

Life Painting

John Petter Havnerås

John Petter Havnerås
maleri - painting - dipinti

Lucio Barbera
tekst-text-testo

Livsmalerier

Få kunstnere på den internasjonale arenaen i dag har vist seg å besitte en ekspressiv kraft og billedlig balanse på linje med den vi finner hos den norske kunstneren John Petter Havnerås. Over tid har han konsekvent søkt å forene instinkt med kultur og fremstår i dag som en moden kunstner. Han har vært invitert til å delta i viktige utstillinger - ikke bare i Oslo, men også i New York, Stockholm og København. Kunstneren har perfektionert et personlig og ekspressivt språk, formet av intens erfaring og solid kjennskap til kunsthistorien. Havnerås' arbeid bryter seg frem i spenningsfeltet mellom billedlige og ikke-billedlige fremstillingsmåter. Fremfor alt berører hans kunst de stadig påtremgende spørsmålene som angår billedkunstens fremtidige skjebne. Havnerås navigerer støtt i det farefulle farvannet - mellom de som spår kunstens forfall og de som spår at den tørker inn i feilslåtte forsøk på originalitet. Selv presenterer han et veltalende svar, et svar som avdekker en særegen, tidløs allmektighet. Hans billedkunst utfolder seg på store lerreter viet utelukkende til farge. Lerretene kombinerer, i Rothkos stil et rendyrket "billedlig rom", i Pollocks stil et lidenskapelig, "vitalt rom" og i Friedrichs stil, et storslagent, "naturlig rom". For å forstå hans bilder må vi derfor reise følgende spørsmål: Hvordan kan Rothko, Pollock og Friedrich fungere sammen? Hvilke mulige relasjoner kan skapes mellom disse ulike rommene, henholdsvis de "billedlige", de "vitale" og de "naturlige"?

Den norske malerens kunst fenger både øye og sinn. Den finner sine egne billedlige ord for å forklare og å avdekke seg i en ekstraordinær skjønnhet. Det som arbeidet selv utretter i sin veltalende taushet, må samtidig kunne la seg oversette i ord i forsøket på å forstå og å klargjøre. Som kunstkritikere har vi et behov for å anerkjenne og svare på de innledende spørsmålene om hvordan det er mulig å kombinere disse tre "rommene".

Det ville unektelig være nyttig å kunne få en solid kjennskap til kunstnerens personlighet - en lærd, men jordnær mann, instinktiv i sine lidenskaper, men samtidig særdeles stringent i sitt billedlige arbeid. Det ville ha vært interessant å vite hva han ser fra huset sitt på en liten øy. Man må forestille seg hvordan det er å kunne ånde inn ren, u-foruren-

set luft mens man lar seg blende av det norske lyset som ikke eier halvtoner. Det bringer med seg lange, uutholdelige og opplysende stråler, og samtidig kan det bringe mørke i altdekkende skygger. Ved å innta en slik posisjon kan man fornemme hvem han "er" og hva han "ser" og relatere det til det han "gjør". Vi aner konturene av alt dette i måten han maler på og måten han bruker farger på. Fargene og lyset er hans eneste allierte i bildenes særegne fremskapning av "visjoner". Hans malerier svever mellom ren ide, på den ene siden, og konkret materialitet og fysikalitet på den annen. Farge er for Havnerås nettopp både ide og materiale, slik malekunst både er liv og bilde på en og samme tid.

Pollcks nærvær i Havnerås' kunst blir tydelig i måten han bruker maling på. Maling er levende materie for den norske kunstneren, slik det også var det for den store hovedpersonen i Action Painting. For amerikaneren var det å male handling; han eliminerte det mellomliggende verktøyet, penselen, og satte sin lit til fargen - kastet mot lerretet eller overlatt til å tørke naturlig - nettopp fordi han søkte sin egen vei og konstruerte sine egne handlingsstrukturer. For den norske kunstneren, pp sin side, betyr det å male selve prosessen i det å erfare livet. I så måte er det ikke et spørsmål om å utføre en bestemt gest, En gang for alle, men snarere om det å leve på lerretet. For Havnerås er det å akkumulere lag på lag av farge, påført med pensel eller for hånd, preget av den samme insisterende punktlighet som den som manifesterer seg når minuttene, timene, dagene og årene kommer og går, med en nådeløs og rytmisk regelmessighet.

Erfaringen av det å leve etterlater seg spor i tingene, de fysiske så vel som de sjelelige. Visnende blomster, brennende skoger utstråler stolthet mens de bader i sollys. Slik jager de bort frykt og angst, glede og sorg, og etterlater arr og lovnader om kjærtegn. Livet utfolder seg øyeblikk for øyeblikk, det ene påfølgende det andre, i en uopphørlig ustadighet, som ikke gir oss svar på spørsmålene om "hvorfor" eller "i hvilken hensikt". Havnerås' erfaringsmaling (som altså ikke er det samme som action painting) hviler således i det enkelte maleriet, bevegelse på bevegelse. Og det er der, i det enkelte maleriet, at fargen tykner til, legges på lag for lag, klumper seg, vinner dybde, blir dekket over og blandet på nytt. Overflatene, i utgangspunktet hvite, blir forvandlet av

avleiringer av åndelige tilstander, instinkter, følelser. Hver av disse samsvarer med ulike farger. Slik markerer de en særegen form for tildekking, noen ganger sprudlende, andre ganger dvelende og reflekterende. Overflatene omgjøres til et "emosjonelt felt" og farge blir materialitet, som i seg selv er farget av kunstnerens liv. Hvert maleri blir følgelig en "dagbok". Men til forskjell fra personlig erfaring i skrift, hvor arket fylles med ord som følger etter hverandre, er Havnerås' billedlige dagbok skapt av farger som legges på en overflate, lag for lag. Slik oppstår det et brudd - fra en tekst som er forankret i tid (skriftens og litteraturens tid) til en tekst som er forankret i rom (maleriets eller bildets visjon). Dette bruddet innbærer en forskyvning fra forløp til samtidighet. I arven fra Pollock væreri vi en ekspressiv nødvendighet som, til tross for påvirkningen fra amerikaneren ikke munner ut i en avsluttende gest, men i stedet samsvarer med livet. Kunstneren uttrykker livet ved å la en følelse etterfølges av sinne, et smil, for deretter å avløses av en forakt for livet, som så igjen kan forandre seg til lykke. Alt legges lag på lag; slik dekker fargene hverandre.

