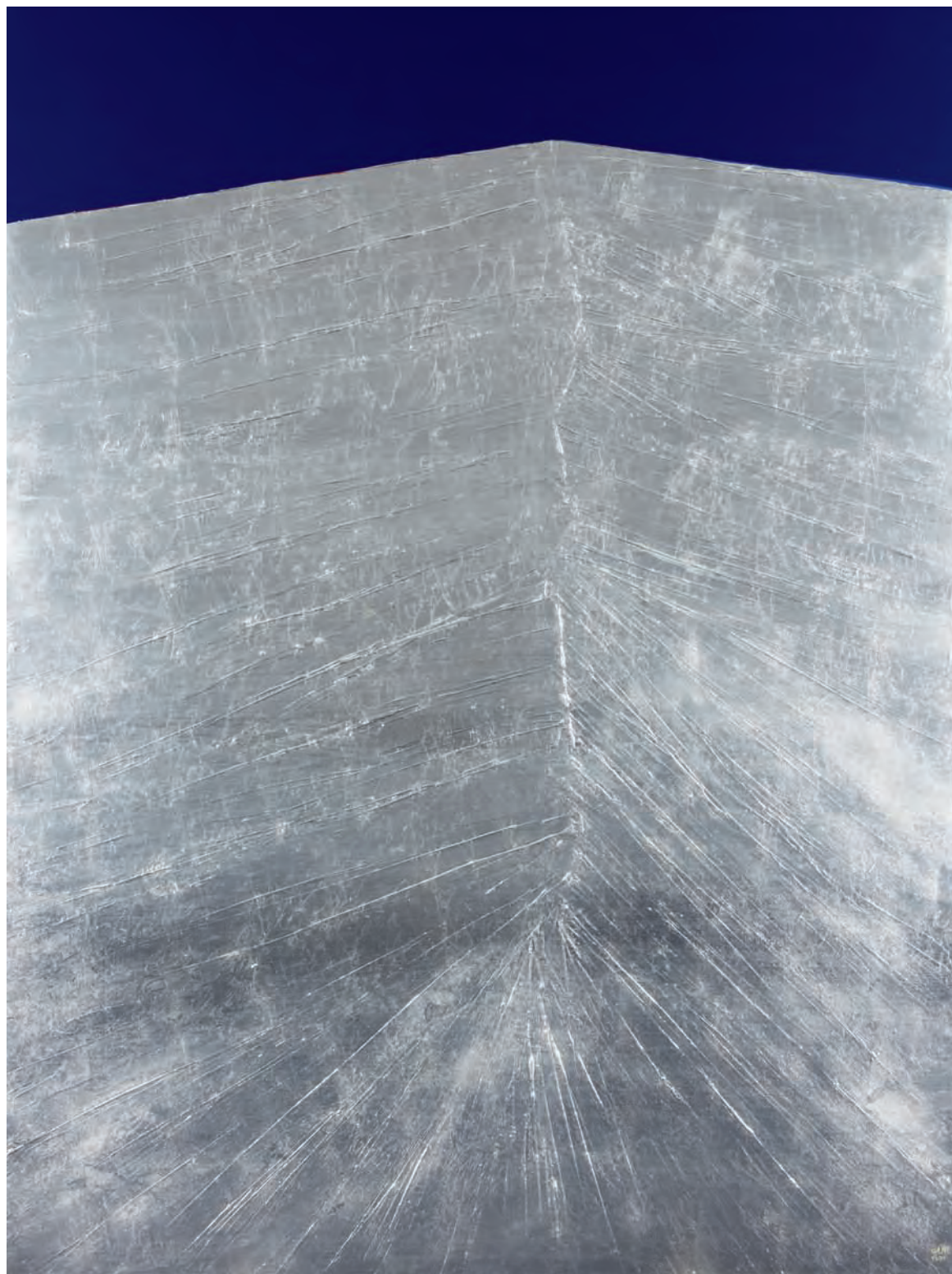












N° 45-1971 Crête de montagne







N° 26-1962 Feu









N° 67-1966 Grand océan









N° 5-1969 Planète d'argent sur fond bleu





L'or de vivre – Univers, 1965





L'or de vivre – Arbre, 1965



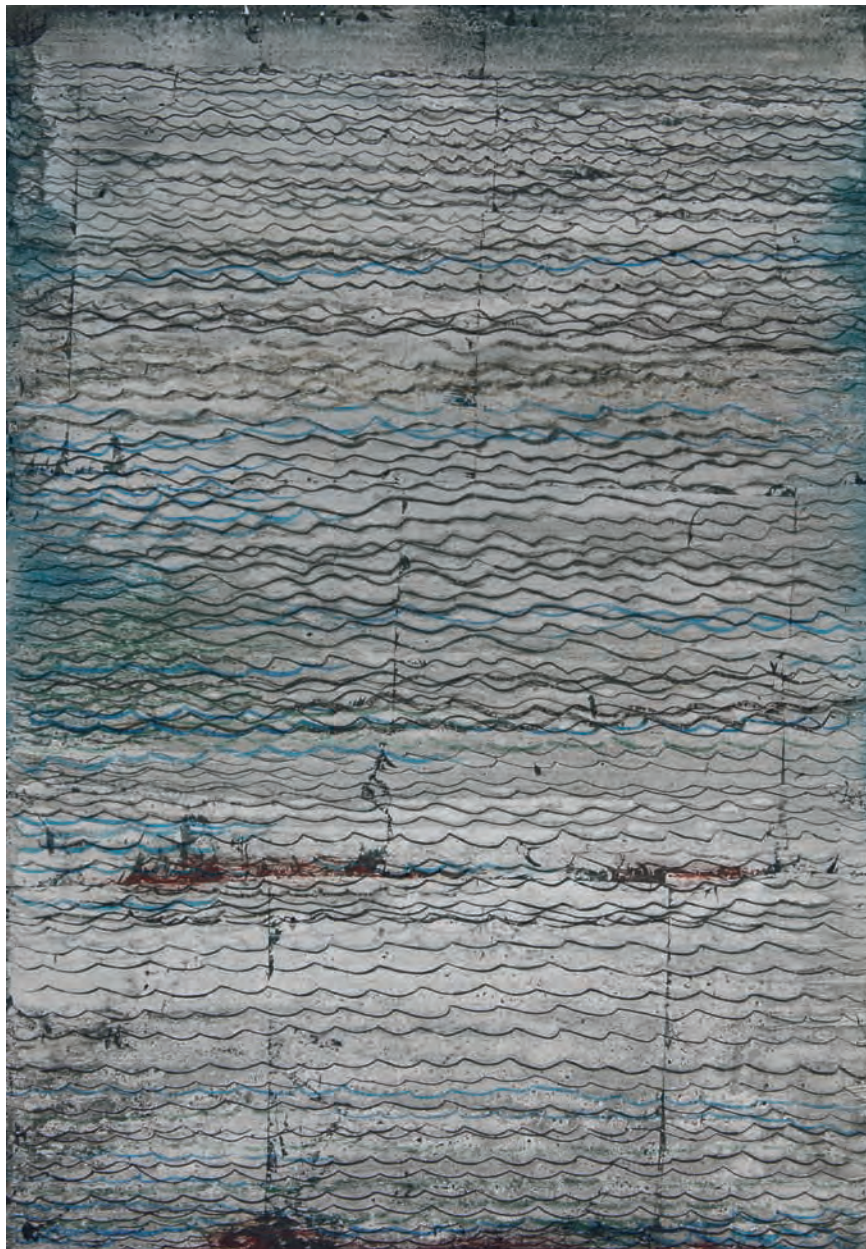


L'or de vivre – Miroir, 1965





L'or de vivre – L'air, 1965





L'or de vivre – La vie, 1965





L'or de vivre – Feu, 1965





L'or de vivre – Rocher, 1965





L'or de vivre – Mur, 1965





L'or de vivre – Terre, 1965







N° 19-1970 Grand Nunatak









N° 68-1970 Maison avec fenêtre d'or



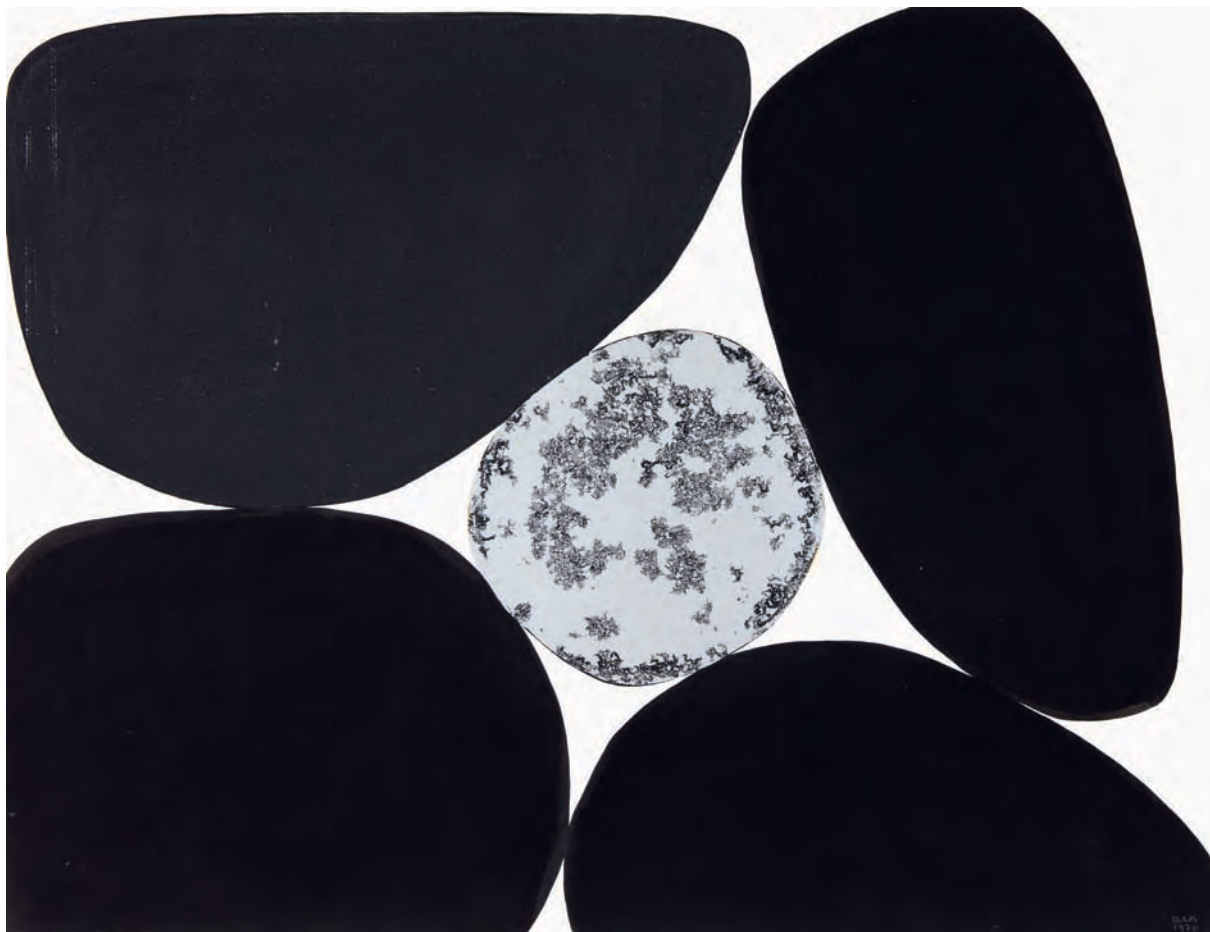




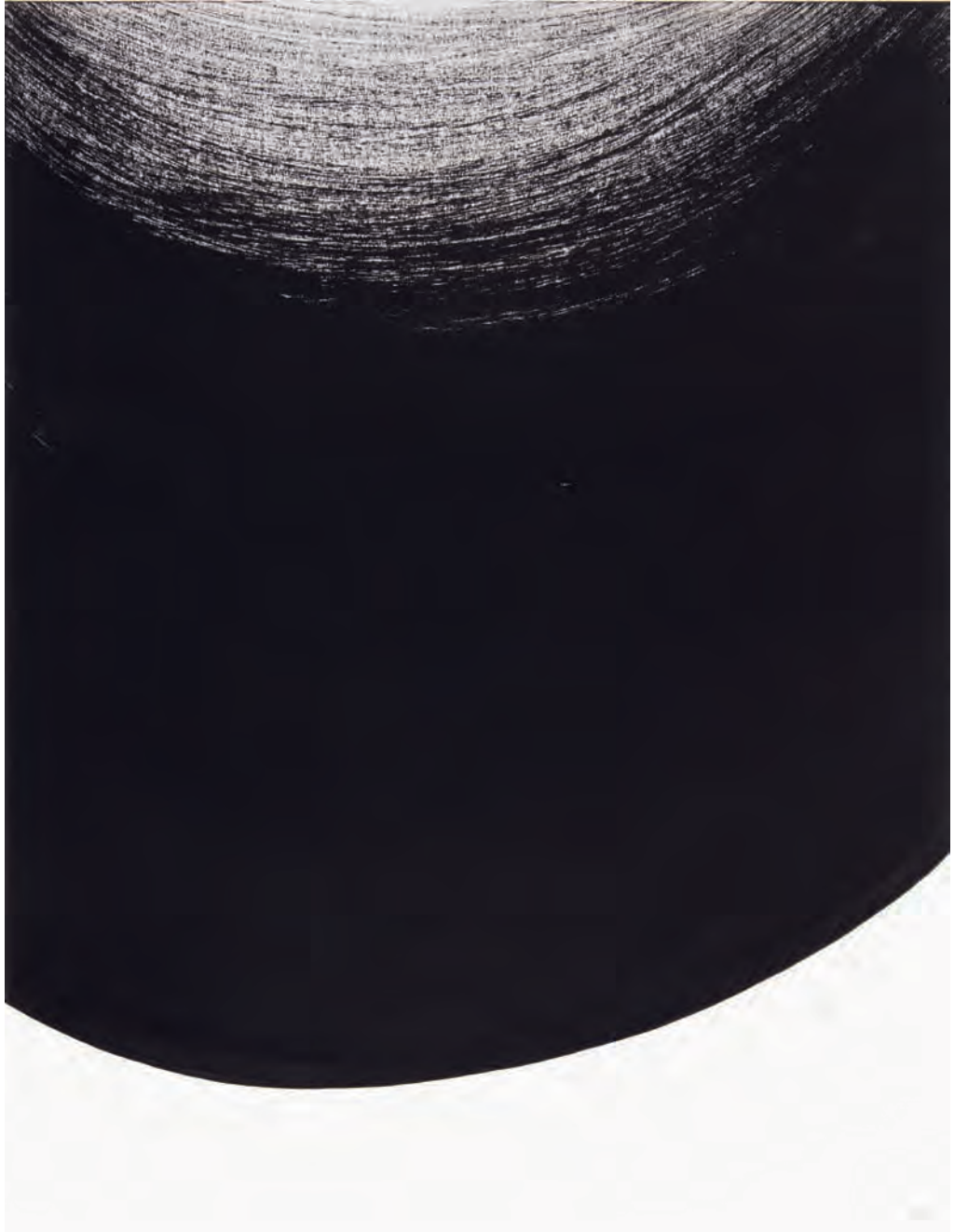












N° 78-1970 Grande forme noire Castille

CRONOLOGÍA



CHRONOLOGY



Anna-Eva Bergman nace en Estocolmo el 29 de mayo de 1909, de madre noruega y padre sueco. Sus padres se separan seis meses después de su nacimiento y vuelve con su madre a Noruega, donde transcurre su infancia y adolescencia.

En 1925 ingresa en la Escuela Estatal de Arte y Artesanía de Oslo, y en 1927 en la Academia de Bellas Artes. En 1928 se matricula en la escuela de artes aplicadas de Viena.

Desde sus primeras pinturas, realizadas en 1924, muestra su interés por captar la luz muy especial del paisaje noruego deshabitado e inmóvil.

En abril de 1929 se traslada a París y se matricula en la academia de André Lhote. En mayo conoce a Hans Hartung, con quien se casa ese mismo año en Dresde.

En sus inicios, su obra está marcada por la influencia de los artistas alemanes de la *Neue Sachlichkeit* [Nueva Objetividad]. Sus dibujos de personajes emblemáticos de la burguesía alemana y francesa revelan una mirada llena de humor que fácilmente se vuelve satírica cuando sus dibujos evocan los fascismos europeos.

Anna-Eva Bergman was born in Stockholm on 29 May, 1909, to a Norwegian mother and a Swedish father. Her parents separated six months after her birth and her mother took her to Norway, where she spent her childhood and adolescence.

She enrolled in the State School for Arts and Crafts in Oslo in 1925 and moved on to the Academy of Fine Arts in 1927. In 1928 she registered in the school of applied arts of Vienna.

From the earliest paintings she made in 1924, she showed her interest in capturing the peculiar light of the uninhabited, motionless landscape of Norway.

In April of 1929 she left for Paris, where she enrolled in the André Lhote Academy. In May she met Hans Hartung. The couple got married that same year in Dresden.

In the beginning, her art was influenced by the German artists of the *Neue Sachlichkeit* [New Objectivity]. Her drawings of representative characters of the German and French bourgeoisie revealed a comical outlook that readily became satirical when her drawings took aim at European fascism.

La casa de / The house of Hartung and / y Bergman
en Menorca / in Minorca, 1933; *Non titré*, 1933; *El generalísimo*, 1935



En 1932, exposición individual de Anna-Eva Bergman en la galería Kühl de Dresde, y con Hans Hartung en la galería Blomqvist de Oslo.

