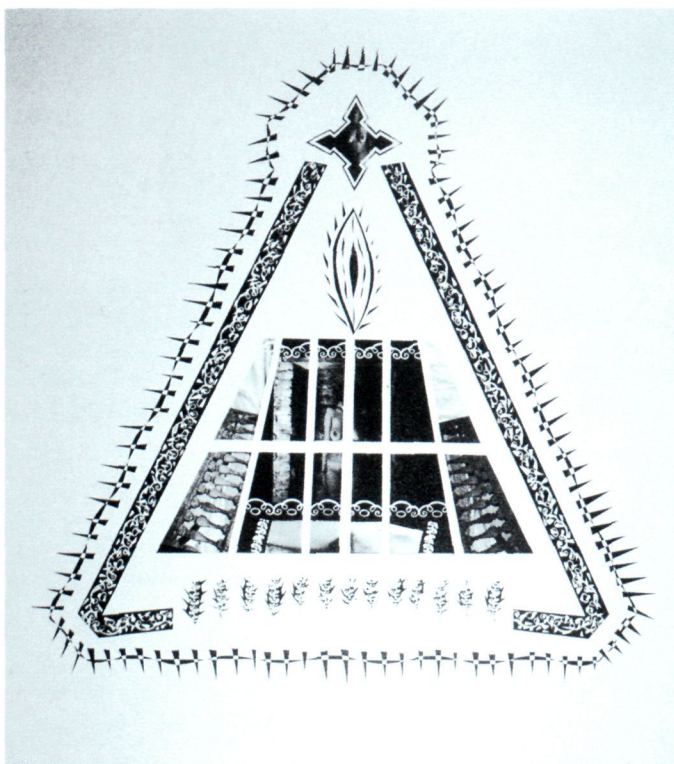


MARÍA MARTÍNEZ-CAÑAS

RETROSPECTIVA | A RETROSPECTIVE

JOEL WEINSTEIN

Lo más paradójico de las fotografías de María Martínez-Cañas es lo poco que se parecen a la fotografía. No es que no sean pictóricas, pero, incluso en su vertiente más abstracta, sus inquietantes modelos y maraña de líneas fluidas sugieren notaciones musicales, mapas de territorios geográficos y psicológicos, monumentos, criaturas y flora vivos, aunque decididamente metafísicos. Pero vistas a cierta distancia, e incluso con suma atención, bien podríamos tomar estas obras por acuarelas o dibujos de finas líneas realizados con pluma y tinta, más próximas a las pinturas caligráficas de Brice Marden que cualquier otra creación del panteón de la fotografía expresiva.



Plano de ciudad, 1986-87. Detalle | Detail. Impresión en gelatina de plata | Gelatin silver print, 50,8 x 43 cm

What is most paradoxical about the photographic works of María Martínez-Cañas is how unlike photographs they are. It's not that they aren't pictorial. Even at their most abstract, her bristling figures and thickets of fluent lines suggest musical notations, mappings of geographical and psychological territories, and vivid – though decidedly metaphysical – monuments, creatures and flora. But from a distance – and even with some close scrutiny – you might take these light-produced works for fine-lined pen-and-ink drawings or washes, closer to the stick-rendered calligraphic paintings of Brice Marden than any work you can name from the pantheon of expressive photography.

Ms. Martínez-Cañas's recent twenty-year retrospective at the Museum of Art in Fort Lauderdale, Florida, followed the arc of her restless trajectory. It began with spare constructivist incisions of black and gray on notepad-sized sheets of paper and ended in the great umbral depths of *Hortus VI* (2001), a vegetal rendering of Earth's most pungent recesses.

Though born in Cuba, Ms. Martínez-Cañas spent her youth in Puerto Rico and then attended the Philadelphia College of Art and the School of the Art Institute of Chicago. After college, she went to Spain for the better part of two years before returning to the U.S. to live in the mid-1980s, and subsequent trips abroad included a pilgrimage to Stonehenge and a visit to St. Petersburg, Russia, with a pinhole camera. Everything in her life, from growing up in a musical family to her myriad, complicated longings as a much-traveled exile, seems to find its way into her work.

