

Gabriel. Sobre la única película completa de Agnes Martin: un análisis comparativo entre su obra pictórica y cinematográfica

Salvador Jiménez-Donaire Martínez

Universidad de Sevilla

sjimenezdonaire@us.es

RESUMEN: *Gabriel* es una película en color de 78 minutos de duración y el único vídeo completo firmado por la celebrada pintora canadiense-estadounidense Agnes Martin (1912-2004). El filme, lleno de líricas imágenes de la naturaleza, sigue vagamente a un niño de 10 años mientras deambula por diferentes paisajes de Nuevo México. De bajo presupuesto, la cinta fue rodada en un período de cinco meses, sin guion ni *storyboard*, y fue realizada con una cámara Arriflex en película de 35 mm. El largometraje es silente, excepto por la introducción de varios extractos de las Variaciones Goldberg de Bach. Aunque considerada una anomalía en la producción de la pintora y generalmente eludida en retrospectivas y compendios de su trabajo, este texto examina la película experimental de 1976 en relación con su obra pictórica, su ideario poético y los temas de inocencia y exultación que Martin persiguió de manera agotadora como artista.

PALABRAS CLAVE: Agnes Martin; Cine experimental; Gabriel; Pintura; Artes visuales; Inocencia.

***Gabriel*. On Agnes Martin's Only Complete Film: A Comparative Analysis between her Pictorial and Cinematographic Work**

ABSTRACT: *Gabriel* is a 78-minute-long color film and the only complete video record signed by the iconic Canadian American painter Agnes Martin (1912-2004). The movie, filled with lyrical images of nature, vaguely follows a 10-year-old boy as he wanders through different landscapes of New Mexico. Low-budgeted, the film was shot with a handheld camera over a five-month period, with no script or storyboard, and was produced with an Arriflex camera on 35mm film. The movie is silent, except for the introduction of various excerpts from Bach's Goldberg Variations. Although considered an anomaly in the painter's production and generally avoided in her retrospectives shows and other compendiums of her work, this text examines the 1976 experimental film in relation to her pictorial oeuvre, her poetic ideology and the themes of innocence and exultation that Martin so exhaustingly pursued as an artist.

KEYWORDS: Agnes Martin; Experimental films; Gabriel; Painting; Visual arts; Innocence.

Recibido: 7 de diciembre de 2021 / Aceptado: 28 de mayo de 2022.

Una mente tranquila: a modo de introducción

Para Nancy Princenthal, autora de una de las más recientes biografías de Agnes Martin, la abstracción induce a un estado de exaltación, pero también, a veces, a una forma de desorientación, incluso de perturbación (2018: 7). Martin, en sus trabajos maduros (la artista destruyó casi la totalidad de su obra temprana), provocaba ambos. Como una de las más grandes pintoras de la segunda mitad del siglo veinte, la artista empujó la abstracción al límite de la visualidad. En toda su obra persiste una tensión provocada por las relaciones entre dibujo y pintura, naturaleza y abstracción, espiritualidad y racionalismo,

Cómo citar este artículo: JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ, Salvador, «*Gabriel*. Sobre la única película completa de Agnes Martin: un análisis comparativo entre su obra pictórica y cinematográfica», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 43, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2022, pp. 149-158, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.13926>

subjetividad y objetividad (Crimp, 2011: 59). Sus pinturas se configuran a través del trazado de sutiles líneas de grafito y bandas de pálido color acrílico sobre lienzos cuadrados de 180 cm de lado. A través de esta metodología, a la que llegó en la década de los 60 y que mantendría durante el resto de su vida, Martin articuló un restringido aunque complejo lenguaje visual con el que evocaba espacios de una luminosidad y serenidad radicalmente singulares.

Nacida en 1912 en Saskatchewan, Canadá, Agnes fue criada en un ámbito rural marcado por la soledad, llanuras interminables y el aire libre —experiencias que, como señala el autor irlandés Henry Martin, perfilarían su personalidad y práctica artística (2018: 37)—. Agnes comenzó su trayectoria como pintora relativamente tarde. Desde 1946 hasta 1957, la artista se mueve entre Nueva York y Albuquerque, completando en ambos estados su formación como profesora de arte, que ejercerá brevemente en la Universidad de Nuevo Méjico. Durante su etapa formativa en el Teachers College de la Universidad de Columbia en los años 1952-57, Agnes Martin asistió a conferencias sobre Budismo Zen impartidas por el japonés D. T. Suzuki o Jiddu Krishnamurti, y leyó en profundidad los textos troncales de la filosofía oriental, como el Tao Te Ching. La artista reconocía la enorme influencia de estos escritos en su pensamiento y metodología creativa: «My greatest spiritual inspiration came from the Chinese spiritual teachers, especially Lao Tzu. My next strongest influence is the Sixth Patriarch Hui Neng. Chuang Tzu was very wise and very amusing» (Spretnak, 2014: 134). El Zen impactó profundamente en Agnes y la alertó de los peligros del ego y el orgullo, contra los que luchó a lo largo de su vida¹ (Martin, 2014: 139).