De 1933 a 1934, el matrimonio se establece en Menorca, cerca del pueblo de Fornells, donde alquilan un terreno y edifican una casa moderna, un bloque cuadrado que domina el flanco del acantilado. Se ven obligados a dejar la isla por estar bajo sospecha de espionaje. Durante el régimen de Franco su casa fue demolida, cosa que constatarían con tristeza al volver a la isla varios años después.

Las pinturas y acuarelas que realizó en Menorca muestran el interés de Anna-Eva Bergman por el número áureo y la arquitectura, anunciando las formas simples de sus obras posteriores. Al mismo tiempo, redacta su libro de cocina *Kasseroller*, con recetas de todo el mundo acompañadas por anécdotas cómicas sobre los correspondientes países, en el que figuran numerosas recetas españolas.

In 1932, Anna-Eva Bergman had a solo exhibition in Dresden's Galerie Kühl, and another one with Hans Hartung at Blomqvist, in Oslo.

From 1933 to 1934, the couple moved to Menorca, in the Balearic Islands. They rented a plot of land near the small town of Fornells, where they built a modern house, a white square block overlooking a cliff. However, they were compelled to leave the island because they were suspected of espionage. During a trip they took several years later they were sad to see that their house had been demolished under Franco's regime.

The paintings and watercolours she made in Menorca show Anna-Eva Bergman's interest in the golden number and in architecture, and they announce the simple, constructed forms of her later work. At the same time, she wrote her cookbook *Kasseroller*, with recipes from around the world accompanied by short funny stories about each of the countries mentioned. The book includes many Spanish recipes.

La pareja se divorcia en 1938. Anna-Eva Bergman regresa a Noruega y recupera su nacionalidad noruega, ya que en 1929 había adquirido la alemana con motivo de su matrimonio. A partir de entonces se dedica principalmente a la ilustración y a la escritura hasta el final de la guerra.

En 1942 publica con notable éxito *Turid i middelhavet* [Con Turid en el Mediterráneo], a partir de su libro de recuerdos *Algunas personas son así*, crónica de su vida con Hans Hartung, especialmente en Menorca.

Este mismo año conoce al arquitecto octogenario Christian Lange, con quien traba amistad. Comparte su interés por el número áureo y la inicia en la técnica de la colocación de láminas de metal.

En 1944 Anna-Eva Bergman se casa con Frithjof Lange, ingeniero y pintor aficionado, hijo del arquitecto Christian Lange.

Ilustra el libro de su segundo esposo, *Seier'n er vår!* [¡La victoria es nuestra!], publicado en 1945. Asimismo, realiza ilustraciones para otros libros, periódicos y revistas.

The couple got divorced in 1938. Anna-Eva Bergman returned to Norway and regained her Norwegian nationality, since she had become a German citizen by marriage in 1929. She focussed on illustration and writing until the end of the war.

In 1942 she published *Turid i middelhavet* [With Turid in the Mediterranean] which was a real success. This story was taken from her book of memories *Some people are like that* about her life with Hans Hartung, especially their time in Menorca.