While we commonly associate photography with close observations of the world we see every day – the sumptuous, fierce urban anthropology of Thomas Struth, for example, or the grandiose head-shots of Philip-Lorca di Corcia – we've also grown accustomed to more personal, imaginative uses of the camera, like the wildly invented autobiographies of Cindy Sherman and Jack Pierson, the socio-sexual provocations of Andrés Serrano,

La retrospectiva de Martínez-Cañas recientemente celebrada en el Museo de Arte de Fort Lauderdale, en Florida, abarca veinte años de la vida profesional de esta artista y traza el arco de su infatigable trayectoria. Todo comenzó con parcas incisiones constructivistas de trazos negros y grises sobre papel del tamaño de un taco de notas y concluyó en las grandes profundidades de *Hortus VI* (2001), una representación vegetal de los recovecos más ardientes de la tierra.

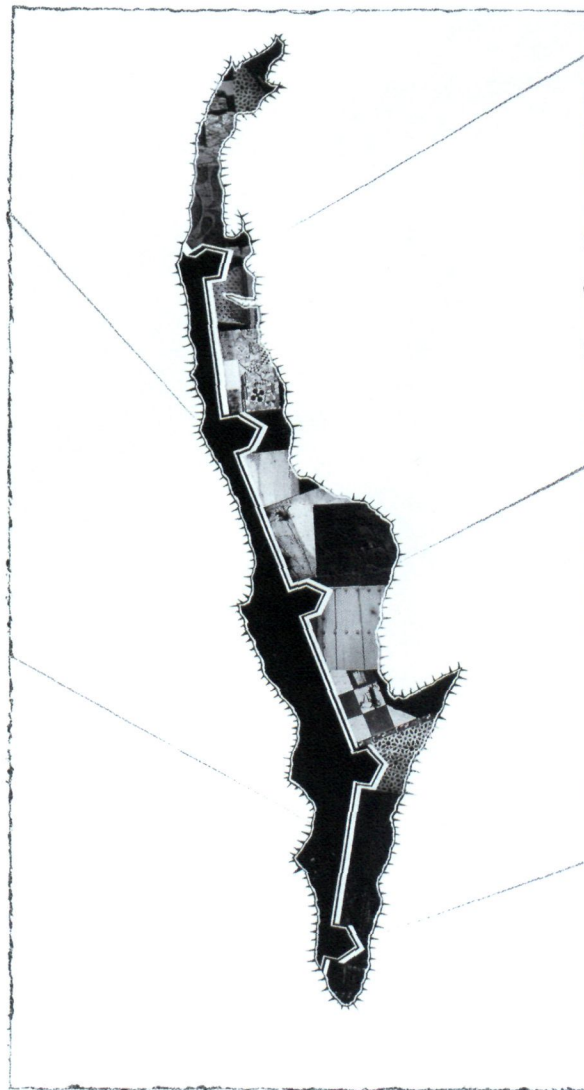
Aunque nacida en Cuba, María Martínez-Cañas pasó su juventud en Puerto Rico y más tarde asistió al Philadelphia College of Art y al School of the Art Institute de Chicago. Posteriormente viajó a España, donde permaneció dos años y de donde regresó para instalarse en Estados Unidos a mediados de la década de 1980. De sus viajes posteriores cabe destacar una peregrinación a Stonehenge y una visita a San Petersburgo, provista de una cámara desechable. Cada hito de su vida, desde su infancia y su juventud en el seno de una familia de músicos hasta su honda y compleja nostalgia como exiliada en permanente viaje, parece encontrar un lugar en su obra.

Si bien solemos asociar la fotografía con una atenta observación del mundo que vemos a diario —con, por ejemplo, la suntuosa y feroz antropología urbana de Thomas Struth o las grandiosas cabezas de Philip-Lorca di Corcia—, también nos hemos acostumbrado a otros usos de la cámara más imaginativos y personales, como las delirantes autobiografías inventadas de Cindy Sherman y Jack Pierson, las provocaciones socio-sexuales de Andrés Serrano y las juergas de chocolate y basura conceptual de Vik Muniz.