Motivada por una oferta de la célebre galerista Betty Parsons, en 1957 se establece en Nueva York. En Coentis Slip, baja Manhattan, conocerá y entablará amistad con artistas como Ellsworth Kelly, Jack Youngerman, Jasper Johns, Lenore Tawney, Robert Rauschenberg o Robert Indiana. Juntos generarían una estimulante escena artística (conformada también por Cy Twombly, los compositores John Cage y Morton Feldman, el bailarín Merce Cunningham...) que perseguía conscientemente separarse del *uptown world* de los expresionistas abstractos² y el populismo de la Factory de Warhol.

En 1958, Martin inaugura su primera exposición individual en la galería Betty Parsons de Nueva York. Aun-

que las ventas no fueron altas y la artista pasaba ciertas dificultades económicas, las reseñas y la recepción de su obra fueron positivas. Sus trabajos empezaron a aparecer en revistas, siendo adquiridos por las más importantes colecciones de arte del momento. Todo lo anterior hizo que, durante la siguiente década, la salud mental de Martin se deteriorara.

Diagnosticada con esquizofrenia, las voces de su cabeza, a las que Martin frecuentemente aludía en sus escritos, exigían moderación y contención. Sus pinturas —rigurosas, ordenadas, serenas— han sido leídas por historiadores y especialistas como una suerte de práctica sanadora contra su enfermedad. Su obra actuaría así como una expresión de control, una fuente de calma que la protegería del exceso de estímulo y le brindaría claridad mental (Princenthal, 2018: 176). En 1960, la esquizofrenia era tratada con fármacos antipsicóticos, neurolépticos, terapia electroconvulsiva y otros procedimientos agresivos. Aunque se desconoce el número total de episodios psicóticos que Martin padeció, sí hay evidencias de que manifestó violencia, alucinaciones, catatonía y pérdidas de memoria a lo largo de su vida. En una ocasión, la artista vagó durante nueve días por la ciudad de Nueva York sin saber quién era o dónde estaba, hasta que finalmente fue detenida por la policía y llevada al oscuro Hospital Psiquiátrico Bellevue. De allí salió milagrosamente gracias a una pequeña nota doblada en su bolsillo en la que estaba escrito el número de teléfono de Robert Indiana, quien acudió en su ayuda (Martin, 2018: 159).

Agnes Martin se sentía perdida, distraída y frustrada al vivir en Nueva York, una ciudad que consideraba cara, caótica y materialista (Horsfield & Blumenthal, 1976). En su ensayo *The Untroubled Mind* (La Mente Imperturbada) la artista escribe: «This painting I like because you can get in there and rest. [...] the absolute trick in life is to find rest» (Martin, 1992: 36). Esa necesidad de tranquilidad, entendida como ausencia de interferencias, era un imperativo creativo ineludible para la artista. El bullicio de Nueva York la trastornaba y, en consecuencia, su capacidad de trabajo se veía mermada. Martin no pudo sobrellevar el aumento de popularidad de su obra y persona, y en el año 1967 abandona Nueva York y la pintura para embarcarse en un largo viaje en caravana por el oeste de Estados Unidos y Canadá. Pasarán siete años hasta que Agnes reaparezca públicamente.

Gabriel

En un ensayo sobre el trabajo de Martin, la fotógrafa norteamericana Zoe Leonard escribe que a veces encuentra tanto interés en los experimentos o digresiones de artistas como en sus mejores obras (2011: 79). *Gabriel* (Agnes Martin, 1976), en tanto que único filme dirigido por la pintora y su primera incursión en el medio audiovisual, es sin duda una pieza experimental en la trayectoria de la artista, pero en ningún caso una digresión o desviación. Las mejores pinturas de Martin ofrecen una experiencia visual prolongada, unificada, expansiva. *Gabriel*, a este respecto, funciona igual que su obra pictórica: demandando paciencia para mirar y mantener la mirada y recompensando al espectador con una sensación de serenidad embriagadora.

Tras abandonar Nueva York y deambular durante meses en caravana, Martin regresa a los desiertos de Nuevo Méjico. Allí, a las afueras de la villa de Cuba, reencontró su ansiada soledad. En 1971, Luitpold Domberger invitó a la artista a viajar a Alemania para crear un conjunto de serigrafías. El portfolio, titulado significativamente *On a Clear Day*, se compone de 30 estampas constituidas por la sucinta gramática visual de divisiones lineales que configura su identidad artística. El proyecto despertó de nuevo el interés de Martin por la pintura y al poco de terminar las estampas, en 1973, reanuda la producción de su obra.