She met and became friends with the octogenarian architect Christian Lange. He shared her interest in the golden number and he initiated her in the technique of laying metal foil.

In 1944, Anna-Eva Bergman married Frithjof Lange, the son of the architect Christian Lange, who was an engineer and an amateur painter.

She illustrated her second husband's book, *Seier'n er vår!* [Victory shall be ours!] published in 1945. She also made illustrations for other books, newspapers and magazines.





En 1946 vuelve con intensidad a la pintura, emprendiendo a finales de 1948 una vía no figurativa. Durante esta época la pintura guarda una estrecha relación con la escritura. Los «cuadernos» que escribe de 1941 a 1951 describen su itinerario íntimo, día a día, de construcción de un mundo pictórico y simbólico, y en ellos abundan las reflexiones teóricas y técnicas sobre el arte, la estética y la filosofía.

Este período marca un giro fundamental en su creación. Inventó y construyó un universo singular en torno a la línea y el ritmo. Realiza su primer cuadro con pan de oro (1948-1950) y, en 1951, hace pinturas y dibujos sobre la estructura de las rocas erosionadas por el mar. De esta serie, a la que llama *Fragments de una isla en Noruega*, procede su primer motivo: la piedra.

Durante el verano de 1950 realiza un viaje en barco por la costa noruega, que relata detalladamente en su diario *Viaje al cabo Norte*. En octubre se inaugura su primera exposición individual de pintura abstracta en Oslo, en Unge Kunstneres Samfund (UKS). Define su trabajo en la prensa noruega como pintura no figurativa o «arte de abstraer».

She resumed painting vigorously in 1946, and in late 1948 she embraced a non-figurative approach. Painting and writing were closely linked at that time. The “notebooks” she kept from 1941 to 1951 offer a day-by-day account of her inner process in the construction of a symbolic pictorial world, with an abundance of theoretical and technical thoughts on art, aesthetics and philosophy.

This period was marked by a major shift in her art. She invented and constructed a unique universe around line and rhythm. She made her first gold leaf painting (1948-1950) and in 1951 she made paintings and drawings of rock structures eroded by the sea. Her first motif—the rock—came from this series, which she called *Fragments of an island in Norway*.

During the summer of 1950 she made a boat trip along the Norwegian coast of which she gave a detailed account in her journal *Voyage to the North Cape*. In October, her first solo show of abstract paintings opened at Unge Kunstneres Samfund (UKS), in Oslo. In the Norwegian press, she defined her work as non-figurative painting, or “the art of abstracting”.

En 1951 deja definitivamente la ilustración.

Anna-Eva Bergman viaja a Berlín en enero de 1952 para encontrarse con artistas, por mediación de Will Grohmann, y para escribir relatos de viaje dirigidos a los periódicos noruegos. Llega a París a principios de marzo y se reúne con Hans Hartung. Presenta un cuadro en la sección noruega del *Salon de Mai* de París, donde seguirá exponiendo todos los años hasta 1960, así como en 1967, 1968, 1975 y 1978. En verano el Kunstantiquariat Wasmuth de Berlín le dedica una exposición individual organizada por Will Grohmann.

En mayo de 1953 Anna-Eva Bergman y Hans Hartung se instalan en una pequeña vivienda-taller en el número 7 de *rue Cels*. La pareja trabaja en el taller de grabado Lacourière de Montmartre, que organiza una exposición de los artistas del taller en la galería La Hune de París.

El 29 de abril de 1954, Anna-Eva se divorcia de Frithjof Lange. Participa en varias exposiciones colectivas de grabado en Suiza, Noruega y Suecia que reúnen a los artistas del taller Lacourière.

In 1951, she abandoned illustration for good.

Anna-Eva Bergman left for Berlin in January 1952, to meet some artists through Will Grohmann, and write some travel essays for Norwegian newspapers. She arrived in Paris at the beginning of the month of March and got back together with Hans Hartung. She presented a canvas in the Norwegian section of the *Salon de Mai* in Paris where she would show her work every year until 1960, and again in 1967, 1968, 1975, and 1978. In summer, a solo show of her work organized by Will Grohmann was held at the Kunstantiquariat Wasmuth in Berlin.

In May 1953, Anna-Eva Bergman and Hans Hartung moved into a small apartment/atelier at number 7, *rue Cels*. The couple worked in the Lacourière engraving studio in Montmartre which organized an exhibition of the artists who worked there at the Hune gallery in Paris.

On 29 April 1954, Anna-Eva divorced Frithjof Lange. She participated in several group-engraving shows which brought together the artists from the Lacourière studio in Switzerland, Norway and Sweden.



Aparece en *Art d'aujourd'hui* un artículo de Michel Seuphor, primera crítica que describe y evalúa su trabajo.

En 1955 expone sus grabados en el pabellón noruego de la Bienal de São Paulo, en Brasil, y en la «Primera exposición internacional de grabado» en Liubliana, Yugoslavia, en la que seguirá participando hasta 1979.

En mayo el crítico Roger van Gindertael escribe un artículo sobre su pintura para la revista *Cimaise* y, más tarde el mismo año, para la revista sueca *Konstrevy*.

El 20 de febrero de 1957, Anna-Eva Bergman y Hans Hartung vuelven a casarse.

En 1958, en una serie de obras sobre papel de igual formato realizadas con témpera y láminas de metal, Anna-Eva Bergman conjuga por primera vez en sus pinturas el repertorio de formas que viene desarrollando en su obra desde 1952: piedra, luna, astro, planeta, montaña, estela, árbol, tumba, valle, barco, proa y espejo.

En París, primera exposición individual de pintura en la Galerie de France, donde seguirá exponiendo regularmente hasta 1977. Exposición individual de xilografías en la galería La Hune. En Múnich, exposición individual de pintura en la galería Van de Loo.

The first article critiquing and evaluating her work, by Michel Seuphor, was published in *Art d'aujourd'hui*.

In 1955, she showed her engravings in the Norwegian pavilion at the Biennale of Sao Paulo, Brazil, and at the “First International Engraving Show” in Ljubljana, Yugoslavia, where she would participate until 1979.

The critic Roger van Gindertael wrote an article on her painting in the journal *Cimaise* in May, and later in the year, wrote another one for the Swedish journal *Konstrevy*.

On 20 February 1957, Anna-Eva Bergman and Hans Hartung remarried.

In 1958, in a series made with tempera and metal foil on paper of the same format, Anna-Eva Bergman assembled, for the first time in her painting, a repertory of the forms she had been developing in her work since 1952: rock, moon, star, planet, mountain, stele, tree, tomb, valley, boat, prow, and mirror.

She had her first solo show of paintings in Paris at the Galerie de France, where she would regularly show her work until 1977. She had a solo show of wood engravings at La Hune gallery; in Munich, she had a solo show of painting at the Van de Loo gallery.



Anna-Eva Bergman en su estudio / in her studio
rue Gauguet, París / Paris, 1964



El 1 de octubre de 1959 el matrimonio se traslada a *rue* Gauguet, cerca del Parque Montsouris, en París. Por primera vez desde su llegada a Francia, Anna-Eva Bergman dispone de un gran taller. Exposición de pinturas en la galería Lucien Blanc, en Aix-en-Provence.

A partir de los motivos de su serie sobre papel de 1958, en 1960 realiza sus primeras pinturas de gran formato (200 × 300 cm).

Exposiciones individuales de pintura y grabado en la galería Kaare Berntsen de Oslo y de pintura en la galería Tony Spinazzola de Aix-en-Provence.

En 1962 Anna-Eva Bergman añade un nuevo tema al vocabulario de formas de sus pinturas: el horizonte, inspirado en los paisajes de Carboneras (España).

Anna-Eva Bergman y Hans Hartung compran un terreno en Carboneras con la intención de construir una casa e instalarse indefinidamente, pero este proyecto no llegará a materializarse por las complicaciones de la legislación española sobre la salida del territorio de obras de arte. No obstante, la pareja siguió visitando Carboneras de manera regular hasta principios de los años setenta (1962, 1963, 1964, 1966, 1970, 1971).

On the 1st October 1959, the couple moved to the *rue* Gauguet, near the Parc Montsouris in Paris. Anna-Eva Bergman had then a big studio for the first time since her return to France. There was an exhibition of paintings at the Lucien Blanc gallery in Aix-en-Provence.

In 1960, she painted her first large-format canvases (200 × 300 cm) using the motifs from her 1958 series on paper.

Solo shows of paintings and engravings at the Kaare Berntsen gallery in Oslo and paintings at the Tony Spinazzola gallery in Aix-en-Provence.

In 1962, Anna-Eva Bergman added in her painting a new theme to her vocabulary of forms: the horizon, inspired by the landscape of Carboneras, Spain.

Anna-Eva Bergman and Hans Hartung bought land in Carboneras. They wanted to build a house and move there permanently. That project could not be carried out because of complications with Spanish law concerning removing art-work from Spanish territory. However, the couple returned there regularly until the early 1970s (1962, 1963, 1964, 1966, 1970, 1971).

En 1964 Anna-Eva Bergman y Hans Hartung viajan en barco a lo largo de la costa noruega, más allá del cabo Norte, y vuelven con más de un millar de fotografías.

En 1965 Anna-Eva Bergman empieza a trabajar a partir de bocetos y fotografías de su viaje septentrional, imágenes a las que seguirá remitiéndose en sus pinturas durante varios años. Las diferentes versiones de su motivo de *Finnmark* constituyen un ejemplo destacado.

Anteriormente al proyecto de ilustración de los textos de Jean Proal, realiza una serie de pinturas sobre papel. Esta serie le brinda la oportunidad de hacer de nuevo una síntesis de sus motivos, como ya había hecho en 1958 y volverá a hacer en 1970.

En 1966 fallece en Oslo Bao, madre de Anna-Eva Bergman. El matrimonio viaja a Menorca, Barcelona y Madrid.

Exposición individual de pinturas en la galería parisina Cahiers d'Art. Retrospectiva en el Kunstneres Hus de Oslo y en el Bergen Kunstforening.

Exposición individual en 1967, en la galería Aronowitsch de Estocolmo, y retrospectiva en la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turín. Los trabajos de construcción de la casa y los talleres de Antibes empiezan en 1968, en un terreno plantado de olivos comprado en 1961. Ese año el tema del horizonte se multiplica en sus obras sobre lienzo o papel.