På denne måten blir "erindring" noe som på samme tid oppleves som "nåtid". Farger, tegn, hverdagslige materialer, biter av tre, gassbind, skrift og ark av japanske ideogrammer festes sammen på lerretet. Med utgangspunkt i den kroppslige avleiringen, som er preget av en insisterende nødvendighet, beskjeftiger kunstneren seg deretter med å skape billedlig balanse. Til tider er han fornøyd med en tilfeldig gest, andre ganger korrigerer han den. Tidvis graver han fram fra et lag av farge en annen, underliggende farge. Alt legges lag på lag: laseringer, skrapninger, tålmodige penselstrøk og opprivende bevegelser. Arbeidet oppnår sin dybde ved å romme overflatemalinger, samtidig som det lar en bakgrunn tre frem. Maleriet er et glødende materiale som i likhet med lavaen - når den kjølnes omdannes til permanente steinformasjoner - ikke glemmer at den har vært magma, flytende ild. «Dybde» blir et betegnende ord og det er nettopp dette elementet som leder oss hen imot det rene "billedlige rom" som Havnerås skaper. Dybdeaspektet minner oss om den andre, store hovedpersonen i The New York School, Mark Rothko, og hans berømte fargefeltbilder. Den store latviske kunstneren, en av de viktigste aktørene i det kontemplative og mystiske Color Field Abstraction, eliminerte enhver

projisering av perspektiv og forbød det fysiske rommet. I stedet konstruerte han en vegg av pur maling, preget av store fargefelt av bevegelige, nært forbundne, ordnede, geometriske former - primært rektangulære former med duse grenser. Slik fremskapte han veritable "marker" av visuell kontemplasjon. Rothkos overflater av fargerom oppnås ved hjelp av subtile, nesten gjennomsiktige og flytende laseringer av farge. Lys synes å filtrere gjennom dem og lyset krysser og reagerer på individuelle former, men uten å forstyrre rommets kontinuitet. Den ene fargen skinner gjennom den andre ved hjelp av denne gjennomsiktigheten. Distansen dem imellom er konstruert som intervaller i en lysende progresjon, men kontinuiteten oppstår nettopp ved hjelp av en distanse i rom.

Førsteintrykket som Havnerås' lerreter etterlater blir følgelig - og naturlig nok - en oppfordring til å observere en visuell realitet plassert i et reelt rom. Det kan for eksempel være et museumsrom. Men så ved å dvele et øyeblikk, mens det visuelle inntrykket beveger seg fra pupillen til hjernen, glemmer tilskueren det reelle rommet som er bebodd. Man forflyttes til et annet sted, og inviteres inn i et "annet" rom. Overflatene i den norske malerens bilder bryter slik ned grensen mellom et "her" (tilskuerens rom) og et "der" (bildets rom). Fargeflatene absorberer synsinntrykk, sinn og hjerte, følelse og fornuft. Det er som å stupe i et hav, som for et øyeblikk siden var langt borte og skilt fra land. Etter stupet ønskes man velkommen til et annet element, der andre bevegelser kreves og der hvor visjoner av en uventet verden tilbys. Her gjelder andre lover, andre regler og andre former for liv. Havet utforskes og oppdages litt etter litt: bølgene, fisken, strømmene, plantene, lyset, speilingen, gjennomsiktigheten. Havet er ikke overflate, men dybde, eventyr og overraskelse. Slik er det norske havet og slik er denne nordmannens malerier. Han trollbinder oss i den grad at det blir vanskelig å løsrive seg fra disse nye omgivelsene. Man fortaper seg for så å gjennomgå en sekulær oppstandelse.

I likhet med Rothko skaper også Havnerås sitt eget "billedlige rom", men på en helt annen måte. Dette skjer delvis fordi Pollock, førstnevntes konkurrent, også har fått innpass på Havnerås' lerret. I motsetning til Rothko innbyr ikke Havnerås' malerier til kontemplasjon, men snarere til helljertet deltakelse. Det er som om man blir direkte-

involvert i dette billedlige materialet, som om man kommer i kontakt med uendelige antydninger som ikke påkaller følelser, men skaper dem. Her handler det ikke om å betrakte ilden, men om å tillate seg selv å bli brent av bildet, som innvier oss i sine hemmeligheter.

Den norske kunstneren anvender ikke gjennomiktig farge, men materielle farger, nyanser som eksploderer i voldsomme rødfarger og kalklignende hvitfarger. Lerretet er befolket av grafiske tegn, intenderte og tilfeldige perler og billedlig raffinement. Uten å miste noe av sin instinktive kraft, lykkes Havnerås i å bevare hver enkelt dybde, hvert tegn, hver skrapning og hver farge i perfekt, strukturell balanse. Hans malekunst er frukten av en rasjonalitet som kontrollerer, uten dermed å fremvise anstrengelsen involvert i arbeidsprosessen. Dette skjer til tross for bildets samtidige, naturlige realitet. Det er som om det er "selvgjort" og som om det bare eksisterer. Ved siden av mannen og maleriets liv, gjennomsyres også Havnerås' arbeid av denne følelsen av det naturlige, som delvis tar oss tilbake til den romantiske visjonen hos Carl David Friedrich. Igjen legitimeres assosiasjonen - denne gangen til den store tyske kunstneren - ikke så mye med analogiene, men med forskjellene. Det er mulig å etterspore en dyp følelse av naturen og en skremmende bevissthet om menneskets utilstrekkelighet i møte med naturens allmakt, slik det var det for Friedrich. Men samtidig er det i Havnerås' malerier et totalt fravær av "landskap" eller symbolske intensjoner, på samme tid som det fokuseres på det uomtvistelige faktum at lyset forandrer seg.

Dette blir eksemplifisert i det horisontale lerretet malt i San Francisco; den vakre utsikten mot Stillehavet, fanget i en glødende solnedgang, hvor horisonten smelter sammen med havet og himmelen, snarere enn å skille dem. Det er en tekst av stor malekunst som evner å fastholde oss med farger, lys, skygge, atmosfære og luminositet. Maleriet har sine proporsjoner og har i så måte fysiske grenser, men det gir inntrykk av å strekke seg langt ut over disse og hen imot et uendelig rom. Slik forvandles det til fantasi, samtidig som det forblir et bilde. På den annen side og til andre tider - som i "Van Goghs morgen» - virker det som om den norske kunstneren har fanget opp, ikke den store nederlandske mesterens øye i sin egen hyllest til Van Gogh, men den heftige gulfargen, som henspiller på en brennhet sommer. Slik kan det

hevdes at Havnerås' stil gjør ham til en arvtaker til denne tradisjonen av uformelle motiv.

