

Alt blir som en visjon

En lesning av Anna-Eva Bergmans verk *Grande Montagne d'argent*

Av Tove Aadland Sørvåg

Masteroppgave i kunsthistorie, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen våren 2009

Abstract

Anna-Eva Bergmans oeuvre stands as a distinctive feature in the history of abstract art after the second world war. With a starting point in the painting *Grande Montagne d'argent*, I have tried to show Bergmans distinctive character – while I also have asked questions about how we should understand this art work. During my work with this thesis I have searched for possible inspirational sources for Bergmans artistic expression. After a review of the existing literature about the artist, I turn to three important aspects in Bergmans art: 1) her work with an abstract idiom, 2) her work with nature representations, and 3) the parallel between Bergmans works and the byzantine icon painting.

Anna-Eva Bergmans art appear as a highly complex expression – that springs out from the distinctive historical and environmental context she worked in. Because of this Bergmans art stands in a unique position in both European and Norwegian art – and deserves in my opinion a broader place in art history than what it has been awarded with.

Innholdsfortegnelse

Forord	5
Innledning	6
Kapittel 1: <i>Grande montagne d'argent</i>	10
Kapittel 2: Anna-Eva Bergman – en kort biografi.....	13
Kapittel 3: Forskningslitteraturen	20
Ole Henrik Moe: <i>Anna-Eva Bergman – Liv og Verk</i> (1990).....	21
Liv frem til 1952	21
Verk frem til 1952	23
Liv og Verk etter 1952.....	27
Verket – en vurdering.....	29
Annie Claustres: <i>Anna-Eva Bergman – painting leaf by leaf</i> (2000).....	35
Appearance, disappearance	35
Ebb, flow.....	38
Christine Lamothe og Ole Henrik Moe: <i>Pistes</i> (1999).....	40
Forskningslitteraturen: en oppsummering.....	42
Kapittel 4: Veien mot abstraksjon.....	44
Norge og abstrakte eksperimenter	45
Nye tendenser	46
Anna-Eva Bergman omkring 1950.....	48
Kosmopolitisk malerinne	54
<i>Stort Sølvfjell</i>	60
Kontinental pressereaksjon	60
Mark Rothko og det metafysiske maleriet	62
Yves Klein og det metafysiske maleriet.....	63
Bergman og det abstrakte maleriet	65
Kapittel 5: Naturen som motiv	67
Naturen som referansepunkt.....	67
Reisene til Nord-Norge.....	68
Bergman og fotografiet	69
Moderne romantikk	73
De romantiske landskapsmalerne.....	74
Det franske etterkrigsmaleriet	75
Naturpoesi i det franske etterkrigsmaleriet: Wols og Bergman.....	78
Kapittel 6: Et moderne ikonmaleri?	81
Studier i Norge.....	82

Det gyldne snitt	83
Teknikk.....	84
Anna-Eva Bergman og "De gamle mesterne"	84
Ikonmaleriet	86
"Den bysantinske storhet"	87
Sakrale forbilder	87
Wien og gjenoppgdagelsen av Bysants.....	89
Bergmans bilder som panteistiske ikoner	90
Avslutning.....	92
Litteraturliste.....	95

Forord

Det var veilederen min, Sigrid Lien, som introduserte meg for Anna-Eva Bergmans kunstnerskap. Jeg vil rette en stor takk til henne for all den oppmuntrende og engasjerte hjelpen jeg har fått under arbeidet med oppgaven.

Et reisestipend fra Universitetet i Bergen har gjort det mulig for meg å reise på en forskningstur til Hartung-Bergman stiftelsen i Antibes, som jeg gjennomførte november 2008. Jeg vil gjerne takke Christine Lamothe, Marie Aanderaa og alle de andre ansatte ved stiftelsen, som tok seg tid til å hjelpe meg og diskutere prosjektet mitt, og for alle de fine kveldene rundt kjøkkenbordet på *Le Champs de Oliviers*.

Jeg vil også takke mine venner, og mine kolleger på Bergen Kunstmuseum, for at de, på hver sin unike måte, har hjulpet meg i arbeidsprosessen.

Til slutt ønsker jeg å takke mine foreldre, Ingrid Mathilde og Kåre Johan Sørvåg, og Christian, for at de alltid har stilt opp med hjelp, oppmuntring og støttende ord.

Tove, Bergen 14. mai 2009

Innledning

Med kraftfull enkelhet maler Anna-Eva Bergman naturen for oss. Bildene hennes har noe vakkert, nesten forførende, over seg, samtidig som de på ingen måte oppleves som dekorative. De sene verkene hennes gir en opplevelse av å bli møtt av et majestetisk landskap. Samtidig har hennes maleri på den ene siden maleriske kvaliteter, og på den andre siden er formspråket stramt, nesten geometrisk. Det sammensatte uttrykket hennes presenterer ikke bare en skjønnhetsopplevelse, det gir også en viss motstand. Det var også denne motstanden som først fanget oppmerksomheten min da jeg ble introdusert for hennes kunstnerskap.

November 2008 reiste jeg til Hartung-Bergman stiftelsen i Provence. Stiftelsen holder til i Anna-Eva Bergman og Hans Hartungs villa, bygd etter parets egne tegninger, på eiendommen *Le Champs de Oliviers* i Antibes¹. Besøket ved Hartung-Bergman stiftelsen har hatt stor betydning for mitt arbeid. Jeg fikk, i tillegg til å arbeide i arkivet, muligheten til å utveksle ideer og tanker med et kyndig fagpersonell. Særlig har samtalene med Hartung og Bergmans personlige sekretær gjennom mange år, Marie Aanderaa, vært inspirerende og opplysende. I Hartung-Bergman stiftelsens arkiv finnes Anna-Eva Bergmans personlige dagboknotater, en upublisert selvbiografi kalt *Somme Mennesker er slike*, korrespondanser – personlige og offisielle – og manuset til en upublisert biografi skrevet av den tyske kvinnen Andrea Schomburg. Hun arbeidet som assistent hos Bergman og Hartung i årene 1984 og 1985, og hennes upubliserte manuskript er basert på intervjuer med Bergman i 1985. Nedtegnelsene skulle utgis som en biografi om Bergman, men kunstneren likte ikke det hun skrev – det hadde – slik hun så det – ”ingen ting med henne å gjøre og hun ble flau av å lese det”². I tillegg til dette har jeg også hatt fri tilgang til gamle avisartikler, parets personlige fotografialbum, samt billedfiler av Bergmans kunst. Hvor ikke noe annet er nevnt, er kildene hentet fra Hartung-Bergman stiftelsen.

Jeg har valgt å la et verk fra 1958, *Grande Montagne d'argent* [*Stort Sølvfjell*], representerer Bergmans kunstnerskap. Det har vært vanlig å snakke om en ”umoden” og ”moden” fase i Bergmans produksjon. *Stort Sølvfjell* hører, da det er malt etter 1952, til

¹ Hartung-Bergman stiftelsen ble opprettet i 1994 etter et ønske uttrykt av kunstnerparet på 1960-tallet. Stiftelsen ivaretar konserveringen og arkiveringen av ekteparets verk – malerier, tegninger, fotografier og grafikk – forestår arbeidet med og utgivelsen av deres verkskataloger samt gir informasjon om samlingene og tar imot profesjonelle forskere.

² Uttalelse funnet i korrespondanse med Svein Englestad

den såkalte modne fasen – hvor vi finner det minimalistiske abstrakte formspråket som beskrives ovenfor. Men kanskje er det mer fruktbart å snakke om forskjellige *perioder* i Bergmans kunstnerskap. Oppdelingen i faser er forståelig, arbeidene etter 1952 gir mer motstand. Men slik jeg ser det bør ikke skapende aktivitet betraktes som en slags kulminasjon mot det perfekte. Kunstnerisk aktivitet framstår heller som konstant utprøvning, eksperimentering og inspirasjonssanking – en prosess som hele tiden blir formet av de nye erfaringene kunstneren tilegner seg. Da jeg valgte å ta utgangspunkt i *Stort Sølvfjell* var det fordi verket nettopp presenterer den iboende motstanden jeg mener preger Bergmans verk i den sene perioden. Som et resultat av denne avgrensningen vil jeg derfor ikke vie noe særlig oppmerksomhet til kunstnerens arbeider før 1950 – akvareller, illustrasjoner og karikaturer, samt hennes grafiske arbeider og tekstiler.

Stort Sølvfjell oppbevares i Hartung-Bergman stiftelsens magasin. Mitt umiddelbare møte med verket er på sett og vis også reflektert i den måten oppgaven er løst på. Jeg tenker først og fremst på den ru juvelaktige overflaten, lyset som reflekteres fra metallfolien slik at det virker som om malingslagene hele tiden skifter karakter. Men jeg tenker også på det store monumentale fjellet – og et sitat fra Bergmans dagbok, hvor hun har notert at et bilde skal ha en klassisk storhet, ro og styrke som får betrakteren til å føle "en indre stillhet" – lik det man får når man går inn i en katedral. Denne beskrivelsen stemte godt med min egen opplevelse av maleriet, samtidig som det utløste en rekke spørsmål: Hvordan skal vi forstå verket? Hvordan har hun klart å skape et så bevegende uttrykk med et så økonomisert formspråk?

Etter å ha lest det som finnes av litteratur om Anna-Eva Bergmans kunstnerskap ble det synlig at det er en begrenset historie som så langt er blitt presentert. Det som først og fremst slo meg i møtet med denne litteraturen er at Bergman i liten grad plasseres inn i en større kunsthistorisk sammenheng. Et av spørsmålene som synes å stå ubesvart er for eksempel hennes tilknytning til det franske kunstnermiljøet. Hun var gift med en billedkunstner, den tyskfødte Hans Hartung, som var en del av dette miljøet. Det er rimelig å anta at hun har blitt preget av det franske miljøet hun arbeidet i. I tillegg til dette får psykologiske aspekter spille en for stor rolle. Kunstnerisk utvikling blir ofte begrunnet ut fra indre faktorer heller enn ytre i den eksisterende litteraturen, og man kan kanskje stille spørsmål om hvorvidt det å fremstille Bergman på denne måten faktisk fratår henne en plass i kunsthistorien? Som et resultat av møtet med

forskningslitteraturen ble det klart for meg at jeg ville anlegge et annet og alternativt perspektiv på Anna-Eva Bergmans kunstnerskap. Jeg har forsøkt å kontekstualisere hennes verk og gjøre kunsten til hovedsubjektet. Riktignok åpnes hvert kapittel med et sitat fra kunstnerens dagbok, og jeg har i stor grad tatt utgangspunkt i Bergmans egne uttalelser i argumentasjonen min. Dette valget har jeg tatt fordi jeg mener at Bergmans stemme i stor grad kan lede oss til nye perspektiver, noe som igjen vil føre til en mer nyansert lesning av kunsten hennes – men uten at jeg på denne måten setter likhetstrekk mellom kunst og liv.

Avhandlingen har med andre ord blitt til på grunnlag av de spørsmålene den tidligere forskningshistorien indirekte har fremprovosert, samtaler og studier ved Hartung-Bergman stiftelsen, og sist, men ikke minst, er den et resultat av de tankene, følelsene og spørsmålene Anna-Eva Bergmans kunst har vekket i meg. Den er inndelt i seks kapitler som fra ulike vinkler belyser, med utgangspunkt i maleriet *Stort Sølvfjell*, spørsmålet om hvordan vi skal forstå Anna-Eva Bergmans kunst. De tre første kapitlene fungerer som et rammeverk for argumentasjonen som kommer i de tre siste kapitlene.

I kapittel 1 gir jeg en formalbeskrivelse av *Stort Sølvfjell* for å illustrere de spørsmålene som dukker opp i møtet med Bergmans kunst. En kort biografi blir presentert i det andre kapittelet og vil tjene som en historisk bakgrunn for avhandlingen. I det tredje kapittelet blir den publiserte forskningslitteraturen om Anna-Eva Bergman presentert. Jeg diskuterer de valg forfatterne har tatt, og de spørsmålene forskningshistorien reiser – noe som fører oss videre til oppgavens tre siste kapitler – hvor jeg vil diskutere tre perspektiver som, etter min mening, leder oss til en mer nyansert forståelse av Anna-Eva Bergmans kunst.

I kapittel 4 er det veien mot et abstrakt formspråk som undersøkes. Kunstneren vil her bli sett i forhold til sine abstrakte kolleger, og jeg vil lete opp mulige inspirasjonskilder til hennes selvstendige og originale uttrykk. I kapittel 5 ser jeg på hvordan Bergman tar utgangspunkt i naturen som motiv. Hun var ikke alene om å gjøre dette – og den krets av kunstnere som arbeidet på en beslektet måte, vil også bli diskutert. Dagboknotater og fotografier fra kunstnerens to reiser til Nord Norge blir trukket inn i denne diskusjonen. I det sjette kapittelet stiller jeg spørsmålet om Anna-Eva Bergmans *Stort Sølvfjell* kan forstås som et moderne ikonmaleri. Her vil jeg først og fremst ta utgangspunkt Bergmans ønske om å formidle en åndelig sannhet, og diskutere kunstnerens innfallsvinkler til denne problemstillingen. Flere forfattere har påpekt at

bildene hennes kan sees i forhold til de middelalderske ikonmaleriene, og jeg fordyper meg i denne problematikken. Bruken av metallfolie blir særlig interessant i denne sammenheng, da dette virkemiddelet gir sterke assosiasjoner til nettopp bysantinske ikoner. Til slutt vil avhandlingen avrundes gjennom en oppsummerende diskusjon.

Kapittel 1: *Grande montagne d'argent*

Det er som om fjellene er transparente, intet er stofflig mer. Alt blir som en visjon, en mulighet som ikke er skapt ennu. Skal dette males, må det skje ved at man uttrykker noe som kan gi en idéassosiasjon om stemninger, fargene, virkningen. Ikke på noen måte naturalistisk. Det må helt omarbeides, for all stofflighet vilde ødelegge det
~ Anna-Eva Bergmans dagbok (26/6 1950)

Grande montagne d'argent er et høyst sammensatt verk. Det har en monumental tyngde over seg, men oppfattes likevel som nesten transparent og vibrerende.

Vi ser en kolossal, monolittisk sølvfarget trapesoide plassert på en midnattsblå bakgrunn. Ut fra tittelen, *Grande montagne d'argent*, forstår vi at motivet er et stort sølvfjell. Fjellet er plassert midt i billedrommet, det er stort, og det dekker så og si hele den vertikale midtaksen. Bakgrunnen og basen av fjellet er ikke adskilt ved hjelp av sterke konturer, men flyter inn i hverandre – fjellet svever en plass mellom det å være en isolert silhuett plassert i et tomt billedrom, og det å være en del av et større landskap. Vi ser motivet i froskeperspektiv, dette gjør at fjellet synes å ruve over oss, og blikket trekkes opp mot den skimrende fjelltoppen.

Fargene i *Stort Sølvfjell* er i utgangspunktet hentet fra den kalde delen av fargeskalaen. Blå, lilla, grå og sølv dominerer. Hvis man studerer verket grundigere oppdager en imidlertid også flere varme toner, særlig i feltene rundt fjellet. Der glir den kalde midnattsblå fargen over i en varm, nesten rosalilla farge. På selve fjellet ser vi at det som først så ut som grått, har en slags lilla bunnklang. Bakgrunnen er en stor fargeflate. Det ser ut som om den har blitt skapt ved hjelp av bruken av horisontale lasurer. Fargespekteret varierer fra forskjellige sjatteringer av midnattsblå, koboltblå og over i en lys variasjon av lilla. Bakgrunnen som omslutter den øverste delen av fjellet er tydelig lysere og varmere enn resten av bakgrunnen. Den nederste delen av lerretet blir dekket av en blåfarge som nesten grenser mot det helt sorte. Selve fjellet er, som tittelen tilsier, i en skimrende sølvfarge, men det er ikke en monokrom farge. Den blir brutt opp av noen gråaktige, nesten fiolette, og blå fargefelter. I tillegg til dette kan det virke som om bildet har en varm bunnfarge, muligens en slags guloransje eller en varm brun. Malerstrøkene på fjellet har for det meste et vertikalt preg, men blir brutt opp av noen horisontale strøk, som på et vis gjentar de ansatser til horisontal aksentuering som er å finne i bakgrunnen. Teksturen virker ru, man kan nesten føle skrapene og ujevnhhetene i

steinen. Malingen er lagt på i mange forskjellige lag, som en tyngre variasjon av de lette, transparente lasurene man finner i bakgrunnen.

Bergman har gjennom ulike virkemidler tilført bildet spenning: for eksempel gjennom variasjonen mellom mange vertikale og noen horisontale linjer i fjellet, og kontrasten mellom en kald blålilla bakgrunn og et litt varmere fjell med noe gult i seg. Kompleksiteten i denne håndteringen av formale virkemidler fører også til at betrakteren hele tiden må konsentrere seg. For til tross for sine forførende kvaliteter gir verket også motstand.

Et gjennomgående trekk i Anna-Eva Bergmans malerier er at de har hva man kan kalle en slags monumental enkelhet over seg. En enkelhet som blant annet tilføres dybde ved hjelp av bruken av forskjellige typer metallfolie. I *Stort Sølvfjell* gjør metallfolien at fjellet får en spesiell skimrende karakter. Bergman har arbeidet med materialet, hun har revet i bladene, lagt på flere lag med tempera, og gnidd og skrapet på folien for å skape en interessant overflate. Materialene har blitt bearbeidet på en slik måte at hvert av lagene interagerer med hverandre, og skaper noe man kan kalle for en "vibrerende stemning" i kunstverket. Det er metallfolien som skaper denne effekten. Materialets reflekterende egenskap gjør at folien fungerer som en egen lyskilde, og det er særlig ved hjelp av denne overflatebehandlingen, hvor det har oppstått furer i fjellet, at det er mulig for lyset å spille internt i selve kunstverket.

Vibrerende, mytisk og monumental er ord som ofte blir brukt for å beskrive Anna-Eva Bergmans kunst. Bildene uttrykker en slags enkel storhet – noe som leder tankene mot de bysantinske kirkemosaikkene. *Stort Sølvfjell* er heller ikke et unntak. Fjellet står som en monumental monolitt i billedrommet. Det reiser seg opp fra grunnen og ruver over betrakteren. Men det er likevel ikke et naturalistisk fjell som blir fremstilt, det oppfattes ikke som en fastsatt komponent i landskapet. Det er lysende, vibrerende og det mangler nesten rot i virkeligheten. Hvordan skal vi så forstå et slikt verk? Som en formalistisk lek? Som en form for abstrakt naturpoesi? Eller er maleriet uttrykk for Bergmans ønske om å skape noe åndelig?

Etter å ha lest det publiserte materialet om Anna-Eva Bergman blir det synlig at det er vanskelig å definere kunsten hennes. De som har skrevet om Bergman unngår i stor grad å plassere henne inn i en større kunsthistorisk sammenheng. Hun blir presentert på samme måte som sine kunstverk – som en isolert, uavhengig form som svever i en egen verden, uten relasjoner til sin samtid. Kunstverkene hennes er originale

og unike, men jeg tror det vil være mer fruktbart og kontekstualisere Bergman, for på denne måten å kunne forstå hennes arbeider som en del av en større sammenheng. Før jeg undersøker den publiserte forskningslitteraturen for å se hvilke svar der kan finnes med hensyn til forståelsesproblemet knyttet til det utvalgte verk, vil jeg gi en kort biografisk oversikt over Anna-Eva Bergmans liv.

Kapittel 2: Anna-Eva Bergman – en kort biografi

29.mai 1909 ble Anna-Eva Bergman født i Stockholm. Faren, Broder Julius Gustafsson Bergman, var svensk. Moren, Edvardine Magdalene Margrete Lund, kalt Bao, var norsk. Foreldrene skilte seg imidlertid tidlig, og moren tok Bergman tilbake til Norge i en kleskurv. Bao skulle studere ortopedi i Tyskland og "satte vekk" den nyfødte datteren til pleieforeldre – nærmere bestemt hos tantene Inger og Hilda Lund i Hardanger. Hun vokste opp hos forskjellige onkler og tanter mens moren fortsatte utdannelsen. Selv om det sikkert var sårt for Bergman å ikke vokse opp med moren, virker det likevel som om hun hadde mennesker som gav henne kjærlighet og oppmerksomhet. I sin upubliserte selvbiografi, *Somme mennesker er slike*, forteller Bergman om hvordan de andre i familien kalte henne for "aksjeongen vår", noe som tyder på at hun, tross alt, hadde et støttende nettverk rundt seg i barndommen.

I 1926, 16 år gammel, ble Anna-Eva Bergman tatt opp som elev på Statens Håndverks og Kunstindustriskole. Hun siktet mot å søke videre på Statens Kunstakademi. Tre års forstudium ved Håndverks og Kunstindustriskolen var en forutsetning for å bli tatt opp ved akademiet, men etter halvannet år hadde hun ervervet seg tilstrekkelig med kunnskap, og hun begynte på Kunstakademiet høsten 1927. Her var Bergman elev under Axel Revold, som nok kan ha formidlet noe av "den 'klassiske franske moderne' Henri Matisse's lærdommer" til sine elever³. Bergman beskriver selv studietiden som positiv:

Særlig det siste året var en fantastisk hyggelig tid. Kai Fjell, Johs. Rian og Bjarne Rise hørte til samme kull. Og ikke å forglemme den danske surrealisten Wilhelm Bjercke Pettersen og hans kone. Jeg var mest sammen med Lizzi Getz som også gikk der. I pausene kokte modellene kaffe til oss på primus bak skjermbrettet sitt, og podiet var spisebord med en stor pose sukkerbiter på midten. Og denne lukten av terpentin, oljefarger, billig svart kaffe og sur tobakk, vekker den dag i dag stadige idéassosiasjoner om en vidunderlig, sorgløs kunstnerliv i handelsbygningen sjettede etasje⁴.

Tegninger fra studietiden viser en fin sensitivitet for linjen og en evne til satire, som på mange måter følger hele hennes kunstnerskap. Tiden ved akademiet ble for øvrig kort, i 1928 dro hun til Wien med sin mor.

³ Ole Henrik Moe. *Anna-Eva Bergman Liv og Verk/Vie et Ouvre*. Oslo: Dreyer, 1990. s.14.

⁴ Bergmans upubliserte selvbiografi *Somme mennesker er slike*

I Wien ble Bergman elev ved Kunstgewerbeschule i professor Steinhofs klasse. Steinhof praktiserte en form for fri undervisning, og oppfordret elevene til å utforske sine individuelle kreative evner. Læringsmetoden var basert på eksperimentering og lå tett opp til det som ble undervist på Bauhausskolen i Tyskland på samme tid. Bergman har flere ganger senere uttrykt entusiasme for denne undervisningen. Studentene fikk fri tilgang til alle materialer, og som hun forteller i selvbiografien var det hennes "første møte med å leve i kunsten". Etter ett år hos Steinhof måtte hun imidlertid flytte på grunn av sykdom. Bergman var preget av dårlig helse gjennom hele livet, og det var på vei hjem fra et kuropphold i Italia at hun reiste innom Paris – dette oppholdet fikk en avgjørende betydning for resten av livet hennes⁵.

Bergman forteller om tiden i Paris, og møtet med mannen som skulle bli hennes ektemann gjennom så mange år – Hans Hartung:

Da mama drog til Italia drog jeg til Paris for å male – bodde i en pen tekkelig pensjon med bare engelske misser og gikk på Lhotes academi – Kjedet mig de første uker, la mig kl. 9 aften. Så kom Rigmor Holter til Paris. Hun syntes jeg så elendig ut og sa jeg måtte få det moro en stund og stimulerte mig litt. Altså hun drog mig med på "Maison Wateau" hvor de skandinaviske kunstnere har klubb hver onsdag – dinner med dans. Der presenterte hun mig for en ung tysk maler Hans Hartung. Jeg fandt ham svært pen og pyntelig og han gjorde kur til mig. Jeg hadde intet imot en liten flirt og vi danset, var på nattkaffé etterpå – og avtalte stevnemøte førstkommende lørdag. Imidlertid hadde jeg en finnlander og en amerikaner som fridde som en gal – så jeg fandt det morsomt til avveksling å ha en normal sund venn å omgås med. Lørdagen kom med "Luna Park", dinner i "Chinesisk restaurant" – bilturer – Boule Noire med dans – café etterpå. Og efter denne dag var vi daglig sammen. Koste oss på hybelen min, lavet aftensmat sammen – gikk på utstillinger – turer, Versailles – Danset, ranglet – En vidunderlig tid – og tilslutt kunde vi ikke komme løs fra hverandre mer og forlovet oss i all enkelhet, spleiset en champagne og ja – nøt tilværelsen, Paris og hele livet⁶.

I Paris fikk den 20 år gamle kunstneren virkelig boltre seg i storbyliv, pariserkulturen og det franske kunstmiljøet. Bergman og Hartung giftet seg noen måneder etter det første møtet. Bryllupet stod den 28. September 1929, i en norsk stavkirke fra Valdres hentet av keiser Wilhelm en gang på slutten av 1800-tallet, i nærheten av den tyske byen Dresden. I 1932 hadde kunstnerparet sin første norske utstilling hos Blomquist. Utstillingen gav Bergman og Hartung nok penger til å tilbringe sommermånedene på Homborøya ved Grimstad, men etter at Hartungs far døde i september, og Hartung fikk en psykisk knekk, flyttet de til Europas billigste land på denne tiden – Spania.

⁵ Moe, Op.cit., s.15.

⁶ *Pistes/Stier Anna-Eva Bergman*. Redaktører Ole Henrik Moe og Christine Lamothe. Antibes: Fondation Hartung Bergman, 1999.

I nærheten av byen Fornelles på Menorca bygde de seg et hus etter Hartungs tegninger. Huset bestod av soverom, kjøkken og do, men kanskje viktigst av alt: et atelier med skrått taklys – ”helt etter Hans’s smag”⁷. I Fornelles bodde det for det mest gamle fiskere, men ”vi maler og har diharré avvekslende og blander oss ikke med de øvrige” har Bergman fortalt⁸. De akvarellene og tegningene hun lagde på denne tiden skildrer bymiljøer og folkeliv. Karakteristisk for disse arbeidene er en sterk og sikker strek, og rytmiske levende komposisjoner. Tiden på Menorca ble dessverre kort: ”Der er store tilstander her fortiden. Man tror at Hans er spion – så her er utsenninger fra præfekturet i Paris – og en hemmelig politiagent som setter sig ved siden av oss hver gang vi spiser og glør med dumme fiskeøine”⁹. De ble til slutt innkalt til politiet og fikk utvisningsordre. Så da de ble invitert til en ny utstilling hos Blomquist tok de imot den med glede. Bildene deres ble imidlertid holdt igjen av den spanske tollene, og da de omsider kom til Oslo var det for sent for utstillingen. Paret flyttet etter dette til Berlin. Men Bergman ble syk og måtte på sykehus for å opereres, og Hartung ble arrestert av Gestapo mistenkt for å ha jødiske forbindelser. Videre flyttet de, godt hjulpet av den tyske kunsthistorikeren Will Grohman og den franske Christian Zevros, til Paris.

I Paris ble de kjent med en rekke av de ledende avantgarde kunstnerne i byen, som Héliou, Miró, Mondrian og Kandinsky, en kunstnergruppe som omtalte seg selv som *De Abstrakte*. Bergman ble syk igjen og måtte tilbake til Berlin for å opereres. Medtatt og sliten ble hun ”påvirket av sin mor til å innse håpløsheten med et videre samliv” med Hartung¹⁰. Bergman beskriver det selv i sine samtaler med Andrea Schomburg:

På grunn av min elendige helsetilstand, forlangte min mor at jeg skulle ta et rekovalensopphold i Syden. Og slik gikk det til at vi reiste sammen til San Remo. I tillegg til mine helseproblemer var også min mors fiendtlige innstilling overfor Hans – en tilstand som tilspisset seg stadig og som min mor til stadighet lot meg føle – en stor belastning for meg. Hun var sjalu! Jeg var hennes datter, hennes eiendom! Når hun av og til hadde hjulpet Hans og meg og gitt oss penger for å leve, var det bare for min skyld, ikke for å hjelpe oss. Til slutt orket jeg ikke lenger å stå mellom min mor og Hans. Jeg hadde ganske enkelt ikke krefter mer, så med tungt hjerte besluttet jeg meg for å skilles fra Hans. Det var en trist og tung tid for meg som jeg ikke har lyst til å tenke mer på eller snakke om. Det var grusomt for Hans og for meg. Vi elsket hverandre og jeg tror det ikke finnes noe verre enn å måtte såre et menneske som man elsker over alt. Min mor var ikke noe dårlig menneske. Hun har sikkert alltid villet det beste for meg, men dertil betraktet hun meg som sin absolutte eiendom. Jeg var selv den gang for ung og

⁷ Moe, Op.cit. 1990, s.22. Forfatteren siterer et brev skrevet av Bergman til sin tante Inger 12/5 1933

⁸ Moe, Op.cit. 1999

⁹ Ibid.

¹⁰ Moe, Op.cit. 1990, s.27.

naiv og kunne ikke forstå henne fordi jeg ganske enkelt ikke kunne overskue hele situasjonen¹¹.

Hartung forteller det samme i sin selvbiografi, *Autoportrait*, men legger også til at Bao nok gjorde det for å beskytte sin datter: "[...]fordi hun følte at krigen nærmet seg – ville hun skåne henne [Bergman] for de farer mitt tyske statsborgerskap betød for henne"¹². Bergman kom, syk og ulykkelig, tilbake til Norge i 1939. Hun falt inn i det som i senere tid har blitt omtalt som en "skaperkrise". I krigstiden fikk hun likevel ferdig en bok om Hartung og hennes opplevelser på Menorca – *Med Turid i Middelhavet*. Boken ble utgitt i 1942. På samme tid fikk hun også to venner som kom til å bety mye for henne.

Den 80 år gamle arkitekten Christian Lange ble så begeistret for *Med Turid i Middelhavet*, og for Bergmans idéer, at han tok kontakt med henne. Samværet med Lange var verdifullt for kunstneren – i ham følte hun at hun fant et menneske hun kunne utveksle tanker og idéer med og som "forstod" henne¹³. Han lærte Bergman den middelalderske teknikken å legge gullgrunn på underlag, en teknikk hun tok med seg inn i sin modne produksjon, og det kom til å bli en teknikk hun mestret med slik perfeksjon og eleganse at flere kritikere kommenterer den i sine tekster. Den andre viktige personen i Bergmans liv på denne tiden var kunstneren Bjarne Rise. Som nevnt tidligere kjente Bergman og Rise hverandre allerede fra tiden på kunstakademiet. Gjennom ham fikk hun en kunstnerisk kollega hun kunne utveksle maleritekniske og formalestetiske problemer med.