Más próximos a la búsqueda personal de Martínez-Cañas acuden a la mente dos iconos de la generación cubana de los ochenta: Ana Mendieta y Rogelio López Marín (Gory). Es discutible que Mendieta considerase las fotos de sus *performances* o sus trabajos con tierra como algo más que simple documentación, pero lo cierto es que esta artista comparte con Martínez-Cañas ciertas tendencias estéticas elementales, especialmente en lo que se refiere al cuerpo como vehículo de identidad. Las serie de fotografías más conocida de Gory —sus *collage* fotográficos teñidos y titulados *Es sólo agua en la lágrima de un extraño*— constituyen una sobrecogedora oda al exilio más doloroso; son visiones oceánicas desde el borde de una piscina cuyas aguas parecen viajar durante eones hasta un pasado tan amado como inalcanzable.

Pero Martínez-Cañas se diferencia de sus compatriotas y, ciertamente, de la mayoría de sus iguales, en el modo como la imagen da en su obra paso a la línea, el sombreado y la estructura. María se define a sí misma como una artista que dibuja con la luz, y en uno de sus paneles didácticos retrospectivos declaraba: “El papel fotográfico es para mí lo que un papel en blanco es para un poeta”.

La retrospectiva equivalía a una exhumación antropológica de la carrera del artista, en la que podrían visitarse las distintas



Territorio cubano, 1988. Impresión en gelatina de plata | Gelatin silver print, 50,8 x 43 cm. Foto cortesía | Photo courtesy Fredric Snitzer Gallery, Miami

and the chocolate-and-trash conceptual hijinks of Vik Muniz.

Closer to Ms. Martínez-Cañas’s brand of self-exploration, two eighties generation Cuban icons, Ana Mendieta and Rogelio López Marín (Gory), also come to mind. It is debatable whether or not Ms. Mendieta considered the photographs of her performances and earth works as anything other than documentation, but certainly she and Ms. Martínez-Cañas share some basic aesthetic proclivities, especially in regard to the body as a vessel of identity. Gory’s best-known photographic series, the tinted photo-collages, *Es solo agua en la lágrima de un extraño*, is a heart-swelling ode to exile if there ever was one; oceanic views from the edge of a swimming pool whose waters appear to cross eons to a beloved, unreachable past.

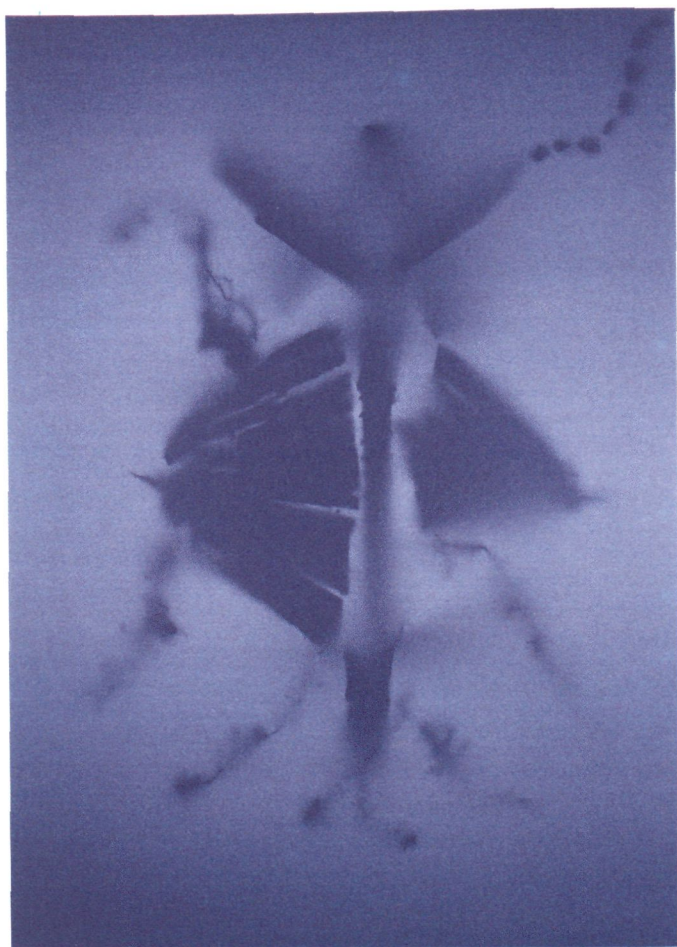
But Ms. Martínez-Cañas differs from her compatriots, and



