

SAMSARA AGNES MARTIN O LA ESTÉTICA DE LA QUIETUD

M. ANA DIZ¹

El arte siempre exige irrealidades visibles

JORGE LUIS BORGES

“Nosotros, los fatigados, buscamos un puerto,” se lee en el frontispicio de la casa principal de Snug Harbor, en Staten Island. Construida en 1833 como hogar de marineros jubilados, se ha convertido ahora en un complejo de edificios que alberga al Contemporary Art Center. Allí vi, en noviembre de 2003, una exposición titulada “El hilo invisible: espíritu budista en el arte contemporáneo,” destinada a mostrar la penetración de la espiritualidad oriental en el arte de Occidente. Entre instalaciones, videos, cuadros y esculturas de unos cincuenta artistas, encontré un saloncito donde se mostraba *Gabriel*, el único video filmado por Agnes Martin (1912-2004) en 1976, cuando tenía 64 años.

Éste y otros videos comprueban que el arte moderno no acepta la disyunción clásica de lo estático y lo dinámico². De hecho, no es paradójico que la tecnología del video, que permite el movimiento, haga posible experimentar la quietud de modos más intensos que la inmóvil escena de un cuadro. Estamos acostumbrados a repasar paredes de museos, deteniéndonos aquí o allá, siempre a paso lento pero casi incesante. Nos detenemos, pero esas escalas son cuestión de se-

¹ Especialista en literatura peninsular, ha publicado artículos y libros que recogen los resultados de sus investigaciones y su experiencia como docente universitaria en Lehman College, CUNY. Actualmente se dedica a la creación poética.

² Ver Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 85.

gundos, a lo sumo, no más que un puñado de minutos. El video de Agnes Martin, como los de Bill Viola (en esta exposición vi también su *Reflecting Pool*), que imponen un ritmo peculiar al espectador, exigen otra clase de entrega. La diferencia radical con la pintura es precisamente el tiempo de la recepción. En los cuadros, donde Agnes Martin teje laboriosamente el lienzo con líneas desvaídas, sólo distinguimos un matiz de color si las miramos mucho y con intensa atención. Pero si con la pintura tenemos la libertad de detenernos o de pasar al próximo, con el video la lentitud se nos impone, y es mucho mayor que la más detenida mirada de un cuadro.

De hecho, el saloncito oscuro donde se mostraba *Gabriel* estuvo vacío la mayor parte del tiempo; entraban algunos parroquianos, se sentaban un rato, pero terminaban saliendo lentamente del lugar. Comprensible. Empiezo a mirar el video. Después de los primeros segundos en los que capto la imagen que me propone la cámara, me distraigo; de a ratos la lentitud exacerba la incomodidad, me entretengo en florilegios de asociaciones triviales, inquietas; advierto que no estoy tan acostumbrada al silencio como creía, y que, a pesar de mis quejas contra el ritmo veloz de nuestros tiempos, yo también soy criatura de superficie y velocidad³. Debo admitir que sólo porque me gusta el arte de Agnes Martin y también por curiosidad — porque no la imaginé nunca haciendo nada que no fuera arte abstracto —, contengo la impaciencia y sigo mirando, como sea. Hasta que caigo, no sé realmente cuándo, en el pozo iluminado de una certeza casi física. Es cuando la capacidad de conceptualizar, insatisfecha con los pocos datos y los lentísimos cambios que el video ofrece, se cansa de procesar la misma escena. Y precisamente gracias a ese cansancio, ya distraída la mente, puedo “ver” por fin, casi con la fuerza con la que ven los ojos, alguna “idea” que es de naturaleza diferente del pensamiento articulable, articulado y siempre rápido con el que acostumbramos a pasar revista y juicio por la superficie de las cosas.