I 1944 giftet Bergman seg på nytt, med Christian Langes sønn, Frithjof Lange. Rundt samme tid begynte hun å føre en slags dagbok. I denne diskuterer hun for det meste filosofiske og kunstneriske spørsmål. Disse notatene er svært relevante for forståelsen av Bergmans kunst. Samtidig som kunstneren begynte sine nedtegnelser begynte hun også å male igjen. Ole Henrik Moe påpeker at Bergman på denne tiden var blitt en moden kvinne, og det var med en "vektig ballast av følelsesmessige erfaringer og teoretiske kunnskaper hun kunne gi seg kunsten i vold"¹⁴. Produksjonen fra denne tiden er en form for rent abstrakt kunst som viser en tydelig relasjon til de abstrakte europeiske kunstnerne fra 1920- og 1930-tallet.

¹¹ Ibid., s. 27-28.

¹² Ibid., s.28.

¹³ Ibid., s.31.

¹⁴ Ibid., s.35.

Opphold somrene 1949, -50 og -51 på Citadelløya ved Stavern må ha vært av stor betydning da hun begynte å eksperimentere med den abstrakte retningen hennes kunst tok. Sammen med kunstnere som Carl Nesjar, Harald Ruud, Rigmor Holter og Inger Sitter opplevde hun hvordan "naturen selv gikk foran når det gjaldt abstraksjon"¹⁵. Svabergene med sine myke former og grafiske revner var grunnlag for mange abstrakte utprøvinger. Disse kunstneriske eksperimentene når kanskje sin kulminasjon i *Fragment d'une île en Norvège* bildene¹⁶. I 1950 hadde Bergman sin første utstilling med abstrakte bilder i Unge Kunstneres Samfund[UKS] i Oslo. Utstillingen ble for øvrig møtt med liten forståelse hos det norske publikum.

Rundt 1948 fikk hun kontakt med Hartung igjen. Og det skilte paret innledet en korrespondanse via mellommenn. Bergman ønsket nok en gjenforening allerede da, siden hun opplevde sin andre ektemann som kjedelig og uinteressant¹⁷. Det gode forholdet til svigerfaren førte imidlertid til at hun ikke hadde samvittighet til å dra. Men som et resultat av det hun selv opplevde som en kald mottakelse fra det norske publikum, var Bergman interessert i å få en internasjonal kritiker til å bedømme hennes kunst. Hun hadde Will Grohmann, som hun kjente fra sitt opphold i Tyskland før annen verdenskrig, i tankene. I januar 1952, etter svigerfarens død, satte hun kursen sørover – i første omgang til Tyskland.

Bergman reiste til Berlin for å oppsøke kunstnere og kunsthistorikere og skrive reisebrev hjem til avisene. De store ødeleggelsene etter krigen, hele stemningen i et krigsherjet Europa, må ha gjort et stort inntrykk på henne. Hun beskriver opplevelsen som meget deprimerende i en rekke artikler. I Berlin oppsøkte hun Will Grohmann, hos ham fant Bergman den støtten hun søkte. Som en av tidens viktigste kunsthistorikere, med personlig vennskap med kunstnere som Klee, Kandinsky og Kirchner, stod han sentralt i bedømmelsen av den abstrakte kunsten. I en artikkel fra 19.mai 1952 i *Morgenbladet*, *Fragmenter av tysk kunst og kultur*, siterer kunstneren Grohmann:

Jeg tror heller ikke på noen som er nådd frem til abstraksjon uten gjennom naturalismen – og vel å merke et grundig studium av naturen. Den abstrakte kunst som den er i dag, er en kunstart i sin første spede begynnelse – men med uoverskuelige muligheter når man først fatter hva den virkelig innebærer. Det er et symbolsprog i sin arkaiske begynnelse – derfor de mange likhetspunkter med arkaisk kunst. Bare få forstår dette sprog, derfor må disse få som ofte helt isolert og uavhengig av hverandre

¹⁵ Ibid., s.78.

¹⁶ Ibid., s.79.

¹⁷ Ibid., s.34.

er kommet frem til denne uttrykksform, holde sammen – og de finner hverandre også tross avstander, landegrenser og politikk – før eller senere – nesten instinktivt. Det finnes dem som mener at en kunstner ikke behøver å bry seg med filosofi – psykologi og andre områder utenfor hans eget felt – at de vil ødelegge de intuitive skapende evner? Jeg har ennå aldri hørt om en virkelig begavet kunstner som er blitt svakere av å utvide sine kunnskaper. Alle våre tids problemer og tidligere tiders kulturer er et nødvendig grunnlag for en kunst som skal bestå¹⁸.

Slike uttalelser var nært beslektet med Bergmans egne tanker om den abstrakte kunsten.

Mars 1952 nådde Bergman endelig Paris. Her flyttet hun inn hos sin venninne, den ungarsk-amerikanske kunstneren Terry Haas, på Cité Universitaire. De hadde stor forståelse for hverandres kunst og idéer, og det var Haas som, ifølge Bergman selv, hadde oppmuntret henne til å forlate Oslo. Noen dager etter ankomst oppsøkte kunstnerne en utstilling av Gonzalez, Hartungs nye svigerfar, i Musée National d'Art Moderne. Der traff hun Hartung igjen. "Det ble med en gang klart for dem begge at de var bestemt for hverandre..."¹⁹. Hartung skilte seg fra Roberta Gonzalez, Bergman fra Frithjof Lange, og i 1957 giftet de seg med hverandre på nytt.

Kunstnerparet levde i Paris i nesten 20 år. Det var her Bergmans kunst bevegde seg fra rytmiske strekkomposisjoner til et mer monumentalt formspråk med fokus på få og store objekter plassert "hengende" i billedrommet. Det uttrykket hun begynte å arbeide med her har i ettertid blitt omtalt som hennes "modne kunst" – et formalestetisk uttrykk hun beholdt helt fram til sin død i 1987.

Bergmans produksjon etter 1952 er nyskapende og original, en karakteristisk bruk av metallfolie preger bildene. I tillegg til innovativ materialbruk, begynte også kunstneren å konsentrere seg ene og alene om naturen som motivkrets – fra enkle steinforme til arketyperiske landskaper – står arbeidene alltid som sterke, selvstendige og unike. Kunsten ble godt mottatt både på kontinentet og i Norge, selv om den endelige anerkjennelsen i Norge ikke kom før en tilbakeskuende utstilling på Henie-Onstad kunstsenter i 1979. Bergman ble tatt opp ved Galerie de France i 1956. I 1964 kom Dominique Aubiers bok om henne i serien *Le Musée de Poche* – en prestisjefylt serie som tok for seg tidens fremste kunstnere.

Bergman hadde også et spesielt forhold til Italia. Hennes store gjennombruddsutstilling i landet er blitt omtalt som en av hennes viktigste utstillinger

¹⁸ Ibid., s.98.

¹⁹ Ibid., s.102.

overhodet. Arrangert av Louis Mallé i Galleri Civica d'Arte Moderna i Torino mai 1967, omfattet utstillingen bilder fra 1947 til 1967 og var blant de største utstillingene hun hadde²⁰. I 1969 representerte Bergman Norge på São Paolo-biennalen.

I 1973 flyttet Bergman og ektemannen til den provencalske byen Antibes, og bygde en egendesignet funkisvilla i en gammel olivenlund. Huset ble som det på Menorca – funksjonalistisk strengt, kubiske moduler, hvitkalket og puristisk. Innvendig har det hvitmalte vegger, ingen bilder og store møbler. Huset fungerer nå som Hartung-Bergman stiftelsens lokaler, og alle fellesmåltider for de ansatte blir servert på kjøkkenet rundt det store spisebordet, slik det ble gjort da Bergman og Hartung levde.

I Antibes utviklet Bergman det vi kan kalle hennes sene stil. En stadig forenkling av formene og koloritten. Flatene står enklere mot hverandre – som for eksempel gull mot oker og sølv mot blått. Hun var mye syk de siste årene. Til tross for dette skapte hun noen imponerende verk denne tiden. Asketiske og sterke, hvor en enkelt sort linje på et hvitt lerret synliggjør fjellformasjoner. I disse siste verkene uttrykte hun storhet med kraftfull enkelhet. 24. Juli 1987 døde Anna-Eva Bergman på sykehuset i Grasse.

²⁰ Ibid., s.157.

Kapittel 3: Forskningslitteraturen

Rembrandt drakk og døde fattig – men det kunde da aldri falle noen inn å forklare hans kunst ut fra slike fakta. Men det er pussig nok det man gjør for tiden i overdreven grad
~ Anna-Eva Bergmans dagbok: Inntrykk fra Wienerutstillingen i Stockholm 1948

Da jeg begynte å arbeide med Anna-Eva Bergmans kunstnerskap, ble det ganske tidlig klart at det ikke er gjort noe inngående forskning omkring temaet. Et knippe tekster utgjør forskningsmaterialet. Grovt anslått finnes det fire publiserte tekster om kunstneren: en norsk biografi, en fransk artikkel, en tekst i den franske bokserien *Le Musée de Poche* og en samling av kunstnerens dagboknotater fra 1947-1950. I tillegg til dette finnes det også en hovedfagsoppgave fra universitetet i Oslo, og tekster i et knippe forskjellige utstillingskataloger²¹. I dette kapittelet skal jeg se nærmere på tre av de fire publiserte tekstene, *Le Musée de Poche* vil bli oversett i denne omgang. Pressereaksjoner på Bergmans utstillinger, samt andre artikler om kunstneren, vil bli brukt gjennom hele oppgaven for å illustrere Bergmans kunst og mottakelsen den fikk.

Etter hennes død i 1987 ba ektemannen, Hans Hartung, deres felles venn Ole Henrik Moe om å skrive Anna-Eva Bergmans biografi. Men Bergman-biografien var egentlig et prosjekt som ble påbegynt før hennes død. Andrea Schomburg gjorde nedtegnelser fra samtaler med Anna-Eva Bergman i 1985, kunstneren ville imidlertid aldri godkjenne disse tekstene, og biografien har aldri blitt utgitt. Den ligger fremdeles tilgjengelig i Hartung-Bergman stiftelsens arkiv. I tillegg finnes det en upublisert selvbiografi kalt *Somme Mennesker er slike*, og en korrespondanse mellom Bergman og en Svein Englestad, hvor det diskuteres hva som skal inkluderes i en biografi. Det virker som om det var en gjensidig forståelse mellom kunstneren og Englestad, men heller ikke dette prosjektet ble gjennomført.

Den første publiserte biografien om kunstneren er med andre ord Ole Henrik Moes *Anna-Eva Bergman – Liv og verk* fra 1990. Boken tar for seg Bergmans kunstneriske utvikling fra barndom frem til hennes død. Den er det mest omfattende verket om kunstneren, og danner slik kjernen i forskningslitteraturen.

²¹ Hovedfagsoppgaven er skrevet av Randi Gerd Garstad, tittelen er *Anna-Eva Bergman – Mellom europeisk modernisme og norsk natur*. Universitetet i Oslo, 2006. Den er valgt vekk fordi den i for stor grad repeterer tidligere forskning, og kommer ikke med nye vinklinger.

Ole Henrik Moe: *Anna-Eva Bergman – Liv og Verk* (1990)

Med boken *Anna-Eva Bergman – Liv og Verk* gir Ole Henrik Moe en innføring i Bergmans livshistorie og kunstnerskap. Teksten er delt opp i fire hovedtemaer; *Liv frem til 1952*, *Verk frem til 1952*, *Liv og Verk – etter 1952* og *Verket – en vurdering*. Boken har både norsk og fransk tekst. I *Liv og Verk* fremstilles stoffet kronologisk, med et unntak: etter å ha presentert Bergmans liv frem til 1952, beskriver forfatteren Bergmans kunstneriske virksomhet under et nytt hovedtema: *Verk frem til 1952*. Her starter han igjen med Bergmans barndom, for så og nok en gang å følge historien frem til 1952. Moe har valgt å sette liv og verk sammen etter 1952 – årstallet er med andre ord viktig. Han argumenterer for valget ved å vise til at det var først etter 1952 at Bergman kan omtales som en kunstner av internasjonal størrelse²².

Hvorfor han har valgt å behandle liv og verk separat før 1952, for så og sette sfærene sammen etter dette, er vanskelig å svare på. Men det kan tenkes at Moe gjennom dette grepet ville understreke hvor viktig han anser det tidsmessige skillet å være for Bergmans kunstnerskap. For som han skriver: "Det er fra nå av hun utvikler sin egen høyst personlige stil i maleriet"²³. Det skal likevel sies at selv om symbolikken i valget kommer sterkt frem, forstyrrer det samtidig flyten i teksten.

Liv frem til 1952

I *Liv frem til 1952* skildrer Ole Henrik Moe de første 43 årene av Anna-Eva Bergmans liv. Han gir en grundig beskrivelse av kunstnerens oppvekst, og det kommer tidlig frem at Moe mener man allerede i Bergmans barndom kan finne adferd og holdninger som peker frem mot hennes modne kunstnerskap. Et annet gjennomgående trekk i boken er at Anna-Eva Bergmans forhold til Hans Hartung blir aksentuert gjennom hele teksten.

Det er vanskelig å si noe sikkert om Hartungs viktighet for Bergmans kunstnerskap. Man må gå ut i fra at to kunstnere som levde i et så tett forhold støttet, inspirerte og veiledet hverandre. Men Moe vektlegger til tider dette forholdet så sterkt at det kan virke som om han mener det var Hartung som ene og alene fremprovoserte progresjon i Bergmans kunstnerskap. Når dette er sagt synes det nødvendig å fremheve den rollen vi vet Hartung spilte for Bergmans kunst – han introduserte henne for det parisiske kunstmiljøet på 30-tallet. "I Paris begynte på mange måter et nytt liv for Anna-

²² Moe, Op.cit. 1990, s.185.

²³ Ibid., s.102.

Eva. Hun oppdaget de franske malerne og hun møtte Hans Hartung. Egentlig var det vel tyskeren Hartung som åpenbarte for henne den franske kunsten” skriver Moe²⁴. Her peker han på det som åpenbart var en av Hartungs viktigste ”funksjoner” – bindeleddet til et internasjonalt kunstmiljø.

Takket være Hartung og hans omgangskrets fikk Bergman, som vi allerede har sett, overvære utviklingen av en ny kunstnerisk retning – kunstnergruppen *De Abstrakte*. Gruppen bestod blant annet av Kandinsky, Mondrian, Helion, Ferrein og Hartung. De møttes hjemme hos hverandre en gang i uken, for å diskutere kunsten og dens mange irrganger. Bergman ble, i følge henne selv, med som observatør i ”egenskap av kone”²⁵. Til tross for denne ydmyke holdningen må vi gå ut i fra at en slik omgangskrets har vært inspirerende for en ung og nyutdannet kunstner, og det er sannsynlig at slike bekjentskap må ha formet hennes tanker og refleksjoner rundt kunst og kunstteori.

Anna-Eva Bergman slet med dårlig helse gjennom store deler av sitt liv. Og det var et nytt sykehusopphold i Berlin i 1936 som, i følge Moe, var det første steget mot en skilsmisse mellom Bergman og Hartung. Han skriver: ”Anna-Eva Bergman kom syk og ulykkelig tilbake til Norge i 1939, og denne tilstanden vedvarte de første par årene”²⁶. Hun følte seg utbrent, tom og var inne i det man kan kalle for en skaperkrise. Omgangen og samtalene med svigerfaren, Christian Lange, denne tiden blir fremhevet av Moe. Gjennom han fikk hun innblikk i eldre tiders byggekunst, og i mellomeuropeisk litteratur, filosofi og kunst²⁷. Et annet vennskap Moe fremhever som viktig fra denne tiden er vennskapet med Bjarne Rise²⁸.

I perioden 1942-1952 tok Bergman initiativ til det man kan kalle en humanistisk egenutdanning, samtidig som hun også begynte å male igjen. Hva var det som fremprovoserte studiene? I sine skildringer av Bergmans liv har Moe en tendens til å gi forskjellige personer, ofte menn, status som utløsende faktorer i kunstnerens åndelige og faglige utvikling. Mens Lange var intellektuell ”katalysator”, virker det som om Rise virket på det kunstneriske og tekniske:

²⁴ Ibid., s.16.

²⁵ Bergmans upubliserte selvbiografi *Somme mennesker er slike*

²⁶ Moe, Op.cit. 1990, s.29.

²⁷ Ibid., s.30.

²⁸ Rise og Bergman møttes for første gang som studenter ved Akademiet i 1926.

Gjennom ham ble hun også delaktig i ukjente eller mindre kjente sider både ved norsk og fremmed, gjerne eksotiske kulturer. Hans kjennskap til og innsikt i maleri-teknikker var meget vidtspennende og det eksisterer korrespondanse mellom Anna-Eva og ham, der tekniske problemer blir grundig diskutert. Rise må uten tvil ha vært til stor hjelp for henne i den vanskelige tiden hun hadde under krigen og han har sikkert virket som en inspirator når det gjaldt å få henne "i gang" igjen²⁹.

Rundt 1947 begynte også Bergman, som tidligere nevnt, å notere ned sine tanker og ideer rundt kunst, filosofi, teknikk, teori og estetikk i en dagbok. Det er høyst sannsynlig, mener Moe, at hun refererer til samtaler med Lange og Rise i disse dagboknotatene. Moe bruker notatene for å gi et innblikk i kunstnerens teoretiske utvikling på denne tiden. Det er et godt grep, og gir leseren et nyansert bilde av Anna-Eva Bergmans holdninger til kunst og kunstteori.

Dagboknotatene blir benyttet for å dokumentere teoretiske refleksjoner som kan knyttes til Bergmans maleriske utprøvnings mot et rent abstrakt formspråk. Med andre ord synliggjør de en teoretisk utvikling som går parallelt med hennes kunstneriske utvikling. Moe medgir at hennes refleksjoner rundt åndelige og sjelelige verdier kan være "temmelig banalt og dårlig fundert", men det virker som om han har en viss forståelse for dette. Han forteller at han finner noe autentisk og dyptfølelse i notatene. De vitner om et "kunstnerisk alvor" og en "dyptfølt begeistring" over å være skapende kunstner. Her viser også Moe til hvordan impulser fra det europeiske kunstmiljøet må ha ført til at hun hadde andre erfaringer enn sine norske kolleger, dessverre tar han ikke dette poenget videre³⁰. Når forfatteren behandler Bergmans dagboknotater lar han samtidig kunstnerens stemme høres – en stemme han viser en stor forståelse og respekt for. Det er derfor grunn til å stille spørsmål om hvorfor han ikke lar denne stemmen tale klarere gjennom hele boken.

Verk frem til 1952

I *Verk frem til 1952* skildrer forfatteren Bergmans faglige utvikling frem til 1952. Moe skriver at Bergman allerede i barndommen hadde et visst talent for tegning, men at noen utpreget koloristisk sans ikke er fremtredende i de tidligste arbeidene. Barndomstegningene er preget av en satirisk humor som til tider kunne grense til det karikaturmessige. Tegningene er, i følge Moe, eksempler på Bergmans trang til å uttrykke seg selvstendig. I tillegg til dette viser også hennes portretteringer fra

²⁹ Moe, Op.cit. 1990., s.31.

³⁰ Ibid., s.42.

barneskolen, som han beskriver som ”temmelig ubehjelpelige og konvensjonelle”, at hun allerede da var en kunstnertype som så mer med det indre øyet enn med det ytre. Forfatteren mener at hun selv bekrefter dette i sine dagboknotater fra slutten av 40-tallet³¹.

Resten av Bergmans læretid blir skildret i korte detaljer. Utenom rent basale, tekniske kunnskaper, fikk hun lite utbytte av kunstundervisningen i Norge forteller Moe. Det var først da hun kom til Wien, og professor Steinhof, at hun fikk ”tilfredsstilt den trang til frihet og selvstendig eksperimentering som skulle bli grunnleggende for hennes originale arbeider senere”³².

Fra 1929 og fremover fokuserer Moe først og fremst på Anna-Eva Bergman som tegner. Hun produserte skildringer med god karakteristikk, humor og et snev av godlynt satire. Moe sammenligner henne med kunstnere som Otto Dix og Georg Gross. Hun malte også akvareller, og i disse finner han et mer konstruktivistisk formspråk, tydelig influert av Oscar Shlemmer³³. Sin første utstilling hadde Bergman i Galerie Kühl i Dresden. Hennes første offisielle kritikker finnes i to av Dresdens aviser. Man kjenner ikke til disse avisenes navn, men Bergman oppbevarte kritikkene hele sitt liv. Moe gjengir dem i *Liv og Verk*, og gir med dette et bilde av hvilke arbeider hun produserte på denne tiden. Den ene kritikeren, W. Holzhausen, skriver: “[...] Et vittig Biedermeyeri, uten ondskap og en smule frivolt. Denne første utstillingen rettfærdiggjør til fulle skrittet over til det allmenngyldige. Under loven om ’enfoldighet og stillhet’ kan noe enda interessantere utvikle seg av denne begynnelsen”. I den andre avisen skriver signaturen G.P:

[...] I dag får man se arbeider av hans (Hartungs) kone, A. E. Hartung, en svensk kvinne. Små nydelige tegninger og akvareller. Pariserkokotter, jazzkapeller med deres bluff, ”trara” og voldsomme gester. Pokerspillere med en uhyre rad av tenner når de åpner sin veldige munn. Sangerinner, åndsmennesker i lenestol. Allehånde figurer, som hun ser, tegner denne kunstnerinnen med en knivspiss Georg- Gross-ironi og med en pinlig saklighet som minner fjernt om Otto Dix, - med blyant. I akvarellene setter hun djervt klatt ved klatt, flekk ved flekk. Men hennes satiriske form er ikke bare en mote-resept. Ved nærmere ettersyn karakteriserer hun sine figurer helt individuelt. Den dyreaktige måten en kone stolper frem på, en Spitzweg-aktig grasiøs musiker som vokser ut av sine bukserør, måten som en annen lar hendene sine henge ned på og lignende ting røper en levende oppfatningsevne som er en forutsetning for all skapning av kunst³⁴.

³¹ Ibid., s.56.

³² Ibid., s.59.

³³ Ibid., s.62.

³⁴ Ibid., s.68.

I tillegg til disse karakteristikene mener Moe at det som ellers kjennetegner hennes arbeider fra denne tiden er klarhet. Figurene er sikkert risset opp og detaljene er "gjort tydelig rede for". Han definerer henne som anti-impresjonistisk fordi hun viser en motstand mot det udefinerte. Han viser også til at tegningene har det statiske preget som skulle karakterisere den senere produksjonen til Bergman, og at man allerede her finner tendenser til et indre liv og en indre rytme. Bildene fra Menorca vitner for Moe om skaperlyst og energi. Han føler at hun i disse bildene er inne på noe som hun senere skulle "forme ut i det monumentale". Med andre ord kan man si at Moe mener at disse tidlige arbeidene fungerer som frampek på det hun kom til å skape.

Det var rundt samme tid at Bergman og Hartung ble opptatt av det gyldne snitt. Moe mener at denne interessen må ha vært til stor hjelp i hennes billedoppbygning og hennes senere produksjon. Han finner eksempler for dette i de få verkene hun fikk med seg fra Menorca. Her skildrer Bergman gatepartier og gårdsrom fra landsbyen Fornelles – vegger og fasader blir påskudd for geometriske figurer. Moe trekker særlig frem et bilde av et esel i et gårdsrom og et bilde av en kirke, hvor han tydelig finner en konstruksjon etter det gyldne snitt³⁵. Moe finner altså flere sterke, kunstneriske kvaliteter i Bergmans tidlige arbeider. Men han anser dem likevel ikke som gjeldende når han skal bedømme Bergmans helhetlige produksjon. Det kan virke som om forfatteren ofrer elementer, som han tydelig ser er relevante, i sitt arbeid med å definere hva som karakteriserer Bergmans kunstnerskap.

Det var i årene fra 1947-1952 at hun gikk gjennom det Moe omtaler som den viktigste utviklingen i hennes kunstnerskap – en modningsperiode hvor hun eksperimenterte seg frem til sin egen, helt personlige, stil. "Det er i disse årene man kan si at hun faktisk fødes som kunstner" skriver Moe³⁶. At denne utviklingen skjedde akkurat i Norge ser han på som tilfeldig, men mener at det kan synes å ha hatt en spesiell betydning i forbindelse med motivene og tematikken hun kom frem til etter hvert.

I beskrivelsen av arbeidene fra denne perioden viser Moe til påvirkning fra Bauhaus-tidens mestere, nærmere bestemt Klee, Kandinsky og også noen ganger Hartung. I disse maleriene fikk hun fritt utløp for sine teorier om rytme i linjer, flater og farger som var nedtegnet i hennes dagbok fra årene frem til 1950. Forfatteren tolker det dit hen at hun på dette stadiet prøver ut "alle sine teorier om rytme i linjer og flater,

³⁵ Ibid., s.75.

³⁶ Ibid., s.35.

triangler, rektanglers og sirklers symbolikk, fargenes symbolske og uttrykksbærende funksjoner". Man kan av og til finne tydelige reminisenser av helleristningsfigurer, dette mener Moe er symptomatisk for hennes innstilling på denne tiden og det assosiative tilfang fra eldre kunst som hun snakker om i sine dagboknotater. Disse abstrakte symbolene kan sees som "de 'ideogrammer' lyrisk-abstrakte kunstnere som for eksempel Alfred Manessier snakker om og benytter i sin kunst"³⁷. Symbolene blir senere gjennomgangstemaer i Bergmans kunst, og blir fremstilt som treet, båten, fjellet, breen og innsjøen.

Arbeidene fra begynnelsen av 1950-tallet defineres av Moe som åpningsfasen av hennes modne kunst. Denne kunsten er renere abstrakt enn det som skulle komme, Moe beskriver den som variasjoner av rytmiske lekne strekkomposisjoner og roligere flatekomposisjoner. Han trekker paralleller til Soulages og Hartungs arbeider fra rundt samme tid, og skriver at det ikke er utelukket at hun kan ha sett noen av disse arbeider, men at det samtidig er en tydelig selvstendig tone i Bergmans bilder. Fra rundt 1948 ble det påbegynt en hemmelig brevveksling mellom Hartung og Bergman, hvor deres felles venn Pierre Soulages var kurer. Kontakten blir aldri nevnt i dagboknotatene, men har blitt synlig i ettertid gjennom brevvekslingen. Hva skal man lese av slik informasjon? Har denne kontakten hatt noe å si for Bergmans kunstneriske utvikling? Mest sannsynligvis ja, men det er bemerkelsesverdig at Moe nesten konsekvent unnlater å gå inn på hva som kan ha inspirert Bergman. Det er bare et fåtalls steder i *Liv og Verk* at forfatteren vurderer arbeidene i forhold til det samtidige kunstmiljøet. Et slikt unntak er når han påpeker hvor forbausende lite det er i Bergmans verk fra tidlig 50-tall som kan minne om noe av det de samtidige norske kunstnerne arbeidet med:

Verken Jakob Weidemann, Gunnar S. Gundersen eller Inger Sitter laget tilnærmelesvis så "ville" ting som dette. De holdt seg helst i roligere flatekomposisjoner, helst i konstruktivistisk retning, Weidemann noe mer lyrisk og naturinspirert. Først i 1951, i serien med parafraaser over revnete granittsvaberg fra Citadelløya og tilstøtende områder, bilder som dannet grunnlag for hennes utstilling ved Larvik Bad i 1951, kan man snakke om en tilnærmelesvis til det norske miljøet. Det var en tematikk som opptok Carl Nesjar, som på den tiden forevige svabergstrukturen i en serie fotografier. Inger Sitter kom også senere til å gjøre dette til et hovedmotiv i sin kunst³⁸.

Moe vier en god del plass til den norske pressens reaksjon på Bergmans utstilling med abstrakte bilder i Unge Kunstneres Samfund i 1950. Han gir grundige gjengivelser av

³⁷ Ibid., s.81.

³⁸ Ibid., s.87.

anmeldelsene, og viser særlig til John Fr. Michelet, Ole Mæhle og Øistein Parmann som eksempler på anmeldere som tok hennes kunst "mest alvorlig".

Forfatteren begrunner den utførlige gjengivelsen med at han mener at det er interessant at det tross alt er en viss forståelse for hennes kunst, og at det er det "fremmedartede" ved kunsten som gjør dem usikre. En fremmedart Moe mener var et resultat av hennes internasjonale erfaring, og hennes bakgrunn i intense studier av eldre kunst, matematikk og filosofi. Selv forfatterens refleksjoner rundt pressereaksjonen er interessante er de likevel ikke dyptgående nok til å kunne gi svar på spørsmål som dreier rundt forståelsen av Bergmans kunst.

Liv og Verk etter 1952

Fra og med mars 1952 ble livet og kunsten ett for Anna-Eva Bergman. Det er i alle fall slik Moe ser det: "Nå konsentrerte de seg begge om det ene – å male. De store begivenheter i deres liv fremover var utstillinger, i Frankrike og i utlandet"³⁹. Bergman fant raskt frem til en egen personlig stil, og Moe antar at dette må ha skjedd etter gjenforeningen med Hartung, implisitt – som et resultat av gjenforeningen med mannen i hennes liv. Denne antakelsen oppleves som noe lettvindt, hvorfor har ikke Moe diskutert flere faktorer?

Metallfolien har en betydelig rolle i Bergmans arbeider etter 1952. Materialet er svært karakteristisk for det uttrykket hun begynte å eksperimentere med da. Når kunstneren begynte å benytte seg av metall er ikke lett å tidfeste mener Moe, men han antar at det må ha skjedd omtrent på samme tid som steinformen begynte å dukke opp. Bruken av folie kan ha vært en av grunnene til en forenkling av stilen. En annen mulig grunn forfatteren foreslår, er at Bergman ville fjerne seg fra et formspråk som kunne assosieres med Hartungs. Likevel mener Moe at stilsiftet lettest kan forklares ut fra en mer "fundamentalt psykologisk" situasjon, han skriver:

Hun visste nå at hun for evig og alltid ville være knyttet til Hans Hartung. Hun ville bli tilknyttet et annet miljø og aldri mer få fast tilhold i Norge. Samtidig har hun da sikkert følt at hun hadde sterke og dype røtter i Norge. Det er først når man skal rykke dem opp, at man føler det. Man kan tenke seg at hun har villet bringe med seg et Norge i sin essens – i form av en rekke arketyperiske motiver som fjell, fjord, isbre, innsjø, foss, klippe, mest landskaper, men også mytiske eller historiske, som draugens halve båt og bautaen. Fremfor alt steinen, som ble selve symbolet på det hun forlot⁴⁰.

³⁹ Ibid., s.106.