Años continuos, 1994-95. Fotensamblaje sobre cristal | Photosamblage Mural on glass, 40 x 40 pies | Foot. Foto cortesía | Photo courtesy Fredric Smitzer Gallery, Miami. Florida. Aeropuerto Internacional de Miami. Crédito fotográfico | Photo credit: Carlos Domenech © Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

edades de su desarrollo de manera secuencial. Aun entendiendo que sus composiciones constan de imágenes fotográficas, más que de dibujos, es difícil no creer que son *collages* de instantáneas recortadas y pegadas con exquisito cuidado. Pero lo cierto es que cada pieza es una fotografía completa. El elemento básico de su técnica es el contacto, obtenido mediante la exposición en papel fotosensible de negativos creados manualmente. En un principio esto significaba empuñar un puñal como un dibujante empuñaría un lápiz, recortando líneas y formas en rubí o en ámbar litográfico y añadiendo ocasionalmente al conjunto objetos tales como trozos de negativo. Con el paso de los años, Martínez-Cañas ha empleado también, entre otros materiales, piedras, mapas, documentos amarillos por el paso del tiempo, piel de cebolla, fósiles, raíces, flores, hojas, pintura de dedos, incluso su propio cuerpo como material negativo.

De este modo crea contornos con nada más que luz, mientras que las texturas y las sombras se componen a menudo de fragmentos de tomas en apariencia apresuradas, como las que podría hacer un turista. Un estudio atento a las evocadoras formas de las obras de su primera época revela trozos de escalones



Traces of Nature: 18, 1999. Diazo Photogram Unique, 106,7 x 76 cm.

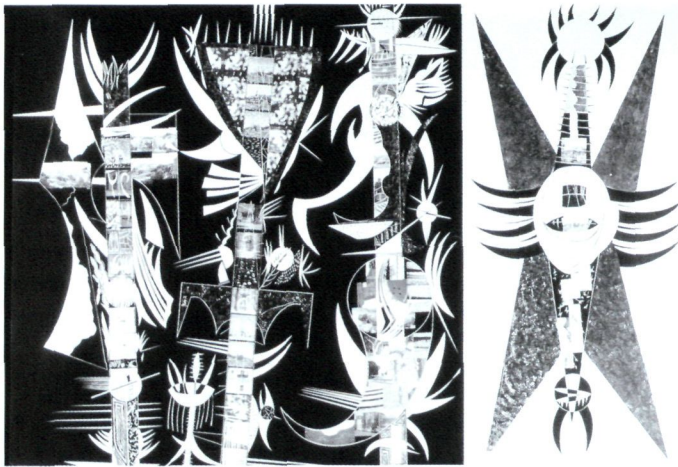
indeed from almost all of her peers, in the degree to which image gives way to line, shading and pattern in her work. She refers to herself as an artist who draws with light, and in one of the retrospective's didactic panels she declared, "The photographic paper is to me what a blank piece of paper is to a poet."

The retrospective provided a kind of anthropological exhumation of the artist's career, and in it one could visit the various ages of her development in sequence. Even understanding that her compositions are made of photographic images rather than drawing, it is hard not to believe they are collages of snapshots cut and pasted with exquisite care. But in fact, each piece is a finished photograph. The most basic element of her technique is the contact print, made by exposing light-sensitive paper to negatives created by hand. In the beginning, this meant wielding a knife as a draftsman would use a pencil, cutting lines and forms into rubylith or amberlith and sometimes adding objects, like pieces of snapshot negatives, to the mix. Over the years, she has also employed, among other things, stones, maps, documents yellowed with age, onion skin, fossils, roots, flowers, leaves, finger-painting, even her own body as negative material.

Thus, she creates contour lines with nothing more than light, while textures and shadows are often composites of bits of seemingly hasty snapshots, the kind a tourist would take. A close inspection of the evocative forms of her early-period works reveals puzzle pieces of ancient plaza steps, decaying balustrades, small town church facades, the statue of Chac Mool at Chitzen Itzá. *Plano de Ciudad* (1986-87) is more a saintly apparition than a city map, with repeated views of a naked female torso structuring the virgin's cloak and face. Presumably this is the artist's own body, giving the geography here an aspect of autobiography, and of commentary.