Agnes construyó con sus propias manos una pequeña casa y estudio de adobe donde vivía y trabajaba de manera ascética, casi monacal. Decidida a no permitir que ninguna distracción interrumpiera su concentración al pintar, ni siquiera la preparación del almuerzo, Martin comía lo mismo todos los días: queso duro, nueces, tomates de cosecha propia conservados (Glimcher, 2015: 69) o plátanos. La artista, devota de la filosofía oriental, como ya ha sido señalado en el punto anterior, abrazaba la austeridad y la renuncia como prerrequisitos para alcanzar la claridad mental que la ejecución de sus pinturas exigía.

Martin perseguía una dimensión de concentración enaltecida, «a plane of attention and awareness» (Haskell, 1992: 102) en el que no tenía cabida ninguna perturbación. En un escrito fechado el 15 de octubre de 1975, Agnes Martin comenta sobre las estampas de *On a Clear Day*:

These prints express innocense [sic] of mind. If you can go with them and hold your mind as emty [sic] and tranquil as

they are and recognize your feelings at the same time you will realize your full response to this work (Glimcher, 2015: 61).

Esta declaración resulta especialmente reveladora, pues sintetiza el pensamiento artístico de Agnes y sus aspiraciones como creadora. Martin, que describía su trabajo en términos de felicidad y dicha, privilegia la serenidad y el «vaciamiento mental», la inocencia, por encima de cualquier otra condición para responder a sus obras. *Gabriel*, por su parte, exaltaría un tipo de inocencia literal (Princenthal, 2018: 203), la del niño que protagoniza y da nombre a la película:

To her the boy is innocence itself responding to the beauty of the natural world. The film was shot completely from his point of view. Every rock, pebble and plant struggling for survival amid their harsh environment is recorded (Glimcher, 2015: 61).

Un nuevo medio

Después de su primera exposición en la Pace Gallery en 1975, que supuso el retorno público de la artista tras un hiato de siete años, Agnes anunció que haría una película. Martin compró una cámara Arriflex de segunda mano [1] y pidió ayuda a su amigo Bill Katz para grabar la cinta [2]. Se trataba de su primera incursión en el soporte videográfico, y que se atreviera a cambiar de medio a sus 63 años es una prueba más de la energía y ambición investigadora de la artista.

Inicialmente, Martin descartaba que el largometraje pudiera llegar a la altura de su obra pictórica: «I'll never consider making of the movie to be at level with painting. But I'm making it in order to reach a large audience» (Gruen, 1976: 94). Sin embargo, Arne Glimcher, director de la galería Pace, representante de Martin desde 1974 y amigo cercano, cuenta cómo la artista, durante un encuentro en Nueva York tras completar el proyecto, reconoció con nerviosismo la relevancia que le concedía al filme:

If anything happens to me in New York in the next five days – if I should get killed, my film is in the trunk of my car at the airport [...] in Albuquerque. The film and the negative. I want it to be distributed through Hollywood – through commercial film theatres. My voices told me that (2015: 88).



1. Agnes Martin filmando *Gabriel* en Mount Wheeler, cerca de Taos, Nuevo México, en el verano de 1976. Fotografía de Bill Katz. © Bill Katz

Y es que el filme, en efecto, es una pieza indiscutiblemente vinculada al corpus de obra de Martin. Lo es en temática, estética y concepción, como debatiremos en este apartado. La propia artista, después de completar la grabación, estableció un paralelismo directo entre el largometraje y sus trabajos pictóricos: «I thought my movie was going to be about happiness, but when I saw it finished, it turned out to be about joy – the same thing my paintings are about» (Glimcher, 2012: 88). De hecho, entre las razones por las que Martin decide testar el medio cinematográfico, la propia artista señala su deseo de ver una película que evocara exclusivamente júbilo y alegría: «I've never seen a movie or read a story that was absolutely free of any misery. And so, I thought I would make one. The whole is about a little boy who has a day of freedom» (Princenthal, 2018: 199).

Así, la cinta inicia con la imagen de un chico, el titular Gabriel y único personaje en la narración, que se enfrenta a la inmensidad del océano Pacífico. Casi como una versión infantil del *Monje a la orilla del mar*, la pintura de Caspar David Friedrich, el niño, filmado desde atrás, es apenas una figura identificable: una camisa blanca y unos pantalones cortos en medio del paisaje americano [3].

Originalmente, Martin quería grabar la película con la hija de su sobrina Christa, Erin, que por entonces tenía dos años. Volaron a Nuevo México desde Vancouver y pasaron una temporada visitando a la artista, pero nunca encontraron



2. Bill Katz, Agnes Martin, and Peter Mayne durante la grabación de *Gabriel* en Mount Wheeler, cerca de Taos, Nuevo México, 1976. Fotografía de Bill Katz. © Bill Katz