⁴⁰ Ibid., s.110.

Man kan nesten si at forfatteren begrunner et slikt drastisk stilskifte med hjemlengsel. Men etter å ha forklart det som en nesten autonom, psykologisk reaksjon, skriver likevel Moe at stilen passet Bergmans teknikk og teoretiske synspunkter som hånd i hanske.

Fra og med 1952 blir Bergmans liv dokumentert gjennom hennes kunst. Alt dreide seg om å få skapt mest mulig og å arbeide frem mot utstillinger. Samtidig som han begynner å beskrive denne perioden går også Moe nesten helt vekk i fra å beskrive Anna-Eva Bergmans privatliv. Dette blir bare nevnt i korte setninger, og da som oftest for å beskrive situasjoner som direkte kunne relateres til hennes arbeider⁴¹.

Denne "renessansen" startet med steiner, men nye motiver som trær, klør og himmellegemer begynte på dukke opp rundt 1953:

Med disse arbeidene fra 1952 til 1956-57 har Anna-Eva Bergman skapt sin egen originale, helt selvstendige billedverden, en slags figurativ minimalkunst langt forut for amerikanernes. Både motivmessig og teknisk-, materialmessig er den helt hennes egen. Det er en sterk kunst, monumental i all sin enkelhet, av og til med sakrale assosiasjoner, andre ganger kosmiske – eller mytiske, alltid streng, nesten bysantinsk vakker, direkte, absolutt⁴².

Det er i slike avsnitt Moe viser sin styrke. Han beskriver Bergmans malerier på en levende, original og meget presis måte. Han viser at han har en reell interesse, forståelse og respekt for både kunstneren og kunstverkene. Slike beskrivelser gir leseren en mulighet til å se kvaliteter ved Bergmans verk som ikke kommer like godt til syne i små, reproduserte formater. Moe gir også en fin beskrivelse av Bergmans tekniske kunnskaper og skolering:

Teknisk var nå Anna-Eva Bergman meget grundig skolert. Hun arbeidet til å begynne med i Norge omkring 1946-47 med olje, men fant det lite tilfredsstillende. Det var for klebrig og tørket for sent. Hun gikk over til tempera, først egg-tempera, så kaseintempera. Denne kunne laseres, tørket fortere og var da mer egnet for hennes arbeide med metallfolie-belegg. Hun hadde hatt god hjelp og instruksjon, både av sin norske svigerfar Christian Lange og av sin malerkollega Bjarne Rise. Hun hadde dessuten i sitt håndbibliotek en meget velbrukt og slitt utgave av Max Doerner: "Malmaterial und seine Verwendung im Bilde" fra 1949⁴³.

Han beskriver teknikken hun benyttet seg av som "gammelmesterlig", men påpeker at hun utnyttet den på en personlig og særegen måte.

⁴¹ Ibid., s.105.

⁴² Ibid., s.115.

⁴³ Ibid., s.117.

De første årene i Paris etter gjenforeningen i 1952 må ha vært meget lykkelige skriver Moe⁴⁴. Utstillingstilbudene kom hyppigere utover i 50-årene, og den første franske reaksjonen kom fra kritikeren Michel Seuphor i 1954. Moe oppfatter denne artikkelen som såpass viktig og riktig i sin beskrivelse og vurdering av Bergman, at han velger å gjengi den i sin helhet. Dette er et godt eksempel på bokens styrke – forfatteren stiller mye ren fakta til disposisjon for leseren, men han virker imidlertid ikke alltid like interessert i å vurdere stoffet. Moe trekker sjeldent paralleller mellom Bergman og andre kunstnere – han vil vurdere sin figur isolert fra omverdenen.

Verket – en vurdering

Dersom man skulle foreta en totalvurdering av Anna-Eva Bergmans kunstneriske innsats, må det skje ved en oppdeling i perioder, der Annen Verdenskrig danner det store skillet. Som kunstner på det internasjonale plan er det hennes etterkrigsproduksjon som teller. I den viser hun originalitet, styrke og stil⁴⁵.

Slik starter Ole Henrik Moes avsluttende kapittel. Det man kan kalle hans hovedproblemstilling kommer til syne i dette avsnittet. Skulle den bli definert kan man skrive det omtrent slik: *1952 som definerende skille i Anna-Eva Bergmans kunstnerskap*. Selv om dette skillet eksisterer, og er viktig å vise til, spiller det en for dominerende rolle i Moes monografi. Eller sagt på en annen måte, den spiller en for dominerende uttalt rolle i *Liv og Verk*, det dukker nemlig opp indikasjoner på et mer nyansert bilde.

Moe oppfatter mellomkrigstidens arbeider som adskillig svakere enn det som kom etter 1952. Han regner som nevnt Bergmans arkitekturstudier fra Menorca som blant de mest bemerkelsesverdige verkene fra mellomkrigstiden. De illustrerer kunstnerens forkjærlighet for de klare, rene flater og linjer, noe som skulle bli et hovedkaraktertrekk ved hennes senere produksjon. Moe setter imidlertid stikkordet ”klarhet” som fellestrekk for hele Bergmans kunstnerskap, noe som indikerer at han likevel ser noe verdifullt i de tidlige arbeidene. I sin beskrivelse av Bergmans produksjon kan det med andre ord virke som om Moe lettere gir de tidlige verkene, som utseendemessig minner mest om hennes modne kunst, tyngde. Arbeider med arkitekturmotiver får lettere innpass i hennes utvikling enn karikaturene, selv om forfatteren tydelig oppfatter det slik at begge sjangre har egenskaper som vitner om hennes egenartede stil i den modne perioden.

⁴⁴ Ibid., s.132.

⁴⁵ Ibid., s.185.

Årene mellom 1939 og 1952 blir omtalt som Bergmans metamorfose. Bruken av ordet metamorfose er interessant i denne sammenhengen. Ordet kommer fra de greske ordene meta og morphe som betyr henholdsvis skikkelse og form. Metamorfose betyr *forvandling* og blir især brukt om stadieoverganger i dyreriket, som for eksempel forandringen fra larve til sommerfugl. Moe skriver at da hun begynte å male igjen i 1946-47 var det som om hun fødtes på ny. Dette skjedde etter en periode av intense studier og fordypning i kunsthistorie, historie, filosofi, matematikk, geometri og religion. "De første arbeidene fra 1946-47, visste hun ikke holdt mål. Det var vesentlig konvensjonelle landskaper i en stil som ikke skilte seg fra samtidige norske kollegers" skriver Moe⁴⁶. Fra slutten av 1949 derimot skjedde det noe. Bergman kastet seg inn i en abstraksjon som ikke lignet noe hun tidligere hadde gjort, og som heller ikke lignet på noe av det samtidige kolleger gjorde. Her plasserer Moe seg innenfor en tungt belastet tradisjon i kunsthistorien – utviklingsmodellen.

Den organiske utviklingsmodellen bygger på antakelsen om at man kan finne en organisk utvikling, for eksempel i et kunstnerskap, som kan sammenlignes med menneskenes livsløp. Først kommer den grove, ustabile begynnelsen, hvor kunsten er ung og ingen regler har blitt fastsatt. Så kommer en modningsperiode hvor kunsten utvikler seg, og man kan se frampek til hva den en gang skal bli. Denne modningsperioden kulminerer i fullt utviklet modenhet, hvor kunsten har blitt "voksen". Det er først i denne modne perioden man kan begynne å ta kunsten alvorlig og vurdere den som ekte kunst. Et av problemene med denne typen teorier er at for å kunne vise til stilistiske endringer må man også bruke sin kunnskap om den kunsten som kom etter endringen. Med andre ord vil man beskrive en utvikling hvor vi allerede vet hva resultatet kommer til å bli. Dette utgangspunktet kan resultere i tolkninger som vektlegger spesielle trekk, og som et resultat av dette: velger vekk andre, for og på denne måten kunne skape en slags logisk fremdrift i historien⁴⁷.

Fragmenter av en øy i Norge-bildene blir sett som et viktig overgangsstadium til hennes monumentale stil:

Allerede med "Fragment"-stilen var Anna-Eva Bergman inne på meget originale veier, både i forhold til det hjemlige miljø og det internasjonale. Når hun tok fatt på sin endelige stil, med "stein"-bildene som utgangspunkt, kan tidfestes til omkring siste halvdel av 1952. Med beundringsverdig konsekvens og uten å skjele til hva som var

⁴⁶ Ibid., s.188.

⁴⁷ Dana Arnold, *Art History: a very short introduction*, New York: Oxford University Press, 2004, s.4.

hovedtendensen i det franske maleri på den tiden, den lyriske abstraksjon, uten direkte påviselig inspirasjon selv fra sin nærmeste omgangskrets og kollega, Hans Hartung, skapte hun bilder som uten tvil må vurderes som noe av det mest originale som så dagens lys. I den grad hun ble synliggjort, gjennom utstillinger og publikasjoner, har hun uten tvil hatt en viss innflytelse, mot minimalisme, i kretser omkring amerikanerne i Paris. Hjemme i Norge har sikkert en kunstner som Gunnar S. Gundersen mottatt impulser fra henne. Det er den samme "lapiardiske" form og økonomisering med virkemidlene i noen av hans bilder fra slutten av 50-årene⁴⁸.

Metamorfosen blir Bergmans "kunstneriske pubertet". Hun er nå moden nok til å skape Kunst, med stor K. Man kan ikke komme vekk fra det faktum at modning er en nødvendig del av all utvikling, men hva var det som utløste denne såkalte metamorfosen?

I sin tolkning av Bergmans kunstnerskap legger Moe til tider for stor vekt på en utelukkende indre psykologisk faktor. Hva med de utenforstående faktorene? Krigen for eksempel. Var det vanskelig å få inspirasjon i krisetiden? Kan en endelig fred ha utløst en slik kreativ vilje – en form for "kreativitets-boom"? Var det et uttrykk for den kunnskapen hun hadde tillært seg? Var det kontakten med Hartung og savnet, og minnene, om det internasjonale kunstmiljøet? Dette er det selvsagt umulig å svare på i ettertid. Bergman noterte sjeldent direkte uttalte personlige tanker og emosjoner i sine dagbøker. Men jeg tror likevel vi vil få en mer fruktbar forståelse av Bergmans kunstnerskap ved å også vurdere slike faktorer.

Moe beskriver den nye stilen til Bergman som inspirert av den abstraherende kunsten hun opplevde i Tyskland før krigen. Han finner ingenting i kunstnerens lesninger og studier som kan forklare dette skiftet, men mener det er nærliggende å tro at det ligger en nostalgisk tendens bak. På denne tiden fikk Bergman som nevnt kontakt med Hartung igjen, og hun var nå, ifølge Moe, modnet og forstod sikkert mer av den abstrakte kunstens vesen. Hva denne nostalgiske tendensen er utdyper ikke Moe, men han insinuerer at det var kontakten med Hartung, eller Hartung selv, som nok en gang utløste skapende kraft. Det kan godt tenkes at Bergman selv har begrunnet denne omveltningen med slike indre psykologiske faktorer i samtaler med Moe. Men det er viktig å ha i tankene at man alltid vil omskrive sin egen historie i ettertid. Vinkle den slik at den passer best til den personen man er nå. Så for å komme så nærme man kan en sann vurdering, vil det være mer fruktbart å se på de faktorene man kan vite noe sikkert om – samtidig, miljø og inspirasjon – ytre faktorer isteden for indre.

⁴⁸ Moe, Op.cit. 1990, s.190.

I sin norske samtid sto Anna-Eva Bergman nokså ensom, hun følte seg satt utenfor, men Moe påpeker at det skal noe til å opprettholde kontakt når man bor så lang tid utenfor fedrelandet. Norsk anerkjennelse skjedde nok ikke før etter jubileumsutstillingen i 1979. Den virkelige anerkjennelsen skjedde utenfor Norges grenser, først og fremst i Frankrike, men også i Tyskland og Italia. Han viser blant annet til den franske kunsthistorikeren Daniel Abadies forord til en av hennes siste utstillinger. Her skriver Abadie at Bergmans kunst kan plasseres i kjernen av det mest aktuelle problem i tidens [1983] kunst – ”forholdet mellom form og motiv”⁴⁹. Det er nettopp dette, hevder Moe, som beskriver Bergmans viktigste bidrag til verdenskunsten, hun har fremstilt for oss virkeligheten i sin essens. Her tar forfatteren for seg Bergmans rolle, eller oppgave, som kunstner. Poengene er gode, om enn til tider nesten litt sentimentale. Det blir likevel et nokså uelegant hopp fra beskrivelsen av det man kan kalle for Bergmans kall til de to andre aspektene ved Bergmans kunst som Moe mener det er verdt å se nærmere på: det feministiske og det internasjonale.

Det feministiske ”bekymret ikke” Bergman noe særlig ifølge Moe. Hennes forhold til feminismen var heller kjølig, og det verk hun etterlot seg tyder ikke på at hun hadde spesielle feministiske overtoner i sin kunst. Moe fortsetter med å si: ”Er det noe denne kunsten gir uttrykk for, er det styrke, djervhet, monumentalitet, distanse, snarere det som blir karakterisert som ukvinnelige egenskaper”⁵⁰. Etter å ha definert Bergmans arbeider som ukvinnelige går han videre til å behandle Bergman og Hartungs forhold. Han skriver at de ikke hadde noen problemer seg i mellom, at forholdet deres var preget av gjensidig respekt og at de så på hverandre som jevnbyrdige kolleger. Visse kritikere- og gallerikretser så det likevel ikke på denne måten: ”Når vi vil ha Hans Hartung, er vi da forpliktet til å ta med Anna-Eva Bergman på kjøpet?”. I noen tilfeller var det nok ganske sikkert slik, men ikke i tilfellet Galerie de France mener Moe. Der ble de behandlet og betraktet som to autonome kunstnere. Moe mener også at i de tilfellene kritikerne belyste ”konen til Hartung”-forholdet, var det like mye for å fremheve hennes selvstendighet⁵¹. Jeg kan være med på at feminisme ikke ”bekymret” Bergman noe særlig, men oppfatter definisjonen av Bergmans kunst som ukvinnelig som noe prekær. På et spørsmål om hvilken rolle hun mente kvinnen hadde i kunstneryrket svarte hun: ”For meg er det ikke et spørsmål om mann eller kvinne i kunsten, men gode kunstnere.

⁴⁹ Ibid., s.192.

⁵⁰ Ibid., s.194.

⁵¹ Ibid., s.194.

Men mannen har alltid et privilegium, gjennom vane, tradisjon og fysisk styrke”⁵². Her tror jeg Bergman selv fint utdyper hvordan hun kan ha forholdt seg til spørsmål rundt feminisme.

Problemet internasjonisme/nasjonalisme var et mye sårere tema for Bergman skriver Moe. Som det tidligere er påpekt følte hun seg aldri anerkjent i Norge, og hun stilte ofte spørsmål om hvorfor hun ikke ble nevnt i forbindelse med den abstrakte kunstens gjennombrudd i Norge. Moe mener at svaret på dette spørsmålet beror like mye på hennes egne handlinger, hun var aldri villig til å anerkjenne sine arbeider fra 1950-52 hun nærmest gjemte dem bort. I tillegg til dette legger forfatteren til at kritikerne var adskillig snillere med henne enn hun selv oppfattet det. De mest pålitelige gav henne full kreditt og fremhevet henne til dels. Moe mener at verken Bergman, eller noen annen kunstner, kan leve ustraffet så lenge i utlendighet: ”Er man som Anna-Eva Bergman integrert i det internasjonale miljø, da er man ikke lenger norsk deltaker på Høst utstillingen. Opprinnelsen og tematikken kan være det den er, men som norsk blir man ikke lenger vurdert”⁵³.

Hvorfor det var nødvendig for Bergman å være norsk er heller ikke lett å forstå skriver Moe. Han mener at hun nok ikke hadde nådd de samme høyder om hun hadde bodd i Norge. Hun trengt det internasjonale miljøet, og hun trivdes best i det. Men fremfor alt, fortsetter Moe, må det sies at uten de forhold Hartung beredte veien for, og som hun ble en integrert del av, hadde hun neppe kunnet utfolde seg som hun gjorde⁵⁴. Hans konklusjon er som følger: I Anna-Eva Bergmans kunst finner man det norske uttrykt i en universell, allmenngyldig tidløs form som frigjør den fra all nasjonal/internasjonal problematikk. Bergman forble alltid norsk i sitt hjerte, det var fra bunnen av dette hjertet hun hentet sine motiver og den kjærlighet som skapte energi og krefter til deres universelle utforming.

Verket – en vurdering må forstås som Moes drøfting av Bergmans kunstnerskap og de spørsmål han har stilt i de tidligere kapitlene. Hans intensjoner med *Liv og Verk* synes å være å fortelle historien om mennesket og kunstneren Anna-Eva Bergman. Dette er en historie Moe er mer enn kompetent nok til å skrive. Som personlig venn av både Bergman og Hartung hadde han tilgang til store mengder informasjon om kunstneren. *Liv og Verk* ble utgitt tre år etter Bergmans død og forteller en, da den ble skrevet, fersk

⁵² Intervjuskjema sendt fra H.G. Maisongrande som ble funnet i Hartung-Bergman stiftelsen

⁵³ Moe, Op.cit. 1990., s.196.

⁵⁴ Ibid., s.196.

historie. Teksten bærer preg av nært vennskap og viser innsikt i, og forståelse for, kunstverkene som blir beskrevet. Forfatteren tilbyr et godt utvalg gjengitte sitater, noe som gjør boken til et fint utgangspunkt for videre forskning. Men når dette er sagt er det nødvendig å peke på hullene i Moes tekst.

Som allerede nevnt har han plassert seg innenfor en tungt belastet tradisjon i kunsthistorien – utviklingsmodellen. Han har en tendens til å bare gjøre plass til de elementene som passer inn i den historien han har valgt å fortelle, og ofrer som et resultat av dette mange interessante perspektiver. Et eksempel er fordømmelsen av arbeidene fra mellomkrigstiden. Jeg er for så vidt enig med Moe i at hennes produksjon etter 1952 gir mer motstand, og kanskje mer kunsthistorisk glede, enn de tidlige arbeidene, men mener likevel at dette ikke gjør dem mindre viktige en i vurdering av Bergmans kunstnerskap. I tillegg til dette vektlegger Moe psykologiske faktorer i for stor grad, flere ganger blir progresjon begrunnet med emosjoner og psyke. Det oppfattes som irrelevant argumentasjon og jeg vil vise til Bergmans eget utsagn om et slikt fokus. I et dagboknotat fra den 7.juli 1948 skriver hun: " [...] Rembrandt drakk og døde fattig, men det kunde da aldri falle noen inn å fortolke hans kunst ut fra slik fakta. Men det er pussig nok det man gjør nå for tiden i overdreven grad [...]". Så selv om biografien til en viss grad er viktig, man kan ikke separere kunstneren fullstendig fra livet, burde ikke det faglige vektlegges?

Et annet tema Moe ikke tar opp er Bergmans bruk av fotografiet som kunstnerisk hjelpemiddel. Han nevner så vidt at hun tok flere fotografier på turene til Nordkapp, men tar det ikke lenger. Det finnes flere fotografier i arkivet til Hartung-Bergman stiftelsen, blant annet av det nordnorske landskapet, og man vet at hun ved flere anledninger brukte slike fotografier i arbeidet. Hun hadde til og med en egen eske med fotografier i atelieret sitt. Da jeg var i arkivet klarte jeg å finne flere likheter mellom foto og bilder, noen så gamle som fra 1930-tallet. Dette er noe Moe åpenbart ikke har vært opptatt av i sin vurdering av Anna-Eva Bergmans kunst. Det var lenge en negativ holdning til fotografiet hos kunstekspertene, så sent som i 1935 summerte kunsthistoriker Leif Østby opp de negative konsekvensene han mente fotografiet hadde hatt for kunsten. Fotografiet var best egnet til å kopiere naturen, og ville aldri være i stand til å representere den dypere formen for sannhet som hadde opphav i den menneskelige fantasien. Det ville være utenkelig, mente Østby, at "en åndfull og

personlig virkelighetskunst noensinne skulle gjøres overflødig av fotografien [...]”⁵⁵. Kanskje er det restene etter denne typen tankegods som er grunnen til at Moe ikke har vurdert fotografiene. Eller kanskje var det ikke tilstrekkelig forskningsmateriale tilgjengelig med hensyn til dette spørsmålet da han skrev *Liv og Verk* – eller kanskje en kombinasjon av begge. Det som er sikkert er at det er en problemstilling som bør diskuteres – noe jeg kommer tilbake til senere i oppgaven.

Annie Claustres: *Anna-Eva Bergman – painting leaf by leaf* (2000)

Painting leaf by leaf er en artikkel av den franske kunsthistorikeren Annie Claustres. Artikkelen starter med at Claustres forteller om sitt første møte med Bergmans bilder. Hun ble konfrontert med et formspråk bygget opp av antikke, nærmest arkaiske elementer, som samtidig appellerte til Claustres moderne estetiske sans. Dette paradokset fascinerte henne, og problemstillingen ”Hvordan skal slike arbeider tilnærmes i dag?” er utgangspunkt for *Painting leaf by leaf*. Bergmans arbeider er vanskelige å behandle, mener hun, “[...] their hieratic beauty is not an end in itself; this quality is more that of a mask which at once attracts and keeps at a distance”⁵⁶. Det som likevel slo forfatteren i retrospekt var det sterke inntrykket hun satt igjen med etter å ha sett Bergmans malerier – som om relasjonen mellom betrakter og verk var ment til å ha akkurat denne innvirkningen. Det er denne estetiske opplevelsen Claustres mener må være den vitale ledetråden til å forstå Bergmans arbeider, og det er dette aspektet hun fokuserer på i teksten sin.

Claustres konsentrerer seg om Bergmans arbeider fra 1952 frem til 1987 fordi formspråket i denne perioden stemmer best overens med den estetiske opplevelsen som utløste hennes interesse. Artikkelen består av to deler: Del 1 – *appearance*, *disappearance* og Del 2 – *ebb*, *flow*.

Appearance, disappearance

Claustres starter med å vise til historikeren Frances A. Yates artikkel *The Art of Memory* fra 1966. I denne artikkelen sporer Yates utviklingen av *the art of memory – kunsten å huske*. Yates postulerer at minnet som et paradigme for kunst kan danne grunnlaget for

⁵⁵ Peter Larsen og Sigrid Lien. *Kunsten å lese bilder*, Oslo: Spartacus, 2008. s.121.

⁵⁶ Annie Claustres, *Peindre feuille à feuille – Painting leaf by leaf*, Antibes: Fondation Hartung Bergman, 2000, s.6.

en ny historie om kunsten etter renessansen. I sin artikkel vil Claustres prøve å vise hvordan Bergmans malerier kan forstås som gode eksempler på Yates teori.

Forfatteren gir en kort innføring i den antikke retorikkens *mnemotekniske hjelpemidler*, hukommelseshjelpemidler, som en del av argumentasjonen. Et sentralt begrep i disse hjelpemidlene er *locus*. Kort forklart kan man oversette det latinske ordet *locus* til *sted som er sentralt i en bestemt sammenheng*. Man ser for seg et spesifikt sted, eller *locus*, som oftest er det en bygning brukeren kjenner godt til. Videre plasserer man forskjellige symboler, stikkord, langs en memorert rute. Når man så skal hente frem temaet fra hukommelsen går man bare langs ruten og ser hvor symbolene er plassert. Med andre ord fungerer locuset som et slags mentalt lerret som skal hjelpe en til å huske strukturen til et spesifikt tema.

Claustres mener man kan plassere Bergmans malerier i kjølvannet til denne antikke kunsten:

For Bergman's paintings, from 1952 until 1987, follow a number of basic rules that recall the system of places and images. In each work a motif defines a unique form, which occupies almost the entire surface of the canvas, brushing against the edges, appearing suspended in space. First, Bergman prepares the canvas by colouring the ground uniformly and monochromatically. To prepare the ground is to mark out a *place* ready to receive the *images* that will stand out from it. The permanence of a motif in Bergman's painting and the fact that the titles the artist gives her canvases point to a referent, show her attachment to the image⁵⁷.

Hvis vi studerer Bergmans motiver ser vi at denne analytiske strukturen er forbundet med begrepet minne. Claustres mener at de handler parallellt med *the artistic scheme*, den kunstneriske orden⁵⁸.

Forfatteren tar også for seg de forskjellige motivene, og tolker deres symbolske betydning. For eksempel kan runde former representerer stjerner og planeter, naturelementer som kommer til syne og forsvinner i henhold til spatio-temporale rytmer. Horisontlinjene kan sees som linjen hvor rom forsvinner, en grense som skiller himmelen og jorden. Båten refererer til "den siste reise", beholderen som frakter den døde fra en sfære til den andre, men den kan også tolkes som draugens halve båt⁵⁹. Disse eksemplene illustrerer, ifølge Claustres, tematikken *tilsynekomst/forsvinning* i Bergmans malerier: "Thus, the use of such images in Bergman's work does not depend on the

⁵⁷ Ibid., s.11.

⁵⁸ Ibid., s.13.

⁵⁹ Draugens halve båt er et varsel om død

artist's subjective choice but rather hinges, from an analytical point of view, on the idea of appearance/disappearance"⁶⁰.

Kunstnerens foliebruk spiller en stor rolle i denne tematikken. Den sikrer bildets mulighet til å forsvinne i forbindelse til rommet det distanserer seg fra. Symbolene som plasseres i locus må kunne forsvinne når vi ikke har bruk for dem mer, ellers ville man ha fylt opp lerretet ganske fort. Locus må være som en vokstavle ⁶¹. Har jeg forstått Claustres rett betyr dette at det er folien som fungerer som en slik vokstavle.

Interaksjonen mellom folien og de forskjellige malingslagene lar motivet forsvinne, og Claustres mener at det er dette som rettferdiggjør Bergmans bruk av folie. Hvorfor hun har behov for å rettferdiggjøre material bruken skriver hun imidlertid ikke noe om.

Bruken av såkalte "slående bilder" er en annen karakteristikk som, for Claustres, bekrefter kunstverkenes forbindelse med de antikke reglene for minnet. Det er noen bilder som er sterke og som vekker hukommelsen, mens andre er svake og glemmes fort. Naturen lærer oss hvilke bilder som er sterke skriver Yates – man må skape bilder som vekker emosjoner hos betrakteren. Claustres forklarer:

Images that entirely occupy the pictorial space, forms with simple contours, universally identifiable referents and a strong aesthetic presence are permanent features in Bergman's painting, allowing her images to be easily and durably imprinted on the viewer's memory⁶².

Kunstnerens biografi kan ofte bli brukt for å forstå hennes eller hans kunstneriske utvikling, og forfatteren tror at man kan se Bergmans gjenforening med Frankrike som en forklaring på utviklingen av hennes endelige kunstneriske idiom. Bergman sørget over tapet av Norge og det var på grunn av dette at hun adapterte et kunstnerisk språk hvor bilder okkuperer plasser for å sikre varigheten til minnet: "To combat loss, a space had to be created in which the images of the past could live on"⁶³.

Dette mener Claustres er et viktig element i Bergmans malerier, det er nemlig dette som gir hennes arbeider en moderne dimensjon⁶⁴. *Art of memory and modern art* – Bergmans kunst er begge deler i dens sammenfall med visse 1900-talls analyser av hukommelsesbegrepet fortsetter Claustres⁶⁵. Hun viser til teorier av både Sigmund

⁶⁰ Claustres, Op.cit., s.18.

⁶¹ Ibid., s.18.

⁶² Ibid., s.22.

⁶³ Ibid., s.23.

⁶⁴ Ibid., s.24.

⁶⁵ Ibid., s.24.

Freud og Henri Bergson og mener at det er som om Bergmans bilder aktualiserer seg selv foran betrakteren, og det er dette som gjør dem estetisk moderne.

Også Claustres viser til slektskapet mellom Anna-Eva Bergmans bilder og bysantinsk kunst. Hun mener at Bergmans holdning ikke var bakstreversk, men heller inspirert av en antikk kunst som fint kan overføres til moderne praksis. Motivene har en transcendental kvalitet som kan sammenlignes med helgenene fra Ravennamosaikkene. I relasjon til den bysantinske inspirasjonen viser forfatteren til forståelsen av begrepet *ikon*. Et ikon er, skriver Claustres, et bilde basert på fravær. Guds fravær og ordets usynlighet. Hun siterer Marie-José Mondzains verk *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain* (1996):

Christ is not the icon, the icon is towards Christ, who never ceases to withdraw from it. In his withdrawal, he merges with the spectator's gaze to become the eyes and gaze himself. We can only understand the nature of this withdrawal by thinking of it in terms of the double register it constitutes. The first bears the mark of the absence of a model. The analogical property of the icon leads us to a place to which it is the way, the path⁶⁶.

På samme måte ser Claustres at Bergmans bilder består av det som har forsvunnet ut av vår synsvidde, kunstnerens verk har slik en ikonisk essens.

Bergmans fremste forskningsfelt som kunstner var, ifølge Claustres, å skape lys. Metallfolien fungerer i dette aspektet som en indre lyskilde i verket, en lyskilde som virker sterkere enn farger. Siden lyset er en metafor for det guddommelige mener Claustres at man kan se Bergmans kunstneriske holdning som metafysisk – hun strekker seg mot det absolutte. Her kommer også kunstnerens bruk av det gyldne snitt inn.

Ebb, flow

"The landscape is omnipresent in Norway"⁶⁷. Bergman kjente dette landskapet godt, og hennes kunstneriske bevissthet skylder en god del til den sublime opplevelsen naturen vekket i henne. Likevel opplever forfatteren at dette forholdet er mye mer subtilt enn hva man først skulle trodd når man ser hvilke motiver hun utforsket fra 1952 og fremover. Claustres ser slik Bergmans arbeider som idealiserte erindringer av barndommens geografitimer i hjemlandet.

Det norske lyset dematerialiserer landskapet og metallfolien gjengir lyset, arbeidene avbilder essensen av naturen, og hun ser dem som essensialistiske billedlige

⁶⁶ Ibid., s.37.

⁶⁷ Ibid., s.47.

utforskninger. Minnet om landskapet inspirerte kunstneren til å utforske nye temaer, som igjen banet veien for en ny linje med malerisk forskning. Vi kan likevel ikke snakke om en stilistisk utvikling i arbeidene til Bergman, men heller en tendens mot forenkling fra midten av 1960-tallet.