Denne artikkelen, begrenset som den er av ordenes utilstrekkelighet, må delvis leses som et svar på de innledende spørsmålene om "hvorfor" Pollock, Rothko og Friedrich, og "hvorfor" "betegnelsen "vital", "billedlig" og "naturlig" rom. Fra Pollock fornemmer vi den påtrengende nødvendigheten som, til tross for aktiviteten involvert, ikke kan begrenses til Pollocks definisjon av handling, men tar opp i seg helheten i den vitale erfaringen. Fra Rothko øyner vi det visuelle feltet, ikke lenger kontemplativt, men forent med materiell farge. Fra Friedrich værers vi en følelse av påtrengende natur (ikke ideologisk, men fysisk). Havnerås ligner følgelig ikke på noen av de tre. Slik de tre "rommene", som for analysens skyld har blitt identifisert, henspiller på disse tre forgjengerne, samsvarer de samtidig med en særegen realitet, som skapes i Havnerås' malekunst. Hans kunst er impulsiv og kontrollert, instinktiv og rasjonell, mektig og balansert; den avdekker og tildekker, absorberer og fanger.

Samtidig som man bekrefter det absolutt fånyttige ved det skrevne ord, er det nok å dvele et øyeblikk foran Havnerås' malerier for å kunne sette pris på denne dyrebare og fargerike avleiringen, som er liv og malekunst på en og samme tid. Slik kan vi avslutningsvis hevde at hans kunst fungerer som et eksepsjonelt eksempel på "Livsmalerier".

Lucio Barbera, Messina 2004.

Kyst, 1986
olje på lerrett, 90 x 200 cm



Life paintings

On the international art scene nowadays, few artists have proved themselves to be in possession of an expressive strength and a pictorial balance like that of the Norwegian artist, John Petter Havneraas (Kragero, 1956). Following a coherent and formative trajectory during which he wittingly fused instinct with culture in time, Havneraas has fully matured as an artist. He has had the opportunity to feature in important exhibitions not only in Oslo, but also in New York, Berlin, Barcelona and Copenhagen. This artist has fine-tuned a very personal expressive language shaped by intense experience and history of art. Havneraas, or better still, his work, bullying its way into that futile conflict between pictorial and non-pictorial means and in particular, addressing questions often posed regarding the destiny of painting (among those who prophesy its demise and those who dry up in unsuccessful attempts at originality), offers an eloquent response in the sense that it reveals its own characteristic timeless omnipotence.

This much discussed painting comprises large canvases committed solely to colour which, in the style of Rothko, create a pure "pictorial space"; in the style of Pollock, determine a passionate "vital space" and, in the style of Friedrich, evince a panic-stricken "natural space". Hence, to understand his paintings before looking at them, or rather, so as not to be limited to "looking" as opposed to "seeing", it is necessary to address the following questions. How can Rothko, Pollock and Friederich be together? What relationship could there possibly be between spaces identified herein as "pictorial", "vital" and "natural"? What is being dealt with here is a problem of consciousness, that is, the root cause, which can be resolved by simply glancing at Havneraas' work.

This work alone, without the need for words, captures the eye and the mind and alone, finds its own pictorial words to explain and reveal itself in an extraordinary beauty. Yet, that which the work alone does, in its eloquent silence, must, in an attempt to understand and clarify, be conquered by words. Hence, the necessity to acknowledge and then respond to the initial queries which pose a problem of critique.

Undoubtedly, it would be necessary to thoroughly know the

personality of the artist - an earth-bound, but learned man, visceral in his passions and also extremely rigorous in his pictorial work. It would also be necessary to know what he sees from the terrace of his house on a small island, surrounded by the ocean, to breathe that pure uncontaminated air, to allow oneself to be blinded by those Norwegian lights which have no half tones, ready as they are to light up in prolonged, unbearable and illuminating rays and to darken in the all-masquerading shade. However, it is also possible to intuit what he "is" and what he "sees" from what he "does", from how he paints, how he deals with colour, his sole ally in the creation of "visions" that are suspended between pure idea, on the one hand, and material and physical concreteness, on the other. Colour, for Havneraas, is precisely idea and material, as painting, which feeds on this, is life experience and pure image.

Firstly, it is necessary to explain the presence of Pollock; painting is for the Norwegian artist, as it was for the great protagonist of Action Painting, a physical, it could be said live, matter. For the American, painting was action which also eliminated the intermediate instrument and relied on colour thrown on canvas or left to dry out naturally because he sought his path and constructed his plots alone; while for the Norwegian, painting is the very process of the experience of living. It is not a question of performing one definitive gesture, once and for all, but rather of living on the canvas, accumulating layers of colour, applied by brush or by hand, with the same assiduity with which the minutes, hours, days and years all pass by one after the other.

The experience of living leaves its marks on things, on the physical and on the soul: withering flowers, burning forests, instilling pride and basking in sunlight, dispensing with fear and anguish, joy and grief, leaving scars and promising caresses. Moment by moment, one after the other, in an incessant inconsistency of which we know neither the why nor the wherefore. So Havneraas' experience painting (not, therefore, action painting) settles in a single painting, gesture by gesture; and it is there that colour thickens, layer upon layer, curdles, gains depth, is covered and blended. The surfaces, initially white, are transformed on deposit of spiritual states, visions, instincts, sensations and each of these corresponds to a different colour, ravishing, at times lingering and

reflective. The surfaces become an “emotional field” and colour becomes material, it in itself tinged with the artist’s life.

Consequently, every painting becomes a “diary” with the difference that while in writing, personal experiences, one after the other, fill pages with words, here it is colour that is superimposed, layer by layer. Thus, there is a shift from a text belonging to time (that of writing and literature) to a text belonging to space (that of painting and vision), that is, from sequence to simultaneity. Of Pollock, there is the expressive urgency which, nonetheless, does not come to an end with a gesture, but corresponds to life. Working like this, the Norwegian artist expresses an emotion followed by anger, and then a smile, a loathing of life, happiness. Everything, like each colour, is superimposed and therefore, becomes “memory” and at the same time remains “present”.

On the canvas settle colours, signs, also commonly-used materials, pieces of wood, gauze, writing, pages of Japanese ideograms. On this visceral deposit, characterized by urgency, the artist then deals with pictorial balance; at times, he is content with a random gesture; at other times, he corrects it; at times, he excavates because from one layer of colour emerges another from beneath. They are superimpositions, glazing, scrapings, patient brush-strokes and disruptive gestures. The work assumes its depth, in which it contains the painting of surfaces and a background that emerges. It is incandescent material which, like lava when cooling turns to fixed stone forms, does not forget having been magma, liquid fire.

“Depth” is apt and it is precisely this element which leads us to the pure “pictorial space” which Havneraas constructs and which calls to mind the other great protagonist of the New York School, Mark Rothko, and his colour fields. The great Latvian artist, one of the protagonists of the contemplative and mystical Colour-Field Abstraction, a movement posed at the opposite end of the spectrum to Action Painting, eliminated any perspective projection, abolishing the physical space to construct a wall of mere painting, characterized by large colour fields in which the fluctuating, inter-connected, regular, geometric shapes, mostly rectangular with hazy borders, construct true “fields” of visual contemplation. Rothko’s colour-space surfaces are obtained by means of subtle, almost transparent and liquid, glazing of colour; light seems to

filter through them, intersecting and reacting on individual shapes but without ever interrupting the continuity of the space. Due to this transparency, the colours are seen one in the other, the distance between them being at intervals in the luminous progression, however, a distance of space..