The earliest pieces in the exhibition included a book with fragments of sheet music and tracings so faint that you might imagine someone drawing a ragged fingernail through a skim of heated milk. During her time in Spain, Ms. Martínez-Cañas studied maps of the Spanish conquest of the New World, especially those relating to Columbus's discovery of Cuba, and she began to use the outline of the island nation as a dominant motif. *Territorio Cubano* (1988) is a strongly graphic example that is nonetheless elaborately patterned, conveying both the artist's political dismay and her exuberant, even rococo, formal style.

Her growing preoccupation with her Cuban roots led to an immersion in the work of Cuban master Wifredo Lam, which inspired several years' worth of spiky, totemic Lam-like compositions. Among the largest, *Mi presencia ante tu selva* (1991) may also be the most succinct and powerful such piece. These works looked Lamish more in general outline than in essential



Mi presencia ante tu selva, 1991. Impresión en gelatina de plata |
Gelatin silver print. Edición de 2. 101,6 x 152,4 cm

de plazas antiguas, balastradas desmoronadas, fachadas de iglesias de pequeñas ciudades, la estatua de Chac Mool en Chitzen Itzá. *Plano de Ciudad* (1986-87) es más una aparición beata que un mapa urbano, con visiones repetidas de un torso de mujer desnudo que configuran el manto y el rostro de la virgen. Presumiblemente se trata del cuerpo de la artista que, en este caso, confiere a la geografía una cualidad autobiográfica.

Entre las obras más antiguas de la exposición figura un libro con fragmentos de una partitura y marcas tan tenues que cabría imaginar a alguien dibujando con una uña rota a través de una capa de nata de leche. Durante su estancia en España, María Martínez-Cañas estudió los mapas de la conquista española del Nuevo Mundo, especialmente los relacionados con el descubrimiento de Cuba por parte de Colón, y empezó a usar el perfil de la nación isleña como motivo dominante. *Territorio Cubano* (1988) es un ejemplo de gran intensidad gráfica y, sin embargo, de estructura elaborada que transmite tanto el desencanto político de la artista como su exuberancia formal, muy próxima al rocó.

Una creciente preocupación por sus raíces cubanas la lleva a sumergirse en la obra del maestro cubano Wifredo Lam, que fue durante años el gran inspirador de afiladas composiciones totémicas, muy similares a las de Lam. Entre las de mayor formato cabe mencionar, *Mi presencia ante tu selva* (1991), que acaso podría ser la más escueta y la de mayor fuerza. Estas obras se asemejan a las de Lam más en su esbozo general que en sus detalles esenciales: Lam fue un gran colorista para quien el dinamismo era el núcleo de sus dibujos y que se sirvió de los principios de transformación de la cultura yoruba, como se aprecia en los movimientos de su mano sobre el lienzo y el papel. María Martínez-Cañas ha sabido captar algo de esta cualidad proteica, aunque adaptándola a su propio estilo. Su serie *Tótems Negros* parece alcanzar el apogeo tanto en lo que se refiere a la adoración de una

details: Lam was a great colorist, for one thing, and the dynamism at the heart of his oeuvre, drawing, as it did to some extent, on Yoruba principles of transformation, appears everywhere in the movements of his hand over canvas and paper. Ms. Martínez-Cañas was nonetheless able to capture something of this protean quality, though in her own fashion. Her *Tótems Negros* series seems like an apogee of both her adoration for a defining national figure and her ability to make such a sentiment a formal achievement. In other words, the series comprises both homage and declaration of independence, its sense of movement residing in the artist's transfiguration of image into line and depth, into surface attribute; not to mention ideological concerns far removed from Lam's own modernist milieu.

Since that time, the early 1990s, Ms. Martínez-Cañas has been as industrious – and as itinerant – as ever, and her work has proceeded with its accustomed veerings and profuse outbursts, including the production of several videos. She completed a public commission, a grandly arching – and encyclopedic – multi-panel mural on glass for the Miami airport, called *Años Continuos* (unveiled in 1996), the maquette of which appeared in the exhibition. She compiled a portfolio based on fifteen historical Cuban postage stamps. She undertook a series of works on linen in which she utilized the full length of her body as a negative object. And she introduced color into her work with several series, including diminutive, lovely studies of plant life, like the coppery *Garden [Change] II* (1998), and a group of more or less expansive, blueprint-like diazo photograms.