Claustres opplever at Bergman distanserte seg fra den norske landskapstradisjonen med røtter hos I.C Dahl. Bergman blir heller sammenstilt med de tyske og engelske romantiske malerne. Turner var en kunstner hun beundret, og hennes arbeider ble allerede i 1976 omtalt som tilhørende romantikken av Luis Mallé: "she 'romantically' hides a shudder and a palpitation before the unknow that submerges everything"⁶⁸. Claustres viser videre til Robert Rosenblums artikkel *Modern painting and the Northern Romantic Tradition* (1978). Rosenblum sammenligner, i denne artikkelen, et maleri av C.D. Friedrich med et maleri av Mark Rothko, og antyder at det moderne maleriet har sine røtter i den nordiske romantiske tradisjonen. Med andre ord fjerner han seg fra den franske avantgardens innflytelse på det moderne maleriet. Denne bevisstheten passer Bergmans arbeider perfekt, skriver Claustres. Ved å ha arvet dette romantiske utgangspunktet viste Bergman sin tilhørighet til det Nord hun sørget over. I tillegg til likheter mellom Friedrich og Rothko finner hun også likheter mellom Bergman og Rothko. Forfatteren mener at man ved hjelp av Rosenblums artikkel kan se den romantiske modernismen i Bergmans kunst.

Bergmans kunstnerskap er plassert utenfor en lineær kunsthistorie, skriver Claustres, og som et resultat av denne "utlendigheten" kan ikke Bergman sees i relasjon til de avantgardistiske kunstnerne. For å utdype dette fortsetter forfatteren at man for eksempel ikke kan sammenligne Bergman med Yves Klein. Hun har ikke den radikale tankegangen til en kunstner hvor en ytring eller materialet danner kunstverkets prinsipp. Hennes bilder er ikke monokromer. Kanskje kan den "svekkede tilliten til Bergmans arbeider", det at hun ikke har fått noen særlig plass i den kunsthistoriske kanon, forklares ut i fra den progressive modernismen som ble forfektet til slutten av 1970-tallet spør Claustres. Det var ikke før på slutten av det 20.århundre, hvor den avantgardistiske ideologien forsvant, at man fikk en annen oppfatning av kunsthistorien. Og det er i forbindelse med den nye oppdagelsen av nasjonal identitet som kunstnerisk kutyme, at Bergmans kunst ble synlig. Claustres ser i denne sammenhengen en likhet mellom Bergman og noen 1980-talls kunstnere. For eksempel tyske neoekspresjonister

⁶⁸ Ibid., s.58.

og italienske medlemmer av trans-avantgarden. Fra denne samtidskunstens perspektiv mener Claustres at man kan se Bergmans kunst som neosymbolsk, med en relasjon til Gustav Klimt. Hun avslutter artikkelen med disse ordene:

The opening up of art history to approaches other than avant-gardist progressivism and the strategies of a certain area of contemporary art help us better understand Bergman's painting today. Retrospective understanding widens the work's sphere of receptivity. It also seems evident that the development of Bergman's painting followed a lonely path, never yielding to influences and fashions of the time. It is a work of withdrawal and silence whose analysis reveals a profound authenticity⁶⁹.

Painting leaf by leaf representerer en nyskapende vinkling på Bergmans arbeider. Claustres tar utgangspunkt i den estetiske opplevelsen hun satt igjen med etter sitt første møte med maleriene, og lar denne være ledetråden i forståelsen av kunsten.

Hun klarer å sette søkelyset på de kvalitetene som gjør Bergmans kunst til estetisk moderne, til tross for tilstedeværelsen av det Claustres kaller antikke elementer. Referansen til den bysantinske kunsten og den ikoniske essensen i Bergmans malerier oppleves som naturlig og korrekt, og gir høynet forståelse for det man kan kalle den stille storheten i hennes kunst. Særlig interessant er også den romantiske linjen hun trekker fra Friedrich til Bergman ved hjelp av Rosenblum. Claustres peker på de tidløse og originale kvalitetene i kunstnerens arbeider uten å ta henne ut av kontekst, noe man kanskje kan anklage Moe for å gjøre. Men det psykologiske spiller en for stor rolle i Claustres artikkel. Hun begrunner Bergmans motivvalg med lengselen etter det landet kunstneren hadde forlatt. Man kan også stille spørsmål om fokuset på tilsynekomst/forsvinning tar overhånd. Det kan virke som om forfatteren oppfatter dette som den primære kvaliteten ved Bergmans bilder.

Christine Lamothe og Ole Henrik Moe: *Pistes* (1999)

Denne lille boken er utgitt av Hartung-Bergman stiftelsen, og er lagt opp etter et konsept av Ole Henrik Moe og Christine Lamothe. *Pistes* er fransk og kan oversettes til stier på norsk. Tittelen gir oss også en beskrivelse av bokens tema – det er en vandring på stiene i Anna-Eva Bergmans sinn. Ole Henrik Moe gjør rede for bakgrunnen til Bergmans dagbokskrivning og hva man kan lese ut av notatene. I tiden mellom 1939 og 1952 tilegnet kunstneren seg store mengder med kunnskap, og all denne kunnskapen utkrystalliserer seg i hennes dagboknotater fra mellom 1946-51 skriver Moe. Han

⁶⁹ Ibid., s.75.

mener likevel at det ikke er noen egentlig dagbok, men heller nedtegninger av refleksjoner fra dato til dato om kunst, og notater om tekniske og formale problemer i forbindelse med skapning av kunst. Sentralt i disse teoretiske refleksjonene finner Moe visse konstruktivistiske prinsipper – særlig det gyldne snitt. Fargemessig støtter hun seg til Goethes og Ostwalds fargeteorier. Det gjaldt likevel ikke for Bergman å la det konstruksjonsmessige og teoretiske dominere, stadig kommer hun tilbake til viktigheten av å fylle det skapte med ånd, man må finne rytmen i motivet og være ett med det man skaper. "[...] motivet må isprenges noe av ens egen sjel, noe som må stråle ut igjen av det skapte verk"⁷⁰.

I dagbøkene ser Moe tydelige frempek mot den kunsten hun skulle skape etter 1952 – den modne fasen. Det er også derfor de er så viktige for forståelsen av hennes kunstneriske utvikling, "Det er som om vi kan forfølge fortetningen av hennes kunstsyn, før det blir billedlig uttrykt" skriver Moe⁷¹.

Pistes gjengir utdrag fra tre forskjellige dagbøker, oppdelt i tre forskjellige kapitler. Den første er fra 1929, hvor Bergman forteller om møtet med Hans Hartung. Den andre er de teoretiske refleksjonene fra 1946 til 1951. Den siste er Bergmans reisedagbok fra sommeren 1950. Moe finner aldri, eller i alle fall ytterst sjeldent, glimt av kunstneren og hennes reaksjon på miljø og medmennesker i disse dagbøkene. Men i reisedagboken fra turen til Nordkapp i sommeren 1950 viser hun seg for leseren med "krass humor i møte med sine medpassasjerer, samtidig som hun finner uttrykk for sin poesi og entusiasme i opplevelsen av landskapet"⁷².

I tillegg til tekst illustrerer Moe og Lamothe *Pistes* med fotografier fra kunstnerens personlige samling, utdrag fra Bergmans oeuvre og skisser hentet fra dagbøkene hennes. I denne sammenheng bør det også sies noe om bokens utseende. *Pistes* er en såkalt praktbok. Det er tydelig at det har blitt lagt stor vekt på det estetiske i utformingsprosessen. Reproduksjonene er av god kvalitet, og på mange måter kan man si at det visuelle spiller en nesten like stor rolle som det skriftelige.

Pistes er altså bygd opp rundt Bergmans stemme, selv om den selvsagt også er et resultat av redaktørenes/forfatterens valg. Boken kan i hovedsak oppfattes som en kanalisering av kunstnerens refleksjoner – det er Anna-Eva Bergmans egen stemme som

⁷⁰ Moe, Op.cit. 1999, Forord.

⁷¹ Ibid

⁷² Ibid

kommer til uttrykk. Slik er også *Pistes* en interessant inngang til forståelsen av hennes kunst.

Forskningslitteraturen: en oppsummering

Hva forteller så forskningslitteraturen oss? For det første blir Anna-Eva Bergmans kunstnerskap sjelden kontekstualisert. I *Liv og Verk* vektlegger i stor grad Ole Henrik Moe kunstnerbiografien. Den kunstneriske utviklingen blir ofte begrunnet ut fra psykologiske faktorer. Som et resultat av dette unngår Moe å se kunstneren i forhold til ytre inspirasjonskilder, som hennes kulturelle samtid og det kunstneriske miljøet hun arbeidet i. Forfatteren plasserer seg slik innenfor den tungt belastede utviklingsmodellen, hvor han fremhever visse momenter på bekostning av andre, for å kunne skape en logisk fremdrift i historien.

Annie Claustres relaterer i større grad enn Moe til eksterne forhold. Hun ser for eksempel Bergmans kunst i forhold til tidligere forskning, som Yates' *The Art of Memory* og Robert Rosenblum' *Modern painting and the Northern Romantic Tradition*, og dessuten til andre kunstneres arbeider, blant annet de bysantinske mestrene, Yves Klein og Mark Rothko. I motsetning til Moe (og andre) omtaler ikke Claustres Bergmans motiver som *arketypiske*, noe hun begrunner med at de ikke er konstante, men i evig forandring. *Painting Leaf by Leaf* representerer slik en mer helhetlig perspektivering av Bergmans kunstnerskap, men også Claustres begrunner i stor grad Bergmans motivvalg og formalestetiske avgjørelser med henvisning til psykologiske faktorer. Det er slik først i *Pistes* at Bergman selv får komme til orde. Utdrag fra dagboken gir innblikk i kunstnerens intensjoner, og bidrar på denne måten til en bedre forståelse av Anna-Eva Bergman og hennes kunstnerskap. Men også i *Pistes* forsvinner kontekstualiseringsaspektet, siden Bergmans kunst heller ikke her blir satt inn i en større sammenheng.

Hvis vi nå vender tilbake til spørsmålet om hva forskningslitteraturen gir oss i forståelsen av *Stort Sølvfjell*, kan vi se at den presenterer fine formalestetiske beskrivelser av Bergmans arbeider (Moe), men samtidig unngår den også i stor grad å kontekstualisere Bergman – noe som gjør at interessante perspektiver går tapt. Det er imidlertid viktig å trekke frem Claustres tekst siden hun åpner opp for viktige tolkninger som jeg har hatt stor nytte av, blant annet koblingen mellom Bergman og de romantiske kunstnerne. Med avhandlingen håper jeg å kunne bidra til en alternativ historie om

Anna-Eva Bergmans kunstnerskap. I dette arbeidet har jeg særlig lagt vekk på de tre følgende aspekter: 1) Hennes originale abstrakte formspråk, 2) Motivkretsen, og 3) Ønsket om å formidle en åndelig sannhet med sin kunst. I neste avsnitt tar jeg utgangspunkt i det første av disse aspektene for å vurdere hennes vei mot et abstrakt formspråk.

Kapittel 4: Veien mot abstraksjon

"Det abstrakte" bildet er maleriets metafysikk – enten det ligger til grunn for det naturalistiske bilde eller det fremstilles i sin renhet
~Anna-Eva Bergmans dagbok (1/5 1950)

Sommeren 1950 reiste Anna-Eva Bergman til Nordkapp med hurtigruten. I løpet av de to ukene på sjøen førte hun reisedagbok. Disse notatene formidler et levende bilde av personen Bergman. Hun karikerer sine medpassasjerer og skriver om de intense følelsene landskapet vekket i henne. Hun drøfter også forhold rundt kunst, og problematiserer spørsmål om hvordan disse opplevelsene kan uttrykkes i maleriet. 26.juni noterte hun:

...efter en hel natt på dekk. Tidlig på morgenen idag drog vi gjennom Risøsundet og så på et miniatyrfuglefjell. Natten var ubeskrivelig. Den overgikk alt hva jeg kunne forestille meg. Herligeste sol hele natten mens vi gled inn og ut av alle Lofotens underligste trolske vesener. Et strålende kraftfullt usannsynlig eventyr. Det er som om fjellene er transparente, intet er stofflig mer. Alt blir som en visjon, en mulighet som ikke er skapt ennu. Skal dette males, må det skje ved at man uttrykker noe som kan gi en idéassosiasjon om stemninger, fargene, virkningen. Ikke på noen måte naturalistisk. Det må helt omarbeides, for all stofflighet vilde ødelegge det.

Sitatet kan leses som en begrunnelse, en motivasjon, for å arbeide med et formspråk som reduserer uttrykket ned til de helt elementære formene. Den intense stemningen landskapet skaper kommer ikke til rette på noen annen måte en gjennom abstraksjon for Anna-Eva Bergman. Men hva er så abstrakt kunst? Begrepet brukes om kunstneriske uttrykk som på ett eller annet nivå har frigjort seg fra detaljerte fremstillinger av det observerte, og kan beskrives som et konsentrat av det kunstneren har sett eller opplevd. Som Gunnar Danbolt minner om er det vanlig å skille mellom abstrakt og nonfigurativ kunst, men det er et skille det kan være vanskelig å holde på i praksis – et bilde som begynner som en abstraksjon kan ende opp som nonfigurativt, og vice versa⁷³.

Vi har sett at det skjedde en drastisk forandring i Bergmans arbeider rundt 1947. Etter å ha malt figurative akvareller og karikaturer, begynte hun nå å arbeide med et abstrakt-surrealistisk formspråk. I 1952 var hun kommet frem til det Moe omtaler som hennes "modne stil". Men hva ble dette uttrykket skapt ut fra? Hvilke faktorer og miljøer inspirerte kunstneren? Det vil være tidkrevende, og ganske uinteressant, å spore opp

⁷³ Gunnar Danbolt. *Norsk Kunsthistorie – Bilde og skulptur fra vikingtida til I dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2. Utgave, 2001. [1997] s.330.

alle kildene til Bergmans modne uttrykk. Hun hadde allerede da opparbeidet seg en solid teoretisk bakgrunn, og i tillegg hadde hun erfaringene fra tiden i Frankrike. Det vil imidlertid gi oss mer å se nærmere på hva som kan ha inspirert henne. For, som Danbolt påpeker i *Norsk Kunsthistorie*, dreier spørsmålene seg rundt inspirasjonskilder – ikke direkte påvirkning. Påvirkning er et begrep hentet fra mekanikken og har liten relevans i kunsthistorien. Bergman ble ikke påvirket slik kule A setter kule B i bevegelse, i mekanikken vil en da kunne regne ut bevegelse, fart og retning for kule B⁷⁴. Begrepet inspirasjon viser i stedet til en form for impulssanking. Som alle våkne kunstnere fulgte hun med på de utviklingene som skjedde i den internasjonale kunsten, og via sine kontakter i Paris kanskje mer enn andre norske kunstnere. På denne måten hentet Bergman impulser fra mange forskjellige arenaer. Så hvorfor ble resultatet så originalt? Hvordan skal vi forstå hennes abstrakte kunst – hvordan kom hun frem til sitt idiom?

Norge og abstrakte eksperimenter

Da Bergman begynte å male igjen var det med et nytt, sterkt teoretisk, grunnlag. De første ti årene tilbake i Norge ble brukt til å studere historiske, filosofiske og kunstteoretiske temaer. I tillegg var hun tydelig interessert i myter, tallmystikk, metafysikk og antroposofi. Hun studerte blant annet verk av Franz Werfel, Thomas Mann, Carl Gustav Jung, Erwin Panofsky, Albert Einstein, Franz Kugler, Macody Lund og Vitruvius⁷⁵. I tillegg til studiene hadde hun også begynt å bygge seg opp et lite nettverk i det norske kunstmiljøet, med venner som Bjarne Rise, Rigmor Holter og, ikke minst, sin svigerfar Christian Lange. Men hvordan var så dette faglige bakteppet Bergman arbeidet i?

Den dominerende kunsttenden i Norge før 1940 ble ikke nevneverdig forandret etter krigen. Erfaringene fra krigens bestialiteter fikk ikke de ledende kunstnerne til å revurdere et formspråk, som var tilpasset det de så som en foreldet samfunnsorden der troen på gamle nasjonale og moralske verdier ennå var levende, slik som ellers i Europa. I Norge var heller troen på den gamle borgerlige verden like aktuell. Motstanden mot nazistene hadde styrket den patriotiske ånden, og kanskje var det ønsket om trygghet og stabilitet som gjorde at kunstnerne søkte mot mer tradisjonelle verdier – kunst skulle

⁷⁴ Ibid., s.323.

⁷⁵ I arkivet ved Hartung-Bergman stiftelsen foreligger en litteraturliste av kunstnerens personlige bibliotek.

bekreftede og forsterket det norske⁷⁶. Slike tankeganger vakte imidlertid motstand hos en rekke yngre kunstnere, og blant dem Bergman. Man kan altså dele det kunstneriske norske miljøet i etterkrigstiden i to grupper; på den ene siden stod de etablerte kunstnerne som fortsatte tradisjonen fra før 1945, og på den andre siden de kunstnerne som søkte mot et moderne abstrakt uttrykk.

Nye tendenser

Det er i en slik søken mot fornyelse vi finner Anna-Eva Bergman i etterkrigstiden. Som vi har sett omtaler Moe denne perioden som kunstnerens metamorfose – men hun var ikke den eneste som søkte nye veier. Både Jakob Weidemann, Inger Sitter og Gunnar S. Gundersen begynte, rundt samme tid, en utvikling mot et abstrakt formspråk. Ta Danbolts utsagn om Weidemann på denne tiden: "Det var avgjerende for han at han kunne stå inne for det han måla, at han kunne fylle et formspråk med noko som var hans eige. Han kunne ikkje på førehand seie kva det var; derfor måtte han eksperimentere med mange slags uttrykk"⁷⁷. Byttes det personlige pronomenet "han" med "hun" kunne sitatet like gjerne beskrevet Bergmans utvikling.

Det Bergman, Sitter, Weidemann og Gundersens abstrakte malerier har til felles er at de, på en eller annen måte, er tuftet på den norske naturen. Weidemanns skogbunnbilder fra tidlig 60-tall gjorde ham til den "førende norske modernisten" på denne tiden. En grunn til dette kan, i følge Danbolt, være at man kunne dra en linje fra I.C. Dahl, via düsseldorferne, og helt frem til Weidemanns nærbilder av den norske skogbunnen. Ved å forstå bildene hans ut i fra slike linjer kunne en vise at han videreførte en norsk landskapstradisjon – på denne måten ble også det nye og skremmende i hans uttrykk forvandlet til noe kjent og trygt⁷⁸. Sitter på sin side kunne ikke godta å "bare" male abstrakt, hun måtte ha en overbevisning, bli drevet til det. Hun tilbrakte, sammen med Bergman, en sommer i kunstnerkollektivet på Citadelløya. Men der svabergsformasjonene fungerte som en slags katalysator for Bergman, hadde de ikke den samme effekten på Sitter. Hun hevder selv at hun "slet fryktelig" med det abstrakte uttrykket, og det var ikke før etter en sommer i Katalonia at "det ble friere inni henne"⁷⁹. Sitter og Weidemanns utvikling mot et abstrakt formspråk kan med andre ord minne om

⁷⁶ Danbolt, Op.cit., s.308.

⁷⁷ Ibid., s.322.

⁷⁸ Ibid., s.323.

⁷⁹ Ibid., s.326.

den utviklingsprosessen Bergman gikk gjennom. Men det formalestetiske uttrykket hennes gikk i en ganske annen retning. Vi må til Gunnar S. Gundersens bilder for å finne likheter til det Bergman kom til å arbeide med.

Gundersen drev også med abstrakt eksperimentering før han fant frem til det vi i dag assosierer med navnet hans – *hard edge-stilen*. Men det er likevel mer i motivvalget vi finner paralleller mellom Bergman og Gundersen. Et sitat fra Gundersen viser hvordan flere av bildene hans, på samme måte som hos Bergman, var basert på konkrete synserfaringer:

Hele 15 av de siste bildene er laget ut fra en og samme grunnopplevelse på en reise fra Kiel til Oslo. Opplevelsen av sol som synker i hav, gav her hovedinntrykket i en billedforestilling som etter en tids leiring plutselig dukker opp fra underbevisstheten. I dette spesielle tilfellet skjedde det på slaget 4 om morgenen. Da farer jeg ut av sengen, og i all hast laget jeg et skissenotat av den billedforestillingen som hadde slått ned i meg⁸⁰.

”[...] en billedforestilling som etter en tids leiring plutselig dukker opp fra underbevisstheten [...]”. Dette sitatet er med på å illustrere hvorfor de abstrakte eksperimenteringene var av så stor viktighet for kunstnerne. Det virker som om de trengte tid til å fordøye de inntrykkene de satt igjen med før de fant frem til det uttrykket de ville skape.

Sitter, Gundersen og Weidemann er klassiske eksempler på norske kunstnere som arbeidet med et abstrakt formspråk i etterkrigstiden. Men selv om Bergman med stor naturlighet kunne blitt føyet inn i det norske kanon, har hun alt for ofte blitt satt utenfor av sin norske samtid – noe også kunstneren selv har påpekt. Moe forteller oss at Bergman ikke følte seg anerkjent i Norge før mot slutten av sitt liv, i forbindelse med den tilbakeskuende utstillingen på Henie-Onstad kunstsenter i 1979. Hun skal ofte ha stilt seg spørsmål om hvorfor hun ikke ble nevnt i historiene om den abstrakte kunsts gjennombrudd i Norge, og likens om hvorfor hun ikke ble betraktet som en norsk kunstner. Hva kan være grunnen til at det ble slik?

Alle de fire nevnte kunstnerne utviklet et formspråk som rettet seg mot å formidle essensen av det norske landskapet gjennom abstraksjon. Dette formspråket falt de ikke til ro med før på slutten av 50-tallet. Men da Bergman arbeidet i Norge, på begynnelsen av 1950-tallet, var det med en abstrakt kunst som var sterkt forskjellig fra

⁸⁰ Ibid., s.330.

det hennes norske kolleger gjorde. Audun Eckhoff beskriver det norske kunstmiljøet rundt denne tiden:

Årene 1948-50 var i det hele tatt en viktig periode for den abstraherende surrealisme i norsk etterkrigskunst, selv om tendensen skulle svinne hen like raskt som den dukket opp. I denne tiden laget flere av Weidemanns yngre og jevnaldrende kunstnerkolleger – Ludvig Eikaas, Odd Tandberg og Gunnar S. Gundersen – arbeider i det fabulerende leiet, først og fremst inspirert av Klee og Miró. I Oslo viste den eldre Anna-Eva Bergman dessuten i 1950 malerier og akvareller som var laget i en enda langt friere stil, med gestural penselskrift og luftige billedrom som nok slektet på Kandinskys improvisasjoner og komposisjoner fra mellomkrigstiden, men hadde vel så mye til felles med den informalisme og abstraherende gesturale stil som var utviklet på kontinentet og i New York i årene under og etter krigen (parallele arbeider finnes av Barnett Newman og Mark Rothko i årene rundt 1945)⁸¹.

Hva kan så grunnen til denne store forskjellen ha vært? Med erfaringene fra den europeiske kunstscenen, og samværet med *De Abstrakte* i mellomkrigstiden, var nok Bergman mer i kontakt med internasjonale tendenser i abstrakt billedkunst enn sine yngre norske samtidige. I tillegg til dette må den tunge teoretiske bakgrunnen hun opparbeidet seg i Norge ha hatt en viss påvirkning. I ettertid har det også, som tidligere nevnt, kommet frem at Bergman rundt 1948 gjenopptok kontakten med Hartung. I disse brevene ble det utvekslet ideer, refleksjoner og tanker, og Bergman sendte fotografier av sine arbeider som ble drøftet mellom kunstnerne. 22. Mai 1950 skriver hun til Hartung:

2 år tok det meg å legge av meg de unotene som jeg hadde lagt meg til ved å lage illustrasjoner. Da var jeg ved et nullpunkt. Enda to år til tok det meg å finne tilbake til dit hvor jeg var da jeg reiste fra deg og enda denne vinteren for å nå sånn noenlunde til selvstendighet⁸².

Den kunsten Bergman beskriver her er det man kan kalle opptakten til hennes endelige idiom. Så før vi går videre til *Stort Sølvfjell* vil det være interessant å undersøke det hun så på som sine første selvstendige uttrykk – verkene som ble utstilt ved Unge Kunstneres Samfund høsten 1950.

Anna-Eva Bergman omkring 1950

Utstillingen bestod av cirka 40 abstrakt-surrealistiske arbeider utført i akvarell, tempera og olje. Det har vært vanskelig å finne bilder av verkene som var utstilt på UKS. Hartung-Bergman stiftelsen har en liste over titler, men det finnes ikke visuell dokumentasjon av

⁸¹ Audun Eckhoff, "Jakob Weidemann og surrealismen som ble vekk", i Eckhoff, Audun (red.), *Fokus 1950 – Norsk billedkunst i etterkrigstiden*, Oslo: Spartacus Forlag AS, 1990, s.33.

⁸² Brev funnet i arkivet til Hartung Bergman stiftelsen

denne utstillingen eller de enkelte verkene⁸³. Bergen Kunstmuseum har imidlertid kjøpt et oljemaleri av Bergman på papir i surrealistisk stil, og det finnes et fotografi av kunstneren fra UKS-utstillingen hvor hun holder akkurat dette bildet. Bildet har ikke noen kjent tittel. På denne tiden benyttet hun seg av en fortløpende nummerering av verkene sine, og jeg vil i denne avhandlingen definere verket som *Fig.20* i tråd med hennes eget system.

Fig.20

Fig.20 framstår altså som det man kan kalle et abstrakt-surrealistisk oljemaleri.

Bakgrunnen er utført i duse gule, grønne og blå toner, mens forgrunnen er merket med fylldige svarte, nesten kaligrafiske, linjer. Linjene kombinert med en rød, avrundet firkant plassert i det nedre høyre hjørnet, kan gi assosiasjoner til japanske trykk, men leder også tankene mot Wassily Kandinskys billedkunst. *Fig.20* er dynamisk, ekspressivt og det kan nesten virke som om Bergman har arbeidet på impuls. Det er særlig den tekniske utførelsen som bidrar til denne opplevelsen. Mest sannsynlig har kunstneren først lagt en grunnfarge, muligens i en lys gulaktig tone, for så og legge farger som blått og grønt på overflaten i en slags rytmisk komposisjon – kanskje beslektet med Klees fargeceller⁸⁴? Etter dette virker det som om hun har merket bildet med tjukke ekspressive linjer som kan minne om de ”manessieriske-ideogrammer” Moe viser til. Til slutt har hun gått over maleriet og lagt inn aksenter av hvitt, blått og gult i mellomrommene mellom linjene, samt en tynn gulhvitt strek på den nederste horisontale linjen. ”[...] Det jeg nå maler står på en måte langt over min egen fatteevne” skrev Bergman 22. september 1949, ”Det er liksom ikke jeg selv som maler – jeg har bare å adlyde. Det er vanskelig å definere. Jeg vet at det er riktig, og jeg aner også hvorfor det er riktig, og lovmessigheten er helt overbevisende, og allikevel kan jeg ikke si hvorfra jeg har det. Jeg bare vet det [...]”. Vi kan formelig se for oss Bergman der hun arbeider på instinkt – føler med kroppen hvordan rytmen skal gå og hvor den neste fargen skal plasseres.

⁸³ I mail fra Christine Lamothe ved Hartung-Bergman stiftelsen 4/3 2009 står det: ”The works Bergman had display in her 1950 exhibition UKS are not known. I have a list with works but painting of this list are not found.”

⁸⁴ I sine abstrakte malerier delte ofte Paul Klee sine blomster og planter opp i celler, avgrenset etter farge, og plassert i geometriske, rytmiske komposisjoner.

D56-1951 – Abstrait, "lampe"

Bildet *D56-1951 – Abstrait, "lampe"* fra 1951 var ikke en del av UKS utstillingen, men er likevel tatt med fordi det står i kontrast til *Fig.20*, og er med på å demonstrere det voldsomme mangfoldet i kunstnerens produksjon fra denne tiden. *D56-1951 – Abstrait* er en akvarell med tusj på papir. Det er et nonfigurativt bilde som leder tankene mot Joan Mirós surrealistisk abstrakte arbeider fra 30-tallet. Linjene snirkler seg rytmisk på billedflaten, akkompagnert av grunnformer som trekanter, sirkler og kvadrater. Kunstneren har benyttet seg av en fyldig koloritt. En dyp, kobolt med antydning til indigo danner bakgrunnen, mens linjene i forgrunnen er klare, varme farger som gult, grønt og rødt. Bergman har utnyttet akvarellens mediespesifikke kvaliteter ved å la områdene rundt hovedformene fremstå i en nesten helt utvasket lys blå farge.

Selv om begge disse bildene i utgangspunktet kan ha tilsynelatende lite til felles med Bergmans senere arbeider, er kunstnerens karakteristiske formspråk likevel tilstede: en lagvis oppbygging som lar fargene vibrere seg i mellom, dybde skapt av farge, en rytmisk komposisjon som på en og samme tid er monumental og dynamisk. Slike arbeider var nok ikke lett tilgjengelig for det brede norske publikum, men kritikker publisert i landets forskjellige aviser i forbindelse med utstillingen viser at det, tross alt, også ble gitt uttrykk for en viss forståelse for hennes kunst.

UKS: Pressereaksjonen

En av de vennligstemte kunstkritikerne var Øistein Parmann som, beskrev utstillingen i *Morgenbladet* under overskriften *Kunsten som tegn – og tegnet på kunst*:

Anna-Eva Bergmans utstilling av gjenstandsløse og forestillingsløse akvareller i Unge Kunstneres Samfund, gir et utpreget behagelig inntrykk. Bildene er gode å se på. Det er det første man opplever. Fargene er rene og lyse, og billedflaten har en utpreget dekorativ, om enn noe fremmedartet, karakter⁸⁵.

I tekstene om UKS-utstillingen er det tydelig at de fleste kritikerne reagerer på et par spesifikke momenter.

Parmann hevder at man kan glede seg over akvarellene slik man kan glede seg over "et vakkert halstørkle, et gulvteppe eller et tapet". Et slikt utsagn må sees som en klar henvisning til ornamentikkens domene, en henvisning flere kritikere samtykket med, og kanskje var det enklere for kritikerne å trekke denne linjen når kunstneren var en kvinne. Men ved å fremheve det dekorative og, som en konsekvens av dette, fjerne seg fra det viktigste aspektet ved bildene – det åndelige – vurderer kritikerne

⁸⁵ Øistein Parmann, "Kunsten som tegn – og tegnet på kunst", i *Morgenbladet*, nr.251, Oslo: 20. Oktober 1950

kunstneren på helt feil grunnlag. Derfor er det også forståelig at Bergman følte seg misforstått.