In 1964, Anna-Eva Bergman and Hans Hartung took a boating trip along the Norwegian coast, beyond the North Cape, and came back with nearly a thousand photographs.

In 1965, Anna-Eva Bergman began working with the sketches and photographs from the voyage to the North. She would continue using them for several years in her paintings. The different versions of her *Finnmark* motif are a prime example.

Before her illustration project for the writings of Jean Proal, she did a series of paintings on paper. That series gave her the opportunity to create another synthesis of her motifs, as she had done in 1958 and would do again in 1970.

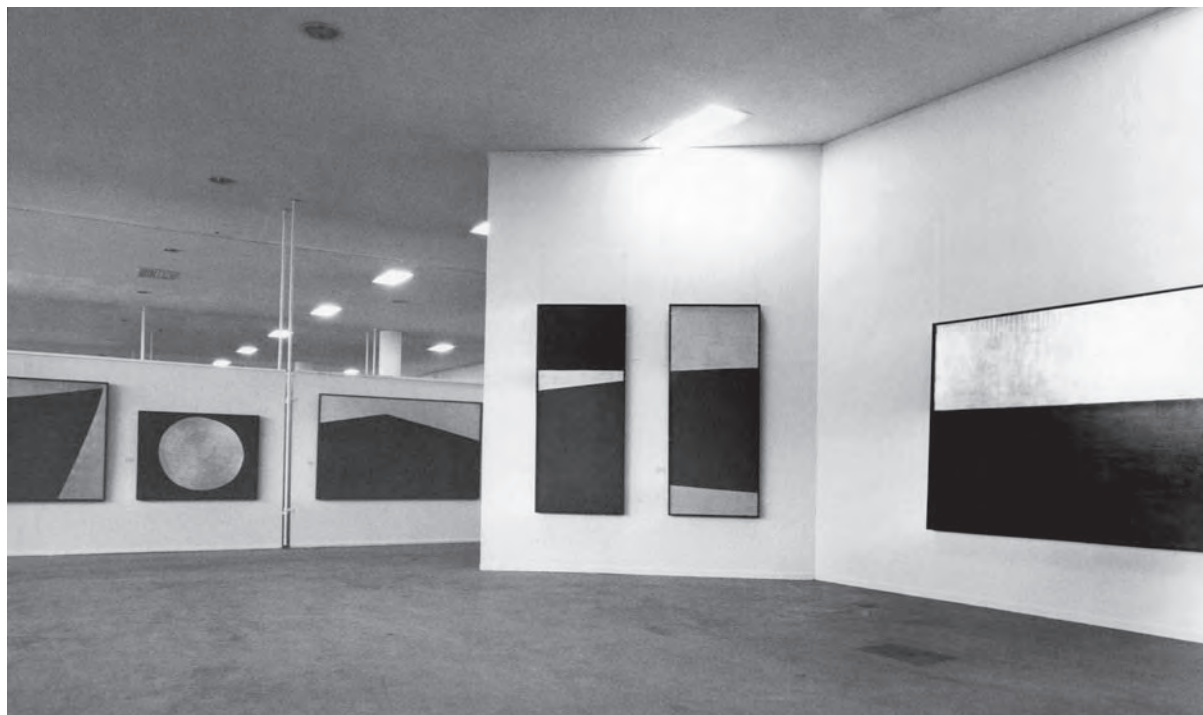
In 1966, Anna-Eva Bergman's mother, Bao, passed away in Oslo. The couple travelled to Menorca, Barcelona and Madrid.

Solo show of paintings in the Cahiers d'Art gallery in Paris. A retrospective in the Kunstneres Hus in Oslo, and in the Bergen Kunstforening.

Solo show in 1967 in the Aronowitsch gallery in Stockholm, and a retrospective in the Galleria Civica d'Arte Moderna in Turin. The construction work for the house and studios in Antibes began in 1968, on a plot planted with olive trees purchased in 1961. During that year, the theme of the horizon proliferated in her work, on canvas and on paper.



Anna-Eva Bergman en su estudio / in her studio rue Gauguier, París / Paris, 1966;
Exposición en la / Exhibition in the Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín, Italia / Turin, Italy, 1967



En 1969 es nombrada Caballero de la Orden Nacional del Mérito. Representa a Noruega en la sección de pintura de la Bienal de São Paulo.

Al principio del verano de 1970 la pareja hace un viaje de un mes por España y Portugal: Barcelona, Montserrat, Zaragoza, Madrid, Ávila, Alberca, Las Hurdes, Coímbra, Batalha, Nazaré, Lisboa, Sevilla, Córdoba, Antequera, Almería, Carboneras, Lorca, Alicante, Valencia y Barcelona.

Ese mismo año, después de dicho viaje, Bergman produce una importante serie de tinta china sobre papel (65 × 50 cm): *Pierres de Castille* [Piedras de Castilla].

Paralelamente, una nueva serie que retoma su repertorio de formas le permite hacer un inventario de su pintura.

En diciembre de 1970, en el número 35 de la revista *XXème Siècle*, aparece el único artículo de fondo dedicado exclusivamente a los grabados, «Anna-Eva Bergman navigateur solitaire», de Julien Clay.

Del 26 de mayo al 1 de junio de 1971, estancia de la pareja en Barcelona.

In 1969, she was appointed Knight of the National Order of Merit. At the Biennale of São Paulo, she represented Norway in painting.

In the beginning of the summer of 1970, the couple went on a one-month trip to Spain and Portugal: Barcelona, Montserrat, Saragossa, Madrid, Avila, Alberca, Las Hurdes, Coimbra, Batalha, Nazaré, Lisbon, Seville, Cordova, Antequera, Almeria, Carboneras, Lorca, Alicante, Valencia, Barcelona.

The same year, just after that trip, Bergman produced an important series of India ink on paper (65 × 50 cm), *Pierres de Castille* [Stones of Castile].

Simultaneously, a new series in which she revisited her repertory of forms allowed her to take stock of her painting.

In December 1970, the only article to focus exclusively on her engravings appeared in issue number 35 of the journal *XXème Siècle*: “Anna-Eva Bergman navigateur solitaire”, by Julien Clay.

From 26 May to 1 June 1971, the couple stayed in Barcelona.

Anna-Eva Bergman en su exposición en Amberes, Bélgica / in her exhibition
in Antwerp, Belgium, 1970; Studio of / Taller de Anna-Eva Bergman, Antibes, 1976



En 1973 el matrimonio se instala en su propiedad *Le Champ des Oliviers*, en Antibes. Exposición individual de pinturas y grabados en la galería Noëlla Gest de Saint-Rémy-de-Provence.

Las obras de Anna-Eva Bergman evolucionan entonces hacia formas cada vez más simples y hacia una gama cromática más restringida. Abandona la construcción de sus lienzos del número áureo y enriquece su vocabulario de formas con dos temas: ola y lluvia.

En 1975, exposición individual de pinturas en el Centro Annunciata de Milán.

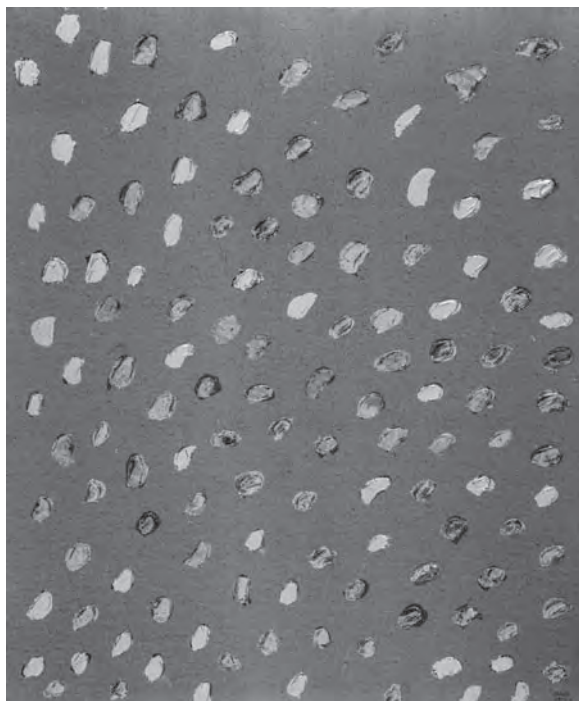
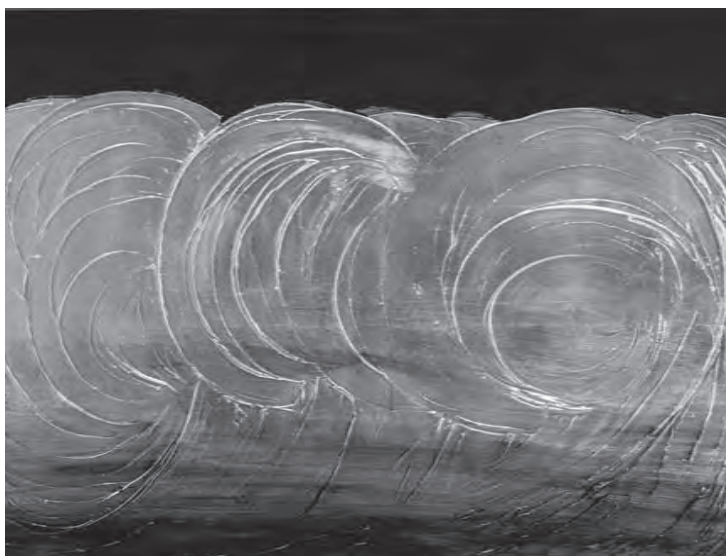
Del 28 de mayo al 9 de junio de 1976 Anna-Eva Bergman realiza en la imprenta Erker de San Galo un número importante de xilografías. Trabaja con placas de madera cuidadosamente escogidas, en las que su intervención, cada vez más exigua, se centra en la estructura de la madera. Esta serie de xilografías será la última que realiza la artista en los talleres de San Galo.

In 1973, the couple moved to their property *Le Champ des Oliviers*, in Antibes. Solo show of paintings and engravings at the Noëlla Gest gallery in Saint-Rémy-de-Provence.

The work of Anna-Eva Bergman was evolving towards increasingly simpler forms and a more restrained range of colours. She abandoned constructing her canvases using the golden number and enriched her vocabulary of forms with two themes: waves and rain.

In 1975, solo painting show at the Centro Annunciata in Milan.