Thus, the first impression in front of Havneraas’ canvases is, naturally, to observe a visual reality inserted in a real space, in a museum room, for instance. But then, pausing just for a moment, while the vision is mapped from the retina to the brain and hence, the triggering of the pictorial trap, the viewer forgets the real space inhabited and is transported to that “elsewhere” which was, at first, merely seen and which now becomes an inviting space. In the same way, the pictorial surfaces of the Norwegian artist ultimately break down the barrier between a “here” (the spectator’s space) and a “there” (the space of the painting) and hand in hand, they absorb sight, mind and heart, sentiment and reason.

It is like plunging into the sea which a moment before was far away and distinct from the land and which, after the plunge, welcomes the whole person to another element where different movements are demanded, where visions of an unexpected world are offered, where there are other laws, other rules, another life. The sea is explored, discovered little by little, the waves, fish, currents, vegetation, light, refractions, transparencies. The sea is not surface but depth, adventure and surprise. This is how the sea of Norway is and this is how the painting of this Norwegian is; he enacts a total capture to the point that it becomes difficult to detach oneself from this new environment in which one is cast away and in which one undergoes a lay resurrection.

Like Rothko, Havneraas also creates his “pictorial space”, but in a totally different manner, because the former’s adversary, Pollock has also passed through Havneraas’ canvas. The immersion offered by the painting of Havneraas is not contemplative, but altogether participative; it is like being involved in that pictorial material, entering into contact with infinite suggestions that do not evoke emotions, but provoke them. It is not about looking at the fire, but allowing oneself to be scorched by the picture which offers its secrets. The Norwegian artist does not use transparent colour, but material colour, colour that explodes in

violent reds and chalky whites, populated by graphic signs, deliberate and casual preciousness, and pictorial refinement. Without losing his visceral might, John Petter Havneraas succeeds in holding every single depth, each sign, each scratch and each colour in perfect structural balance. His painting is the fruit of a rationality which controls, without showing anymore the trajectory and the exertion involved in “making”; this being the case despite a simultaneous natural reality, as of something “self-made”, that is, of something which exists.

Besides the life of the man and the life of the painting, this sense of the natural, taking us back somewhat to the romantic vision of Carl David Friedrich, also pervades Havneraas' work. Once again the association, this time with the great German artist, is justifiable not so much for the analogies but for the differences. If it is possible, as for Friedrich, to trace a profound sense of nature and a frightening awareness of man's inadequacy in the face of nature's magnitude, then, there is a complete lack of “landscape” or symbolic intent in Havneraas; just as there is a focus on the plain fact that light changes. This is exemplified in the horizontal canvas painted in San Francisco: the beautiful view of the Pacific, caught in a glowing sunset, with the horizon merging, rather than dividing, the water and the sky. It is a text of great painting capable of capturing with its colours, light, shade, atmosphere and luminosity. The painting has its proportions and so, has physical limits, but it seems to extend beyond these in an infinite space, becoming imagination yet remaining an image.

At other times, on the other hand, as in “Van Gogh's Morning”, the Norwegian artist seems to capture, not the eye of the great Dutch master in his self-declared tribute, but that frenetic yellow which, it can now be said in the style of Havneraas, heir to the great tradition of informal matter, evokes a scorching summer.

This article, restricted by the mediocrity of words, is a partial response to the initial queries as to why Pollock, Rothko and Friedrich, and why “vital”, “pictorial” and “natural” space. Of Pollock, there is the urgency which, nonetheless, does not limit itself to action but absorbs the entire vital experience. Of Rothko, there is the visual field, no longer contemplative but joined by material colour. Of Friedrich, there is the sentiment of (not ideologically but physically) impending

nature. Therefore, Havneraas resembles none of the three; as the three “spaces” which, for the sake of analysis, have been identified, correspond to a unique reality; that of a painting which is impetuous and controlled, visceral and rational, strong and balanced, which reveals and conceals, absorbs and captures.

To appreciate this, confirming the absolute uselessness of the written word, it is necessary merely to pause for more than a moment before Havneraas's paintings, before that precious and coloured deposit which is both painting and life, that is, to conclude, an extraordinary example of “Life Painting”.

Lucio Barbera, Messina 2004

Demring 1986
olje på lerrett, 80 x 200 cm



Life paintings

Pochi oggi, sulla scena internazionale dell'arte, mostrano di possedere una potenza espressiva ed un equilibrio pittorico come il norvegese John Petter Havneraas giunto alla sua piena maturazione, dopo un coerente percorso formativo che ha saputo coniugare nel tempo l'istinto e la cultura.

L'artista, che ha avuto modo di esporre in importanti mostre non solo a Oslo, ma anche a New York, Berlino, Barcellona e Copenaghen, ha messo a punto un personalissimo linguaggio espressivo fatto di bruciante esperienza e di storia dell'arte. Inserendosi con prepotenza in quello sterile conflitto tra mezzi pittorici e non pittorici e, soprattutto, dando una precisa risposta agli interrogativi che spesso si pongono sui destini della pittura (tra chi ne profetizza la morte e chi si isterilisce in balbettii di presunte novità) l'artista norvegese, anzi la sua opera, offre un'eloquente risposta nel senso che dimostra l'eterna onnipotenza proprio di lei, la tanto discussa pittura.

Sono grandi teleri affidati unicamente al colore che, alla maniera di Rotkko, creano un puro «spazio pittorico», alla maniera di Pollock determinano un passionale «spazio vitale» e, alla maniera di Friedrich, mostrano un panico «spazio naturale». Ecco, per capire prima di guardare la sua pittura, o meglio, per non limitarsi a «guardarla», ma per «vederla», bisogna rispondere a queste domande: come fanno a stare insieme Rotkko, Pollock e Friedrich; e che rapporto può mai esserci fra spazi che ho indicato come «pittorico», «vitale» e «naturale»? Si tratta di un problema di conoscenza che al tutto viene meno, cioè è alla radice risolto, da un semplice sguardo alle sue opere che da sole, senza bisogno di parola alcuna, catturano l'occhio e la mente e da sole trovano le proprie parole pittoriche per spiegarsi e dispiegarsi in una straordinaria bellezza. Eppure ciò che la pittura fa da sola, nel suo eloquente silenzio, la parola deve conquistare, nel tentativo di comprendere e chiarire: da qui la necessità di conoscere e, dunque, di rispondere agli iniziali quesiti che pongono un problema critico.