Det å plassere abstrakt maleri innen genren "dekorativ kunst" var et argument særlig Håkon Stenstadvold forfektet: "[...] han som alltid når det var snakk om abstrakt kunst nevnte 'ornamentikk' og 'dekorasjon' i motsetning til bilde"⁸⁶. Derfor er det overraskende å se at Stenstadvold er blant de mer positive kritikerne. Teksten blir gjengitt i sin helhet fordi den leder oss videre til flere andre interessante punkter.

Hennes bilder forestiller ingen ting, men henvender seg direkte til våre øyne og sier: her skjer det at fargede linjer leker en lek over en strøken bakgrunn, der fargene smelter til skyer, lys, hav og alt det som har med rom å gjøre. Kan en slik kunst ha noe å fortelle et alminnelig publikum? Jeg tror det. For de fleste mennesker har sans for de rare runene sprekene danner i fjell, eller nervetrådene i et blad, eller foldene i et silkestoff. Denne sansen er det som blir engasjert her: her er linjer som foretar seg forskjellige "bevegelser", er stive og spenstige, spreller og hvirvler og svømmer. Og her er meget fargeskjønnhet, lyseblått og gult og rødt, liksom på en soldag ved havet. Det uvisse ved en kunst av denne art ligger i om linjene og fargene i lengden vil klare å interessere i og for seg, om deres lek på papiret virkelig kan sette sinnene i bevegelse og få dem til å tenke nye tanker. Denne kunst er ennå på eksperimentstadiet, og om resultatet av et eksperiment kan bare fremtiden ha noen mening. Men pent er det med slike farger på en vegg⁸⁷.

Ved hjelp av den siste setningen viser Stenstadvold at han, når alt kommer til alt, ikke klarer å se Bergmans kunstverk som noe annet enn dekorativ ornamentikk. Men likevel finner han tydeligvis noe mer i disse bildene – noe som ennå er på eksperimentstadiet. Ta for eksempel "de fargede linjenes lek".

Som nevnt tidligere finnes det paralleller til blant annet Klee og Kandinskys abstrakte stil fra 20- og 30-tallet i Bergmans UKS-arbeider. En av problemstillingene Klee og Kandinsky arbeidet med var hvordan kunsten kunne appropriere musikalske elementer som rytme og tone. Kandinsky skriver blant annet: "Dens [malerkunstens] oppgave er å prøve ut sine krefter og midler, utforske dem, slik musikken alt lenge har gjort, og forsøke å anvende disse midlene og kreftene på rent malerisk vis med den kunstneriske skapelse som mål"⁸⁸. De gamle Bauhausmestrenes skjemaer blir også viet en god del oppmerksomhet i Bergmans notater, 21. juli 1947 skriver hun blant annet:

I komposisjonen vokter man seg for altfor regelmessige geometriske figurer, da disse dreper de levende rytmer. Bildet skal ha gjennomført stilrenhet – de abstrakte figurer

⁸⁶ Moe, Op.cit. 1990, s.91.

⁸⁷ Håkon Stenstadvold, "Kunstutstillinger i Oslo", i *Aftenposten*, Oslo: 7. Oktober 1950

⁸⁸ Wassily Kandinsky, *Om det åndelige i kunsten*, Oslo: Pax Forlag, 2001. Originaltittel Über das Geistige in der Kunst [1912] s.51.

skal ikke gjentaes, men varieres (lik Bachs fuger). Et maleri skal ikke konstrueres, men komponeres konstruktivt (struktur).

Hvis nedtegnelsene skal sees som utløp for de teoretiske refleksjonene til kunstneren, slik Moe hevder, er det heller ikke usannsynlig at Bergman kan ha hatt Klee og Kandinsky i tankene da hun malte. Hun har også bekreftet dette tilsynelatende slektskapet i et intervju med *Morgenbladet*, hvor hun forteller journalisten at hun arbeider mye med linjen inspirert av musikken i sine bilder⁸⁹.

I tillegg til denne konstruktive rytmen finner også flere av kritikerne referanser til Kandinskys tegnkunst: "På sine harmoniske fargeflater setter så malerinnen inn tegn, en *art hieroglyfer* om man vil" skriver Ole Mæhle i *Dagbladet* 15.oktober 1950⁹⁰. Er det ikke samme type arkaisk tegnkunst Stenstadvold viser til når han snakker om "de rare runene sprekkenes danner i fjell"? Hva ville Bergman med disse ideogrammene? Som Mæhle skriver: "Er meningen magisk eller symbolsk? Er det rent ornamentale påfunn? Er det stor eller liten kunst?". Spørsmålene er lettere å stille en å besvare konkluderer forfatteren, det eneste han vet er at kunsten er levende og det er det viktigste, ikke hvilken etikett man kan sette på den. En konklusjon kunstneren nok var enig i. For som hun selv skriver: "[...] Et bilde skal være levende – lysende – inneholde et eget indre selvlevende liv. Det skal ha en klassisk storhet, ro og styrke som får tilskueren til å føle en indre stillhet, i likhet med det man føler når man trer inn i en katedral".

Men, som tidligere nevnt, Bergman følte seg ikke særlig godt mottatt i Norge. Hun har blant annet beklaget seg til Andrea Schomburg om dette: "Jeg trodde ikke på den kritikken som jeg fikk i Norge. Det kunstsyn man der forfektet lå langt fra mitt eget"⁹¹. Hva kjennetegnet Bergmans kunstsyn? I dagboknotatene til kunstneren – gjennom hennes teoretiske refleksjoner og undringer – får vi antydning noen svar på spørsmålet. Sitatet over viser at hun mente at kunsten skal ha et indre, selvlevende, liv, for å oppnå dette måtte blant annet komposisjonen bygges opp av levende linjer og rytmer. I tillegg måtte fargene i bildet fremheve eller forsterke hverandre. Men Bergman reflekterte også over hva som var kunstens misjon:

Det jeg mener er at i kunsten må det kunne fremstilles en syntese av det åndelige (metafysiske) og det virkelige. Det vil si det samme som ble gjort i meget gamle dager – ikke bryte med tradisjonene, men bygge videre på dem slik det alltid ble gjort den gang

⁸⁹ Ukjent forfatter, "Kosmopolitisk Malerinne i Unge Kunstneres Samfunn", i *Morgenbladet*, Oslo: 6.oktober 1950

⁹⁰ Ole Mæhle, "Realisme og Abstraksjon side om side", i *Dagbladet*, Oslo: 15.oktober 1950

⁹¹ Moe, Op.cit. 1990, s.95.

virkelig stor kunst ble skapt. Ikke opponere, men reagere mot de former som er blitt dogmer; det vil si trekke frem den åndelige bakgrunn som gjør at kunsten utvikler seg med tidene – og danner et symbol på sin tid. For kunst er symbol⁹².

og over hva abstrakt kunst består av:

[...] I grunnen er ordet "abstrakt kunst" ytterst misvisende. Det såkalte "abstrakte" for eksempel i maleri er ingenting annet en naturalisme – riktignok en annen form for naturalisme enn vi er vant til. For å kunne skape noe "abstrakt" må man kunne studere naturen, ja, man kan overhodet ikke studere den grundig nok eller komme langt nok til bunns i den – både den natur som omgir oss, og den natur som er i oss, vår egen indre natur [...] ⁹³.

En av grunnene til at hun skriver at begrepet abstrakt er misvisende kan være en reaksjon på 1940-årenes noe forvirrende bruk av definisjonene *nonfigurativt* og *abstrakt*: "I slutten av 1940-årene blei omgrepa *abstrakt* og *nonfigurativt* ofte nytta om kvarandre, eller heilt omvendt av det vi finn naturleg i dag" skriver Danbolt⁹⁴.

Avhandlingens definisjon av det abstrakte maleri blir brukt om kunstneriske uttrykk med rot i det erfarte, i naturalistiske uttrykk, og er på denne måten i tråd med Bergmans forståelse av begrepet.

Det er med andre ord tydelig at Anna-Eva Bergman hadde et sterkt ønske om å skape noe åndelig, noe metafysisk, som kunne være en bro mellom det åndelige og det materielle. Det er nok også et slikt sterkt teoretisk og metafysisk grunnlag som gjør at Bergmans bilder skiller seg så klart fra sine norske kolleger. Steinar Gjessing bemerker at de fleste norske ansatser til konkret abstrakt og nonfigurativ kunst på slutten av 40-tallet dreiet i retning av "det tradisjonelle norske kompromiss" – dekorativ formalisme med en viss forankring i naturopplevelse⁹⁵. Dette står i kontrast til Bergmans ønsker om å formidle stor åndelig kunst ved hjelp av "den levende linjen". 6. Oktober 1951 beskriver Bergman selv hva hun anser å være den største forskjellen mellom henne og de andre norske kunstnerne:

Det er noe uendelig naivt og samtidig uendelig pretensiøst å male slike tendensbilder som Ekeland – Weidemann og Else Hagen har utstilt på statens høstutstilling i år. Det er jo bare et aldeles vulgært publikum de har nå med sin "manende apell" – det er simplest sagt allegorier. Uten styrke – uten dobbeltbunn – uten skjønnhet og uten uttrykk. Bare en slapp vemmelig og smakløs illustrasjon. De abstrakte har ingenting de

⁹² 17/10 1946

⁹³ 24/7 1950

⁹⁴ Danbolt, Op.cit. 1990, s.316.

⁹⁵ Steinar Gjessing, "Figur og rom i norsk etterkrigskunst" i Eckhoff, Audun (red.), *Fokus 1950 – Norsk billedkunst i etterkrigstiden*, Oslo: Spartacus Forlag AS, 1990, s.23.

skulle ha sagt. De har ennå ikke fått øye på "den annen verden". Michelet aner den, men det er også det.

"Uten styrke – uten dobbeltbunn – uten skjønnhet og uten uttrykk" den norske kunsten manglet innhold mente Bergman. Og som nevnt ovenfor var det jo også det åndelige innholdet i hennes bilder det norske publikum ikke forstod – noe som førte til at de vurderte bildene hennes på feil grunnlag. Men hva var det da som gjorde at Bergmans abstraherte eksperimenter artet seg så annerledes enn hos mange av hennes samtidige?

Det var ikke før i 1952, da hun kom tilbake til Paris, hun begynte å skape den kunsten som i ettertid blir beskrevet som hennes endelige idiom. Hun hadde nå tilegnet seg en rekke nye teoretiske og praktiske kunnskaper, samt at hun nok hadde mer av det man kan kalle livserfaring. Med en kombinasjon av inspirasjon fra forskjellige, samtidige og eldre, kunstneriske utviklinger og streben etter klarhet, blir Bergmans kunst noe som befinner seg i konstant utvikling. I jakten på inspirasjonskilder er det viktig å ikke låse seg fast i "enten eller" tankerekker. Selv om Bergmans kunst fra slutten av 40-tallet er bygget opp av et helt annet formspråk enn det som kom på slutten av 50-tallet, betyr det ikke at vi kan finne en stegvis utvikling mot en kulminasjon. La oss derfor først se på inspirasjonskilder til Bergmans surrealistisk-abstrakte formspråk rundt 1950, før vi går videre til 1958 og *Stort Sølvfjell*.

På slutten av 40-tallet kan det virke som om hun først og fremst har hentet inspirasjon fra de avantgarde kunstnerne i Paris på 20- og 30-tallet, samt kontakten med Hartung på slutten av 40-tallet, men hennes teoretiske nedtegnelser fra samme tid gjør det også klart at hun allerede nå var påvirket av filosoferinger rundt det metafysiske.

Kosmopolitisk malerinne

"Malerinnen Anna-Eva Bergman er en bereist dame, hun har bodd omkring i Vest-Europa og hennes ca. 42 abstrakte akvareller og temperabilder i Unge Kunstneres Samfund bærer preg av det, av inspirasjonskilder mangesteds fra" står det i artikkelen *Kosmopolitisk malerinne i Unge Kunstneres Samfund i Morgenbladet*⁹⁶. Samme dag skriver en OSA i *Verdens Gang*: "Få unge norske kunstnere har levd så lenge i kunstmiljøet ute som Anna-Eva Bergman. Hun har fulgt utviklingen i europeisk maleri på nært hold og vet blant annet hva det vil si å være entartet kunstner i Tyskland og i

⁹⁶ "Kosmopolitisk malerinne i Unge Kunstneres Samfund"

Spania”⁹⁷. 1930-årene var rastløse for Bergman og ektemannen. De bodde blant annet på Menorca i Spania, i Berlin og i Paris. Årene i den franske hovedstaden synes å ha vært inspirerende for kunstneren.

De Abstrakte – Paris på 1930-tallet

I Paris kom, som tidligere nevnt, Bergman og Hartung i kontakt med en rekke avantgarde kunstnerne som Miró, Kandinsky, Mondrian og Helion – en kunstnergruppe også kjent som *De Abstrakte*. De første europeiske, abstrakte maleriene kom til på begynnelsen av 1900-tallet. I *Om det åndelige i kunsten* beskriver Wassily Kandinsky hvordan kunsten, ved hjelp av ren farge og form, kunne finne uttrykk for tanke og ånd. Malerkunstens mål måtte, i følge Kandinsky, være å strekke seg forbi det observerte og mot det uåndgripelige⁹⁸. I *Stort Sølvfjell* er det synlig at det er samme type problematikk Anna-Eva Bergman arbeidet med. Hun maler et fjell, både tittel og form forteller dette, men det er ikke et naturalistisk fjell vi står fremfor. Fjellet er lysende, vibrerende, nesten sakralt.

Bergmans upubliserte selvbiografi, *Somme mennesker er slike*, gir oss, på samme måte som hennes dagbok, innsikt i Bergmans tanker og erfaringer. Og selv om hun i selvbiografien hevder at deltakelsen i *De Abstraktes* diskusjonsgruppe bare var ”i egenskap av å være kone”, vil det være naturlig å anta at hun også observerte i egenskap av å være kunstner. Hun hadde jo blant annet utdanning fra Revold i Oslo, Steinhoff i Wien, og Lothe, med Serge Poliakov som assistent, i Paris. I tillegg til dette levde og arbeidet hun med en likesinnet kunstner. Siden hun ikke førte dagbok må selvbiografien være talerøret for Bergmans refleksjoner fra denne tiden. Den viser hvordan hun observerte sine kolleger med stor forståelse og et profesjonelt blikk, ta for eksempel et avsnitt om Miró:

Lille Joan Miro med de runde melankolske øynene var så liten at han ville druknet i mengden hvis han ikke hadde hevdet seg ved hjelp av et praktfullt rød og gulstripet slips som lyste lang veg. Spurte man Miro om den dypere mening med dette eller hint av hans kunstverk, lo han, og svarte ganske naturlig at, oppriktig talt så hadde han ikke noen dypere mening med det han laget. For ham var det estetisk lek med farger og materialer⁹⁹.

Miró beskrives her nesten som et bilde – de runde øynene og de klare stripene på slipset hans. I tillegg må Bergman ha forholdt seg til Miró som kollega, når hun ikke bare nevner

⁹⁷ OSA, ”Etyder først – så store Opus”, i *Verdens Gang*, Oslo: 6.oktober 1950

⁹⁸ Kandinsky, Op.cit.

⁹⁹ Her viser hun til en vernisage for surrealistisk kunst på vårparten i 1933. Sitatet er hentet fra side 58

hva han mente med sine bilder, men også viser en forståelse for at det bare kunne være en estetisk lek med former og farger – et utgangspunkt hun kanskje kjente seg igjen i.

Kandinsky beskriver hun slik: "Kandinsky var eldst, og så mer ut som en lærd advokat enn som maler. Det eneste vi ikke likte med ham var hans nye og alt for unge kone, som han også kunstnerisk stod helt under tøffelen av. Selv var han en meget hyggelig kar"¹⁰⁰. Og om Mondrian, som for øvrig hadde dansedilla – "det nyttet aldri å invitere Mondrian noe sted med mindre det var dans" – skriver hun:

En gang Hans og jeg var oppom Mondrian på atelieret hans, spurte han hva vi syntes om forandringen han hadde foretatt der siden sist. Vi kunne absolutt ingenting se. Allting så ut som det var fastklistret og aldri ble rørt og han sa: "Dere ser vel at jeg har flyttet sigarettesken over på det motsatte hjørnet av bordet. Se, hvor meget mer fullkommen balansen blir i rommet.

Intensjonen med å sitere disse beskrivelsene er å vise at Bergman mest sannsynligvis ikke gjemte bort kunstneren i seg den tiden hun tilbrakte med *De Abstrakte*.

Beskrivelsen av Mondrians atelier kunne, som med Miro, like gjerne vært en beskrivelse av hans kunstneriske metoder – minimalistiske komposisjoner hvor hver minste detalj spilte en viktig rolle for helhetsuttrykket.

Det virker med andre ord som om hun hadde stor respekt, og forståelse, for disse kunstnerne, bildene hennes kombinert med dagboknotatene gjør at det er sannsynlig å anta at de må ha vært i tankene hennes i Norge på slutten av 1940-tallet. Men Bergmans bilder fra denne tiden er mer enn gjentakelser av tidlig abstrakt kunst. Hvordan kan kontakten med Hartung, og det franske etterkrigskunstmiljøet, ha inspirert henne?

Hartung og "Un art autre"

Europa etter 1945 var tydelig preget av krigens herjinger. Folk balanserte en plass mellom håp og desperasjon, og en gryende skeptisisme til gamle verdssystemer vokste frem – en kynisme som kanskje fant sin fremste stemme gjennom Jean Paul Sartres eksistensialistiske filosofi. Simone de Beauvoir formulerte det slik: "The war was over; it remained in our hands like a great unwanted corpse, and there was no place on earth to bury it"¹⁰¹. Det er på bakgrunn av denne situasjonen vi må se de omveltningene det europeiske kunstmiljøet opplevde i årene etter krigen. En utvikling som fant sted i Paris, Europas kunstneriske maktsentrum.

¹⁰⁰ Upublisert selvbiografi *Somme Mennesker er slike*.

¹⁰¹ Karin Hellandsjø. "Modernismen i Europa og Norge 1945-1955 – gjensyn og tilbakeblikk", i Eckhoff, Audun (red.), *Fokus 1950 – Norsk billedkunst i etterkrigstiden*, Oslo: Spartacus Forlag AS, 1990, s.69.

Etter krigen var Frankrike besatt av *épuration* – renselse. Ønsket om å skylle vekk minnene fra nazistenes okkupasjon manifesterte seg blant annet i forfølgelsen av nazisympatisører og gjennom den eksistensialistiske filosofien. Det finnes en parallell til denne renselsestendensen i arbeidene til kunstnere som arbeidet på samme tid. Gjennom bearbeidelser av krigens bestialiteter søkte de en vei ut og frem¹⁰². Surrealismen, den avantgarde bevegelsen som dominerte før krigen, ble sett på som oppbrukt, og det var den eksistensialistiske filosofien som tok over. Det som nå var viktig i kunsten var å uttrykke, på et fenomenologisk nivå, "the universal horror of being-in-the-world"¹⁰³.

Resultatet av denne typen ideologi var nongeometriske abstraksjoner underordnet de ekspressive impulsene til kunstneren, og preget av spontanitet. Dette abstrakte formspråket, som også kan refereres til som *Tachisme* eller *Lyrisk Abstraksjon*, er nok best kjent under betegnelsen *Art Informel*. Begrepet ble først tatt i bruk av den franske kunstkritikeren Michel Tapié i boken *Un Art Autre* – en annerledes kunst. Termen ble brukt for å beskrive kunst Tapié oppfattet som *informel* – formløs. Kunsten kan sees i motsetning til den kjølige rasjonaliteten man finner i Mondrians geometriske abstraksjoner, og utførelsen har et tydelig slektskap med den spontane surrealistiske automatismen. Selv om begrepet fanger en rekke forskjellige tilnærmelser til abstraksjon, er penselstrøkene som oftest gestikulerende eller kalligrafiske. Et godt eksempel er arbeidene til den tyske Hans Hartung, som altså også kan sees i forhold til Bergmans arbeider fra slutten av 40-tallet.

T1951-1 er et oljemaleri med pastell på lerret. Hartung har bygd opp komposisjonen med sorte, avlange former på en hvit bakgrunn. På den høyre halvdel, muligens i det gyldne snitt, er det plassert en vertikal, gul linje som fortsetter utenfor lerretet. Nede på den venstre halvdel er et rødbrunt fargefelt uten konturer. Penselstrøkene er tydelig ekspresjonistiske, og har en nesten fjæraktig kvalitet. Hartungs arbeider, som alle er basert på en nesten monoman formel, kan kjennetegnes med fri bevegelse og ekspressive linjer.

Ved å se *T1951-1* i sammenheng med Bergmans *Fig.20* blir det synlig at kunstnerne nok har arbeidet ut i fra samme type estetiske problematikk. Begge

¹⁰² Ibid., s.69.

¹⁰³ Robert Graham. "In search of a revolutionary consciousness: further adventures of the European avant-garde", i Wood, Paul (red.), *Varieties of Modernism*, New Haven og London: Yale University Press, 2004. s. 368.

eksperimenterer med den lekende streken i en kontrollert komposisjon. Kaligrafiske linjer dominerer billedflaten, man får nesten følelsen av at de fortsetter utenfor flatens rammer, og det er en tydelig at en konstruktivistisk komposisjon danner grunnlaget for bildene. Men selv om det altså må finnes et slags slektskap mellom Bergman og Hartungs arbeider finner en også noen vesentlige forskjeller. Bergmans formspråk er for eksempel betydelig friere i utførelsen, et nesten dansende linjespill danner en dynamisk komposisjon. I tillegg spiller hun på et bredere fargespekter hvor hver enkelt farge har et spesifikt formål. Hartungs komposisjon virker ikke like intrikat som Bergmans. Den tidligere nevnte korrespondansen mellom Bergman og Hartung gjør at det vil være naturlig å gå ut i fra at de nok har hatt gjensidig påvirkning på hverandres arbeider, og at det godt kan tenkes at det var gjennom slike diskusjoner Bergman fikk inspirasjon fra det Parisiske kunstmiljøet. Men *Stort Sølvfjell* passer ikke inn i det ekspressive surrealistisk-abstrakte formspråket Bergman arbeidet med på tidlig 1950-tall. La oss derfor bevege oss vekk fra hennes surrealistisk-abstrakte verk og se hva som kan ha utløst dette stilsiftet.

Det virker sannsynlig å gå ut i fra at det å flytte til Paris, og det parisiske kunstmiljøet, må ha hatt noe å si for kunstneren. 12. desember 1951 skrev Bergmans venn og kollega, Pierre Soulages, et brev til henne hvor han kommenterer kunsten hun skapte i Norge på denne tiden. "De nyeste [arbeidene] forekommer meg å være enestående og kan bare være gjort av en personlighet som under gunstige omstendigheter bør kunne utvikle seg og skape meget verdifulle og meget originale arbeider" skriver Soulages¹⁰⁴. De gunstige omstendighetene han viser til er nødvendigheten av å hente inspirasjon i et viktig kunstnerisk miljø – nærmere bestemt det parisiske kunstmiljøet. Her peker også Soulages på en viktig forutsetning for all kunstnerisk virksomhet – å være i et etablert miljø med likesinnede. "Verken Cézanne, som går for å være en enstøing, men som levde i stadig kontakt med impresjonistene, eller Deres store maler Edvard Munch som i sin spede begynnelse kom til Paris, unngår denne loven" utdypet han.

Med tanke på at Soulages fungerte som kurer for Bergman og Hartung på denne tiden kan selvsagt oppfordringen om å komme til Paris være etter ønske fra Hartung¹⁰⁵. Men Soulages har jo like fullt et relevant poeng, Bergman trengte å hente nye impulser

¹⁰⁴ Moe, Op.cit. 1990, s.121.

¹⁰⁵ Vi vet at Bergman sendte Hartung fotografier av sine bilder fra Norge, kanskje er også disse blant de Soulages har sett?

hvis hun skulle kunne utvikle seg videre. Det er derfor sannsynlig å gå ut i fra at han også følt han hadde et såkalt profesjonelt kall med tanke på hva Bergman kunne utføre.

I 1952, etter svigerfarens død, tok Bergman Soulages råd og flyttet til Paris hvor hun ble gjenforent med Hans Hartung. Rundt samme tid begynte hun også å utvikle det vi nå kjenner som hennes karakteristiske idiom, stikkordet for overgangen var, ifølge Moe, *Stein*¹⁰⁶. Stein-tematikk var noe Bergman hadde arbeidet med helt siden svabergabstraksjonene fra oppholdet på Citadelløya somrene 1949, -50 og -51, men i Paris fikk motivet et enklere og renere uttrykk. *Stele et Astre* og *Forme Ocre* er gode eksempler på den utviklingen formspråket tok. En annen vesentlig forandring var at Bergman begynte å arbeide med det materialet som kom til å bli et av kunstnerens mest karakteristiske kjennetegn – metallfolien. Hva kan grunnen til alle disse nye forandringene være?

Som vi allerede har sett mener Moe at bruken av metallfolie og forenklingen av formspråket kan ha vært et resultat av gjensidig påvirkning. En annen mulighet for Moe var at hun ville fjerne seg fra Hartungs formspråk. Men det som enklest forklarer stilskiftet for Moe er en mer fundamentalt psykologisk situasjon: "Hun visste nå at hun for evig og alltid skulle være knyttet til Hans Hartung [...] man kan tenke seg at hun har villet bringe med seg et Norge i sin essens – i form av en rekke arketypiske motiver [...]. Videre fortsetter han likevel begrunnelsen med å si at "stilen passet hennes teknikk og teoretiske synspunkter som hånd i hanske"¹⁰⁷.

Mest sannsynligvis finner vi årsaken en plass midt i mellom disse to punktene. Etter flere år i et Norge hvor hun ikke følte seg forstått var det nok befriende for Bergman å endelig komme til et kunstnerisk miljø hun følte seg hjemme i. Som hun forklarer i et intervju med Anne-Lise Heitmann:

Det året fikk jeg omsider stilt ut mine bilder på UKS i Oslo, men tror du ikke den selvgode juryen hadde krittet over alt som var sølv og gull! Bildene mine var fullstendig uforståelige for nordmennene. Jeg følte meg kvalt! Da min svigerfar døde, kom jeg meg ikke fort nok til mine gamle venner i Berlin og Paris¹⁰⁸.

Dette fruktbare miljøet, samt de nye impulsene hun fikk, førte nok videre til en veldig skaperlyst som fikk utløp i kunstnerisk eksperimentering. I Paris lå med andre ord mulighetene til rette for at hun skulle kunne komme frem til det formspråket hun

¹⁰⁶ Moe, Op.cit. 1990, s.106.

¹⁰⁷ Ibid., s.110.

¹⁰⁸ Anne Lise Heitmann "Anna-Eva Bergman og Hans Hartung", i *Kulturspeilet* [Online], Tilgjengelig: http://www.pluto.no/Kulturspeilet/faste/Hartung_Bergman.html [2009, 6.mars]

strebet etter – et formspråk som uttrykte klassisk storhet og styrke skapt ved hjelp av en levende komposisjon, slik vi finner det i *Stort Sølvfjell*.

Stort Sølvfjell

[...]Den store verdenskunsten har alltid vært sakral, og som sådan allegorisk. Hvis den moderne kunst skal få blivende betydning, må den også bli sakral – men sakral i moderne forstand, dvs. en syntese (allegorisk) over det kosmisk-religiøse-filosofiske og vitenskapelige verdensbildet vår tid gir [...]¹⁰⁹.

Det Bergman beskriver her er hvordan metafysikken skal hjelpe kunstneren å skape stor verdenskunst. Med andre ord måtte den moderne kunsten fylles med en, moderne, ånd som talte til betrakteren. En slik tankegang har nok helt sikkert en sammenheng med det tomrommet man følte i Europa etter andre verdenskrig, men kan som nevnt ovenfor også trekkes tilbake til Kandinskys ønske om å strekke seg mot det uhåndgripelige.

På begynnelsen av 50-tallet gikk Bergman gjennom en slags renselsesprosess, hvor alt etter hvert fokuseres mot et fåtall enkle, arketyperiske, monumentale motiver – stein, fjell, bauta, himmellegemer, stein, fjord, horisont og båt. Arbeidene er preget av en monumental, monolittisk tyngde som munner ut i det man kan kalle "ny-bysantinisme". Hvordan var så mottakelsen av Bergmans nyervervede kunstneriske uttrykk?

Kontinental pressereaksjon

En av de første internasjonale anerkjennelsene kom fra Michel Seuphor i 1954.

Artikkelen heter *Kompliment til Skandinavia – Norge – Anna-Eva Bergman*. Seuphor ser Bergman som en av Norges mest betydelige kunstneriske personligheter, og bemerker at det ikke finnes tegn til Hartungs nærvær i hennes personlige kunst. Han påpeker videre hvordan Bergman mestrer kunsten å presse inn i en liten ramme enorme truende blokker som er rudiment av verdener fylt av deres mysteriers latente krefter, av deres grusomme stedighet:

Et første bilde av henne tiltrakk seg min oppmerksomhet på Salon de Mai på grunn av tvetydigheten ved et relieff som ikke var et relieff, av en dybde som forble klistret til overflaten, av et narrebilde som ikke narret. Etter denne gangen er jeg blitt bedre kjent med Anna-Eva Bergmans maleri, men jeg blir fremdeles grepet, kanskje enda mer nå enn ved det første møte, overfor denne kunstens kraft og renhet, like meget i de store maleriene som i farge-etsingene. For første gang ser jeg uttrykt på et lerret den stille

¹⁰⁹ 11/10 1949

styrken i fjellene, det indre drama i en stein. Rudimentære legemer, vesentlige former som blir levendegjort ved et neppe uttalt teknisk kjærtegn¹¹⁰.

I en artikkel i *Cimaise* fra 1955, oversatt til svensk i *Konstrevy* hefte 5-6, skriver R.V. Gindertael om hvordan Bergman maler formens ånd i sine bilder. Gindertael kommer også inn på Bergmans teknikk:

Deres bilder viser i praksis en lenge utprøvd og perfekt mestret teknikk. Dersom man fikk lyst til å stanse opp der, så ville denne teknikken alene være gjenstand for ren nytelse, om man stanset opp ved metallfoliens patina, eller ved de emaljeaktige fernisslagene som gir dybde til de underliggende fargetonene. Men det er nytteløst å regne opp det spesielle ved deres fremgangsmåter og midler: disse er jo Deres egne bare for å hjelpe Dem til å realisere de maleriske brokker som bringes fra dypet av Deres hemmelige liv til bildets overflate¹¹¹.

Forfatteren viser til Bergmans " lenge utprøvd og perfekt mestrede teknikk". En teknikk hun ervervet seg gjennom et samarbeid med sin norske svigerfar – arkitekt Lange.