From 28 May to 9 June 1976, at the Erker home in Saint-Gall, Anna-Eva Bergman made a significant number of wood engravings. She worked on carefully chosen boards, and her intervention, becoming more and more minimal, focused on the structure of the wood. That series of engravings on wood would be the artist's last in the ateliers of Saint-Gall.



Exposiciones individuales de pinturas y grabados en el Ayuntamiento de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume y de pinturas en la galería Sapone de Niza.

En 1977, exposiciones individuales de pinturas en la Galerie de France y de obras sobre papel en el museo de la Abadía Sainte-Croix en Sables d'Olonne. Retrospectiva en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (noviembre de 1977 – enero de 1978).

Retrospectiva de sus obras en 1979 en el Henie-Onstad Kunstsenter de Høvikodden y en el Helsingfors Stads Konstmuseum.

Exposiciones itinerantes de pintura, en 1981 y 1982, en el Kunsthalle de Düsseldorf y en la Staatsgalerie Moderner Kunst de Múnich.

Solo shows of paintings and engravings at the town hall in Saint-Maximin-la-Sainte-Baume and of paintings in the Sapone gallery in Nice.

In 1977, solo shows of paintings in the Galerie de France, of work on paper at the museum of the Abbey Sainte-Croix aux Sables d'Olonne. A retrospective at the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (November 1977 – January 1978).

Retrospective of her work in 1979, at Henie-Onstad Kunstsenter, Høvikodden, and at Helsingfors Stads Konstmuseum.

Travelling shows of her paintings, in 1981 and 1982, at the Kunsthalle in Düsseldorf, then at the Staatsgalerie Moderner Kunst, in Munich.





Anna-Eva Bergman es nombrada en 1984 miembro titular de la Academia Europea de las Artes y las Ciencias. Exposición individual de pintura en la galería MB Art de Stuttgart.

Exposición retrospectiva en el Museo Picasso de Antibes en 1986.

Exposición individual de pinturas en la Hochschule für Angewandte Kunst de Viena en 1987.

Anna-Eva Bergman muere el viernes 24 de julio de 1987 en el hospital de Grasse.

Anna-Eva Bergman became a full member of the European Academy of Arts, Sciences and Humanities in 1984. Solo painting show at the MB Art gallery in Stuttgart.

Retrospective show at the Picasso museum in Antibes in 1986.

Solo show of her paintings at the Hochschule für Angewandte Kunst in Vienna in 1987.

Anna-Eva Bergman died Friday, 24 July 1987 in a hospital in Grasse.



Viaje a España / Travel to Spain, 1970

LISTA DE OBRAS



LIST OF WORKS

Salvo indicación contraria, las obras y los documentos presentes en esta publicación se conservan en la Fondation Hartung-Bergman, Antibes, Francia

Unless otherwise stated, the works and documents presented in this book are kept at the Hartung-Bergman Foundation, Antibes, France

Nº 20-1962 L'eau
[El agua / The Water]
Óleo y hoja de metal sobre tela /
Oil and metal sheet on canvas
180 × 270 cm
p. 123

Nº 26-1962 Feu [Fuego / Fire]
Óleo y hoja de metal sobre tela /
Oil and metal sheet on canvas
250 × 200 cm
p. 124

Nº 27-1962 Rübezahl
Óleo y hoja de metal sobre tela /
Oil and metal sheet on canvas
240 × 180 cm
p. 125

Nº 28-1962
Acrílico y hoja de metal sobre tabla de madera / Tempera and metal sheet on wooden board
32 × 24,5 cm
Colección / Collection Per Amor a l'Art
p. 129

Nº 66-1962 Horizon brun
[Horizonte marrón / Brown Horizon]
Óleo y hoja de metal sobre tela /
Oil and metal sheet on canvas
46 × 38 cm
p. 62

Nº 67-1962 Horizon brun
[Horizonte marrón / Brown Horizon]
Óleo y hoja de metal sobre tela /
Oil and metal sheet on canvas
38 × 46 cm
p. 63

Nº 71-1962 Horizon
[Horizonte / Horizon]
Óleo y hoja de metal sobre tela /
Oil and metal sheet on canvas
14 × 18 cm
p. 67

Nº 72-1962 Horizon rouge
[Horizonte rojo / Red Horizon]
Óleo y hoja de metal sobre tela /
Oil and metal sheet on canvas
50 × 65 cm
p. 61

Nº 76-1962 Madrid
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
100 × 300 cm
p. 65

Nº 6-1963 Carboneras
Óleo y hoja de metal sobre tela /
Oil and metal sheet on canvas
114 × 162 cm
p. 68

Nº 15A-1963 Néant d'or
[Vacío de oro / Golden Void]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
146 × 114 cm
p. 130

Nº 15B-1963 Néant d'argent
[Vacío de plata / Silver Void]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
146 × 114 cm
p. 131

Nº 22-1963 Terre morte
[Tierra muerta / Dead Land]
Óleo y hoja de metal sobre tela /
Oil and metal sheet on canvas
97 × 195 cm
p. 66

Nº 12-1964 Barque II
[Barca II / Boat II]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
97 × 195 cm
p. 112

Nº 14-1964 Eau [Agua / Water]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
114 × 162 cm
p. 126

Nº 15-1964 Air [Aire]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
162 × 130 cm
p. 127

Nº 18-1964 Mur [Muro / Wall]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
240 × 180 cm
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
p. 82

L'or de vivre – Univers [La riqueza de vivir – Universo / The Richness of Living – Univers], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre papel / Tempera, pastel and metal sheet on paper
49 × 34 cm
p. 134

L'or de vivre – Astre [La riqueza de vivir – Astro / The Richness of Living – Star], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre papel / Tempera, pastel and metal sheet on paper
49 × 34 cm
p. 135

L'or de vivre – Arbre
[La riqueza de vivir – Árbol / The Richness of Living – Tree], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre papel / Tempera, pastel and metal sheet on paper
49 × 34 cm
p. 136

L'or de vivre – Proue
[La riqueza de vivir – Proa / The Richness of Living – Prow], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre papel / Tempera, pastel and metal sheet on paper
49 × 34 cm
p. 137

L'or de vivre – Miroir

[La riqueza de vivir – Espejo /
The Richness of Living – Mirror], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre
papel / Tempera, pastel and metal
sheet on paper
49 × 34 cm
p. 138

L'or de vivre – Mistral

[La riqueza de vivir – Mistral /
The Richness of Living – Mistral], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre
papel / Tempera, pastel and metal
sheet on paper
49 × 34 cm
p. 139

L'or de vivre – L'air [La riqueza de vivir
– El aire / The Richness of Living –
The Air], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre
papel / Tempera, pastel and metal
sheet on paper
49 × 34 cm
p. 140

L'or de vivre – L'eau

[La riqueza de vivir – El agua / The
Richness of Living – The Water], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre
papel / Tempera, pastel and metal
sheet on paper
49 × 34 cm
p. 141

L'or de vivre – La vie

[La riqueza de vivir – La vida /
The Richness of Living – The Life], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre
papel / Tempera, pastel and metal
sheet on paper
49 × 34 cm
p. 142

L'or de vivre – La mort

[La riqueza de vivir – La muerte /
The Richness of Living – The Death],
1965
Témpera y tinta sobre papel /
Tempera and ink on paper
49 × 34 cm
p. 143

L'or de vivre – Feu

[La riqueza de vivir – Fuego /
The Richness of Living – Fire], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre
papel / Tempera, pastel and metal
sheet on paper
49 × 34 cm
p. 144

L'or de vivre – Feu

[La riqueza de vivir – Fuego /
The Richness of Living – Fire], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre
papel / Tempera, pastel and metal
sheet on paper
49 × 34 cm
p. 145

L'or de vivre – Rocher

[La riqueza de vivir – Peñasco /
The Richness of Living – Crag], 1965
Témpera, pastel y hoja de metal sobre
papel / Tempera, pastel and metal
sheet on paper
49 × 34 cm
p. 146

L'or de vivre – Mur de château

[La riqueza de vivir - Muro de Castillo
/ The Richness of Living - Castle Wall],
1965
Témpera y hoja de metal sobre papel /
Tempera and metal sheet on paper
49 × 34 cm
p. 147

L'or de vivre – Mur

[La riqueza de vivir – Muro /
The Richness of Living – Wall], 1965
Témpera y hoja de metal sobre papel /
Tempera and metal sheet on paper
49 × 34 cm
p. 148

L'or de vivre – Mur d'or

[La riqueza de vivir – Muro de oro
/ The Richness of Living – Golden
Wall], 1965
Témpera y hoja de metal sobre papel /
Tempera and metal sheet on paper
49 × 34 cm
p. 149

L'or de vivre – Terre

[La riqueza de vivir – Tierra /
The Richness of Living – Land], 1965
Témpera y hoja de metal sobre papel /
Tempera and metal sheet on paper
49 × 34 cm
p. 150

L'or de vivre – Horizon

[La riqueza de vivir – Horizonte /
The Richness of Living – Horizon],
1965
Témpera y hoja de metal sobre papel /
Tempera and metal sheet on paper
49 × 34 cm
p. 151

N° 30-1965 Falaise [Acantilado / Cliff]

Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
162 × 130 cm
Colección / Collection Per Amor a l'Art
p. 80

N° 31-1965 Finnmark

Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
130 × 162 cm
p. 77

N° 34-1965 Montagne sombre

[Montaña oscura / Dark Mountain]
Óleo y hoja de metal sobre tela /
Oil and metal sheet on canvas
130 × 195 cm
p. 113

N° 36-1965 Falaise [Acantilado / Cliff]

Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
195 × 97 cm
p. 81

N° 37-1965 Île sans neige

[Isla sin nieve / Island Without Snow]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
100 × 240 cm
p. 110

Nº 1-1966 Mur bleu nuit

[Muro azul noche / Night Blue Wall]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
180 × 270 cm
p. 83

Nº 2-1966 Finnmark Hiver

[Invierno Finnmark / Winter Finnmark]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
150 × 300 cm
p. 79

Nº 67-1966 Grand océan

[Gran océano / Big Ocean]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
250 × 200 cm
p. 128

Nº 1-1967 Fjord [Fiordo]

Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
150 × 250 cm
p. 86

Nº 2-1967 Glacier [Glaciar]

Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
150 × 250 cm
p. 115

Nº 3-1967 Montagne bleue

[Montaña azul / Blue Mountain]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
150 × 250 cm
Colección / Collection Henie Onstad
Kunstsenter, Høvikodden, Noruega /
Norway
p. 116

Nº 4-1967 Montagne transparente

[Montaña transparente / Transparent
Mountain]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
180 × 270 cm
p. 117

Nº 12-1967 Grand Finnmark rouge

[Gran Finnmark rojo / Big Red
Finnmark]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
150 × 300 cm
p. 78

Nº 1-1968 Horizon de montagne

[Horizonte de montaña / Mountain
Horizon]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
162 × 130 cm
p. 64

Nº 2-1968 Fjord [Fiordo]

Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
130 × 162 cm
p. 87

Nº 12-1968 Nuit arctique

[Noche ártica / Arctic Night]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
144 × 96 cm
p. 101

Nº 16-1968 Paysage nuit

[Paisaje noche / Night Landscape]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
240 × 100 cm
p. 98

Nº 17-1968 Paysage jour

[Paisaje día / Day Landscape]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
240 × 100 cm
p. 99

Nº 5-1969 Planète d'argent sur fond bleu

[Planeta de plata sobre fondo azul /
Silver Planet On Blue Background]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
114 × 146 cm
Musée d'Art Moderne de la Ville de
Paris
p. 132

Nº 6-1969 Horizon avec terre rouge et ombre

[Horizonte con tierra roja y sombra /
Horizon with Red Land and Shadow]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
146 × 97 cm
p. 103

Nº 8-1969 Grand horizon bleu

[Gran horizonte azul / Large Blue
Horizon]
Vinilo y hoja de metal sobre tela /
Vinyl and metal sheet on canvas
200 × 300 cm
p. 88

Nº 36-1969

Tinta china y hoja de metal sobre
cartón encolado sobre tela / Chinese
ink and metal sheet on glued cardboard
on canvas
74,5 × 104,5 cm
p. 105

Nº 38-1969

Tinta china y hoja de metal sobre
cartón encolado sobre tela / Chinese
ink and metal sheet on glued cardboard
on canvas
104 × 74,5 cm
p. 104

Nº 49-1969 Paysage nordique

[Paisaje nórdico / Nordic Landscape]
Vinilo y hoja de metal sobre tabla de
madera contrachapada / Vinylique et
feuille de métal sur panneau de bois
contreplaqué
146 × 97 cm
p. 100

Nº 55-1969 Autre terre, autre lune

[Otra tierra, otra luna / Another
Land, Another Moon]
Vinilo y hoja de metal sobre tabla de
madera contrachapada / Vinyl and
metal sheet on plywood board
130 × 97 cm
p. 108

Non titré [Sin título / Untitled], 1970
 Acrílico y hoja de metal sobre papel
 entelado encolado sobre tela / Acrylic
 and metal sheet on fabric glued on
 paper on canvas
 60 × 49 cm
 Colección / Collection Per Amor a l'Art
 p. 133

Nº 18-1970 Deux astres noirs
 [Dos astros negros / Two Black Stars]
 Tinta china sobre papel / Chinese ink
 on paper
 74,5 × 104,5 cm
 p. 153

Nº 19-1970 Grand Nunatak
 [Gran Nunatak / Big Nunatak]
 Tinta china sobre papel / Chinese ink
 on paper
 104,5 × 74,5 cm
 p. 154

Nº 33-1970 Demi astre
 [Medio astro / Half Star]
 Vinilo y hoja de metal sobre tabla de
 madera masonita / Vinyl and metal
 sheet on wooden board masonite
 40 × 105 cm
 p. 109

Nº 64-1970 Grand rond
 [Gran ronda / Big round], 1970
 Tinta china sobre papel / Chinese ink
 on paper
 70 × 100 cm
 p. 155

Nº 66-1970 Barque [Barca / Boat], 1970
 Tinta china y grafito sobre papel /
 Chinese ink and graphite on paper
 70 × 100 cm
 p. 156

Nº 67-1970 Montagne
 [Montaña / Mountain]
 Tinta china sobre papel /
 Chinese ink on paper
 70 × 100 cm
 p. 157

Nº 68-1970 Maison avec fenêtre d'or
 [Casa con ventana de oro / House
 with Golden Window]
 Tinta china y hoja de metal sobre
 cartón / Chinese ink and metal sheet
 on cardboard
 70 × 100 cm
 p. 158

Nº 69-1970 Arbre [Árbol / Tree]
 Tinta china sobre papel / Chinese ink
 on paper
 100 × 70 cm
 p. 159

Nº 71-1970 Pierre de Castille 1
 [Piedra de Castilla 1 / Stone of Castile 1]
 Tinta china sobre papel encolado
 sobre tela / Chinese ink on glued
 paper on canvas
 64,5 × 49,5 cm
 p. 161

Nº 72-1970 Pierre de Castille 2
 [Piedra de Castilla 2 / Stone of Castile 2]
 Tinta china sobre papel / Chinese ink
 on paper
 64,5 × 49,5 cm
 Colección / Collection Henie Onstad
 Kunstsenter, Høvikodden, Noruega /
 Norway
 p. 162

Nº 73-1970 Pierre de Castille 3
 [Piedra de Castilla 3 / Stone of Castile 3]
 Tinta china sobre papel / Chinese ink
 on paper
 64,5 × 49,5 cm
 Colección / Collection Henie Onstad
 Kunstsenter, Høvikodden, Noruega /
 Norway
 p. 163

Nº 74-1970 Pierre de Castille 4
 [Piedra de Castilla 4 / Stone of Castile 4]
 Tinta china sobre papel / Chinese ink
 on paper
 49,5 × 64,5 cm
 Colección / Collection Henie Onstad
 Kunstsenter, Høvikodden, Noruega /
 Norway
 p. 164

Nº 75-1970 Pierre de Castille 5
 [Piedra de Castilla 5 / Stone of Castile 5]
 Tinta china sobre papel marouflé sur
 toile / Chinese ink on glued paper on
 canvas
 49,5 × 64,5 cm
 p. 165

Nº 76-1970 Pierre de Castille 6
 [Piedra de Castilla 6 / Stone of Castile 6]
 Tinta china y hoja de metal sobre
 papel / Chinese ink and metal sheet
 on paper
 49,5 × 64,5 cm
 p. 166

Nº 77-1970 Deux formes noires Castille
 [Dos formas negras Castilla / Two
 Black Forms Castile]
 Tinta china sobre papel / Chinese ink
 on paper
 64,5 × 49,5 cm
 p. 167

Nº 78-1970 Grande forme noire Castille
 [Gran forma negra Castilla / Big
 Black Form Castile]
 Tinta china sobre papel / Chinese ink
 on paper
 64,5 × 49,5 cm
 p. 168

Nº 10-1971 Nunatak or II
 [Nunatak oro II / Nunatak Gold II]
 Acrílico, pasta de modelar y hoja de
 metal sobre tabla de madera masonita /
 Acrylic, modelling paste and metal
 sheet on wooden board masonite
 54 × 65 cm
 Colección / Collection Per Amor a l'Art
 p. 119

Nº 15-1971 Piste [Pista / Track]
 Acrílico y hoja de metal sobre tela /
 Acrylic and metal sheet on canvas
 250 × 200 cm
 p. 102

Nº 17-1971 Horizons

[Horizontes / Horizons]

Acrílico y hoja de metal sobre tela /
Acrylic and metal sheet on canvas
250 × 200 cm

p. 106

Nº 20-1971 Horizon à une ligne

[Horizonte en una línea / Horizon
Within a Line]

Acrílico y hoja de metal sobre tabla
de madera masonita / Acrylic and
metal sheet on wooden board masonite
65 × 54 cm

Colección / Collection Per Amor a l'Art
p. 97

Nº 32-1971 Barque noire

[Barca negra / Black Boat]

Acrílico y hoja de metal sobre tabla de
madera masonita / Acrylic and metal
sheet on wooden board masonite
57 × 150 cm

p. 107

Nº 45-1971 Crête de montagne

[Cresta de la montaña / Crest of a
Mountain]

Acrílico, pasta de modelar y hoja de
metal sobre tela / Acrylic, modelling
paste and metal sheet on canvas
200 × 150 cm

Musée d'Art Moderne de la Ville de
Paris
p. 120

Nº 46-1971 Crête de montagne II

[Cresta de la montaña II / Crest of a
Mountain II]

Acrílico, pasta de modelar y hoja de
metal sobre tela / Acrylic, modelling
paste and metal sheet on canvas
150 × 200 cm

p. 121

Nº 48-1971 Mur de glace

[Muro de hielo / Ice Wall]

Acrílico, pasta de modelar y hoja de
metal sobre tela / Acrylic, modelling
paste and metal sheet on canvas
150 × 200 cm

p. 85

OBRAS EN LA CRONOLOGÍA / WORKS IN
THE CHRONOLOGY

Non titré [Sin título / Untitled], 1933

Óleo sobre tela / Oil on canvas
50 × 80 cm

p. 172

Nº ca-1948-50

Óleo y hoja de metal sobre tabla de
madera masonita / Oil and metal sheet
on wooden board masonite
41 × 27 cm

p. 174

Fragment d'une île en Norvège I

[Fragmentos de una isla en Noruega
/ Fragments of an island in Norway],
1951 Grafito sobre papel / Graphite
on paper

36 × 54 cm
p. 174

Non titré [Sin título / Untitled], 1952

Témpera sobre paper Ingres /
Tempera on Ingres paper
21 × 28,5 cm

p. 174

Nº 49-1973 Vague Baroque [Ola barroca /
Baroque Wave]

Acrílico, pasta de modelar y hoja de
metal sobre tela / Acrylic, modelling
paste and metal sheet on canvas
97 × 130 cm

p. 181

Nº 21-1974 Pluie [Lluvia / Rain]

Acrílico, pasta de modelar y hoja de
metal sobre tela / Acrylic, modelling
paste and metal sheet on canvas
73 × 60 cm

p. 181

Nº 13-1977 Cap Bleu [Cabo azul /
Blue Cape]

Acrílico y hoja de metal sobre tela /
Acrylic and metal sheet on canvas
180 × 142 cm

Colección / Collection Per Amor a l'Art
p. 182



El movimiento es una línea rítmica que se siente. Una figura en movimiento pierde sus contornos. Los contornos encierran la figura en la superficie del cuadro. En su lugar hay que dibujar la línea del ritmo del movimiento.