Certo, si dovrebbe conoscere appieno la personalità dell'artista, un uomo colto e semplice, viscerale nelle sue passioni eppure estremamente rigoroso nel suo lavoro pittorico. Si dovrebbe anche

sapere ciò che lui vede dalla terrazza della sua casa in una piccola isola che dialoga con l'oceano, respirare quell'aria libera e incontaminata, farsi accecare da quelle luci norvegesi che non conoscono mezzi toni, pronte come sono ad accendersi in prolungati e insostenibili bagliori illuminanti e ad annottarsi in zone d'ombra che cancellano ogni cosa. Ma ciò che lui «è» e ciò che lui «vede» è possibile anche intuirlo da ciò che lui «fa», da come cioè dipinge, da come tratta il colore, unico suo alleato nella creazione di «visioni» che stanno sospese tra la pura idea e la concretezza fisica e materica. Proprio idea e materia è, per Havneraas, il colore, così come la pittura, che di quello si nutre, è esperienza di vita e pura immagine.

Per prima cosa occorre spiegare la presenza di Pollock. Come per il grande protagonista dell'Action Painting, anche per l'artista norvegese la pittura è una questione fisica, si direbbe in presa diretta. Ma mentre per l'americano la pittura era azione che eliminava anche lo strumento intermedio e si affidava al colore gettato sulla tela o fatto naturalmente scolare perchè da sé cercasse le sue strade e costruisse le sue trame, per il norvegese la pittura è il processo stesso dell'esperienza del vivere. Non si tratta di compiere un gesto definitivo, una volta per tutte, ma piuttosto di vivere sulla tela, accumulando strati di colore passato con il pennello o con le mani con la stessa assiduità con la quale si susseguono i minuti, le ore, i giorni e gli anni.

La vita come esperienza lascia i suoi segni nelle cose, nel fisico e nell'animo umano; fa appassire i fiori e bruciare le foreste, si inorgoglisce e si riscalda alla luce del sole, dispensa paure e angosce, gioie e lutti, lascia cicatrici e promette carezze. Attimo dopo attimo uno dopo l'altro, in una incessante inconsistenza di cui non sappiamo il perchè. Così la pittura d'esperienza (dunque non d'azione) di Havnerås, si deposita sul singolo dipinto, gesto dopo gesto; e lì il colore si addensa, diventa strato, si aggruma, fa spessore, si copre e si mischia.

La superficie inizialmente bianca, si trasforma in deposito di stati d'animo, di visioni, di pulsioni, sensazioni e ad ognuno di questi corrisponde un colore diverso, un tipo di stesura praticolare, volte rapinose, a volte lente e riflessive. La superficie diventa un «campo emotivo» ed il colore si fa materia, essa stessa corpo colorato del vivere dell'artista. Ogni dipinto diventa così un «diario» con la differenza che

mentre nella scrittura le proprie esperienze, attraverso le parole, vengono messe una dopo l'altra a riempire le diverse pagine, qui con il colore si sovrappongono una sull'altra; si passa così da un testo che appartiene al tempo (quello della scrittura e della lettura) ad un testo che appartiene allo spazio (quello della pittura e della visione), cioè dalla successione alla simultaneità.

Di Pollock c'è l'urgenza espressiva che tuttavia poi non si conclude in un gesto, ma coincide con il vissuto. Così operando l'artista norvegese manifesta un'emozione su cui segue la rabbia, e quindi il sorriso, la nausea del vivere, la felicità. Ogni cosa come ogni colore, si sovrappone e dunque diventa «memoria» e, al tempo stesso, resta «presente». Sulla tela si sedimentano colori, segni, anche materiali di uso comune, pezzi di legno, garze, scritte, pagine di ideogrammi giapponesi; su questo deposito vicerale, caratterizzato dall'urgenza, poi l'artista opera con equilibrio pittorico; a volte si accontenta della causalità di un gesto, a volte lo corregge, a volte scava perché da uno strato di colore emerga quello sottostante.

Sono sovrapposizioni, velature, scrostamenti, pennellate pazienti e gesti dirompenti; il dipinto assume una sua profondità in cui accoglie la pittura di superficie e un dietro che emerge; è materia incandescente che, come la lava quando si raffredda divenendo pietra con le sue forme stabili, non dimentica del suo essere stato magma, fuoco liquido. Si è detto «profondità», e proprio questo elemento si porta al puro «spazio pittorico» che Havneraas costruisce e che richiama alla mente l'altro grande protagonista della Scuola di New York, Mark Rothko e i suoi campi colorati. Il grande artista lettone, tra i protagonisti della contemplativa e misticheggiante Color-Field Abstraction che si poneva sul polo opposto dell'Action Painting, eliminava qualsiasi proiezione prospettica, abolendo lo spazio fisico per costruire una parete di pura pittura caratterizzata da grandi campi colorati in cui le forme geometriche regolari, per lo più rettangoli dai bordi sfrangiati, apparentemente fluttuanti, concatenati l'uno a l'altro, vanno a costruire veri e propri «campi» di contemplazione visiva.

Le superfici colore-spazio di Rothko sono ottenute a mezzo di sottili velature di colore quasi trasparenti e liquide; la luce sembra penetrarle, incrociando e reagendo sulle singole forme ma senza mai

interrompere la continuità dello spazio. I colori si vedono per trasparenza l'uno nell'altro, la loro distanza è, in realtà, un intervallo nella progressione luminosa, ma è comunque una distanza di spazio. Ebbene, di fronte a queste tele la prima impressione, di tipo naturale, è di osservare una realtà visiva inserita in uno spazio reale, come potrebbe essere la sala di un museo. Ma poi, stando solo un attimo, il tempo che la visione dalla retina passi al cervello e che, dunque, si metta in azione la trappola pittorica, si finisce per dimenticare lo spazio in cui realmente si è, e per farsi trasportare in quell'«altrove» che prima solo si vedeva e che ora diventa spazio accogliente. Allo stesso modo le superfici pittoriche dell'artista norvegese finiscono con lo spezzare la barriera di un «di qua» (lo spazio di che guarda) e di un «di là» (lo spazio del dipinto) e man mano assorbono la vista, la mente e il cuore, il sentimento e la ragione.

È come tuffarsi nel mare che un attimo prima era lontano e diverso dalla terra e che, dopo il tuffo, accoglie tutta la persona in un altro elemento, reclamando movimenti differenti, offrendo visioni di un mondo insospettato, dove ci sono altre leggi, altre regole, un'altra vita. Il mare va scandagliato, scoperto a poco a poco, le onde, i pesci, le correnti, la vegetazione, le luci, le rifrazioni, le trasparenti. Il mare non è superficie ma profondità, avventura, sorpresa. Così è il mare di Norvegia e così è la pittura di questo norvegese che opera una cattura totale al punto che diventa difficile staccarsi dal nuovo ambiente in cui si è naufragati o in cui si compie una laica resurrezione.