3. Agnes Martin, *Gabriel*, 1976, 35 mm, color, sonido, 78 minutos. © Pace Gallery / ARS Estate of Agnes Martin

tiempo para filmar³. Peter Mayne, un niño de catorce años local de Nuevo Méjico, pasaría a ser el intérprete. Sorprendentemente, en los más de cuarenta años desde que se grabó la película, Mayne ha sido entrevistado por primera y única vez en 2018, cuando el historiador de arte Matthew Jeffrey Abrams le localizó en su Nuevo Méjico natal. Mayne describe la calidez y amabilidad con las que Martin le trató durante el verano que rodaron la película, así como su permanente deseo de educarle –quizá como inercia derivada de su antigua experiencia como profesora– en los siguientes términos:

She liked to talk about her own early days, when she was a little girl, and her dad would take them every couple of years on a car trip, and they'd cross the continent... we had a really good summer... there was a prison riot, which gave us a lot of topics for conversation. It was an interesting time because it was like everything we saw and did became a classroom, in which I got a big lecture about how life was... we talked all the time (Abrams, 2018).

Resulta interesante conocer que, mientras rodaba, Martin tenía en la cabeza las excursiones que realizaba en coche con su padre a través del continente cuando era una niña pequeña, pues *Gabriel* podría leerse también en clave de peregrinaje o travesía. Mayne explica que la intención de la artista era generar una experiencia conmovedora, una suerte de viaje vital: «She said she wanted to create a consecutive, moving-up experience... but as a life journey, where



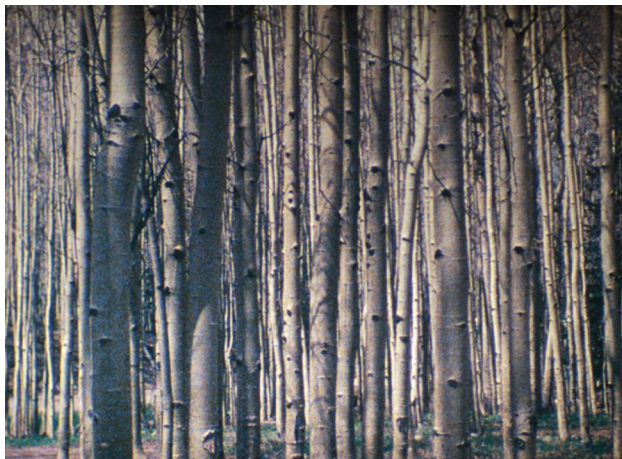
4. Agnes Martin, *Gabriel*, 1976, 35 mm, color, sonido, 78 minutos. © Pace Gallery / ARS Estate of Agnes Martin

you move from a low place to a high place» (Abrams, 2018). Aunque la película no cuenta con una verdadera trama argumental ni una estructura clara, tampoco guión o storyboard previos, la propuesta ofrece un sentido de compleción: el filme acaba cuando Gabriel llega desde el mar hasta la cima de la montaña, simbolizando el fin de su viaje [4].

La cámara sigue al niño mientras camina, mostrando a veces imágenes del protagonista en movimiento, asumiendo otras su punto de vista, e intercalando planos detalle de las flores, árboles, campos y ríos por los que Gabriel deambula [5].



5. Agnes Martin, *Gabriel*, 1976, 35 mm, color, sonido, 78 minutos. © Pace Gallery / ARS Estate of Agnes Martin



6. Agnes Martin, *Gabriel*, 1976, 35 mm, color, sonido, 78 minutos.
© Pace Gallery / ARS Estate of Agnes Martin

Paralelismo temático con la obra pictórica: felicidad, inocencia

Gabriel no es un ángel⁴, pero Martin escogió este nombre para evocar la inocencia de estos seres que, según la artista, pertenecían a otro reino. Para Agnes, escalar una montaña también significaba salir de este mundo, alcanzar un lugar de libertad (Martin, 2018: 224). En una entrevista con Joan Simon, Martin es preguntada por la vinculación entre las imágenes de montañas en *Gabriel* y las icónicas retículas de sus pinturas:

JS: The opening shot of the mountain and then the journey reminds me of the well-known statements where you describe your discovery of the grid in your painting. You talk about coming down from a mountain and seeing...

AM: I came down from the mountain and I saw the plains. I think it was that I was impressed with space... I looked out over this plain and I felt I was traveling over it. I felt – I think... I responded to the space (Crimp, 2011: 74).

De manera poética y reveladora, Martin escribía en su ya citado ensayo *The Untroubled Mind*:

Cradled on the mountain I can rest/ (...) wandering away from everything / giving up everything / not me anymore, any of it / retired ego, wandering / on the mountain / no more conquests, no longer an enemy to anyone / ego retired, wandering (Martin, 1992: 42).

Martin asume la montaña como lugar de retirada, de descanso (cognitivo y mental); la subida a la cima como metáfora del desapego del yo, el ego ya desmantelado, dejando paso a la inocencia.

En la citada entrevista, Simon reconoce la concordancia entre su abordaje de los medios audiovisual y pictórico, pero insta a Martin a que aclare su uso del término «inocencia» al describir la película: «You speak of the film *Gabriel* as being about innocence, as well as happiness and beauty. It seems that what you're looking for in both mediums, though they are so different one from another, is similar» (Crimp, 2011: 72). Martin da su respuesta: «To think of climbing a mountain is a kind of innocence. [...] I thought the boy in the film was innocent» (Crimp, 2011: 72).