En *Gabriel*, la filmadora se detiene interminablemente en una flor, una cascada no espectacular, un tronco, una ribera, un cielo. La

³ Martin dice que hizo la película para protestar contra el cine comercial, con su proverbial violencia y sus efectos especiales, contra la vida acelerada y agresiva de nuestros tiempos. *Agnes Martin: With My Back To The World. A Documentary* by Mary Lance. New Deal Films, Inc., 2003, 57 minutes. Proviene de esta entrevista filmada todas las citas de declaraciones de Agnes Martin que no indique otra fuente.

lentitud extremada de la cámara, que morosamente se detiene y vuelve a detenerse, dota a la escena de toda su espléndida irrealidad y entonces pienso que ese bosque, esa cascada, aquella espuma, son lo que son y son también los vestidos de un sentimiento indecible que tiene toda la fuerza de un universal. Si llamamos abstracto al arte que no representa objetos del mundo, a primera vista nada parecería más figurativo que este reino de imágenes, formas y colores familiares. Pero en el video de Martin simultáneamente asisto a la representación material de una escena y a algo que, me atrevería a decir, constituye casi un eclipse de esa materialidad de las imágenes. La película no ofrece historia alguna en la que pudieran hacer pie distracciones o reflexiones que propusieran otra secuencia que la del camino literal que hace Gabriel por la montaña. La total ausencia de “historia,” de causas y de efectos, es lo que Martin llama “abstracción.” Dice, por ejemplo, de sus cribas: “[...] Me llevó veinte años [...] No mostré ni vendí nada... pero finalmente encontré lo que quería, completamente abstracto, absolutamente vacío de siquiera una pista o vestigio de causa en este mundo.” Mirando el video, veo, en efecto, esa belleza sin historia, recibo un registro de emociones, estados psíquicos, sensaciones puras, despojadas de anécdota. Me doy cuenta de que, al fin y al cabo, como sus cuadros, este video de Martin es también arte abstracto. Sólo ha cambiado la materia; en vez de cuadriculados de papel de arquitecto, bosque, agua, margaritas. Se trata de lo que Adorno (p. 31) señala como una de las marcas del arte moderno, esa evisceración de la realidad (y del sujeto), donde lo concreto sigue existiendo sólo como una máscara de lo abstracto y el particular determinado no es sino un ejemplar de lo universal que sirve como su camuflaje.

Para Martin, la mejor escena del video es la del principio: unas rocas inmensas, golpeadas incesantemente por las olas del mar. Y añade que incluyó la misma escena al final de la película, porque le pareció “un buen registro del tiempo.” Es claro que esas rocas estáticas, contra las que embate el movimiento de las olas, ese encuentro de quietud y movimiento, es lo que permite concebir el tiempo. Pero ocurre que el comentario de Martin me resulta también contradictorio. Pienso, por ejemplo, que a diferencia de los pedestales y capiteles que anuncian con claridad dónde empieza y dónde termina la columna, o de las iluminaciones de manuscritos medievales, o de la coda musical, que marcan con claridad un principio y un fin del texto o de la partitura, buena parte del arte de nuestro tiempo —Agnes Martin

incluida de modo prominente— tiende a la infinitud, y por eso subraya la arbitrariedad de todo comienzo, medio y fin. Con todo esto, sin embargo, el comentario de Martin vuelve a ganar validez cuando pienso que esas rocas azotadas por las olas, al principio y al final, hacen que el video termine en el punto de recurrencia: estamos al final, y también al principio. La recurrencia curva la línea del tiempo, y así produce la repetición infinita y circular. Con esta estrategia borgiana se construye la infinitud más moderna de nuestros tiempos.