Come Rothko anche Havneraas crea il suo «spazio pittorico», ma in maniera del tutto deferente, perché nella sua tela è passato anche l'opposto Pollock. L'immersione che la sua pittura offre non è di tipo contemplativo, ma al tutto partecipativo; è come essere coinvolti in quella materia pittorica, entrare a contatto con infinite suggestioni che non evocano emozioni, ma le provocano. Non si tratta soltanto di guardare il fuoco, ma di lasciarsi bruciare da una pittura che offre i suoi segreti.

L'artista norvegese non utilizza il colore trasparente, ma il colore materia, il colore che esplode in violenti rossi o in gessosi bianchi, popolati segni grafici, da preziosità volute e casuali, da raffinatezze pittoriche. Senza nulla perdere della sua potenza viscerale John Petter Havneraas riesce a

tenere ogni singolo spessore, ogni segno, ogni graffio e ogni colore, in un perfetto equilibrio strutturale; il suo dipinto è frutto di una razionalità che governa, ma al tempo stesso realtà naturale come di qualcosa che si è «fatto» da solo, cioè che esiste, senza più mostrare il percorso e la fatica del «fare». Oltre al vissuto dell'uomo e al vivere della pittura penetra così nell'opera di Havneraas anche questo senso naturale che ci riporta in qualche modo alla visione romantica della pittura di Caspar David Friedrich.

Ancora una volta l'accostamento si giustifica non tanto per le analogie, quanto per le differenze; se, come per il grande artista tedesco, è possibile rintracciare un senso profondo della natura e la consapevolezza spaurita dell'insufficienza dell'uomo di fronte alla sua grandezza, così come attenzione al puro fatto della luce che muta, nel pittore norvegese è assente qualsiasi intento «paesaggistico» o simbolico.

Esemplare in questo senso è l'orizzontale tela dipinta a San Francisco: la bellissima veduta del Pacifico colta in un assolato e bruciante tramonto, con la linea dell'orizzonte che unifica, più che dividere, l'acqua dal cielo: è un testo di grande pittura capace ancora una volta di catturare con i suoi colori la luce, le ombre, l'atmosfera e la luminosità. Il dipinto ha le sue proporzioni, dunque i suoi limiti fisici, ma sembra estendersi al di là di questi in uno spazio infinito; pur restando immagine diventa immaginazione.

Altre volte, invece, come in «Mattina di Van Gogh», l'artista norvegese sembra catturare, nel suo dichiarato omaggio, non l'occhio del grande maestro olandese, ma quell'agito giallo che, ora lo si può dire, alla maniera di Havneraas, cioè con un andamento che in tutto è erede della grande tradizione dell'informale materico, va indicando un'estate bruciante.

È questa affidata alla povertà delle parole, una seppur parziale risposta agli iniziali quesiti: perché Pollock, Rothko e Friedrich: perché «spazio vitale», «spazio pittorico» e «spazio naturale»? Di Pollock c'è l'urgenza che tuttavia non si limita all'azione ma assorbe tutta intera l'esperienza vitale; di Rothko c'è il campo visivo, non più contemplativo ma partecipata dal colore materia; di Friedrich c'è il sentimento di una natura che non idealmente ma fisicamente sovrasta. A nessuno dei tre,

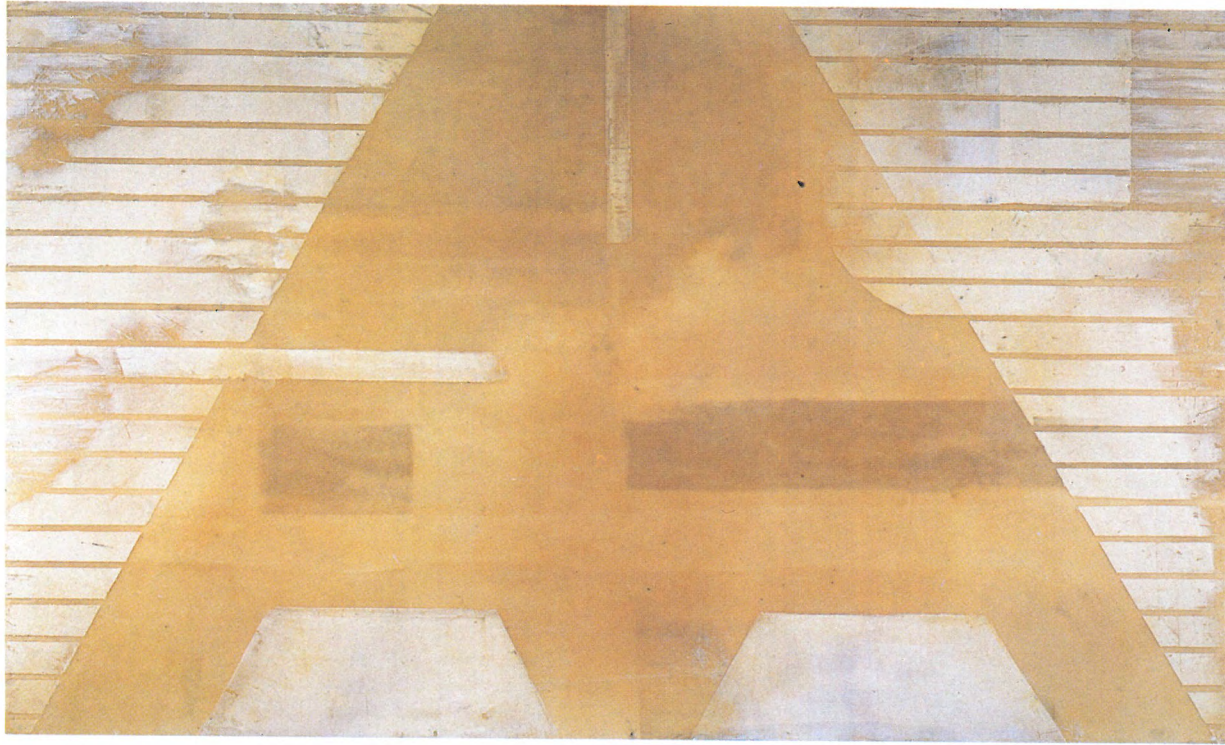
dunque, somiglia Havneraas, così come i tre «spazi» che per via di analisi si sono individuati, coincidono in un'unica realtà, quella di una pittura impetuosa e controllata, viscerale e razionale, potente ed equilibrata, che si svela e si cela, assorbe e cattura.