La correlación temática entre *Gabriel* y el cuerpo de pinturas de Martin parece innegable. En el filme, los numerosos planos de ramas y troncos de árboles [6] resuenan con una notoria cita de la artista, en la que explica cómo llegó a las celebradas cuadrículas de sus pinturas [7]:

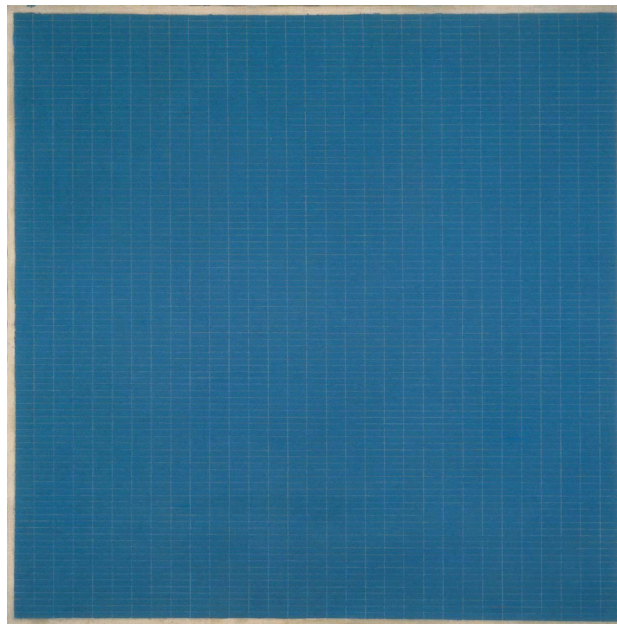
When I first made a grid, I happened to be thinking of the innocence of trees and then this grid came into my mind and I thought it represented innocence, and I still do, and so I painted it and then I was satisfied. I thought, this is my vision (Falconer, 2015: 189).

Conforme *Gabriel* avanza en su andanza a través de las llanuras de Nuevo Méjico, imágenes de la nieve entre las rocas, pequeñas nubes cubriendo el cielo azul o estambres de flores salvajes movidas por el viento son interpoladas de manera pausada. La cinta, silente, incorpora entonces breves segmentos de las Variaciones Goldberg de Johann Sebastian Bach. Cuando el aria, interpretado por Glenn Gould (1956), es cortada, la película continúa sin sonido ambiental alguno.

Entre los elementos más recurrentes en el largometraje encontramos el agua: primeros planos de las olas rompiendo contra la orilla del mar; la corriente fluyendo suavemente, cristalina, que revela el lecho rocoso de un río; un pequeño lago, chispeante, agitado, espumoso... Resulta significativa la insistente presencia de este elemento, pues la lluvia, el mar o el río dan título a numerosas pinturas de la artista [8]: *Desert Rain* (1957), *This Rain* (1958), *Harbour I* (1959), *Milk River* (1963), *The River* (1965), *The Wave* (1963) o *The Sea* (2003).



7. Agnes Martin, *The Tree*, 1964.
© MoMA



8. Agnes Martin, *Night Sea*, 1963 © Estate of Agnes Martin / Artists Rights Society (ARS), New York

Recepción y crítica

Pese a su falta de continuidad lógica, *Gabriel* está grabada con el grado de sensibilidad superior propio de la minuciosa artista, y deja en el espectador una singular sensación de ataraxia. La cinta se configura por tensión entre la costa y la tierra, la nieve y el desierto, el silencio y Bach, la figura y el paisaje, el estatismo y el movimiento, lo concreto y lo abstracto... El hecho de que la película fuera concebida para ser mostrada en auditorios y salas de cine en lugar de espacios museísticos o galerías aumenta la dificultad para clasificar la obra. Como señala Henry Martin, *Gabriel* no es un «artist film» ortodoxo, pues este tipo de registros suelen incluir documentación de los procesos de trabajo de los creadores o performances (2018: 223); tampoco es un documental, aunque registre concienzudamente el paisaje neomejicano. Podría calificarse como cine experimental, aunque la artista afirmara haberlo concebido para llegar al gran público y para que fuera distribuido a través de canales comerciales hollywoodienses.