El compuesto de jirones de realidad —un cielo, un mar, una nube, un bosque, unas flores, un chico— no podría ser menos “real.” Porque esta escena “natural,” no interrumpida por sonidos urbanos, está liberada del peso de lo empírico⁴. Ver lentamente aparecer y desaparecer las cosas es liberador, acaso porque de este modo las cosas muestran su naturaleza fluida y transparente. Nada más diferente que esa identidad estampada como número de serie del artículo que sale de la fábrica. Engañosamente simple, la fotografía sin “sorpresas” en términos de encuadre, color y enfoque, me ofrece una escena que me parece de otro siglo, de otro mundo, me pierdo en la belleza del paisaje, me olvido de mí. No se trata del olvido que experimentamos al internarnos en el mundo de una ficción tradicional, donde nos transparentamos, dejamos temporariamente de existir. Este es un olvido gracias al cual me siento ser de modo vívido, como esas flores y esos tallos, en lo que me parece una gozosa infinitud; experimento una liviandad liberadora, desnuda de discurso y de psicologías. De alguna manera, estas escenas de la montaña, que han levantado el peso de mi yo, tienen un efecto similar al de las cribas que pinta Agnes Martin en sus cuadros, que podrían verse, sugiere lúcidamente Briony Fer, como una suerte de cernidor, por cuyos huecos cae el “yo,” se escapan mundos⁵. Ajeno a la engañosa discursividad, el arte de Agnes Martin es elocuente porque es mudo.

De a ratos, por ejemplo cuando se posa en las flores, la cámara se aquieta y se vuelve aguda, insoportablemente lúcida. Las margaritas casi duelen de tan cortadas contra el cielo. Para entonces, cuando Martin nos ha acostumbrado al silencio, es cuando

⁴ Martin: “Wherever I work, be it in New York or in New Mexico, it’s all the same. I don’t paint nature, or this life... [...] Some musicians compose music about music... Lots of painters paint about painting but my paintings are about meaning”.

⁵ Briony Fer, *The Infinite Line*, New Haven: Yale University Press, 2004, p. 57.

aparecen las *Variaciones Goldberg* en escena. Con las margaritas quietas, ahora el placer indecible de la línea de Bach, de ese movimiento tan preciso, de apariencia tan inocente, tan ordenado y tan rico, tan flotante e imposiblemente estable. Pero esa felicidad armónica dura poco, y al cabo de un cierto tiempo, el suficiente como para que las *Variaciones* se apoderen por completo de mis sentidos, también se desvanecen y me dejan deseándolas. El aire se vuelve ahora protagonista de las flores, cuyo efecto, como decía Hegel de la firme prominencia de los templos griegos, hacen visible el espacio del aire. Las margaritas registran la brisa, que por momentos se torna viento y las maltrata. Tomo partido por las flores, deseo volver a verlas solas, en esa fragilidad orgullosa de sus tallos y sus pétalos. Deseo fervientemente que se aquieten. Y al mismo tiempo trato de oír a Bach, y de hecho, logro tararearlo en la cabeza, pero estas variaciones oídas adentro, sin decibeles, no sacian el deseo de aquellas otras que ahora, ausentes, han creado un silencio casi intolerable.

Si afuera velocidad, aquí, exasperante lentitud, aquí sólo belleza y armonía. Con todo, no es pura sensualidad el placer que me penetra mientras miro. Hay algo que tiene que ver con una comprensión intelectual, pero paradójicamente sin palabras: algo así como un repentino adivinar, o quizás mejor, una revelación de la conciencia. En esta escena, prendida como un fuego por la madera de ese bosque, por la materia de esas nubes, de esa línea de espuma, hace su aparición lo que no existe.

Gabriel, título del video, es presumiblemente también el nombre del chico que escala a paso normal una montaña no muy empinada y avanza, seguido por la cámara, hasta desaparecer del marco, que luego lo recupera. Algo dicen los momentos en los que Gabriel se pierde de la cámara, o se aleja. Martin dijo una vez que mirar arte es como un simple entrar en un campo de visión, como cuando cruzamos una playa desolada para mirar el mar⁶. Ni la caminata por la montaña