Per rendersene conto, a conferma della assoluta inutilità delle parole usate, basta sostare solo più di un attimo di fronte ai dipinti dell'artista norvegese, di fronte a quel deposito prezioso e colorato che è al tempo stesso pittura e vita cioè, per dir tutto, uno straordinario esempio di «Life Painting».

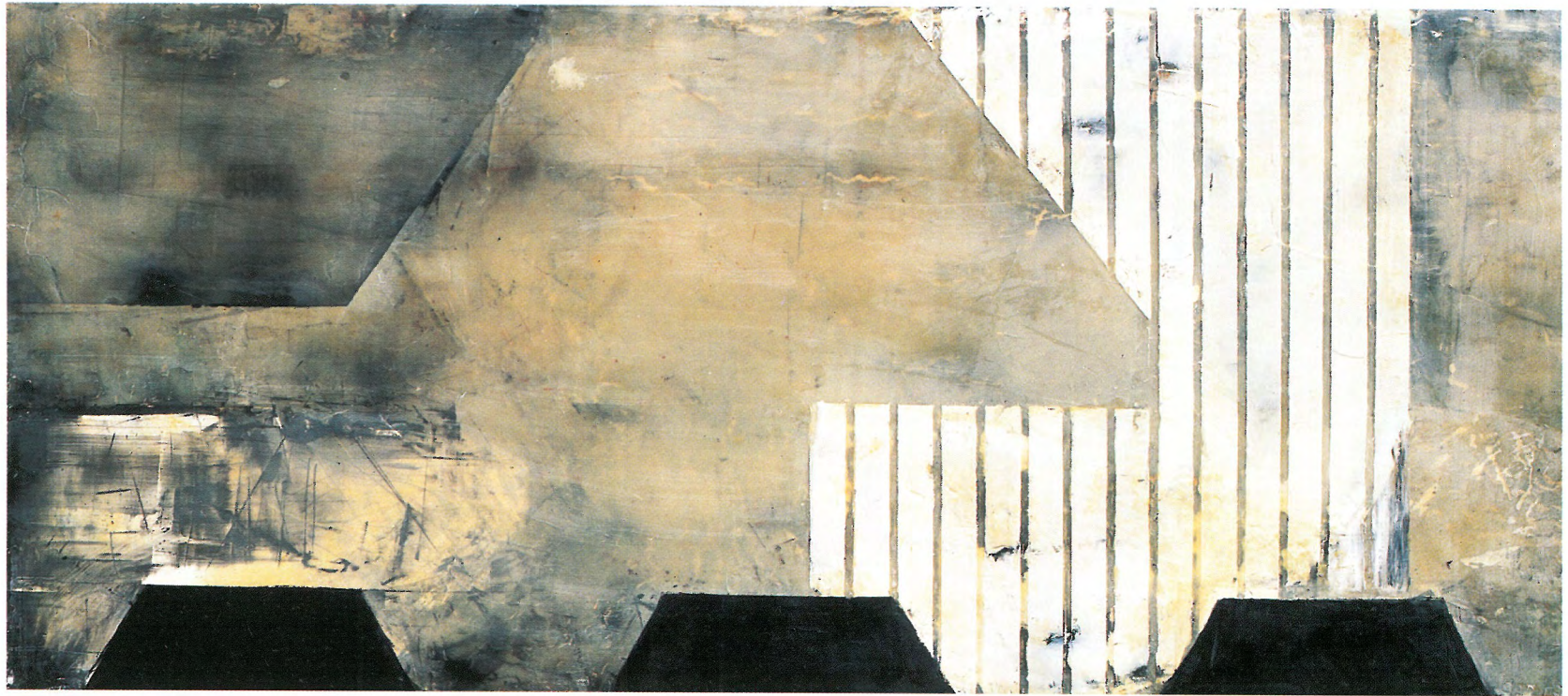
Lucio Barbera, Messina 2004

Die Erscheinung Gegenüber, 1986
olje på lerrett, 200 x 290 cm





Tenebrae I, 1988
voks på tre, 120 x 200 cm



Tenebrae II, 1988
voks på tre, 120 x 250 cm

Temporalitet, 1996
olje på lerrett, 250 x 200 cm



Lystvang, 1998
olje på lerrett, 200 x 200 cm



Berkeley Marina, 2004
olje på lerrett, 200 x 500 cm





van Goghs mogen, 2003
olje på lerrett, 200 x 180 cm



Porto Palo, 2003
olje på lerrett, 90 x 55 cm



Beauty, 2002
olje på lerrett, 250 x 200 cm



Japansk historie, 2003
olje på tre, 200 x 300 cm



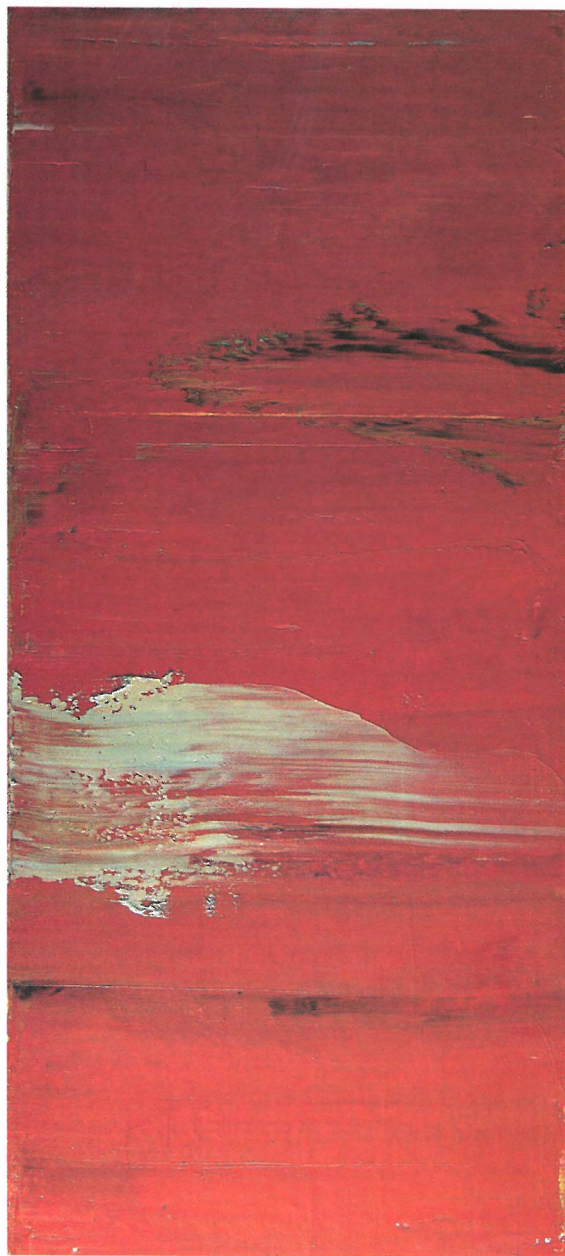
Tegn, 2003
olje på lerrett, 200 x 90 cm



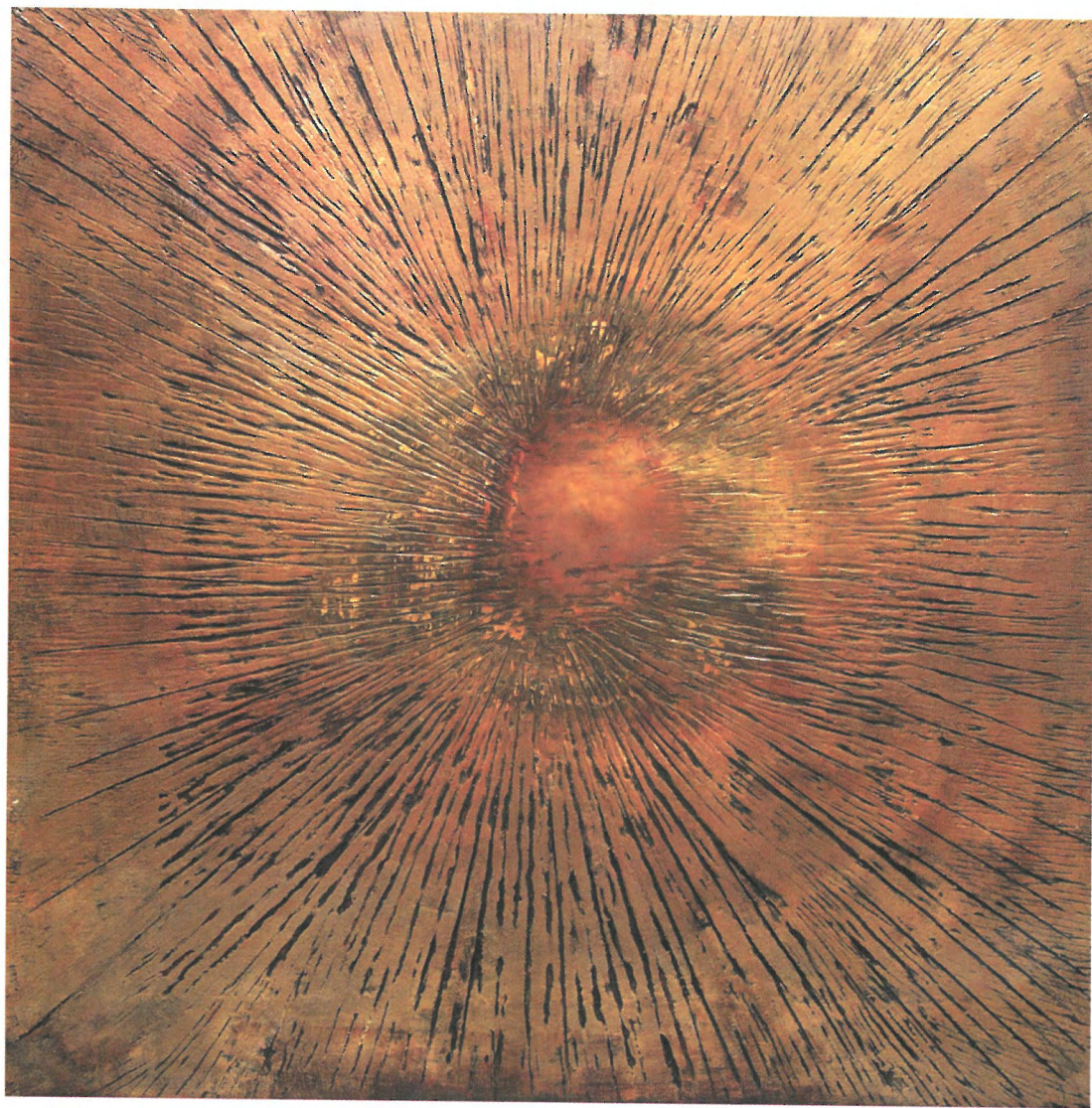
Rajasthan, 2004
olje på lerrett, 200 x 300 cm



Asian touch, 2004
olje på lerrett, 200 x 90 cm



Kurosawas eye, 2004
olje på tre, 200 x 200 cm



***Memories*, 2004**
olje på tre, 200 x 200 cm



John Petter Havnerås

Født:

27 ferbruar 1956 i Kragerø.

Utdannelse:

1983 Kunsthøgskolen i Trondheim
1981 - 85 Vestlandets Kunstakademi i Bergen.

Utenlandsopphold:

1983 Spania
1984 Berlin
1988 - 89 New York
1997 Italia
1999 - 00 San Fransisco
2003 India

Separatutstillinger:

2004 Galleri S.E. Bergen