Oppmerksomheten slike kritikker etter hvert skapte omkring Anna-Eva Bergmans kunst var av avgjørende betydning da hun i 1956, sammen med Hartung, ble tatt opp i Galerie de France – det ledende galleri for etterkrigstidens franske kunst. Men slike lovord vekket naturligvis også oppsikt i norske medier. I *Kunsten i dag* under overskriften "Norsk avant-garde" siterer Peter Anker J.P. Hodin:

"En personlig stil som kom til syne omkring 1952 da hun begynte å bruke store suggestive former som hun har arbeidet med siden. For å oppsummere essensen i hennes kunst i få ord, kan vi si at hun sikter på å gi uttrykk for sine kunstneriske forestillinger gjennom enkle, monumentale former. Disse kunstneriske ideer har mytiske og symbolske røtter. Anna-Eva Bergman er en poetisk maler. Ikke-representativt som hennes verk er, inneholder det refleksjonen av en dypere virkelighet. Hennes motiver har i det siste vært den *koniske form* eller *fjellformen*, *tumulus'en* eller *gravhaugen og kulen* eller *verdens-egget*. Det er som hun talte med den gamle Eddas urdialekt, ved å bruke de former som hennes hjemland får en til å tenke på: granittør i sjøen, klippene, skipsbaugene; som om hun gjengav de aldrende merker som har skåret seg inn i hennes fedrelands fjeller, den eldgamle beretning om deres tilblivelse. (Hun elsker stener. Hver enkelt sten er forskjellig). For henne er en sten et minne om sagaene, om eventyr fra barndommen, intime og mystiske. Det er noe presiøst i hennes bruk av gull og sølvblader kombinert med maling, noe av de bysantinske ikoners glød og de gamle Tibetanske bønnehjuls hellighet... Hennes dyrkelse av *la belle matière*, den juvelaktige tekstur, uthamringen av dens skjønnhet gjennom skraping, kloring og polering, er dette som fremfor noe gir hennes kunst en egenskap av orakelord, av *Urworte*, som de Nietschke bruker på moderne tungemål i sin *Zarathustra*..." I sin utlendighet er Anna-Eva Bergman ennå ikke omtalt utførlig i norske tidsskrifter¹¹².

¹¹⁰ Moe, Op.cit. 1990, s.133.

¹¹¹ Ibid., s.134.

¹¹² Peter Anker. "Norsk avant-garde", i *Kunsten i dag*, 1959

Artikkelen har blitt gjengitt i sin helhet fordi Hodins ord så godt beskriver det åndelige aspektet i Bergmans kunst. Hun ville, som vi har sett i et tidligere sitat, skape bilder som fikk tilskueren til å føle at hun eller han steg inn i en katedral¹¹³. Et ønske som også kan sees i forhold til den amerikanske kunstneren Mark Rothkos utsagn fra 1959: "I have been painting Greek temples all my life without knowing it"¹¹⁴.

Mark Rothko og det metafysiske maleriet

Mark Rothko blir i kunsthistoriske sammenhenger plassert under den amerikanske retningen vi kjenner som *Abstrakt Ekspresjonisme*. På begynnelsen av 1950-tallet flyttet den vestlige kunstens maktsenter seg fra Europa og Paris til New York og USA, og det er i New York vi finner de abstrakte ekspresjonistene. En rekke kunstnere begynte å arbeide med et abstrakt formspråk som lot dem uttrykke et sterkt ekspressivt, og ofte grunnleggende åndelig, innhold i sine bilder. Selv om de aldri organiserte seg i en etablert avantgarde formasjon, individualisme stod som en sentral kvalitet, ble de likevel raskt omtalt som abstrakte ekspresjonister. Kunstnerne ble i tillegg, til en viss grad, forent gjennom velynderen Peggy Guggenheim og kunstkritikeren Clement Greenbergs teoretiske støtte.

Den abstrakte kunsten ble, av amerikanerne, oppfattet som en romantisk respons på det moderne samfunnet – individets følelse av isolasjon og ensomhet i en verden hvor man ikke hører hjemme, fraskilt fra universet, med den et abstrakt formspråk prøvde de et å gjenopprette den brutte alliansen. Kunsten kan med andre ord sees som et forsøk på å takle det moderne liv¹¹⁵. Det har tidligere blitt beskrevet hvordan forfattere som Moe og Claustres ser Bergman i forbindelse med Rothkos *colour-field* malerier, vi vet også at Bergman beundret Mark Rothkos verk. Hun møtte kunstneren flere ganger i Paris på 1960-tallet, og i New York da hun besøkte ham der. La oss derfor undersøke Mark Rothko og hans maleri fra 1958 *No.5* for å se hvilke likhetstrekk som finnes.

Rothko: No.5

No.5 er ett olje- og akrylmaleri på lerret. Bildet består av en blodrød bakgrunn med et fiolett rektangel stående på høykant over et mindre, horisontalt, hvitt rektangel. De to

¹¹³ s. 56 i avhandlingen

¹¹⁴ Miguel López-Remiro, *Writings on Art – Mark Rothko*. New Haven: Yale University Press, 2006, s.137.

¹¹⁵ George L.K. Morris m.fl., "What abstract art mean to me", i *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol.18, nr.3, New York: The Museum of Modern Art, 1951, s.7.

formene i forgrunnen er ikke avgrenset med skarpe konturer, og det kan virke som om formene blør inn i bakgrunnen – nesten som fargeskyer. Det er en vibrerende stemning i bildet lignende den vi finner i mange av Bergmans verk fra samme periode. Som Bergman bearbeidet også Rothko fargelagene sine. Men der Bergman skrapte og gnidde, bevegde Rothko på lerretet, noe som sikkert er grunnen til at det ser ut som om formene blør inn i hverandre samtidig som de beholder sin figur. Rothkos karakteristiske formspråk er, som hos Bergman, i stor grad et resultat av grundig bearbeiding av mediet.

Han tynnet ofte ut oljemalingen med eggemulsjon, noe som resulterte i en meget tynn maling, lignende akvarell. Denne tynne emulsjonen ble lagt lag på lag i tynne lasurer. Som et resultat av denne teknikken vil lyset reflekteres av undermalingen og tones ned av lasuren – det er dette som gir maleriet den dybden og gløden betrakteren opplever. Det er likevel ikke først og fremst deres grundig bearbeidede overflater og monumentale formspråk som er den største fellesnevneren for Bergman og Rothkos kunst. Bindeleddet mellom kunstnerne kan heller sies å være et felles ønske om å skape en metafysisk kunst som beveger betrakteren. Som Bergman påpeker:

[...] Kunst skal være overjordisk. Det er en kunstners misjon å vise alminnelige dødelige jordboere enn annen – en høyere – verden enn den vi lever i til daglig. Nye verdener og skjønnheter. Kunst skal trekkes ned på jorden, men ikke proletariseres. Selv et heselig motiv kan virke vakkert når det utføres estetisk [...] ¹¹⁶.

Bergmans ønske om å skape noe overjordisk har forøvrig også en annen interessant parallell, hos den franske kollegaen – Yves Klein.

Yves Klein og det metafysiske maleriet

”Mine bilder representerer ideen om absolutt harmoni i perfekt avklarethet” uttalte Yves Klein en gang på slutten av 1950-tallet ¹¹⁷. Men hvordan skal vi så forstå dette utsagnet? *Untitled blue monochrome (IKB 82)* fra 1959 er et karakteristisk Kleinverk. Kunstneren lagde såkalte monokromer, hvor han dekket lerretet jevnt med rent blått pigment. Blåfargen, *International Klein Blue [IKB]*, er fremstilt av et kunstig ultramarint pigment som Klein selv var med på å utvikle. Fargen ble så viktig for ham at han tok patent på den, og den står nå som en metafor på Kleins produksjon og hans kunstneriske

¹¹⁶ 18/10 1946

¹¹⁷ Paul Wood. ”The ’neo-avant-garde’” i Paul Wood (red.), *Varieties of Modernism*, New Haven og London: Yale University Press, 2004. s.289.

visjon: "Gjennom farge opplever jeg den totale identifisering med rommet. Jeg er totalt fri"¹¹⁸.

For Klein stod *International Klein Blue* for uendelighet og dematerialitet, men han brukte den også med tanke på fargens tradisjonelle symbolikk: himmel og hav, dybde, evighet, og kanskje sterkest – relasjonen til det guddommelige. Blått var i antikken gudenes farge og fortsatte inn i den kristne ikonografien som himmelen og Jomfru Marias farge.

Som nevnt tidligere argumenterer Claustres, i *Painting Leaf by Leaf*, at Bergman ikke kan sees i relasjon til Yves Klein:

[...] She does not have the radical outlook of an artist for whom the gesture or the material is the principle of a work. Yves Klein used gold leaf in his "monogolds" between 1960 and 1962 – leaves only partially fixed on the ground so that the slightest breath of air makes them tremble and glitter – but it was with the intention of exploring a radical attitude, that of monochrome, far from traditional gold-leaf technique. Bergmans *No. 15A-1963, Néant d'or/ Gold Nothingness* cannot be qualified as a monochrome, since the application of the gold leaves, executed in such a way that the colours underneath are visible, indicates quite another conception of the picture-as-object¹¹⁹.

Men er det virkelig materialbruken som er viktigst i Bergman og Kleins verk? Den spiller selvsagt en stor rolle. Kunstnerne hadde et meget bevisst forhold til uttrykket de ville skape, og hvordan det best mulig kunne komme frem. Likevel finnes kanskje hovedessensen heller i ønsket om å skape metafysiske verk som oppfordrer betrakteren til meditasjon? Kleins blåfarge var intendert som "et springbrett uten grenser", den lar betrakteren tre inn i et flytende tidløst rom¹²⁰. Og det er også her vi finner Bergman.

"Kleins blå maleri kan derfor betraktes som et konseptuelt fundert verk som har beveget seg utover maleriets tradisjonelle grenser. Det inviterer til transcendens – til overskridelse og opphevelse av kunstens og maleriets normer" skriver Sigrid Lien i *Kunsten å lese bilder*¹²¹. Bergman har selv forklart hvordan et lignende fenomen påvirker hennes uttrykk:

Gjennom bruken av metallfolie drar lerretene mine nytte av spatiale effekter som klarer å antyde helt nye visuelle effekter uten å ta tilflukt i perspektivets mange triks: de forskjellige spatiale nivåene blir noen ganger satt i kontrast, noen ganger lagt i lag, former og strukturer spredt over terrasser, som noen ganger reflekterer hverandre.

¹¹⁸ Peter Larsen og Sigrid Lien. *Kunsten å lese bilder*, Oslo: Spartacus, 2008. s.279.

¹¹⁹ Claustres, Op.cit., s.72.

¹²⁰ Lien, Op.cit., s.281.

¹²¹ Ibid., s.281.

Effekter som betrakteren kan utløse selv ved å bevege seg foran lerretet, og ved å forandre farten på sine bevegelser¹²².

Kunstneren oppfordrer oss til å utforske bildets mange nivåer. Ved å nærme oss verket fra forskjellige ståsted og i forskjellig tempo vil vi kunne oppleve en høyere verden. Fotografier fra en utstilling i Anna-Eva Bergmans atelier ved Hartung-Bergman stiftelsen illustrerer dette poenget.

Vi ser et såkalt horisontbilde i sølv. Nederste halvdel er mørk mens øverste halvdel er i en klar sølvfarge. Det kan virke som om kunstneren først har lagt folie over hele lerretet og deretter har hun malt en mørkere farge på nederste halvdel, for til slutt å skrape horisontale striper inn i fernissen. Resultatet blir at fargefeltene er synlige samtidig som det er vanskelig å definere konturlinjen. Fotografiene er tatt uten blits i et rom som er opplyst med naturlig sollys gjennom et stort vindu. Den mørke halvdel, mest sannsynligvis havet, kommer tydeligere frem når man ser det fra venstre og kroppen dekker litt av lyskilden som kommer fra vinduet. Sett fra høyre gjør lyset at skillet mellom forgrunn og bakgrunn blir visket ut og verket får et annerledes uttrykk.

Som et resultat av dette kunstneriske grepet blir Bergmans maleri et meditasjonsobjekt hvor betrakteren blir tatt med inn i den transcendentalske evigheten, på samme måte som Kleins bilder skal representerer ideen om absolutt harmoni i perfekt avklarethet. Bergman og Kleins verk har det til felles at de kan leses som en slags meditasjonsbilde.

Bergman og det abstrakte maleriet

Å arbeide med en abstrakt kunst ble en nødvendighet for Bergman på slutten av 1940-tallet. Hun ønsket å fylle formspråket med noe som var hennes eget – den intense stemningen naturen skapte i henne. I sin eksperimentering med det abstrakte hentet hun inspirasjon fra en rekke forskjellige arenaer. Vi har sett hvordan hun kan sammenlignes med sine norske samtidige når det kommer til arbeidet med den norske naturen som motiv. Hun kan sees som en slags forlengelse av 1920-årenes abstrakte kunstnere og deres ønske om å skape en u håndgripelig kunst, og viser videre et slektskap med de franske *Art Informel* kunstneres lek med overflatebehandling og ekspressive linjer. Samtidig kan hun også sees i forhold til Mark Rothkos metafysiske malerier og Yves Kleins meditasjonsbilder. Vi har også sett hvordan hun, samtidig som

¹²² Claustres, Op.cit., s.19.

hun fant abstraksjonen, fant sin endelige motivkrets – naturen. Bergman befinner seg på denne måten i et slags udefinerbart rom, hvor hun hele tiden approprierer elementer fra alle områder. Med utgangspunkt i en slik kunsthistorisk bakgrunn vil jeg videre undersøke det jeg opplever som særlig karakteristisk for Bergmans arbeider, og *Stort Sølvfjell*, henholdsvis motivkretsen og ønsket om å formidle en åndelig sannhet med kunsten.

Kapittel 5: Naturen som motiv

Ortega y Gasset sier at ingenting er så vanskelig for en kunstner som å flykte fra naturen. Men vi flykter ikke fra naturen, vi bare gjengir nye sider av den
~Anna-Eva Bergmans dagbok (15/10 1950)

Naturen, og kanskje først og fremst det norske landskapet, var uten tvil Anna-Eva Bergmans hovedmotiv – fra de naturalistiske akvarellene hun malte på Menorca til de forenklede fjellformasjonene på 1980-tallet. I *Stort Sølvfjell* dukker for første gang landskapet som motiv opp i Bergmans produksjon. De tidligste arbeidene fra 1920- og 1930-tallet var akvareller og karikaturer av henholdsvis arkitektur og mennesker. De abstrakt-surrealistiske arbeidene fra 1940- og 1950-tallet fokuserer mer på linjen, rytmen og komposisjonen, enn selve motivet. Men så høsten 1952 skjer det noe med kunstnerens uttrykk – naturen blir gjengitt i monumentale former som til tider nesten fyller billedrommet til bristepunktet. Fjellet reiser seg foran oss. Det står i forbindelse med landskapet, samtidig som det innehar en åndelig, nesten sakral, kvalitet. Hvordan skal vi forstå en slik tolkning av naturen? Som vi har sett i forrige kapittel valgte Bergman å la naturen være medium i sitt arbeid med å skape u håndgripelig kunst, hvordan har hun arbeidet med naturen som referansepunkt?

Naturen som referansepunkt

”Vi flykter ikke fra naturen, vi bare gjengir nye sider av den” skriver Bergman. Hun forklarer her hvordan også de abstrakte kunstnerne forholder seg til naturen, selv om uttrykket var sterkt forskjellig fra det de tradisjonelle landskapsmalerne skapte. Tidligere i oppgaven har forskjellen mellom abstrakt og nonfigurativ kunst blitt definert – den abstrakte kunsten har alltid rot i det opplevde. Men *det opplevde* trenger ikke å være en fysisk gjenstand, det kan like gjerne være et inntrykk eller en følelse. Kunsten skal ikke direkte reprodusere naturen, men heller synliggjøre essensen av den. Bergman og hennes abstrakte kolleger arbeidet med å syntetisere den ytre og den indre verden i en egen kunstnerisk helhet. Hvor fant så Bergman sine motiver? Vi har tidligere sett hvordan Moe og Claustres begrunner motivvalget med savn for et hjemland hun ikke lenger bodde i. Men la oss ta et steg bort fra det psykologiske, og heller undersøke om det kan ha vært andre faktorer som førte til at kunstneren hentet sine motiver fra naturen.

Reisene til Nord-Norge

Hun besøkte Nord-Norge to ganger. Først alene med hurtigruten sommeren 1950, og senere med ektemannen i en liten postbåt sommeren 1964. Reisene må ha skapt sterke og varige inntrykk hos kunstneren. I samtaler og tekster kom hun ofte tilbake til det fantastiske landskapet og det magiske lyset hun opplevde i Nord-Norge:

Det er Finnmark og Nord-Norge jeg drømmer om. Lyset der setter meg i ekstase. Det ligger lagvis og gir inntrykk av forskjellige rom som samtidig er nær og langt borte. Det kan virke som om det er luftlag mellom lysstrålene og disse luftlagene danner et eget perspektiv. Det er mystisk¹²³.

Er det ikke også disse opplevelsene hun synliggjør for oss i sin kunst.

Reisen i 1950 er, som nevnt tidligere, dokumentert gjennom kunstnerens reisedagbok. Både passasjerer og landskap omtales i dagbokteksten: "På vei til Nordkap! Sjøsyke! 223 av de 230 passasjerer er syke. Vi har lett bris og stampesjø. Fet lapskaus til middag gjør ikke sjøsyken bedre. De 7 ennu "levende" passasjerer står på dekk og synger "Navnet Jesus" ..." noterte hun 1. juli. Det kommer tydelig frem av notatene at Bergman ikke følte noe særlig tilknytning til de andre passasjerene, og hun inntar etter alt å dømme rollen som en slags antropolog i forhold til de andre reisende. Men som et resultat av denne selvvalgte ensomheten fikk kunstneren også tid til å være i landskapet – og kjenne det på kroppen. Heller enn å delta ved felles middager og de mange bønnemøtene som ble arrangert om bord, prioriterte hun tid alene på dekk. Det er tydelig at disse stundene må ha vært med på å forme hennes tolkninger av naturen:

[...] I sprutende regnvær stevnet vårt "flytende misjonshotell" inn til brygga i Torghatten hvor Jens Peder Hatten tok imot oss. Med paraplyer og diverse sjøuhyrer kravlet vi opp i "Hølet" som et ekte Griegsk Trolltog. Ut og inn mellom revner og sprekker. I grunnen mer dramatisk og vilt enn det ville vært i godvær. Underlige dampaktige tåker krøp og steg opp mellom revnene og skjulte og blottla fantastiske ville formasjoner. Det minnet om sagnet til Kinck (Vetlegyda) og om Dantes Inferno, og om Trolldom og overtro[...]¹²⁴.

Bergmans beskrivelser av den nordnorske naturen synes å ha fått gjenklang i bildene hennes. I *Stort Sølvsjø* stiger fjellet opp mellom underlige, trollaktige, damptåker hvor midnattssolen får toppen av fjellet til å glitre og vibrere. Det finnes ikke lignende beskrivelser fra turen med Hartung sommeren 1964, men også denne reisen ble dokumentert.

¹²³ Moe, Op.cit. 1990, s.180. Forfatteren siterer et intervju med A-Magasinet 21/4 1979

¹²⁴ 27/6 1950

Paret tilbrakte natt og dag på dekk for å ikke gå glipp av den fantastiske midnattssolen. De fotograferte alt de så¹²⁵. Ta for eksempel et fotografi fra Nordkappturen. Fjellet reiser seg majestetisk, som en værbitt koloss opp av sjøen. Det framstår som mektig og monumentalt, om ikke så vibrerende og fortrollende som Bergmans kunstneriske naturtolkninger. Kikker vi imidlertid nærmere på fotografiet, og prøver å se for oss hvordan midnattssolen lyssetter motivet, vil vi legge merke til hvordan et varmt, nesten rødlig, lys myker opp konturene i fjellet. Scenen får et trollsk preg over seg. Vi kan tenke oss hvordan Bergman og Hartung fløt inn og ut mellom fjell og øyer, mens store fjell ruvet om dem på alle kanter: ”Det fantes ingen natt og landskapet hadde et magisk utseende. Uttallige øyer med store granittsteiner så ut som enorme skulpturer i sjøen. Det var trollbindende”¹²⁶. Slektskapet mellom *Stort Sølvfjell* og fotografiet blir med ett tydelig.

Det er kjent at Bergman hadde en eske med fotografier i sitt atelier¹²⁷. Hvilke fotografier det er snakk om er ikke klart, men det som er bevart av fotografier i Hartung-Bergman stiftelsens arkiv peker tydelig i retning av at kunstneren må ha brukt fotografiet som kunstnerisk hjelpemiddel. La oss derfor undersøke hvordan kunstneren har arbeidet med fotografiet – og om det kan ha formet det særegne formspråket hennes.

Bergman og fotografiet

Den moderne billedkulturen er full av bilder, og fotografiet spiller en dominerende rolle i denne. Et fotografiapparat gir brukeren mulighet til å velge ut motiver som er viktig for han eller henne, og forevige akkurat dette. I boken *The Photograph* reflekterer Graham Clarke rundt hva et fotografi gir oss som betraktere. Han skriver: ”Photographs do not just copy nature but metamorphose it...”¹²⁸. Her viser Clarke hvordan et fotografi gjør mer enn å bare gjengi en naturalistisk gjengiving. Det fikserer et spesifikt øyeblikk i tid samtidig som det synliggjør essensen av motivet. Denne karakteristikken er også dekkende for Bergmans visuelle naturtolkninger. Skildringen blir imidlertid enda mer interessant når vi vet at Bergman hadde et sterkt forhold til fotografiet.

¹²⁵ Fotografiene er nå tilgjengelige i Hartung Bergman stiftelsens arkiver

¹²⁶ Claustres, Op.cit., s.50.

¹²⁷ Avdekket gjennom samtaler med Marie Aanderaa – Bergman og Hartungs personlige sekretær.

¹²⁸ Graham Clarke. *The Photograph*. New York: Oxford University Press, 1997. s.21. Forfatteren siterer Siegfried Kracauer

Å bruke fotografier som utgangspunkt for malerier har vært vanlig for mange kunstnere helt siden 1800-tallet. Forskning viser at blant andre Eugene Delacroix, Adolph Tidemand og Edvard Munch benyttet seg av fotografiet i sin maleriske praksis. Men det er også tydelig at kunstnere på slutten av 1800-tallet tok opp mediespesifikke trekk fra fotografiet i maleriet. For eksempel ved å basere seg på et rikere fargespekter i maleriet basert på svart-hvitt tonaliteten i fotografiet eller anvende snap-shotet som et slags komposisjonsprinsipp i form av utradisjonelle billedutsnitt¹²⁹. Men hvorfor skulle Bergman, som ikke søkte å gi naturalistiske gjengivelser av naturen, føle behov for å benytte seg av fotografiet? Komposisjonene hennes var i stor grad basert på geometriske konstruksjoner. Hun hadde ikke som mål å gjengi spesifikke steder, bruken av metall gjør dessuten at bildene hennes ikke fremstår som naturtro fremstillinger. Men til tross for dette finnes det jo fotografisk materiale som forteller oss at Bergman arbeidet med fotografi som utgangspunkt for maleriet. For å kunne svare på spørsmålene vil det være fruktbart å undersøke det fotografiske materialet – to oljemalerier fra Menorca-tiden er et passende sted å starte.

Arkitekturstudier fra Fornells

Her ser vi hvordan kunstneren har tatt utgangspunkt i fotografier av arkitektur fra landsbyen Fornells og kopiert disse motivene ganske nøyaktig. Disse tidlige bildene foregriper også, i følge Moe, hennes senere klare form. Bildene er tydelig konstruert etter det gyldne snitt "klart i proporsjonering av flatene", samtidig som det fremdeles har perspektivisk romvirkning. Det er forøvrig nesten uforståelig for Moe at hun har "innført et esel som bryter bildets konstruktivistiske strenghet og stillhet"¹³⁰. Når vi ser fotografiet blir det imidlertid ikke så uforståelig at eselet er tatt med. Det var simpelthen en del av motivet Bergman tok utgangspunkt i. Moe har likevel rett i at det virker som det gyldne snitt danner et slags komposisjonsgrunnlag for bildet. Kanskje er det slik at det gyldne snitt fungerte som et kompositorisk utgangspunkt for fotografiet – på samme måte som hennes maleri. Mest sannsynligvis har nok Bergman bevisst valgt ut en komposisjon hun fant behagelig da hun tok fotografiet, eneste forskjell var at hun altså lette direkte i bylandskapet etter et utsnitt som passet.

På samme tid inngikk også menneskefiguren som element i Bergmans motivkrets, noe akvarellen av fiskeren Juan er et godt eksempel på.

¹²⁹ Peter Larsen og Sigrid Lien. *Norsk fotohistorie – frå daguerrotypen til digitalisering*. Norge: Det Norske Samlaget, 2007. s.125.

¹³⁰ Moe, Op.cit. 1990, s.75.

Fiskeren Juan

En mann med hatt og jakke står i til venstre i forgrunnen. Bakgrunnen består av flere "bånd". Et med hvite hus, et med mørkeblått hav og et med lyseblå himmel. Bildet ser uferdig ut. Ser man godt etter kan man finne blyantstreker som viser at mannen står i $\frac{3}{4}$ profil med blikket rettet mot betrakteren. Men hva kan en slik skisse vise oss? Bildet blir først og fremst interessant når vi ser det i forhold til et fotografi av denne fiskeren (fig.46). En mann med alpelue og bart ser på oss med lett hevet øyenbryn og et lurt smil. Juan poserer i $\frac{3}{4}$ profil og det kan nesten virke som om han lener seg interessert mot oss. Fotografiet framstår som et typisk snapshot – et øyeblikksbilde. Det er tydelig at akvarellen er malt ut fra dette fotografiet. Positur, skygger og blikkretning er identisk i fotografi og maleri. Det som sterkest skiller akvarellen fra fotografiet er imidlertid dynamikken i det sistnevnte. Juan lener seg frem, nesten litt spørrende, ansiktet er i rynker og det oppnås kontakt med betrakteren. Akvarellen har der i mot en statisk kvalitet. Det føles ikke som om vi oppnår den samme kontakten med fiskeren Juan. Her blir det altså tydelig at hun allerede på 1930-tallet arbeidet med fotografier. Dette fulgte henne også videre inn i den abstrakte perioden.

Citadelløya

Somrene på Citadelløya var betydningsfulle for Bergmans utvikling i retning av større grad av abstraksjonen. Der opplevde hun sammen med Carl Nesjar, Harald Ruud og Rigmor Holter at "naturen selv gikk foran når det gjaldt abstraksjon"¹³¹. På samme måte som fotografiet var en viktig referanse for Bergman, var maleriet viktig for Carl Nesjar. I essayet "Fotografi som uttrykksmiddel", fra 1959, argumenterer Nesjar for at fotografiet til en viss grad alltid vil være abstrakt. Dette er et resultat av mediets begrensninger: linsa og filmemuløsjonen vil alltid være avhengig av lysforholdene, fotografiet fanger bare inn en brøkdel av sanseintrykkene vi faktisk mottar, og mediets evne til å gjengi plastisiteten eller formen til de fotograferte objektene er heller ikke optimal¹³². Nesjars *Fjellvegg, Viksfjord* fra 1950-tallet illustrerer dette.

Vi ser et utsnitt av en fjellvegg i Viksfjord. Fotografen har latt sprekker, rifter og konkave og konvekse bergformasjoner være motiv. Tekstur, lys og skygge, særlig lyset som spiller i vanddammen, fanger oppmerksomheten vår. Fotografiet kan sees som et forsøk fra Nesjars side på å balansere ut det han så som mediets begrensninger. En

¹³¹ Ibid., s.78.

¹³² Larsen, Op.cit. 2007, s.281.

tegning av Bergman fra 1951 ligger ganske tett opp til Nesjars foto fra samme tid. Linjer, lys og skygge er det som gir komposisjonen rytme og liv:

Når man begynner et maleri skal man før man begynner være helt klar over motivets hovedrytme og struktur. Det er ikke om å gjøre å henkaste en nogenlunde lignende avspeiling av motivet på lerretet, eller en overfladisk likhet slik det i farten fortoner seg for øyet. Man må betrakte motivet både med det ytre og indre øyet. Leve seg inn i linjer og former; føle rytmen, føle hele strukturen – det være seg landskap eller hva som helst. Det er nesten viktigere å *føle* motivet enn å *se* det. Det er ikke *slik det ser ut* en skal male det, men slik det virkelig er – slik en innerst inne *føler* at det egentlig er. Man må selv være ett med det man maler. Penselstrøkene skal hele tiden følge tingenes struktur, og slik oppnås helhet og harmoni¹³³.

Det er tydelig at Bergman baserte seg på slike refleksjoner da hun abstraherte det vestfoldske svaberget. Vi ser hvordan hun har latt linjen vandre over papiret mens hun følte motivet. Bildet preges, som et resultat av dette, av det som kan kalles for en slags fintfølende estetikk – innlevelse i objektet var viktig.

Turen til Nordkapp

Selv om *Stort Sølvfjell* ble malt seks år før reisen til Nordkapp vil det likevel være fruktbart å studere kunstverket i forhold til de fotografiene ekteparet tok sommeren 1964. Det er en stor sannsynlighet for at det var den samme naturen Bergman hadde i tankene da hun malte bildet. Fotografiene synes å belegge dette. Her ser vi hvordan fjellene stiger opp av sjøen som monumentale skulpturer. Men vi ser også hvordan midnattssolen får havet til å glitre, og får fjellet til å se ut som om det konstant beveger seg i et grenseland mellom den fysiske og den åndelige verden¹³⁴. Det er en klar parallell mellom det vibrerende *Sølvfjellet* og den fotografiske representasjonen av det nordnorske fjellet.

Som en oppsummering kan en altså si at det er tydelig at Bergman har vært inspirert av fotografiets naturrepresentasjoner. Kanskje er det akkurat denne måten å se verden på som har gjort at Bergman har klart å skape evigvarende monumenter samtidig som framstillingen oppleves som øyeblikkspreget. Kanskje er det også inspirasjonen fra fotografiet som har fått Bergman til å fremheve det vibrerende lyset i bildene sine. Det å feste midnattssolen til film gjorde det tilsynelatende mulig for Bergman å gjengi følelsen av fjellene som transparente. Disse grepene kan minne om

¹³³ 23/7 1947

¹³⁴ Fig.33 er det usikkert hvem av kunstnerne som har tatt, men på fig.34 står det skrevet at fotografiet er tatt av Anna-Eva Bergman

formalestetiske trekk som vanligvis blir assosiert med det romantiske landskapsmaleriet – eksempelvis det vibrerende lyset.