⁶ Ann Wilson refiere estas palabras de Agnes Martin en "Linear Webs", *Arts & Artists*, octubre, 1966, p. 48. No tan simple, comenta Briony Fer (p. 57): "This sounds simple but deceptively so. Vision is evoked as a kind of crossing. It is not simply a matter of looking at the vista before us, but of entering into and moving across a field of vision." Dice Martin en *With My Back*, que pintó en lienzos de 6 pies por 6 durante 35 años, porque quería que fueran del tamaño de la persona que los mirara de modo que pareciera que el observador estaba entrando en el cuadro.

ni tampoco la elección de este chico y de su nombre de ángel parecen fortuitas. De las cribas de sus cuadros, dice Martin: “Un día estaba esperando mi inspiración. Estaba pensando en la inocencia y se me ocurrió una idea... y pensé en una criba. No me parecía un cuadro. Me gustó mucho. Se parecía a la inocencia.”

De a ratos, la cámara se mueve con la respiración de quien la sostiene. Pero como éste no es uno de esos videos caseros, en los que las mociones de la mano que sostiene la filmadora son indicio de torpeza, me pregunto primero por qué elige Martin este movimiento, que resulta molesto. Me pregunto luego cómo es que cuando camino o cuando corro, no experimento vértigo ni mareo alguno, pero esta cámara temblorosa me marea. No es que la cámara magnifique el movimiento. Ocurre, claro, que cuando corro, los ojos se mueven con el cuerpo, pero cuando miro este video, mis ojos están, por decirlo de alguna manera, separados, y lo que ven está mediado por el objetivo de la cámara filmadora que se mueve con la mano que la sostiene. Ocurre que cuando miro un video, borro mi espacio de espectador y me incorporo de algún modo al espacio representado en la pantalla; ignoro, por ejemplo, la oscuridad de la sala y me siento rodeada por esa luz radiante y esas flores que registra la cámara. Este cambio radical es responsable del mareo, de este fenómeno de terremoto. La cámara temblorosa me ha invitado a pensar que esta existencia, marcada por mociones incesantes, se vuelve, a fuerza pura de hábito, ficción de alguna forma ilusoria de estabilidad. Me invade una sed urgente de quietud. Y ahí recuerdo haber leído en alguna parte que a veces la quietud interior se manifiesta en mociones externas; y las pulsiones del espíritu en quietud corporal. La cámara y Gabriel se encuentran y se pierden, como nosotros, como nuestra atención en el paisaje quieto. Ahora creo que la cámara de Agnes Martin también se llama Gabriel y que este video propone un encuentro y también un colapso de tres: mi propia subjetividad, la del chico que se llama Gabriel y la de la cámara que lo sigue por el bosque. Las tres claramente distintas y a la vez intercambiables, las tres móviles y frágiles.

Es curioso el efecto que produce la lentitud de las imágenes, que me permite volver y volver a mirar. En vez de amortiguar el placer, la repetición lo intensifica. Es como si la cámara fuera mi memoria: lo que veo de nuevo es también lo que recuerdo haber visto y esto, ahora, me produce placer. Y entonces creo que Martin tiene razón

cuando piensa que las experiencias recordadas son por lo general más satisfactorias e iluminadoras que las originales⁷.

La cámara se adormece larguísimo tiempo en la cascada modesta. Allí, planos y superficies en conflicto inscriben en la fuerza del agua impulsos contradictorios, de donde surge un borde de espuma, cuyo movimiento no logra desdibujar un perfil que palpita. Se trata de una forma temblorosa, inasible pero que parece estable. Sólo después de mirar largo rato esa línea de espuma, que se volvió montaña, que se hizo baba y después nube para volver a ser espuma, advierto que lo que percibo como forma estable, este borde espumoso, está hecho de una sucesiva y rapidísima sustitución de materia, agua incesante que se remplaza por incesante agua sin que mis ojos puedan percibir la sustitución. Y de este proceso que los ojos no ven, surge la forma blanca de la espuma. Forma hecha de movimiento y de sustituciones incesantes. La continua ebullición evapora casi el agua y nos quedamos con espuma, con la ilusión de que lo que vemos existe y que no se evaporará en cuanto lo toque el aire. La identidad de los seres que pueblan nuestro mundo —el perfil de mi cara, de las sólidas casas en hilera de mi cuadra, la finura de unas muñecas, la espalda de nadador, el trazo de una nariz semítica que alguna vez amé— no es sino esa materia evanescente cuya única estabilidad es como este precario perfil de la espuma a la que llamé nube, montaña, baba. Imitando a San Isidoro, invento asociaciones etimológicas fantásticas: *los otros*, *nosotros*, no mucha diferencia al fin y al cabo, apenas *n* por *l*, las dos con el mismo punto de articulación en los alvéolos. No pesa mucho, al fin y al cabo, la tan mentada noción de identidad.