2003 Galleri Tvedestrand
2000 Berg Museum, Kragerø
2000 Galleri Companiet, Kragerø
1998 Galleri Tvedestrand
1998 Messina Fylkesgalleri, Italia
1998 Galleri Bohlou, Bergen
1987, 96 Bergen Kunstforening
1996 Telemark Fylkesgalleri, Notodden
1990 Galleri Sølvberget, Stavanger
1990 Galleri Haaken, Oslo
1989 Frank Bustamante Gallery, New York
1988 Galleri Dobloug, Oslo
1987 Galleri Rotor, Gøteborg
1987 Kunsthallen, Brandts Klædefabrikk, Odense
1985 Galleri29, Væksjø, Sverige
1984 «Fem Norske», Galleri Asbøk, København

Kollektivutstillinger:

2000 «Rotasjon», Galleri Tvedestrand
1998 Nasjonalgalleriet, Litauen
1990, 92 Oslo Kunstforening
1992 Skien Kunstforening
1989 Frank Bustamante Gallery, New York
1988 Bergen Kunstforening
1985 Galleri Parkveien, Moss
1985 Ung Nordisk Kulturfestival, Stockholm
1984 Casa de la Cultura, Malaga, Spania
1984 Rosenkranstårnet, Bergen

Års og landsdelsutstillinger:

1986, 90 Høstutstillingen, Oslo
1983 UKS, Oslo
1982 Vestlandsutstillingen

Offentlige innkjøp (utvalg)

1996 Det Norske Stortinget
1984, 90 Bergen Billedgalleri
1990 Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo
1986 Gøteborg Konstmuseum
1985 Norsk Kulturråd

Utsmykkninger (utvalg)

2004 PM Mote, Hønefoss
1998 Universitetet, Bergen
1998 Statoil, Stavanger
1987 Haukeland Sykehus, Bergen

Lucio Barbera er professor i kunsthistorie og litteratur ved Universitetet i Messina, Italia.

Oversatt fra engelsk til norsk av Ellen Mortensen, professor i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.