Moderne romantikk

Slektskapet med romantikken blir, som nevnt tidligere, blant annet fremhevet av den franske kunsthistorikeren Daniel Abadie, i forordet til en av Bergmans siste utstillinger i Frankrike i 1983:

[...] de stadige gjentatte motiver – båter, horisonter eller fjell, i like høy grad knyttet til hennes norske opprinnelse som til en dramatisk sans for tilværelse og død, utgjør en del av de nordiske maleres romantiske tradisjon. Ved den asketiske skrift, ved verkenes monumentalitet går hun til det motsatte standpunkt: til den rene billedlige kjensgjerning, til den upersonlige karakter som kjennetegner de minimalistiske verk. Denne sjeldne motsetningen kan være smertelig – Rothkos mørke bilder har vist det – men den plasserer Anna-Eva Bergmans verk i kjernen av det mest aktuelle problem i tidens kunst: forholdet mellom form og motiv som er det diskusjonen om hele vår modernisme dreier seg om¹³⁵.

Motivene blir her knyttet til Bergmans norske opprinnelse, samtidig som forfatteren også trekker paralleller til den romantiske tradisjonen. I Bergmans bilder finner vi den sublimen naturen gjort synlig for betrakteren ved et moderne minimalistisk formspråk skriver Abadie.

Som vi tidligere har sett ser også Annie Claustres Bergman i forhold til Romantikken. Ved å støtte seg til Robert Rosenblums artikkel *Modern painting and the Northern Romantic Tradition*, argumenterer hun for hvordan Bergmans bilder kan plasseres i den nordlige romantiske tradisjonen¹³⁶. Rosenblum sammenligner et bilde av den tyske Caspar David Friedrich med et bilde av Mark Rothko og viser hvordan det moderne abstrakte maleriet har sine røtter i den nordiske romantiske tradisjonen:

From Friedrich and Turner through Kandinsky and Mondrian, the northern artists we have considered were all confronted with the same dilemma: how to find, in a secular world, a convincing means of expressing those religious experiences that, before the Romantics, had been channeled into the traditional themes of Christian art [...] But this search for a new means of conveying religious impulses in which nature alone, even without overt religious motifs, could reveal a transcendental mystery hardly expired with the Romantics [...] in the case of Kandinsky and Mondrian, not to mention such minor pioneers of abstract painting as Ciurlionis and Kupka, a whole new world of esoteric religious iconography culled from such occult sources as Teosophy and spiritualism provided, together with landscape imagery, the matrix for a totally

¹³⁵ Moe, Op.cit. 1990, s.192.

¹³⁶ Claustres, Op.cit., s.59.

abstract pictorial language that was meant to create what were virtually spiritual icons for new, mystical religions¹³⁷.

Rosenblum beskriver videre hvordan disse impulsene igjen dukket opp i USA i etterkrigstiden hos de abstrakte ekspresjonistene. "This trend of sensibility seems to fit to the work of Bergman perfectly" konstaterer Claustres, før hun videre ser Bergmans verk i forhold til den amerikanske Rothko¹³⁸. Denne sammenligningen er, som vi allerede har sett, relevant – men hvorfor har ikke forfatteren sett Bergman i direkte forhold til romantikerne?

De romantiske landskapsmalerne

I de romantiske landskapsmaleriene fra 1800-tallet ønsket kunstnerne å fremprovosere en sanselig og åndelig oppvåkning hos betrakteren. Man så naturen som et vesen som fanget all eksistens i en organisk og harmonisk enhet. I naturen fant kunstnerne det ideale subjektet til å symbolisere hvordan ånden er forent med verden. Begrepet *Det sublime* er nært forbundet med romantikken. Når man snakker om det sublime landskap viser man til følelsen av å møte en mektig, guddommelig og storslått natur – hvor mennesket står i kontrast som lite og nesten ubetydelig. Bergmans beskrivelser av møtet med den nordnorske naturen viser slektskap med denne naturforståelsen: "[...]kravlet vi opp i "Hølet" som et ekte Griegsk Trolltog. Ut og inn mellom revner og sprekker. I grunnen mer dramatisk og vilt enn det ville vært i godvær. Underlige dampaktige tåker krøp og steg opp mellom revnene og skjulte og blottla fantastiske ville formasjoner. Det minnet om sagnet til Kinck (Vetlegyda) og om Dantes Inferno, og om Trolldom og overtro".

Vi vet at Bergman var svært interessert i Turners landskapskunst som nettopp blir omtalt innenfor en slik romantisk begrephorison. I hans verker lot hun seg nærmere bestemt fascinere av: "[...] deres sterke uttrykk. Lyset som han klarte å fylle dem med, den romantiske tåkete stemningen, deres mystiske effekt, ledet meg til den konklusjonen at essensen i disse verkene ikke så mye var hva vi kunne se, men hvordan vi intuitivt kunne forstå dem"¹³⁹. La oss derfor se litt nærmere på Turners kunst.

¹³⁷ Robert Rosenblum. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition – Friedrich to Rothko*. London: Thames and Hudson, 1975. ss.195-196.

¹³⁸ Claustres, Op.cit., s.60.

¹³⁹ Ibid., s.59.

Turner: Sun setting over a lake

Sun setting over a lake er et karakteristisk Turnermaleri. Fargene er duse pasteller, lagt i tykke lag på lerretet med store maleriske penselstrøk. Nedre venstre hjørne er bygd opp av varme, røde fargetoner, mens resten av bildet har en kaldere kvalitet. Maleriet nærmer seg en nesten abstrakt representasjonsform. Bortsett fra noen mørke tegninger plassert til venstre i delingspunktet mellom den nederste tredjedelen av bildet og den midterste, er det så å si umulig å finne noen figurasjon i bildet. Ved første øyekast framstår Bergmans og Turners verk som rake motsetninger. Bergman konsentrerer seg rundt en monumental form, tydelig avgrenset fra bakgrunnen, som ruver over betrakteren. Turner, derimot, har skapt en fløyelsmyk overflate med en romantisk tåkete stemning. Men går man nærmere inn på bildene blir det tydelig at kunstnerne nok må ha arbeidet med lignende problemstillinger. La oss gå tilbake til Bergmans utsagn om den nordnorske naturen:

Natten var ubeskrivelig. Den overgikk alt hva jeg kunne forestille meg. Herligste sol hele natten mens vi gled inn og ut av alle Lofotens underligste trollske vesener. Et strålende kraftfullt usannsynlig eventyr. Det er som om fjellene er transparente, intet er stofflig mer. Alt blir som en visjon, en mulighet som ikke er skapt ennå. Skal dette males, må det skje ved at man uttrykker noe som kan gi en idéassosiasjon om stemninger, fargene, virkningen. Ikke på noen måte naturalistisk. Det må helt omarbeides, for all stofflighet vilde ødelegge det

Skal dette øyeblikket males må kunstneren klare å skape et uttrykk som kan gi idéassosiasjoner om stemninger og virkning, og er det ikke akkurat denne kvaliteten hun finner i Turners malerier: "[...]essensen i disse verkene [er] ikke så mye hva vi kunne se, men hvordan vi intuitivt kunne forstå dem". Og kanskje var det dette hun hentet fra Turners kunst – bilder hvor det er innholdet som beveger betrakteren.

Vi har nå sett hvordan Turners maleri kan være med på å synliggjøre Bergmans kunst, men ønsket om å uttrykke sakrale opplevelser med naturen som talerør, forsvant ikke med romantikerne, også de franske *art informel* kunstnerne lot naturen stå som talerør for kunstens åndelige innhold, fordi den alene kunne synliggjøre de transcendentale mysteriene. Hvordan kan dette miljøet ha inspirert Bergman?

Det franske etterkrigsmaleriet

Da Bergman og Hartung ble tatt opp i Galerie de France, den gang det ledende galleriet for etterkrigstidens franske kunst, i 1956, gav det Bergman en trygg forankring i samtidens franske kunstmiljø. Samtidig som det også sikret kunstnerparet økonomisk

og gjorde det mulig for dem å kjøpe et hus med plass til to store atelier. Som en reaksjon på Bergmans internasjonale gjennombruddsutstilling i 1958 fremhevet de fleste kritikere hennes kunstneriske uavhengighet av ektemannen. Bergman fremstod som en original og selvstendig skapende kunstner, og det fantes ikke noe klart motstykke til hennes malerier. Men la oss likevel undersøke om vi finner noe tilsvarende hos hennes franske kolleger.

Etter krigen opplevde de franske *art informel* kunstnerne behovet for å skape en ny kunst som kunne synliggjøre den universelle skremmende følelsen av å eksistere – et forsøk på å vise hvor grusom menneskeheten kunne være. Kunstnerne hadde selv opplevd nazistenes voldelige handlinger, som for eksempel Jean Fautrier. Han ble arrestert på grunnlag av mistanker om motstandsaktivitet, og måtte etter dette gjemme seg for Gestapo på et kuranstalt i utkanten av Paris. Da han lå i dekning malte han uttrykksfulle bilder inspirert av de grusomme lydene som kom fra skogene rundt anstalten av okkupasjonsmaktens torturering og henretting av fanger. Det som særlig preger bildene til disse kunstnerne er den grundige bearbeidingen av overflaten. Ofte lag på lag med tykke, nesten deigaktige, malingslag som har blitt skrapt og preget for å skape en ujevn ferniss.

Det er interessant å se hvordan *informel* kunstnerne arbeidet på samme måte som Bergman i forhold til materialenes nødvendighet og overflatebehandling. Men der Bergmans kunst har en slags ærverdig og dekorativ stille storhet over seg, oppleves bildene til kunstnere som Fautrier og Dubuffet som impulsive, på grensen til, groteske med sine *hautes pâtes* og *impastos*¹⁴⁰. Bildene til den tyske kunstneren Alfred Otto Wolfgang Schulze, kanskje best kjent som Wols, kan imidlertid sees som et slags bindeledd mellom Bergman og de ledende franske kunstnerne.

Wols: Butterfly's Wing

Wols maleri, *Butterfly's Wing*, er et tydelig abstrahert verk. Vi ser en brungrå bakgrunn, som gir assosiasjoner til sement, med det som best kan beskrives som en fargeklatt plassert midt på lerretet. Koloritten er dus, nesten pastellaktig, dominert av farger som beige, brun og petroleumsblå, med noen små røde flekker spredt over billedflaten. Sommerfuglvingen er markert med sorte tykke streker, og er bygd opp rundt en vertikal høyrevridd akse. Kunstneren markerte overflaten ved å skrape i malingslagene.

¹⁴⁰ Det franske ordet *pâte* oversettes til deig eller grøt. *Impasto* er et begrep på en malemåte med tykke lag av farger.

Butterfly's Wing har en ekspressiv kvalitet. Levende linjer og maleriske penselstrøk gjør at man nesten kan se hvordan sommerfuglen slår med vingene. Hvordan kan vi se dette verket i forhold til Bergmans *Stort Sølvfjell*?

Vi finner den samme vibrerende stemningen i begge verk. Kunstnerne har også holdt seg til lignende komposisjonsoppsett og utførelse. En enkelt form, som dominerer billedflaten, er plassert på en mer nøytral bakgrunn. De arbeider heller med valører og tonalitet enn med komplementærfarger, og det er tydelig at materialer og materialbearbeidelse er viktig for begge to. Til tross for disse formalestetiske likhetene føles det likevel som et langt steg fra Wols sommerfuglvinge til Bergmans sølvfjell – der Wols maleri har en form for sarthet over seg står Bergmans maleri frem som majestetisk og sterkt. For å forstå parallellen mellom de to kunstnerne vil det være mer fruktbart å undersøke teoriene som lå bak kunsten.

Europa med sine bombede spøkelsesbyer var ikke noe mer herjet enn den tanken Europa hadde lagd for seg selv om mennesket mente man. Paris etter krigen var en by som omfavnet, som både levesett og filosofi, eksistensialismen. Den eksistensialistiske filosofien kan i korte trekk forklares som en reaksjon mot naturvitenskapelig rasjonalisme og den abstrakte moralske idealismen som preget Europa før krigen. Filosofien vektlegger problemer i forbindelse med menneskets eksistens, idet den sterkt betoner viljens frihet, men også valgets ansvar. Som nevnt tidligere kan den, med andre ord, sees som en reaksjon på Frankrikes oppgjør med krigen og dets behov for en ny start. For filosofen Jean Paul Sartre stod Wols som den perfekte "eksistensialistiske kunstneren".

Sartre traff Wols i 1945, da kunstneren kom tilbake til Paris etter frigjøringen. Han ble fengslet av Wols sine bilder, særlig kunstnerens senere produksjon. Sartre mente Wols hadde klart å skape en revolusjonerende måte å uttrykke menneskets følelse av fremmedhet i verden:

Wols, human and Martian together, applies himself to seeing the earth with inhuman eyes: it is, he thinks, the only way of universalizing our experience... it is not our life that they [his paintings] manifest, nor even our materiality, it is our naked being, perceived from outside...foreign, repulsive, but ours; impossible to look at without vertigo, this being which we are, captive in them [his paintings] as the being which they are¹⁴¹.

¹⁴¹ Morris, Op.cit.,s.181. Sitat av Jean Paul Sartre, 1963

Naturpoesi i det franske etterkrigsmaleriet: Wols og Bergman

Det som gjør kunsten levedyktig, allmenngyldig og nødvendig er sannheten, en fremstilling av denne erkjennelsen som svarer til kunstverkets tid og miljø, har Bergman uttalt, og hun fortsetter:

Og i dag som før og alltid har kunstneren fremdeles den samme oppgave: å vise menneskene noe de ikke vet eller kjenner, men som de må vite og kjenne. Men først og fremst må man være klar over at det absolutt ikke er disse kunstnerens oppgave å lage "øyelyst" eller "værelsespyrd" – men at de drives av en evig og nødvendig trang til å utforske og utvide den billedlige forestilling om universet og menneskets ukjente krefter og mysterier¹⁴².

Kunstnerens oppgave er å synliggjøre for menneskene en sannhet de må vite, men som de ennå ikke kjenner. Som Sartre, mente også Bergman, at kunsten skal stå som talerør for det transcendent – kunstneren skal ikke lage dekorativ "værelsespyrd", men utforske og utvide den billedlige forestillingen om kosmos og menneskeheten. Hvordan illustrerer *En Sommerfugls vinge* og *Stort Sølvfjell* kunstnerens oppgave?

I motivutsnittet er det klart at Bergman og Wols har gått motsatte veier. Der Bergman har valgt å ta et steg tilbake i sin tolkning av naturen, har Wols zoomet inn og malt en sommerfuglvinge. Men motivvalget er jo det samme – naturen. Kunstnerne har basert sine verk på følelsene det å være i naturen fremprovoserte, de har malt naturen. Wols dikt illustrere dette:

At Cassis

*At Cassis, the pebbles, fish,
rocks under a magnifying glass
the salt of the sea and the sky
made me forget about human pretentions
invited me to turn my back
on the chaos of our goings-on
showed me eternity
in the little harbor waves,
which repeat themselves*

¹⁴² Anna-Eva Bergman i *Anna-Eva Bergman – malerier og tegninger 1949-1987*. Utstillingskatalog. Antibes: Fondation Hartung Bergman, 1995. s.14.

*without repeating themselves*¹⁴³.

Naturen, havet, himmelen og jordens salt, inviterte Wols til å snu ryggen til samtidens kaos og krav, og viste ham evigheten. Tiden Wols tilbrakte i Cassis var avgjørende for hans kunstneriske utvikling. De nye komposisjonene viste ikke lenger et "vindu mot en tenkt virkelighet", men var i stedet blitt en åndelig grunn hvor betrakteren kunne skape en ny verden¹⁴⁴. Det var kunstnerens fascinasjon for naturen som vekket en slik ny abstrakt sensitivitet.

I de abstrakte verkene til Wols finner vi en form for organisert kaos. Maling har blitt smurt eller kastet på lerretet for så å bli skjært i med fingre, eller enden av en malerkost. Bekker med maling har fått flyte fritt, og noen plasser har maling blitt stenket på overflaten. Penselstrøkene har skapt arabesker som rytmisk følger kunstnerens gester. Wols har hatt det vi kan kalle et fysisk forhold til lerretet, hvor kunstneren og lerretet er ett, ikke ulikt Bergmans egen beskrivelse av sine abstrakt-surrealistiske arbeider rundt 1950. En slik automatisme ligger forøvrig langt fra måten Bergman tilnærmet seg lerretet på i *Stort Sølvfjell*. Arbeidet med metallfolie krevde en helt annen framgangsmåte.

Bergman brukte dype grunnfarger, gjerne jordfarger eller bitumen, i sine malerier. På grunningen la hun så metallfolien, enten ark for ark ved siden av hverandre for å skape en rytmisk mosaikkbakgrunn, eller ved å rive i foliebladene for å skape en interessant dybde – som *Stort Sølvfjell*. Oppå dette laserte hun flere lag med tempera som hun skrapte og gned på for å få frem metallens egenart. Denne arbeidsmåten gjentok hun helt til hun kom frem til den dype, edle klangen hun søkte. Det er interaksjonen mellom malingslag og folie som skaper det sitrende uttrykket vi finner i hennes arbeider. Metoden skiller seg med andre ord sterkt fra Wols ekspresjonistiske tilnærming, men likheten mellom Bergman og Wols finner vi heller som nevnt først når vi ser på ideologien som ligger bak verkene.

"Uten at man blir ett med det universelle som omgir en – at man blir ett med de store livets rytmer som man er skapt av, og at man erkjenner dette, kan man ikke skape virkelig stor kunst" skriver Bergman¹⁴⁵. I dette sitatet finnes idéer som har tydelig slektskap med det Wols beskriver når han skildrer møtet med havet i Cassis. Foreningen med naturen er essensiell for kunstnerne. Den leder dem mot forståelsen av "den evige

¹⁴³ Morris, Op.cit., s.181. Dikt av Wols: *At Cassis*, 1944.

¹⁴⁴ Ibid., s.181.

¹⁴⁵ 5/1 1949

sannhet” – den evighet som er større enn mennesket. Og er det ikke også her Bergmans kunst ligger? En plass mellom lyriske naturgjengivelser og uttrykk for guddommelighet.

”Kunsten er Guds sprog til menneskene, og kunstneren er tolken” skrev Bergman 23. April 1950. I hennes naturgjengivelse kan betrakteren fordype seg i evigheten. Når vi står foran *Stort Sølvfjell* får vi, med kunstneren som tolk, ta del i en sannhet som ellers ville vært utenfor vår fatteevne. Dette sitatet leder oss slik videre til Bergmans slektskap med middelalderens ikonmalerier.

Kapittel 6: Et moderne ikonmaleri?

Den store verdenskunst har alltid vært sakral, og som sådan allegorisk. Hvis den moderne kunst skal få blivende betydning, må den også bli sakral – men sakral i moderne forstand, dvs. en syntese (allegorisk) over det kosmisk-religiøse-filosofiske og vitenskapelige verdensbilde vår tid gir
~Anna-Eva Bergmans dagbok (11/10 1949)

Lyset innehar en viktig formalestetisk og symbolsk betydning i Anna-Eva Bergmans kunst. Ved hjelp av overflatebehandlingen av maleriet, hvor det oppstår ujevnheter i fennissen, er det mulig for lyset å spille internt i selve kunstverket. Gjennom bruken av metallfolie og materialets reflekterende egenskap får bildene med andre ord en egen lyskilde. Dette gjør at de er i en form for konstant utvikling. Som vi allerede har sett i *Stort Sølvfjell* er det særlig som et resultat av denne teknikken at verket har fått den vibrerende karakteren som så ofte forbindes med Bergmans bilder. I denne oppgaven blir Bergmans forskjellige inspirasjonskilder vurdert. Vi har sett at *Stort Sølvfjell* har tydelige paralleller til den europeiske abstrakte kunsten og de amerikanske abstrakte ekspresjonistene. I tillegg finnes det også et slektskap til Yves Klein og neo-avantgarden. Videre har vi sett hvordan viktigheten for, og forståelsen av, Bergmans motivkrets, naturen, er essensiell for å kunne lese hennes arbeider slik kunstneren ønsket det – som moderne meditasjonsobjekter. Og det er denne typen estetisk problematikk som gjør at vi kan knytte kunsten opp til middelalderens ikonmalerier.

Ordet *ikon* blir, i moderne tid, brukt for å beskrive et hellig bilde malt på en tretavle, som fremstiller Kristus, Maria eller andre hellige personer. I bysantinsk tid derimot ble det greske ordet *eikón* brukt om alle bilder uansett teknikk og materiale. Ikonet står likevel for oss moderne mennesker som symbol på det religiøse bildets funksjon i det bysantinske samfunn, og den ortodokse kirkens forståelse av bildenes teologiske og religiøse betydning¹⁴⁶. Ethvert ikon er en gjenspeiling av urbildet – Guddommen. Som et resultat av dette er dets hovedfunksjon nettopp å formidle et religiøst budskap fra Gud til mennesket. Det guddommelige blir representert ved hjelp av edle metaller, hvor gullgrunnen symboliserer det overjordiske og danner en abstrakt bakvegg for religiøse skikkelser. Et ikonmaleri er med andre ord på samme tid både et estetisk og et sakralt objekt – lik Bergmans kunst.

¹⁴⁶ Bente Kiillerich og Hjalmar Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants – Trekk av tusen års kunsthistorie*, Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag A.S, 1998, s.134.

Studier i Norge

Den bysantinske kunsten har lenge blitt nedvurdert i kunsthistorien. Blant annet den norske kunsthistoriens far, Lorentz Dietrichson, beskrev middelalderens kunst med harde ord: "Efter Justinians Tid tørrer den byzantinske Kunst ind og er efter Aar 800 nærmest at betagte som en døende Kunst – efter Aar 1000 som et levende Lig"¹⁴⁷. Og i Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* fremhever forfatteren helt generelt det "åndsløse, mumieaktige vesen i hele den bysantinske stat"^{148, 149}. Den estetiske vurderingen går med andre ord ut på at den bysantinske kunsten er død og mumifisert – blodfattig. Men interessant nok kritiserer forfatterne samtidig kunsten for å være luksuriøs, prangende og grell. Blodfattig og luksuriøs på en og samme tid. Denne typen negativ holdning kan føres helt tilbake til Georgio Vasari, som anså middelalderkunsten som tradisjonsbundet og lite pen. Vasari refererer imidlertid til den bysantinsk influerte italienske *maniera greca* på 1200- og 1300-tallet¹⁵⁰.

Bergman må ha følt et slektskap til denne kunsten. Ikke bare på grunn av dets ideologi og formalestetikk, men også på grunn av måten middelalderkunsten har blitt behandlet, og de likhetstrekk denne behandlingen har med Bergmans egen mottakelse. Som tidligere nevnt var det flere av de norske kritikerne som neglisjerte et viktig aspekt i Bergmans kunst, det åndelige, ved å ene og alene fokusere på det dekorative. Er det ikke det samme Kugler og Dietrichson gjør? De kommenterer det blodfattige i komposisjonen og det prangende i materialbruken, og vurderer på denne måten bildene ut i fra urelevante kriterier. Kanskje følte også Bergman at det norske publikum ikke forstod hennes teoretiske utgangspunkt, og mistolket kunsten hennes.

Da hun begynte å skape sine minimalistiske abstrakte malerier på 50-tallet gjorde hun dette med utgangspunkt i en sterk teoretisk bakgrunn. I et intervju med en H.G Maisongrande spør intervjueren Bergman "dersom en ung kunstner spør Dem hva som er den beste måten å lære på, hva svarer du?" kunstnerens svar var:

Å lære mest mulig, særlig kunstfilosofi og historie. I tillegg vil jeg anbefale å studere ved akademier, offisielle eller private. For å lære å tegne etter naturen, fantasien og for å lære teknikker best mulig. Ved akademier og gode kunstskoler studerer en under dyktige fagfolk. Etterpå finner en frem til sin egen personlighet.

¹⁴⁷ Ibid., s.15.

¹⁴⁸ Bergman hadde en kopi av Kuglers *Geselichte der Baukunst*, og var nok godt kjent med hans tankegang

¹⁴⁹ Kiilerich, Op.cit., s.16.

¹⁵⁰ Ibid., s.16.

Dette var en framgangsmåte Bergman selv hadde funnet nyttig. Blant de emnene kunstneren hadde fordypet seg i finner vi blant annet middelalderens religiøse kunst og arkitektur, og vi har sett hvordan hun, med sin svigerfar, kunne fordype seg i kunsthistoriske, filosofiske og religionshistoriske emner. Endelig hadde hun funnet et menneske i Norge som både forstod henne og som hun kunne diskutere og utveksle tanker med. Et av emnene som ble grundig behandlet var *det gyldne snitt*.

Det gyldne snitt

”De gamle mestere fant at det gyldne snitt var den mest harmoniske deling” forteller Bergman¹⁵¹. Kunstnerens interesse for det gyldne snitt som komposisjonsgrunnlag dukket allerede opp på begynnelsen av 1930-tallet, da både Bergman og ektemannen var opptatt med denne typen matematiske prinsipper, og temaet fulgte henne videre inn i det formspråket som kom til å symbolisere hennes idiom. Det gyldne snitt bygger på en harmonisk deling av et linjestykke. Snittet deler linjestykket slik at forholdet mellom den lengste og den korteste delen er like stort som forholdet mellom hele linjestykket og den lengste delen av det¹⁵². Dette matematiske komposisjonsprinsippet har, av Moe, blitt omtalt som nøkkelen til hennes modne produksjon¹⁵³.

I Bergmans personlige bibliotek finner vi titler som Vitruvius *De architectura*, Ernst Moessels *Die Proportion in der Antik und Mittelalter* og Macody Lunds *Ad Quadratum*. Vi vet også at hun var kjent med Matila C. Ghykas arbeider om det gyldne snitt, og kunstneren har selv sitert Ghykas som kilde¹⁵⁴. Macody Lunds verk må ha hatt en særstilling i Bergmans studier. Christian Lange hadde i en periode samarbeidet med Lund, som i tillegg var Bergmans onkel, og kjente godt til hans teorier. Så *Ad Quadratum*, hvor forfatteren fremsetter teorier om at det gyldne snitts prinsipp var fulgt ved konstruksjonen av flere gotiske katedraler; deriblant Nidarosdomen, må ha vært et hyppig diskutert tema i samtalene mellom Bergman og Lange¹⁵⁵. Men selv om hun altså hadde en stor interesse for konstruksjonsprinsipper, er det viktig å understreke at Bergman ikke var fastbundet i slike matematiske tankeganger. Hun forholdt seg til dem på et mer filosofisk plan og brukte dem heller intuitivt enn rent teknisk.

¹⁵¹ 21/7 1947

¹⁵² Forholdet er 1:1,618

¹⁵³ Moe, Op.cit. 1990, s.75.

¹⁵⁴ Claustres, Op.cit., s.42.

¹⁵⁵ Moe, Op.cit. 1990, s.30.

Teknikk

Med sine restaureringsprosjekter hadde Lange fått kjennskap til teknikken å legge metallgrunn på bilder. Han lærte denne middelalderske tradisjonen videre til Bergman og det kom til å bli en teknikk hun mestret med slik perfeksjon og eleganse at flere kritikere kommenterte den i sine tekster¹⁵⁶. Først la kunstneren en grunnfarge, ofte i jordfarger eller bitumen¹⁵⁷. Så et spesiallaget lim for metallfolie. Etter dette la hun hvert folieblad for hånd som hun deretter blankpolerte med en agatstein, for så å legge lag med tempera, senere akryl, i tynne lasurer. Bergmans holdning kan likevel, som vi har sett, ikke beskrives som tilbakeskuende, men heller som en tilegnelse av en antikk kunst overført til moderne praksis. Også i sin fargebruk har Bergman hentet inspirasjon i fra middelalderens palett. Grovt sett kan man si at hun hovedsakelig forholdt seg til tre fargetoner: rød, blå og okergul, men man finner variasjoner og kombinasjoner av disse tre primærfargene. Særlig i blåfargen hvor kunstneren arbeidet med alt fra midnattsblå, kobolt, bleu antique, bysantinsk blå og til manganblå¹⁵⁸. Fargene hadde en symbolsk betydning for Bergman, noe hun selv gir uttrykk for i sine dagboknotater: "Fargene er et overbevisende kosmisk symbol. Fargene er nøkkelen til en vesentlig del av tilværelsens gåte". Blått sto for Bergman for det negative, det passive stoff, mens rødt stod for det aktive stoff. Lyset skapt av metallfolien var "den kraft som leder det positive rødt og negative blått"¹⁵⁹.

Studiene i Norge må med andre ord sees som en teoretisk bakgrunn for de abstrakte uttrykkene Bergman kom til å skape. Det er tydelig at middelalderens ikonmalerier innehar en slags særstilling i studiene, og en nærmere undersøkelse av denne sakrale kunsten vil danne et godt utgangspunkt for en videre diskusjon om hvordan Bergmans kunst kan relateres til ikonmaleriet.

Anna-Eva Bergman og "De gamle mesterne"

[...] I gamle dage betydde kunstneren som person ingenting. Han signerte ikke en gang alltid sine bilder. Han malte dem "til Guds ære" som det ble sagt. Det var hans kunst

¹⁵⁶ Se R.V. Gindertael og J.P. Hodin sine artikler sitert i Kapittel 4

¹⁵⁷ Et tjærelignende stoff som finnes i naturlige forekomster, bitumen blandet med linolje resulterer i en dyp og varm brunsvart farge som er laserende. Bitumen stivner sjeldent helt, og ved å bruke dette som underlag vil de øvre fargelagene flyte fritt, noe som kan føre til at overflatefargene krakelerer, krymper og danner furer.

¹⁵⁸ Claustres, Op.cit., s.33.

¹⁵⁹ 26/9 1949

som skulde leve og tale og meddele verden noe – selv var han bare redskapet hvor igjennom kunsten manifiserte seg [...] ¹⁶⁰.