Este video de Agnes Martín me ha dado el placer de la belleza y me ha dejado también en estado de carencia, me ha impuesto deseos y las penas de los deseos incumplidos, pero sobre todo me ha obligado a vivirlo todo con una lentitud que, después de dejar de resistirla, por fin me permitió pensar y sentir que este paseo por el bosque con Gabriel es un poco como el vivir hecho de hábitos e impulsos. Es lo que el budismo llama *samsara*, palabra que en sánscrito denota el sufrimiento que perpetuamos, el ciclo de la existencia condicionada al que estamos condenados cuando no somos capaces de abandonar la

⁷ Agnes Martín, "What is Real?" (1976) en Barbara Haskell, *Agnes Martín*. With essays by Rosalind Krauss and Anna Chave. New York, Whitney Museum of Art, 1992, p. 26.

rueda que gira en el mismo lugar, que pasa invariablemente la misma película y se detiene en los mismos sitios del deseo, del goce, de la pérdida, de la carencia y de la pena. El árbol es el bosque, la flor, flores. Gabriel, un punto en la naturaleza y también el ojo que lo sigue, variación de la cámara y del objeto que registra. Ninguna imagen domina sobre otra. Todo es fluir. (Fluir, digo, y no incontinencia.)

Las imágenes de Agnes Martin tienen, como dijo algún crítico de su pintura, una calma de mar: algún incidente minúsculo ocurre en la superficie del agua sin tiempo y sin límites. Mientras miro, me invade una quietud tan intensa que parece un temblor, algo que no reconoce bien el cuerpo. Es una quietud gratificante, que me defiende del alud y del vértigo de lo que allá afuera tomo por estabilidad. Y al mismo tiempo una sensación de paradójica inminencia sin futuro, intensa, que nada tiene que ver con el deseo, una quietud agudizada que podría parecer una consecuencia de perder el yo. Reconozco en seguida que esto que llamo “perder el yo” se parece mucho a los momentos más raros y felices de la meditación, cuando se acalla la conversación incesante que produce la cabeza, cuando se aquietan las aguas y se limpian. Fuera del budismo, la ciencia más reciente identifica y caracteriza este estado de conciencia básica, opuesta a la conciencia extendida:

La conciencia no es monolítica, al menos no lo es en los seres humanos: puede separarse en clases simples y complejas y la evidencia neurológica muestra esta separación con claridad transparente. La conciencia más simple, que yo llamo *conciencia básica*, le proporciona al organismo un sentido de su yo en un momento —ahora— y en un lugar —aquí—. [...] Por otro lado, el tipo de conciencia compleja, que yo llamo *conciencia extendida*, de la cual existen muchos grados y niveles, da al organismo un sentido elaborado del yo —una identidad y una persona, tú y yo, nada menos— y ubica a la persona en un punto del tiempo histórico, agudamente consciente del pasado vivido y del futuro anticipado⁸.

Lo que he perdido mirando el video de Agnes Martin es precisamente la conciencia extendida, el pasado y el futuro. Y esa pérdida me ofrece la conciencia desnuda del aquí y el ahora, esas rachas de felicidad cristalina que, cuando tenemos suerte, nos da la meditación.

⁸ Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York: Harcourt Inc., 1999, p. 16; la traducción es mía.