En cualquier caso, y quizá como consecuencia de todo lo anterior, su deseo nunca se vio cumplido. La recep-

ción de la cinta fue desigual. Tras su estreno, el cineasta lituano Jonas Mekas escribió: «Agnes Martin is a great painter and whatever she does has an importance. Her film is no great cinema, that I have to state from the outset. But it is a very beautiful film» (1977: 38). Por su parte, Rosalind Krauss hace una lectura de la obra conflictiva al establecer que «The terrain of the work, both in film and painting, [...] it's that of the abstract sublime, behind which, underwriting it as its field of relevance, is the immensity, the endlessness, the ecstasy, the *terribilità* of nature» (Krauss, 1999: 76). Esta lectura es problemática porque limita la comprensión de la obra al plano exclusivamente paisajístico. Según la historiadora del arte, la película revela, fotograma a fotograma, una pintura de Agnes Martin (Krauss, 1999: 77). Douglas Crimp enjuicia las afirmaciones de Krauss, alegando que la intención de la artista nunca fue hacer un equivalente fílmico literal de su obra pictórica (2011: 77). Y es que, ¿cómo podría hacerlo? Pese a las referencias objetuales y paisajísticas en los títulos de las primeras obras reticulares de los sesenta⁵, en sus escritos Martin incidió una y otra vez en describir sus pinturas como autorreferenciales, separadas del mundo natural y estrictamente vinculadas a la esfera de las emociones:

My paintings have neither object nor space nor line nor anything - no forms. They are light, lightness, about merging, about formlessness, breaking down form. You wouldn't think of form by the ocean. You can go in if you don't encounter anything. A world without objects, without interruption, making a work without interruption or obstacle. It is to accept the necessity of the simple direct going into a field of vision as you would cross an empty beach to look at the ocean (Martin, 1992: 7).

Como explica Matthew Jeffrey Abrams, muchos críticos, incluida Krauss, han interpretado la cinta de Martin como un canto a la naturaleza, lo que desacreditaría la separación de su trabajo y el mundo natural que ella misma planteaba: «*Gabriel*, many critics will qualify, and always with a twinge of regret, is somewhat of a failure. [It] disappoints many because [...] the film, with its unabashed focus on landscape, tarnishes, if not negates, Martin's larger aesthetic credibility» (Abrams, 2018). Nancy Princenthal declara que la película, pese a que parezca negar las repetidas declaraciones de Martin contra el uso del paisaje como punto de partida en su arte, consigue mostrar su fidelidad a la representación de estados emocionales positivos (2018: 199). Así, críticos y espectadores se equivocarían al interpretar *Gabriel* meramente en clave de oda al paisaje: los escenarios registrados en la cinta serían solo una excusa visual para invocar las emociones bellas –como la dicha, la alegría o la inocencia– que la artista sondeaba en sus pinturas. La propia Martin, en una de sus notas, deja clara su intención al producir obra: «This poem, like the paintings, is not really about nature. It is not what is seen. It is what is known forever in the mind» (Martin, 1992: 15). Para subrayar su postura, en 1997 Martin generó una serie de seis pinturas que tituló, significativamente, *With my Back to the World* – un nuevo alegato contra la lectura de referencias mundanales y paisajísticas en su obra.

En *Gabriel*, el pequeño peregrino atravesando el árido desierto de Nuevo Méjico actúa como metáfora de ese espacio mental abierto y sin obstáculos al que Martin aspiraba –conciencia plena–. A este respecto, Zoe Leonard escribe sobre las pinturas de la artista:

These paintings hold me in a middle ground. They hold me in some place not in the painting nor away from them. It's

that somehow there is a great space in them. I can fully occupy the space in front of the painting. [...] And there is time. Time for my mind to wander, to make connections, to think whole other thoughts, and still be standing here, looking at the paintings. As I try to look at them, I see other things. As I look at them, I think of other things. (Cooke, Kelly, & Schröder, 2011: 90).

Esto es cierto también para *Gabriel*, que ofrece un espacio contemplativo donde el tiempo se disuelve y la mente, como el niño protagonista, vaga y deambula tranquila (*untroubled*).

Abandonando el vídeo: segunda película de Agnes Martin, un intento fallido

Tras finalizar *Gabriel* en 1976, Agnes Martin se propuso realizar una segunda película. Se titularía *Captivity* y, aunque la artista la concibió como una analogía de la felicidad –al igual que sus pinturas y su primera cinta–, este segundo experimento cinematográfico terminó por alejarse mucho de la simplicidad y depuración formal de todo su trabajo anterior. A diferencia de *Gabriel*, *Captivity* sí contaría una historia en términos tradicionales: habría una trama, diálogo, relaciones entre personajes, un sentido de linealidad temporal... La narración, un drama trans-histórico e intercultural, estaría basada en un cuento sobre Gengis Kan. Sobre el argumento del filme, Martin expresó que trataba del rapto de una princesa china que los invasores mongoles se llevarían presa. Para la artista, el momento de rendición y abandono del intelecto a favor del destino equivaldría a la felicidad, es decir, ausencia de conflicto:

First I'll bring the female star. She'll play the princess that the Mongols took hostage. She was afraid of Gengis Khan, but eventually she married him and had two sons and went back to China. [...] I'll stop my movie before that – I'll end it at the moment of surrender, which is happiness. It is the same kind of happiness that's reached after the mind takes charge of an idea. The idea grows up and up until truth comes through the idea and dissolves it. It is the surrender of the intellect to fate. That's where the movie ends in surrender which equals happiness – no conflict, no irony (Glimcher, 2015: 89).