**PRESIDENTE DEL MUSEO
NACIONAL CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA / CHAIRMAN OF
MUSEO NACIONAL CENTRO DE
ARTE REINA SOFÍA**

MINISTRO DE CULTURA Y DEPORTE /
MINISTER OF CULTURE AND SPORT

José Manuel Rodríguez Uribes

DIRECTOR DEL MUSEO /
DIRECTOR OF THE MUSEUM

Manuel Borja-Villel

**REAL PATRONATO /
ROYAL BOARD OF TRUSTEES**

PRESIDENCIA DE HONOR /
HONORARY PRESIDENCY
SS. MM. los Reyes de España

PRESIDENTA / PRESIDENT
Ángeles González-Sinde

VICEPRESIDENTA / VICE PRESIDENT
Beatriz Corredor Sierra

VOCALES NATOS / EX OFFICIO TRUSTEES
Javier García Fernández
(Secretario General de Cultura) / (Secretary
General of Cultura)

Andrea Gavela Llopis
(Subsecretaria de Cultura y Deporte) /
(Undersecretary for Culture and Sports)

María José Gualda Romero
(Secretaría de Estado de Presupuestos y
Gastos) / (State Secretary for Budgets and
Expenditure)

María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo
de Albornoz
(Directora General de Bellas Artes) / (Director
General of Fine Arts)

Manuel Borja-Villel
(Director del Museo) / (Museum Director)

Cristina Juarranz de la Fuente
(Subdirectora Gerente del Museo) / (Museum
Deputy Director of Management)

Luis Cacho Vicente
(Consejero de Educación y Cultura de La
Rioja) / (Regional Minister of Education and
Culture of La Rioja)

María de la Esperanza Moreno Reventós
(Consejera de Educación y Cultura de la
Región de Murcia) / (Regional Minister of
Education and Culture of Murcia)

Vicent Marzá Ibáñez
(Conseller de Educació, Cultura y Deporte
de la Comunitat Valenciana) / (Minister
of Education, Culture and Sport of the
Regional Government of Valencia)

Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos del
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía) / (President of Fundación Amigos del
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

**VOCALES DESIGNADOS /
ELECTIVE TRUSTEES**

Montserrat Aguer Teixidor
Pedro Argüelles Salaverria
Miguel Angel Cortés Martín
Alberto Cortina Koplowitz
Estrella de Diego Otero
Carlos Lamela de Vargas
Marcelo Mattos Araújo
Patricia Phelps de Cisneros
María Eugenia Rodríguez Palop
Santiago de Torres Sanahuja
Ana María Pilar Vallés Blasco
José María Álvarez-Pallete (Telefónica, S.A.)
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
(Banco Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco (Fundación
Mutua Madrileña)
Antonio Huertas Mejías (Mapfre, S.A.)
Pablo Isla Álvarez de Tejera (Inditex)

PATRONOS DE HONOR /
HONORARY TRUSTEES
Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

COMITÉ ASESOR /
ADVISORY COMMITTEE
Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

DIRECTOR

Manuel Borja-Villel

SUBDIRECTORA ARTÍSTICA /

DEPUTY DIRECTOR AND CHIEF CURATOR

Mabel Tapia

SUBDIRECTORA GERENTE /

DEPUTY DIRECTOR OF MANAGEMENT

Cristina Juarranz de la Fuente

GABINETE DE DIRECCIÓN /

DIRECTOR'S OFFICE

JEFA DE GABINETE / HEAD OF OFFICE

Nicola Wohlfarth

JEFA DE PRENSA / HEAD OF PRESS

Concha Iglesias

JEFA DE PROTOCOLO / HEAD OF PROTOCOL

Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES / EXHIBITIONS

JEFA DEL ÁREA DE EXPOSICIONES /

HEAD OF EXHIBITIONS

Teresa Velázquez

COORDINADORA GENERAL DE EXPOSICIONES /

GENERAL COORDINATOR OF EXHIBITIONS

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES / COLLECTIONS

JEFA DEL ÁREA DE COLECCIONES /

HEAD OF COLLECTIONS

Rosario Peiró

JEFE DE RESTAURACIÓN /

HEAD OF RESTORATION

Jorge García

JEFA DE REGISTRO DE OBRAS /

HEAD OF THE OFFICE OF THE REGISTRAR

Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES /

EDITORIAL ACTIVITIES

JEFA DE ACTIVIDADES EDITORIALES Y

PROYECTOS DIGITALES /

HEAD OF EDITORIAL ACTIVITIES

Alicia Pinteo

RESPONSABLE DE PROYECTOS DIGITALES /

HEAD OF DIGITAL PROJECTS

Olga Sevillano

ACTIVIDADES PÚBLICAS /

PUBLIC ACTIVITIES

DIRECTORA DE ACTIVIDADES PÚBLICAS Y DEL

CENTRO DE ESTUDIOS / DIRECTOR OF PUBLIC

ACTIVITIES AND THE STUDY CENTRE

Ana Longoni

JEFE DE ACTIVIDADES CULTURALES Y

AUDIOVISUALES / HEAD OF CULTURAL

ACTIVITIES AND AUDIOVISUAL PROGRAM

Chema González

JEFA DE BIBLIOTECA Y CENTRO DE

DOCUMENTACIÓN / HEAD OF THE LIBRARY

AND DOCUMENTATION CENTRE

Isabel Bordes

JEFA DEL ÁREA DE EDUCACIÓN /

HEAD OF EDUCATION

María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA / DEPUTY

DIRECTORATE MANAGEMENT

SUBDIRECTOR ADJUNTO A GERENCIA /

DEPUTY MANAGING DIRECTOR

Ángel Esteve

CONSEJERA TÉCNICA / TECHNICAL ADVISOR

María Luisa Muñoz Monge

JEFA DE LA UNIDAD DE APOYO A GERENCIA /

HEAD OF ASSISTANCE MANAGEMENT

Guadalupe Herranz Escudero

JEFE DEL ÁREA ECONÓMICA /

HEAD OF THE ECONOMIC DEPARTMENT

Luis Ramón Enseñat Calderón

JEFA DEL ÁREA DE DESARROLLO

ESTRATÉGICO, COMERCIAL Y PÚBLICOS /

HEAD OF STRATEGIC DEVELOPMENT, BUSINESS

AND AUDIENCES

Rosa Rodrigo

JEFA DEL ÁREA DE RECURSOS HUMANOS /

HEAD OF THE HUMAN RESOURCES

DEPARTMENT

María Esperanza Zarauz Palma

JEFE DE ÁREA DE ARQUITECTURA,

INSTALACIONES Y SERVICIOS GENERALES /

HEAD OF THE DEPARTMENT OF ARCHITECTURE,

FACILITIES AND GENERAL SERVICES

Rafael Manuel Hernández Martínez

JEFE DEL ÁREA DE SEGURIDAD /

HEAD OF THE SECURITY DEPARTMENT

Luis Barrios

JEFA DEL ÁREA DE INFORMÁTICA /

HEAD OF IT DEPARTMENT

Sara Horganero

FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART

PATRONATO / BOARD MEMBERS

PRESIDENTE / CHAIRMAN

José Luis Soler

VICEPRESIDENTA / VICE-CHAIRWOMAN

Susana Lloret

VOCALES / REPRESENTATIVES

Mateo Blay
Eugenia Mora
José Manuel Soler
Alicia Soler
María Luisa Soler
Vicent Todolí
Jorge Eduardo Úbeda

SECRETARIO / SECRETARY

Joaquín Ignacio García

DIRECTORA GENERAL / GENERAL DIRECTOR

Susana Lloret

DIRECTORA GERENTE / EXECUTIVE DIRECTOR

Elisa Maldonado

DIRECTOR DEL ÁREA DE ARTE / ARTISTIC DIRECTOR

Vicent Todolí

DIRECTORA DEL ÁREA FINANCIERA, FISCAL Y LEGAL / FINANCE AND LEGAL DIRECTOR

María Luisa Soler

RESPONSABLE DEL ÁREA FINANCIERA, FISCAL Y LEGAL / FINANCE AND LEGAL MANAGER

Álvaro Ballester

TÉCNICO DE ADMINISTRACIÓN / FINANCIAL ACCOUNTANT

Alicia Guijarro

RESPONSABLE DE SERVICIOS GENERALES / GENERAL SERVICES MANAGER

Susana Serrano

RESPONSABLE DEL ÁREA SOCIAL / SOCIAL AREA MANAGER

Roberto Simón

EQUIPO EDUCATIVO DEL ÁREA SOCIAL / EDUCATIONAL TEAM SOCIAL AREA

Soledad Martínez Orduña
Susana Nieto
Julia Crespo

RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN Y REDES SOCIALES / SOCIAL MEDIA AND COMMUNICATION MANAGER

Ana Valls

RESPONSABLE DE PROTOCOLO / PROTOCOL MANAGER

Carla Gago

TÉCNICO DE COMUNICACIÓN Y PROTOCOLO / PROTOCOL AND COMMUNICATION ASSISTANT

Alberto Sancho González

RESPONSABLE DE OPERACIONES Y MANTENIMIENTO / MAINTENANCE MANAGER

Christian Ferrando

AUXILIAR DE MANTENIMIENTO / MAINTENANCE ASSISTANT

Enzo Marai

ASESOR DE LA COLECCIÓN PERAMOR A L'ART / ADVISER OF PER AMOR A L'ART COLLECTION

Vicent Todolí

BOMBAS GENS CENTRE D'ART

DIRECTORA / DIRECTOR

Nuria Enguita

COORDINADORA DE EXPOSICIONES Y DE LA COLECCIÓN / EXHIBITIONS AND COLLECTION COORDINATOR

Carmen Pereira

COORDINADORA DE ACTIVIDADES CULTURALES Y EDUCATIVAS / CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES COORDINATOR

Sonia Martínez

COMISARIA ADJUNTA Y COORDINADORA DE PUBLICACIONES / ASSISTANT CURATOR AND PUBLICATIONS COORDINATOR

Julia Castelló

EQUIPO DE MEDIACIÓN / MEDIATION TEAM

Carles Àngel Saurí
Eva Bravo Hinojo
Sara Losada Rambla
Cristina Montiano Vicente
Laura Pastor

COORDINADORA DE SALA / ROOM COORDINATOR

Rosa Nácher

AUXILIAR DE SALA / ROOM ASSISTANT

Cristina Montiano

RESPONSABLE DE RECEPCIÓN / RECEPTION

Alejandro Beltrán

FONDATION HARTUNG-BERGMAN

PRESIDENTE / CHAIRMAN

Daniel Malingre

DIRECTOR

Thomas Schlessler

EXPERTOS Y RESPONSABLES DEL FONDO ANNA-EVA BERGMAN / EXPERTS AND RESPONSIBLES FOR THE ANNA-EVA BERGMAN FUND

Christine Lamothe
Hervé Coste de Champeron

COORDINADORA DE PROYECTOS / PROJECT COORDINATOR

Elsa Hougue

ENCARGADA DE CONSERVACIÓN / ATTACHED CONSERVATION

Juliette Persilier

RESPONSABLE DE REGISTRO DE OBRA / REGISTRAR

Roland Massenhove

RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN / PR ASSISTANT

Margaux Lingua-Nortes

Esta publicación acompaña la exposición *Anna-Eva Bergman. De norte a sur, ritmos* (22 octubre, 2020 – 4 abril, 2021), producida por la Fundació Per Amor a l'Art, organizada por Bombas Gens Centre d'Art (Valencia) y Fondation Hartung-Bergman con la colaboración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y comisariada por Nuria Enguita y Christine Lamothe. La muestra consta de obras de la colección Per Amor a l'Art, Fondation Hartung-Bergman, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y Henie Onstad Kunstsenter.