En tiempos como el nuestro, en el que no sólo se elude la palabra “bello” sino toda representación que pudiera confundirse con la belleza tradicional, con todo su estigma de represión, ¿cómo es que Agnes Martin escoge esta escena que prodiga tanta belleza a ojos y oídos? No sería difícil, sin duda, entender esta ausencia de fealdad y disonancias como expresión alternativa de la supuesta represión intelectual de los instintos que algunos han leído en las ordenadas cribas de sus cuadros⁹. Pero la idea no me resulta para nada convincente porque huele a cliché fácil: los instintos, oscuros, verdaderos e indomables; el intelecto, sospechoso, adicto a claridades represivas; el pensamiento lineal, casi un insulto hoy, porque ha pasado a connotar sólo esclavitud, opuesto falsamente a la intuición. Estos cambios modernos ignoran que la intuición reclama sus propias disciplinas, e ignoran además el carácter indomable del intelecto, y sus frecuentes, engañosas claridades. Por una parte, las cribas de Martin acaso provengan de una experiencia personal. Cuenta ella que una rutina de su infancia era mirar el tren: “The train came into vision at 9 in the morning, and the train left at 12...” No creo que sea inverosímil pensar en esa línea horizontal del tren como una forma primaria que está presente de modo consciente o inconsciente, en el momento en que escoge las cribas. Por otra parte, creo también que esas cribas son paredes transparentes pero fuertes para defenderse del humo de tanto ícono vaciado.

Agnes Martin declara que *Gabriel* es una película sobre la belleza, la inocencia y la felicidad. La belleza, que es el misterio de la vida, dice Martin, representa la perfección. Vemos perfección, y sólo después pensamos en la belleza, añade, porque la perfección es más fácil de ver. Y la belleza ilustra la felicidad. ¿Belleza, perfección, felicidad? ¿A fines del siglo XX (o, para el caso, de cualquier otro siglo)? Imposible comprender el sentido de estas declaraciones de Martin fuera del contexto budista, en el cual el estado perfecto de ser es exactamente tal y como somos en cada instante, sin contarnos historias, sin esfuerzos, sin proyecciones, sin ilusiones de mejorías y sin miedo de empeorar.

Gabriel también me habla de la existencia regida por el cambio permanente, multitud infinita de variaciones repetibles que nos

⁹ Ver Donald Kuspit, por ejemplo, en *Art forum International*, 1 de marzo de 1993.

dejan en estado de carencia y de deseo, que nos dan belleza y nos la pierden. Y aunque confirmo que *Gabriel* es, como dice Martin, una película sobre la belleza, la inocencia y la felicidad, también veo que así es como Agnes Martin me hace tocar la pena que raramente me dejo sentir. No es el dolor de los vaivenes individuales de una voluntad o de un amor, explicable en términos de las artes psicológicas que hurgan en el pasado, sino el irrevocable sufrimiento de ser en este mundo. *Samsara*. Si andar por la vida empujados por urgencias siempre transitorias es una de las estrategias del olvido, el video de Martin nos fuerza, al revés, a prestar atención a lo que ocurre en el momento presente, a lograr la precisión necesaria para afinar la conciencia. El video también revela este mundo en el que creemos que andamos cuando en realidad nos desfogamos pedaleando una bicicleta estacionaria, cada vez menos porosos y por eso, más necesitados, porque el ruido y el abigarramiento nos cubren las aperturas sensoriales, nos adormecen el cuerpo y ponen en sordina las emociones. Liberados, aunque sólo brevemente, de ese correr en el mismo lugar, podemos tocar, jugar y hasta gozar la libre contingencia de las cosas. Al salir del Snug Harbor, vuelvo a leer el frontispicio —“Nosotros, los fatigados, buscamos un puerto”— frase que ahora, después de ver *Gabriel*, no se incluye en la comunidad de marineros fatigados que allí encuentran su descanso. Otra feliz, contingente coincidencia.



© Gerardo Piña Rosales