Martin viajó a Japón en busca de bailarines Kabuki que interpretaran a la princesa y su criada, pero no consiguió encontrar ninguno. Este tipo de baile, en el que las emociones son expresadas de manera individual, una a una, interesaba especialmente a la artista: «Agnes talked about... the need for restrained or ritualized expression of emotions» (Hammond, 1998: 36). Pronto, las necesidades logísticas, la dificultad de dirigir a actores japoneses cuya primera lengua no era el inglés y grabar complejas escenas de combate a caballo acabarían por tumbar el proyecto, incontrolable en escala y ambición. Martin atestiguó cómo la noción de rendición-felicidad, temática original de la cinta, había acabado eclipsada por el terreno de la acción (Glimcher, 2015: 89).

La grabación, llevada a cabo en Nuevo Méjico y Vancouver, quedó suspendida. La intención de Martin era reconsiderar el trabajo y comenzar de cero. Eventualmente, sin embargo, la propia artista decidió que la misión estaba condenada al fracaso y tiró el metraje a un contenedor (Princenthal, 2018: 206). Las grabaciones de *Captivity*, que no fue completada, jamás fueron mostradas o exhibidas. Agnes Martin reanudó entonces su actividad pictórica, que proseguiría ya hasta el final de su vida, pero nunca volvió al medio cinematográfico.

A modo de conclusión: una visión de serenidad

En este artículo hemos querido poner en valor *Gabriel* no solo por el interés y calidad de la cinta, sino por lo excepcional de semejante experimento cinematográfico en la trayectoria de una de las pintoras más importantes del siglo veinte. *Gabriel* es el único registro audiovisual completo firmado por Agnes Martin, lo que hace de él un ejemplo aislado y de singular relevancia.

A lo largo del texto hemos subrayado la evidente vinculación temática, que la propia artista reconocía, con el resto de su producción pictórica: *Gabriel* explora los mismos temas de felicidad, inocencia y belleza que Martin persiguió a lo largo de toda su carrera como pintora. En este sentido, la película ayuda a comprender mejor el ideario poético de la artista y sus pensamientos, a menudo crípticos y ambiguos. Además, y como hemos señalado, su esquizofrenia, la opacidad de su figura y su deseo de aislamiento y soledad en las planicies del desierto americano opacan y dificultan la com-

presión del trabajo de una artista que vivió, literalmente, *de espaldas al mundo* (*With My Back to the World*).

Por todo lo anterior, reconocemos *Gabriel* como un proyecto crítico en la obra de Martin. Sin embargo, y sorprendentemente, pese a su importancia, sabemos todavía poco sobre la cinta. Casi no ha recibido ningún galardón, rara vez se proyecta o exhibe, y, como señala Abrams, en las cuatro décadas transcurridas entre el estreno de la película, nadie había entrevistado a Peter Mayne, el niño que protagoniza el largometraje, ni se ha investigado en profundidad sobre la grabación del filme. A este respecto, quizá haya jugado un papel fundamental la incompreensión con la que la propuesta fue parcialmente recibida por la crítica, como hemos señalado en puntos anteriores. Muchos entendieron que las secuencias paisajísticas que conforman *Gabriel* devaluaban el trabajo previo de Martin, cuya intención siempre fue evocar pensamientos y emociones subjetivos que carecen de homólogos objetivos en la naturaleza (Bois et al, 2004: 400).

Ha sido a lo largo de la última década que la popularidad de Agnes Martin ha comenzado a crecer entre el público no especializado. Sus retrospectivas en la TATE Modern de Londres (2015) y el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York (2016-2017) han contribuido significativamente al reconocimiento de su obra. Resulta curioso, sin embargo, que en los más de cinco meses que estuvo abierta la exposición en Inglaterra, *Gabriel* fuera proyectada un único día (5 de junio de 2015). Esto resulta demostrativo del grado de indiferencia que sufre la película, incluso a nivel institucional.

En cualquier caso, y para concluir, el presente texto defiende *Gabriel* como una pieza que puede ayudarnos a desarrollar una lectura más profunda de las pinturas de Martin en tanto que espacios contemplativos, que requieren tiempo e introspección, como mencionábamos anteriormente de la mano de Zoe Leonard. Los 78 minutos parcialmente silentes de la película propuesta por Martin, en la que aparentemente ninguna acción reseñable tiene lugar, pueden resultar abrumadores. Pero es precisamente en esa serenidad expansiva propia de sus trabajos donde encontramos posibilidades de transformación (Weber, 2018: 146): acceso al plano de atención y conciencia exaltados sobre los que escribe Agnes Martin, que nos permiten liberar nuestra mente del entorno concreto a favor de un espacio luminoso, sin forma ni dimensión, como las pinturas de la artista.