This publication goes with the exhibition *Anna-Eva Bergman. From North to South, Rhythms* (22 October 2020 – 4 April 2021), produced by Fundació Per Amor a l'Art, organized by Bombas Gens Centre d'Art (Valencia) and Fondation Hartung-Bergman (Antibes) in cooperation with Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, and curated by Nuria Enguita and Christine Lamothe. The show consists of works by Per Amor a l'Art collection, Fondation Hartung-Bergman, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris and Henie Onstad Kunstsenter.

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

COMISARIADO / CURATORS

Nuria Enguita
Christine Lamothe

JEFA DEL ÁREA DE EXPOSICIONES / HEAD OF EXHIBITIONS

Teresa Velázquez

COORDINACIÓN / COORDINATION

Andrea Pérez Envid

RESPONSABLE GESTIÓN DE EXPOSICIONES / EXHIBITIONS MANAGER

Natalia Guaza

RESTAURACIÓN / RESTORATION

Paloma Calopa Rodríguez, restauradora responsable
Sandra Cynthia Bravo Guerrero

CATÁLOGO / CATALOGUE

EDICIÓN / EDITION

Nuria Enguita
Christine Lamothe

COORDINACIÓN / COORDINATION

Julia Castelló
Carmen Pereira
Enrique Barba

TEXTOS / TEXTS

Susana Lloret
Thomas Schlessler
Romain Mathieu
Teresa Lanceta
Nuria Enguita
Michael Tarantino

DISEÑO / DESIGN

Hermanos Berenguer

MAQUETACIÓN / LAYOUT

Myriam López Consalvi

TRADUCCIONES / TRANSLATIONS

Discobole, SL
Carlos García
Juli Jordà
Barbara de Lataillade
Juliette Persilier

CORRECCIÓN / COPY EDITOR

Laura Vallés
Beatriz Martínez Hijazo

GESTIÓN DE LA PRODUCCIÓN

Julio López

IMPRESIÓN / PRINTING

Brizzolis, arte en gráficas

© de los textos, sus autores / texts, their authors

© de las obras / works, Anna-Eva Bergman, VEGAP, Madrid, 2020; Fondation Hartung-Bergman, Antibes; Henie Onstad Kunstsenter, Norvège; Collection Per Amor a l'Art, València

© fotógrafos anónimos / anonymous photographers (pp. 171, 172, 175, 178)

© Eddy Novarro (p. 176)

© L.R. Adrion (p. 177)

© Vasco (p. 179)

© Hans Hartung, VEGAP, Madrid, 2020 (p. 180, izquierda / left)

© François Walch, VEGAP, Madrid, 2020 (p. 180, derecha / right)

© Yves Kovacs (p. 183)

Imágenes de viajes (doble página) pertenecientes al fondo de fotografías realizadas por Anna-Eva Bergman y Hans Hartung y conservadas por la Fondation Hartung-Bergman (Antibes).

Travel images (double-page) belonging to the fund of photographs taken by Anna-Eva Bergman and Hans Hartung and conserved by the Fondation Hartung-Bergman (Antibes).

NIPO: 828-19-027-X
ISBN: 978-84-8026-611-6
DL: M-9413-2020

Catálogo de publicaciones oficiales/
Catalogue of Official Publications
<https://cpage.mpr.gob.es>

Distribución y venta/
Distribution and retail
<https://sede.educacion.gob.es/publiventa>

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Reina Sofia desea expresar su más sincero agradecimiento a la Fundació Per Amor a l'Art y Bombas Gens Centre d'Art por su colaboración en la organización, y a la Fondation Hartung-Bergman por su generosa contribución en el préstamo de obras de su colección, así como a las comisarias y al equipo de las instituciones mencionadas. Este reconocimiento se extiende, asimismo, al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y al Henie Onstad Kunstsenter, que han prestado sus obras para la realización de esta exposición.

Y a los autores, Nuria Enguita, Teresa Lanceta, Romain Mathieu, Michael Tarantino, por sus textos.

The Museo Reina Sofia would like to express its sincere thanks to the Fundació Per Amor a l'Art and Bombas Gens Centre d'Art for collaborating in the organisation of this exhibition, and to the Fondation Hartung-Bergman for the generous loan of several works from its collection. These thanks extend to the curators and staff at those institutions, and to the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris and the Henie Onstad Kunstsenter, for likewise loaning work to the exhibition.

Thanks also go to the writers Nuria Enguita, Teresa Lanceta, Romain Mathieu and Michael Tarantino for their texts.

FUNDACIÓ —————
PER AMOR A L'ART



Movement is a rhythmic line that is felt. A figure in movement loses its outline. The outline encloses the figure in the surface of the painting. Instead, I have to draw the line of the rhythm of movement.



Viaje a España / Travel to Spain, 1970



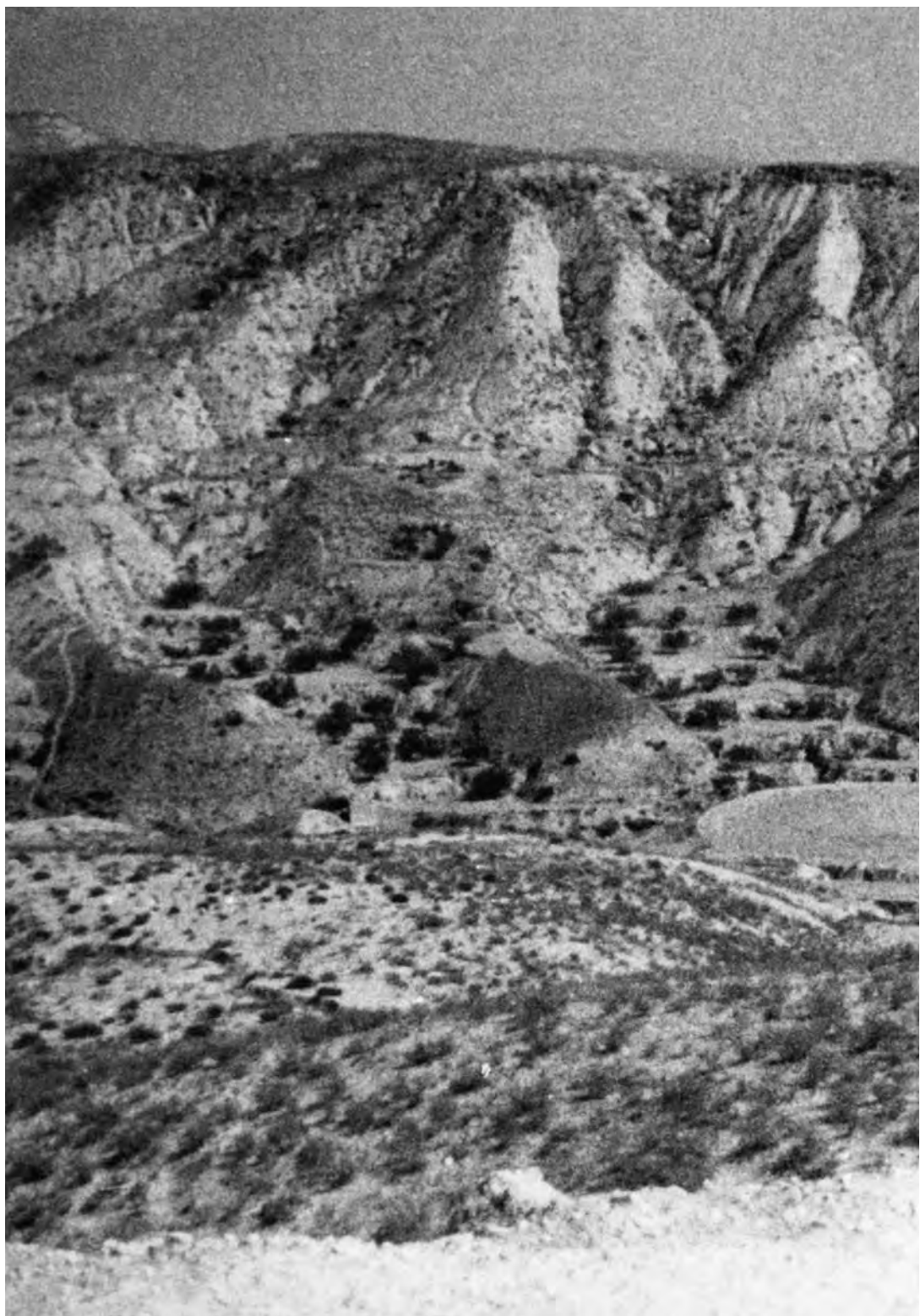


Viaje a España / Travel to Spain, 1970



Quiero dibujar el movimiento, el movimiento en sí y su ritmo. Quiero crear la vida.

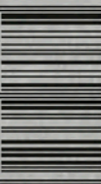
I want to draw movement—movement in itself and its rhythm. I want to create life.



Viaje a España / Travel to Spain, 1970



9 788480 266116



MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

FUNDACIÓ
PER —
AMOR A
— L'ART



BOMBASGENS
CENTRE D'ART