Hvordan skal vi forstå dette sitatet? Bergman hadde lite til overs for såkalt subjektiv kunst – kunst som skal uttrykke et kunstnersubjekt. Hun ønsket i stedet å skape en objektiv kunst av allmenneskelig og eviggyldig karakter en tankegang som lå tett opp til de bysantinske ikonmalernes verdier. I en lengre artikkel hun har kalt *Inntrykk fra Wienerutstillingen i Stockholm 1948* skriver Bergman:

[...] En vesentlig forskjell på vår tids kunst og gammel kunst er at vår tids kunst er i utpreget grad subjektiv, mens gammel kunst var rent objektiv. Å lære å forstå subjektiv kunst vil si at man må lære maleren å kjenne – mens det helt faller bort ved objektiv kunst. Objektiv kunst kan bli en meddelelse til alle – uansett tid, sted og nasjonalitet. Det kan subjektiv kunst aldri bli. Den vil dø omtrent når maleren dør eller hans samtid dør. Subjektiv kunst er i beste tilfelle *kun* tidsaktuell, aldri utover tid og sted slik som gammel kunst var det. Derfor: Vi kan ikke lære å skape god kunst før vi har lært å være *objektive* – først og fremst overfor vårt eget lille "jeg". "Kunst for alle" må være objektiv kunst, ikke subjektiv kunst hvor man må ha bruksanvisning for å forstå malerens innviklede sinn med tilsvarende nevroses. Subjektiv kunst kan forklares utfra hva Herr maleren har ment. Den kan læres og pugges utenat. Objektiv kunst *læres og pugges ikke*. Den oppfattes stille og individuelt av hver enkelt som befatter seg med den – den oppfattes like middel- eller umiddelbart som hvilket som helst av naturens forekomster – alt ettersom med hvilken interesse man befatter seg med dem

Under det nikenske kirkemøtet i 787 ble det presisert at det å lage ikoner ikke er malerens oppfinnelse: "tanken, tradisjonen og reglene tilhører de inspirerte Fedre, for malerens domene er begrenset til hans kunst" ¹⁶¹. Kunstneren var ikke autonom, han skulle ikke føye til noe av seg selv, men holde seg tradisjonen for å skape en eviggyldig kunst uten preg av tid og sted. Selv om Bergman ville skape eviggyldig kunst mente hun nok likevel at kunstneren skulle legge noe av seg selv i verket:[...] det vilde kanskje være riktig å tilføye at i den høyeste form for kunst flyter det objektive inni det subjektive og omvendt. Kunstneren er med andre ord subjektet hvorigjennem det åndelig objektive åpenbarer seg. Kunst uten ånd er ingen kunst". Med andre ord må man forstå Anna-Eva Bergmans vektlegging av det objektive som et ønske om å ta kunstneren som privatperson ut av forståelsesprosessen, og ikke som oppfordring til en uselvstendig skapelsesprosess, slik det var i middelalderen.

¹⁶⁰ 7/7 1948

¹⁶¹ Kiilerich, Op.cit., s.149.

Ikonmaleriet

I *Bilder og billedbruk i Bysants* siterer Bente Kiilerich og Hjalmar Torp maleren og munken Dionysios fra Fournas, som levde og virket på 1700-tallet, og hans *Hermeneia*, "Håndbok i malerkunsten", når de skal beskrive hvordan de gamle ikonmalerne arbeidet. Kunstneren skulle utvikle en teknikk egnet til å sikre overleveringen av de tradisjonelle billedtypene. Første trinn i læretiden var teoretisk – et slags begynnerkurs i ikonets proporsjoner. Deretter skulle kunnskapene praktiseres gjennom tegning og kopiering, helst som lærling under en kjent mester, men var ikke dette mulig ble eleven anbefalt å oppsøke arketyper malt av berømte kunstnere, for å tilegne seg forbildenes karakteristiske trekk og proporsjoner. Ved hjelp av passer og avmerkning sørget de bysantinske malerne for at hver enkelt komponent fikk korrekt mål i henhold til de regler som hadde blitt pugget.

I tillegg til å være et praktisk hjelpemiddel fungerte også geometrien som kjennetegn for en guddommelig orden. En himmelsk verden er en fullkommen verden. Dionysios formaner: "Arbeid godt, min venn, uten å spare på kreftene, og med den største omtanke og nøyaktighet, slik at du kan lære denne kunsten og beherske den fullkomment; for dette er en himmelsk gjerning gitt av Gud"¹⁶². Det var også dette ikonene var – en metafor for det transcendent, det guddommelige i arketyper.

Ikonoklasmen

Ikonoklasmen er et relevant tema i sammenheng med Bergmans kunstnerskap. Grunnen til dette er at den hjelper oss å se hvordan et bilde kan stå som metafor for det transcendent. Billedstridens har sitt utgangspunkt i Det gamle testaments idolatri (2. Mosebok 20. 4-5): "Du skal ikke gjøre deg noe bilde"¹⁶³. Motstanden fulgte samme tankegang som jødene og islamistene, og den kristne billedkulten møtte for alvor motstand fra egne rekker i løpet av 400- og 500-årene. Ikonoklasmen som periode går fra 726 til 843. Tilhengerne av bilder betegnes som *ikonoduler*, billedtjenere, og motstanderne *ikonoklaster*, billedstormere.

I korte trekk handlet den bysantinske ikonoklasmen ikke om kunstfiendlighet, men om frykt for misbruk av religiøse bilder, avgudsdyrkelse. Det hellige kan ikke bo i et bilde fordi det guddommelige ikke lar seg omskrive i et bilde, mente ikonoklastene. Ikonodulene talte mot denne frykten og satt ikonet i forbindelse med det

¹⁶² Ibid., s.150.

¹⁶³ Ibid., s.156.

kristendommen bygger på – reinkarnasjonen: "[...] ikonen 'tjener til å bekrefte menneskeliggjørelsen av Guds Logos'"¹⁶⁴. Det er ikke ikonen som æres, men dens arketype, på samme måte som Kristus kunne være menneske og æres som Gud på samme tid. Bildets religiøse verdi ligger med andre ord i dets indre – som et resultat av en åndelig relasjon til den guddommelige prototypen. "Kort sagt kan bildet sees som et middel til et mål, nemlig et middel til å nå Gud, en mediator mellom det jordiske og det himmelske"¹⁶⁵. Hvordan kan så Anna-Eva Bergmans krav til den abstrakte kunsten relateres til de bysantinske ikonodulenes ideologier?

"Den bysantinske storhet"

[...] Kunst skal være overjordisk. Det er en kunstners misjon å vise alminnelige dødelige jordboere en annen – en høyere – verden enn den vi lever i til daglig. Nye verdener og skjønnheter. Kunst skal trekkes ned på jorden, men ikke proletariseres. Selv et heselig motiv kan virke vakkert når det utføres estetisk [...] Den abstrakte kunst har hatt en stor misjon, den var det avgjørende brudd med realisme og naturalisme. Den åpnet porten til en annen og høyere verden – den er verdensrommet, kunst med nye vesener kan utvikle seg på en renere, friere basis [...]

skrev Bergman den 18. Oktober 1946. Noen år senere, 23. August 1948, utdypet hun utsagnet: "Kunsten skal være en bro mellom det åndelige og det materielle. I vår videnskapelige materielle tid blir kløften mellom det åndelige og det materielle nesten uoverstigelig". Det kunstneren sier her er at det abstrakte bildets største verdi ligger i dets indre – som et resultat av en åndelig relasjon til den guddommelige prototypen.

Sakrale forbilder

Stort Sølvfjell står som en monumental, lysende monolitt i et ellers tomt billedrom. Fjellet svever en plass mellom isolert silhuett og en del av et større landskap. Betrakteren blir formelig trukket inn i den sakrale stemningen. Uttrykk som "jansenisme" og "talt med Eddas-urdialekt" har vært brukt for å beskrive Bergmans produksjon fra etter 1952¹⁶⁶.

Felles for utsagnene er at de setter Bergmans uttrykk i relasjon med en form for tidløs åndelighet som på mange måter kan minne om det de bysantinske kunstnerne ville oppnå i sine ikoner. Mange bemerker parallellen mellom Bergmans kunst og

¹⁶⁴ Ibid., s.157.

¹⁶⁵ Ibid., s.160.

¹⁶⁶ Francois Targat i Moe, Op.cit., s.168. og J.P. Hodin sitert av Peter Anker i "Norsk avant-garde", i *Kunsten i dag*, 1959

bysantinsk kirkekunst. Louis Malle fremhever i 1967 hennes "forbausende koloristiske rikdom og uvirkelige belysning som suggererer frem bysantinske forbilder"¹⁶⁷. Hodin mener at hun klarer å smelte sammen det dekorative aspektet med det metafysiske til en "myk og mektig skjønnhet" lignende det man finner i Østen¹⁶⁸. Claustres snakker om en "bysantinsk monumentalitet" som gir bildene tilstedeværelse, og Moe skriver at de gir "inntrykk av en enkel storhet – som den bysantinske arkitektur med kuppelkirker med gammelt gull i den innvendige utsmykningen"¹⁶⁹.

Kunstneren har også selv reflektert rundt dette slektskapet. På en håndskrevet lapp som finnes bevart i Hartung-Bergman stiftelsens arkiv står det: "Bysantinsk kunst og kunst i kjølvannet av Giotto interesserer meg mer og mer, med deres ekstraordinære uttrykkskraft skapt med minimale midler og deres store respekt for billedlig teknikk"¹⁷⁰. Giotto, og hans *Madonna* fra rundt 1310, er derfor et godt utgangspunkt for å se Bergman i forhold til middelalderens religiøse malerier.

Giotto: Madonna

Vi ser jomfru Maria sittende trone med Jesusbarnet på fanget. Hovedpersonene på tronen er plassert i bildets midtakse, og de er omgitt av helgener og engler som bærer frem gaver til mor og sønn. Maria er innhyllet i en ultramarinblå kappe med rødt for, hun ser rett på oss. Jesusbarnet er kledd i en lysrosa kjortel og holder hånden opp talegestus, også han ser på betrakteren. Den himmelske hærs karen stirrer opp på Kristus med tilbedende ansikter. Det er tydelig at scenen er plassert i Himmelen. Gullgrunnen representerer, som nevnt tidligere, det overjordiske. Men i tillegg er Maria, Kristi mor, fremstilt som en monumental koloss – ikke som en naturtro kvinne. Hvordan kan vi så se dette bildet i forhold til Bergmans *Stort Sølvfjell*? Her er det særlig to faktorer som gjør seg gjeldende – komposisjonen og foliebruken.

Lik Maria på tronen ruver også Fjellet over betrakteren. Begge motiver er plassert i en klart sentralisert komposisjon, noe som gjør at de oppleves som konstante og evigvarende. Bruken av metallfolie bryter med muligheten for en naturalistisk gjengiving, men gjør det mulig for kunstneren å fremstille en sakral sannhet som ikke finnes i den verdslige verden. Setter man bildene opp mot hverandre blir det altså straks klart at de er skapt ut i fra lignende intensjoner.

¹⁶⁷ Moe, Op.cit. 1990, s.157.

¹⁶⁸ Ibid., s.152.

¹⁶⁹ Ibid., s.131.

¹⁷⁰ Claustres, Op.cit., s.31.

Som det nå har kommet fram vet vi at Bergman studerte middelalderens arkitektur, litteratur og komposisjonsprinsipper. Og at hun i tillegg var særlig fascinert av religiøs mystikk og metafysikk. Dette kan være en av grunnene til hennes slektskap med de bysantinske ikonmaleriene, men kan det kanskje også tenkes at det finnes inspirasjonskilder som var litt nærmere kunstneren i tid? Studietiden i Wien, under professor Steinhof, står som en stor inspirasjonskilde i Bergmans kunstnerskap. I Wien lærte hun å eksperimentere med materialer, Steinhof oppfordret studentene til å ta i bruk originale materialer og å utforske sine egne, selvstendige, kunstneriske tilbøyeligheter. Denne friheten professorens metode gav Bergman opplevdes som veldig inspirerende, berikende og motiverende for kunstneren, det vil derfor være naturlig å undersøke det viennesiske miljøet litt nærmere¹⁷¹.

Wien og gjenoppdagelsen av Bysants

Som nevnt ovenfor var kunsthistorien preget av en negativ holdning til middelalderens kunst helt til slutten av 1800-tallet. Men fra og med midten av 1800-årene og fremover begynte også de positive røstene og gjøre seg gjeldende. Det ble publisert monografier og studier av senantikke og bysantinske monumenter, skrevet med sikte på å beskrive og forklare deres særpreg, "I fin-de-siècle Wien var progressive krefter virksomme innen kunsthistorien"¹⁷². Kunstteoretikere som Franz Wickhoff og Alois Riegl tok et oppgjør med den strengt akademisk-klassiske tradisjonen i forskningen. Riegl hevdet at man ikke kunne vurdere senantikken ut i fra en antikk gresk målestokk, men heller måtte se den som uttrykk for en annen verdinorm – en annen *kunstwollen*. "Det er interessant at Riegl her flytter vekten fra objekt til subjekt/betrakter: hvis et verk er "pent" eller "stygt", ligger den påståtte estetiske kvaliteten ikke i verket selv, men hos betrakteren, i betrakterens øye" skriver Kiilerich og Torp¹⁷³.

Samtidig som teoretikerne talte til forsvar for aksept av den ikke-akademiske tradisjonen, gjenoppdaget også kunstnerne de formelle kvalitetene til den bysantinske kunsten. Den østerrikske symbolisten Gustav Klimt er nok det beste eksempelet på denne nye estetikken. Flere av hans malerier bærer preg av møtet med de bysantinske mosaikkene¹⁷⁴. Ta for eksempel det kjente verket *Kysset*.

¹⁷¹ Andrea Schomburg

¹⁷² Kiilerich, Op.cit., s.18.

¹⁷³ Ibid., s.18.

¹⁷⁴ Ibid., s.20.

Klimt: Kysset

Vi ser et kyssende par. Kvinnen har ansiktet vendt mot oss og øynene hennes er lukket. Mannen bøyer seg over henne, vi ser bare bakhodet hans, og kysser henne på kinnet. De elskende infiltrerer seg inn i hverandre, det eneste som skiller de to figurene fra hverandre er dekorasjonene på draktene. Begge er grunnfarget med gull, men mannens kropp er dekket av svarte og hvite rektangler, og kvinnens kropp er av organiske former og sirkler i rødt, grønt, blått og lilla. Disse sirklene blir tatt opp i blomsterengen de kneler på. Bildet er organisk, takket være Klimts buktende linjer, men samtidig statisk i komposisjon og utførelse. Denne nesten ikonaktige behandlingen av paret indikerer helgenstatus og martyrdom, og som de bysantinske helgene er de plassert på gullbakgrunn. Glorien deres har allikevel blitt smeltet av lidenskapen deres, og renner nå ned mot jorden i eføyaktige slynger. Den bysantinske ikonografien har blitt sekularisert – gullgrunnen representerer ikke himmelsk salighet, men erotisk lykke. I *Kysset* har Klimt transformert symbolikken og teknikken til de bysantinske kunstnerne og omtolket dem i et språk som var velkjent for innbyggerne i Sigmund Freuds hjemby¹⁷⁵.

Kiilerich og Torp beskriver de bysantinske trekkene hos Klimt slik: "[...] den utstrakte bruken av gull og eliminasjonen av et konstruert billedrom, malemåten med mange små abstrakte, mosaikkaktige elementer, koloritten som gjerne er preget av sterke, klare toner samt sansen for fargenes symbolske og mystiske verdi"¹⁷⁶. Kunne ikke dette like godt vært en beskrivelse av *Stort Sølvfjell*? Og er det ikke sannsynlig at også Bergman kan ha blitt påvirket av de nye tendensene som fant sted i Wien på begynnelsen av 1900-tallet.

Bergmans bilder som panteistiske ikoner

Begrepet *panteistiske ikoner* viser til de karakteristiske trekkene i Bergmans kunst – motivkretsen, materialbruken og det åndelige innholdet. Som vi nå har sett er det sannsynlig at middelalderens ikoner som formalestetiske forbilder for Bergman i hennes arbeid med å skape "en bro mellom det åndelige og det materielle". Hvorfor søkte hun inspirasjon hos akkurat de religiøse bildene?

"Den store verdenskunst har alltid vært sakral, og som sådan allegorisk" skriver Bergman. For at den moderne kunst skal "få blivende betydning" må den bli sakral i

¹⁷⁵ J.B. Bullen. *Byzantium Rediscovered*, London: Phaidon Press Limited, 2003. s.53.

¹⁷⁶ Kiilerich, Op.cit., s.20.

moderne forstand ved å skape en allegorisk syntese av det moderne "kosmisk-religiøse-filosofiske" og vitenskapelige verdensbilde. Som nevnt tidligere setter kunstneren her søkerlyset på det hun mener er forutsetningen for å skape en moderne "stor verdenskunst" – at kunsten må bli fylt med en åndelighet som kan tale til den moderne betrakteren. Videre har vi sett at nettopp de middelalderske ikonmaleriene var skapt med en lignende funksjon – de stod som metaforer på det transcendent. Dette kan nok også være grunnen til at Bergman hentet inspirasjon hos disse bildene, i dem fant hun en mal for å skape kunst som uttrykte den problematikken hun selv arbeidet med. Men hva var så grunnen til kunstnerens begrensede motivvalg?

På begynnelsen av 50-tallet ser vi at Bergmans kunst fokuseres mot et fåtall enkle monumentale motiver – som for eksempel steinen, fjellet, fjorden og horisonten. Men hun presenterer ikke spesifikke steder, hun maler "Urfjorden" og "Urfjellet" – naturens arketyper. Hvorfor gjorde hun dette? Motivvalget blir innlysende når vi ser det i forhold til de teoriene kunstneren arbeidet ut i fra – ønsket om å gjengi en moderne åndelighet. Bergman har selv beskrevet seg som panteist og mente, i tråd med panteismens lære, at Gud bor i verdensaltet, Gud og verdensaltet er ett og det samme. Det å male naturen ble for Bergman det samme som å male Ånden. Hennes naturgjengivelser viser seg for oss som meditasjonsobjekter hvor vi kan kontemplere over evigheten. Og en kan kanskje spørre seg om dette uttrykket hadde vært like tilgjengelig uten de sakrale assosiasjonene metallfolien gir.

Avslutning

Anna-Eva Bergmans kunstnerskap framstår i dag som et særpreget innslag i etterkrigstidens abstrakte kunst. Med utgangspunkt i et utvalgt kunstverk, *Stort Sølvfjell*, har jeg ønsket å synliggjøre Bergmans egenart – samtidig som jeg har stilt spørsmål om hvordan vi skal forstå dette verket. I *Stort Sølvfjell* blir vi møtt av en ruvende fjellformasjon som oppleves som tilstedeværende, vibrerende og levende. Maleriet er et resultat av en høyst original materialbruk – metallfolien – et materiale jeg aldri hadde sett brukt i moderne abstrakt kunst før, anvendt med stor teknisk kunnskap.

En sommerdag i 1950 noterte Bergman ned de følelsene den nordnorske naturen, badet i midnattssolen, vekket i henne:

Et strålende kraftfullt usannsynlig eventyr. Det er som om fjellene er transparente, intet er stofflig mer. Alt blir som en visjon, en mulighet som ikke er skapt ennå. Skal dette males, må det skje ved at man uttrykker noe som kan gi en idéassosiasjon om stemninger, fargene, virkningen. Ikke på noen måte naturalistisk. Det må helt omarbeides, for all stofflighet vilde ødelegge det.

Sitatet har fulgt meg gjennom hele avhandlingen. For meg fungerer det som en tekstlig forankring som åpner det komplekse verket *Stort Sølvfjell* – sitat forteller oss noe om hva kunstneren ønsket å formidle, og gir slik verket større opplevelsesdybde.

Under arbeidet med denne avhandlingen har jeg søkt frem mulige inspirasjonskilder til Bergmans kunstneriske uttrykk. Oppgavens to første kapitler gir et rammeverk for resten av diskusjonen. Beskrivelsen av *Stort Sølvfjell* synliggjør de formale kvalitetene ved verket som fanget min oppmerksomhet. Biografien gir en kort innføring i kunstnerens liv. Gjennomgangen av forskningslitteraturen i kapittel 3, viser imidlertid at den eksisterende litteraturen om Bergman ikke i tilstrekkelig grad kontekstualiserer hennes kunst. Det biografiske aspektet har slik jeg ser det fått innta en for dominerende rolle, og det er slik flere interessante perspektiver som står ubehandlet. Det er disse "hullene" jeg har forsøkt å "fylle" i avhandlingen.

I kapittel 4, hvor jeg vender meg mot Bergmans arbeid med abstrakte formspråk, har jeg lett etter inspirasjonskilder i de faglige miljøene hun arbeidet i. Her blir det tydelig at kontakten med den tidlige modernismen, blant annet Kandinsky, Miró og Klees verk, var viktig for henne. Men samtidig var det franske kunstmiljøet og de norske nonfigurative kunstnerne på 1950- og 1960-tallet med på å forme et uttrykk som var ulikt noe av det som ble skapt i Bergmans hjemland på samme tid. Hun følte seg også

misforstått i Norge, og det var særlig manglende forståelse blant norske kritikere for det åndelige i kunsten hennes som hun reagerte negativt på.

Ved å betrakte Bergmans verk i forhold til kunstverk av Mark Rothko og Yves Klein har jeg også vist hvordan *Stort Sølvfjell* også kan leses som et slags meditasjonsbilde. I avhandlingen har jeg videre argumentert for at hennes kunst på fruktbart vis kan sees i relasjon til Kleins konseptuelle verk. I kapittel 5 undersøkes Bergmans arbeid med naturgjengivelser. Her har jeg drøftet kunstnerens bruk av fotografier, et tema som i liten grad har blitt behandlet tidligere, og antydnet at dette mediet kan ha bidratt til å skape den øyeblikkspregede stemningen i bildene. Dessuten har jeg diskutert hvordan *Stort Sølvfjell* kan sees i forhold til de romantiske landskapsmalerne – spesielt William Turners maleri. Her støtter jeg meg på den franske Bergmanforskeren Annie Claustres.

Bergmans verk er svært komplekse og jeg har i tillegg diskutert hvordan de kan sees i relasjon til de franske *art informel* kunstnerne i etterkrigstiden (det som i Norge gjerne blir kalt den franske skolen), og særlig Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) malerier. Bergman og Wols søkte begge å gi kunsten et åndelig innhold gjennom naturabstraksjoner.

Naturen er et overordnet tema i Bergmans kunst og hun har selv gitt uttrykk for en slags panteistisk naturoppfatning. Dette religiøse aspektet blir videreført i et litt annet perspektiv i kapittel 6, hvor jeg har stilt spørsmålet om *Stort Sølvfjell* kan leses som et moderne ikonmaleri. Her har jeg vektlagt kunstnerens teoretiske og tekniske interesser, men også vurdert henne i forhold til den senmiddelalderske kunstneren Giotto og Wien kunstneren Gustav Klimt. Bergman oppfattet seg selv som panteist, og hun har, slik jeg ser det, latt naturen symbolisere ånden og fremstiller den med utgangspunkt i ikonenes formspråk og materialer. Som ikoner står maleriene hennes som metaforer for det transcendent.

I løpet av arbeidet med denne avhandlingen har det blitt klart for meg at det er langt fra enkelt å gi et fullstendig svar på avhandlingens overordnede spørsmål om hvordan vi skal forstå Anna-Eva Bergmans kunst. Jeg har forsøkt å få fram det intrikate kontekstuelle mangfoldet som ligger bak hennes idiosynkratiske kunstneriske uttrykk. Men det er imidlertid flere perspektiver, for eksempel kunstnerens arbeid med fotografiet, og parallellen til Kleins konseptuelle kunst, som jeg med hensyn til plass og

omfang har måttet avgrense meg fra å gå nærmere inn på i denne sammenheng, og som det ville vært interessant å gå dypere inn i ved en senere anledning.

Skal det gis en konklusjon på avhandlingens overordnede spørsmål må det likevel bli at Anna-Eva Bergmans kunst framstår som et høyst sammensatt uttrykk – som springer ut fra den egenartete historiske og miljømessige konteksten hun arbeidet innenfor. Hun hadde tilknytning til Norge og norsk natur, men var samtidig – i større grad enn noen av sitt hjemlands kunstnere, internasjonalt orientert. Hun var norsk naturromantiker, og på samme tid en internasjonal kosmopolitt og kompleks modernist. Hun hentet med andre ord på en og samme tid inspirasjon fra sine samtidige kolleger i den norske nonfigurative kunsten, fra den franske *art informel*, fra amerikansk abstrakt ekspresjonisme og fra Kleins neoavantgardistiske konseptuelle kunst. Videre hentet hun også impulser fra de tidlige modernistene, de romantiske landskapsmalerne og middelalderens religiøse ikonmalerier. Dette gjør at Bergmans kunst står i en særstilling både i europeisk og norsk kunst – og den fortjener slik etter min mening, en langt bredere plass i kunsthistorien enn den så langt er blitt tildelt.

Litteraturliste

— *Anna-Eva Bergman – malerier og tegninger 1949-1987*. Utstillingskatalog. Antibes: Fondation Hartung Bergman, 1995.

— Arnold, Dana. *Art History: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2004.

— Bullen, J.B. *Byzantium Rediscovered*, London: Phaidon Press Limited, 2003.

— Clarke, Graham. *The Photograph*. New York: Oxford University Press, 1997.

— Claustres, Annie. *Anna-Eva Bergman – peindre feuille á feuille, painting leaf by leaf*. Antibes: Fondation Hartung Bergman, 2000.

— Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie – Bilde og skulptur frå vikingtida til I dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2. Utgave, 2001. [1997]

— Eckhoff, Audun. "Jakob Weidemann og surrealismen som ble vekk", i Eckhoff, Audun (red.), *Fokus 1950 – Norsk billedkunst i etterkrigstiden*, Oslo: Spartacus Forlag AS, 1990, ss.30-40

— Foster, Hal. m.fl. *Art since 1900*. London: Thames and Hudson Ltd, 2004.

— Garstad, Randi Gerd. *Anna-Eva Bergman – Mellom europeisk modernism og norsk natur. Utvikling av identitet. Vekt på eksperimentering i årene 1947-1952*. Akademisk avhandling. Universitetet i Oslo, 2006.

— Graham, Robert. "In search of a revolutionary consciousness: further adventures of the European avant-garde", i Wood, Paul (red.), *Varieties of Modernism*, New Haven og London: Yale University Press, 2004. ss.363-399.

— Hall, James. *Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. (Forord av Kenneth Clark) London: John Murray (Publishers), 1996. [1974]

— Hellandsjø, Karin. "Modernismen i Europa og Norge 1945-1955 – gjensyn og tilbakeblikk", i Eckhoff, Audun (red.), *Fokus 1950 – Norsk billedkunst i etterkrigstiden*, Oslo: Spartacus Forlag AS, 1990, ss.67-74

—Hopkins, David. *After Modern Art – 1945-2000*, New York: Oxford University Press, 2000

—Kandinsky, Wassily. *Om det åndelige i kunsten*, Oslo: Pax Forlag, 2001. Originaltittel *Über das Geistige in der Kunst* [1912]

—Karlholm, Dan. *Handböckernas konsthistoria*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996.

—Kiilerich, Bente og Hjalmar Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants – Trekk av tusen års kunsthistorie*, Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag A.S, 1998

—Larsen, Peter og Sigrid Lien. *Kunsten å lese bilder*, Oslo: Spartacus, 2008.

—Larsen, Peter og Sigrid Lien. *Norsk fotohistorie – frå daguerrotypen til digitalisering*. Norge: Det Norske Samlaget, 2007.

—López-Remiro, Miguel. *Writings on Art – Mark Rothko*. New Haven: Yale University Press, 2006.

—Lynton, Norbert. *The Story Of Modern Art*. London: Phaidon Press Limited, 1989. [1980]

—Moe, Ole Henrik. *Anna-Eva Bergman Liv og Verk/Vie et Ouvre*. Oslo: Dreyer, 1990.

—Moholy-Nagy, L. "In defence of 'abstract art'", i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.4, nr.2, Oxford: Blackwell Publishing på vegne av The American Society of Aesthetics, 1945, ss. 74-76.

—Morris, Frances (red.), *Paris Post War – Art and Existentialism 1945-55*, London: Tate Gallery Publications, 1993.

—Morris, George L.K. m.fl. "What abstract art mean to me", i *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol.18, nr.3, New York: The Museum of Modern Art, 1951, ss. 2-15.

—Mørstad, Erik. *Malerileksikon. Teknikker, motivtyper og estetikk*. Oslo: Pensumtjeneste AS, 1996.

—*Pistes/Stier Anna-Eva Bergman*. Redaktører Ole Henrik Moe og Christine Lamothe. Antibes: Fondation Hartung Bergman, 1999.

—Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition – Friedrich to Rothko*. London: Thames and Hudson, 1975.

— Paul Wood. "The 'neo-avant-garde'" i Paul Wood (red.), *Varieties of Modernism*, New Haven og London: Yale University Press, 2004. ss.271-315.

Avisartikler funnet i Hartung-Bergman stiftelsens arkiv

—Amie, "Paris-skolen på Oslo-visitt", i *Aftenposten*, Oslo: 10.november 1959

—Anker, Peter. "Norsk avant-garde", i *Kunsten i dag*, 1959

—Erle, "Abstraherende kunst i UKS", i *Dagbladet*, Oslo: 5.oktober 1950

—Erle, "Moderne kunst og middelalderteknikk", i *Dagbladet*, Oslo: 17.april 1962

—Michelet, Johan Fredrik, "Anna-Eva Bergman i Unge Kunstneres Samfund", i *Verdens Gang*, Oslo: 13.oktober 1950

—Mæhle, Ole, "God Høstutstilling", i *Dagbladet*, Oslo: 30.september 1950

—Mæhle, Ole, "Realisme og Abstraksjon side om side", i *Dagbladet*, Oslo: 15.oktober 1950

—OSA, "Etyder først – så store Opus", i *Verdens Gang*, Oslo: 6.oktober 1950

—Parmann, Øistein, "Kunsten som tegn – og tegnet på kunst", i *Morgenbladet*, Oslo: 20.oktober 1950

—Ringstrøm, Karl K., "En triumf for det non-figurative maleri", i *Morgenbladet*, Oslo: 4.april 1955

—Stenstadvold, Håkon, "Kunstutstillinger i Oslo", i *Aftenposten*, Oslo: 7.oktober 1950

—Ukjent forfatter, "Abstraherte opplevelser", i *Morgenposten*, ukjent nummer, Oslo: 7.oktober 1950

—Ukjent forfatter, "Kosmopolitisk Malerinne i Unge Kunstneres Samfunn", i *Morgenbladet*, Oslo: 6.oktober 1950

Internett

—Fondation Hartung Bergman [Online], Tilgjengelig:
<http://www.fondationhartungbergman.fr/> [2009, 9.mars]

—Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, [Online], Tilgjengelig:
<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html> [2009, 16.mars]

—Heitmann, Anne Lise, "Anna-Eva Bergman og Hans Hartung", i *Kulturspeilet* [Online], Tilgjengelig: http://www.pluto.no/Kulturspeilet/faste/Hartung_Bergman.html [2009, 6.mars]

—Rosenberg, Harold. "The American Action Painters", *cepa.newschoo.edu* [Online], fra *The tradition of the new*, 1959, originalt i *Art News* 51/8, Des. 1952. Tilgjengelig:
<http://cepa.newschoo.edu/~quigleyt/vcs/rosenberg-ap.pdf> [2009, 19.Februar]