Notas

- 1 En sus escritos, Martin hablaba a menudo de la necesidad de desvincularse del ego, de la soledad como consuelo y medio para alcanzar la inspiración: «the sudden realization of the destruction of innocence by ego / In solitude there is consolation / thinking of others and myself, even plants / I am immediately apprehensive / because my solitude has been interrupted / solitude, inspiration» (Martin, 1992: 43).
- 2 Agnes Martin era una generación mayor que el resto de artistas con los que compartía espacio en Coentis Slip. La crítica se apresuró a catalogar su trabajo como arte minimalista, pero ella insistió durante toda su vida en que se identificaba con el expresionismo abstracto. Su práctica es reduccionista, sí, pero se encuentra muy distanciada de las premisas impersonales e industrializadas del minimalismo. En cambio, Martin perseguía la trascendencia y la emoción a las que aspiraban los artistas que el crítico Robert Coates denominó *abstract expressionists*, encabezados por Mark Rothko, Barnett Newman o Ad Reinhardt, de quien la propia Martin era amiga cercana.
- 3 Christa Martin en entrevista telefónica con Christopher Régimbal, Vancouver, 11 de julio de 2019. En: <<https://www.aci-iac.ca/art-books/agnes-martin/key-works/gabriel/>>.
- 4 En las religiones abrahámicas, Gabriel es el nombre del arcángel mensajero.
- 5 Muchos de los títulos de las primeras pinturas reticulares hacen alusión a elementos concretos y naturales: *The Wall* (1962), *The Islands* (1961), *A Grey Stone* (1963), *The Rose* (1964)... Sin embargo, desde su regreso a la pintura en 1974, las obras pasan a ser neutralmente tituladas: *Untitled #3* (1974), *Untitled #17* (1974), *Untitled #3* (1983)... Desde finales de los años noventa, Martin vuelve a titular algunas de sus pinturas individualmente, y esta vez lo hace aludiendo a las emociones positivas que con estas pretendía evocar, y no a referencias objetuales: *Happiness* (1999), *Love and Goodness* (2000), *Gratitude* (2001), *Affection* (2001)...

Bibliografía

- ABRAMS, Matthew Jeffrey, «Meeting Gabriel». En: <<http://www.affidavit.art/articles/meeting-gabriel>> (fecha de consulta: 11-11-2021).
- BOIS, Yve Alain, BUCHLOH, Benjamin, FOSTER, Hal y KRAUSS, Rosalind (2004), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism: A Landmark Study in the History of Modern Art*, Thames & Hudson, Londres.
- COOKE, Lynne, KELLY, Karen y SCHRÖDER, Barbara (2011), *Agnes Martin*, Dia Art Foundation, Nueva York.
- CRIMP, Douglas (2011), «Back to the turmoil», en COOKE, Lynne, KELLY, Karen y SCHRÖDER, Barbara (eds.), *Agnes Martin*, Dia Art Foundation, Nueva York, pp. 58-77.
- FALCONER, Morgan (2015), *Painting beyond Pollock*, Phaidon, Londres.
- GLIMCHER, Arne (2015), *Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances*, Phaidon, Londres.
- GRUEN, John (1975), «Agnes Martin: 'Everything, everything is about feeling... feeling and recognition'», *Art News* 75, n.º 7, Septiembre.
- HAMMOND, Harmony (1998), «Meetings With Agnes Martin», en CHIPMAN BRANDAUER, Aline (ed.), *Agnes Martin: Works on Paper*, NM, Museum of Fine Arts, Museum of New Mexico, Santa Fe.
- HASKELL, Barbara (1992), *Agnes Martin*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- HORSFIELD, Kate y BLUMENTHAL, Lyn (1976), *Interviews with Agnes Martin* [Transcripción]. Agnes Martin Archives, The Harwood Museum of Art, Taos, Nuevo México.
- KRAUSS, Rosalind (1999), *Bachelors*, Cambridge, MIT Press, Massachusetts.
- LEONARD, Zoe (2011), «A Wild Patience», en COOKE, Lynn, KELLY, Karen & SCHRÖDER, Barbara (eds.), *Agnes Martin*, Dia Art Foundation, Nueva York, pp. 78-101.
- MARTIN, Henry (2018), *Agnes Martin: Pioneer, Painter, Icon*, Schaffner Press, Tucson.
- MEKAS, Jonas, (1977), «Movie Journal», *Soho Weekly News*, 2 de junio.
- PRINCENTHAL, Nancy (2015), *Agnes Martin: Innocence the Hard Way*, Tate Talks (Conferencia, Tate Modern, Londres, UK, 15 de julio).
- PRINCENTHAL, Nancy (2018), *Agnes Martin: Her Life and Art*, Thames and Hudson, Londres.
- SPRETNAK, Charlene (2014), *Art History Reconsidered, 1800 to the Present*, Palgrave Macmillan, Londres.
- WEBER, Joanna (2018), *Agnes Martin: Making Space for the Sacred*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Scotts Valley.