In their luminous monochromatic blueness, the photograms are a dramatic departure for Ms. Martínez-Cañas, and the most gestural and painterly of her works. They are as filled with light and movement as any of their more graphic predecessors; yet many also evince a profound but meaningful stillness, like portraits, or scenes of germinating life in a sun-bathed, amniotic depth. *Traces of Nature: 18* (1999) shows how opulent these pieces can be. But another in this series – *Traces of Nature: 28* (1999), a few soft marks gathered in the barest suggestion of a human torso – is among the most uncomplicated of her works since her rigorous early pieces, though it is decades more pliant and richer.

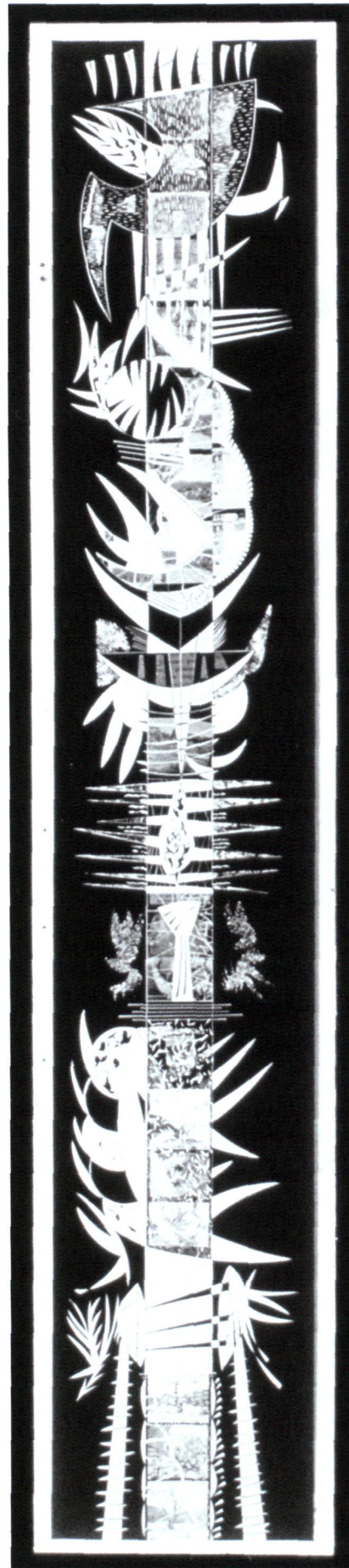
Ms. Martínez-Cañas has chosen a highly ambiguous path. Many people would argue that image is photography's essence, while to her it is something to be sliced and diced, a waiting corpus of darkness and light. Nonetheless, she proceeds with a curiosity that is as avid now as it was twenty years ago and an energy that carries her around the planet and into the territories of her own being, urged on, it seems, by the imperatives of light itself.

figura que define el carácter nacional como a la habilidad de la artista para convertir este sentimiento en un logro formal. Dicho de otro modo, la serie es tanto un homenaje como una declaración de independencia, y su sentido del movimiento reside en la transformación de la imagen para convertirla en línea, o de la profundidad para presentarla como un atributo superficial, todo ello sin entrar en sus preocupaciones ideológicas, más alejadas del medio modernista de Lam.

Desde esta época, que se sitúa a comienzos de la década de 1990, Martínez-Cañas se ha mostrado tan industriosa e itinerante como siempre, y ha seguido reflejando en su obra tanto sus habituales virajes como sus ardientes arrebatos, además de producir varios vídeos. Entre otros trabajos, llevó a cabo el ambicioso –y enciclopédico– encargo público de realizar un gran mural de cristal integrado por múltiples paneles, para el aeropuerto de Miami, obra que lleva por título *Años continuos* (inaugurada en 1996) y cuya maqueta se presentó en la exposición. Recopiló también una carpeta de trabajos a partir de quince sellos postales que dan cuenta de la historia cubana, y emprendió una serie de obras sobre lino, sirviéndose de su propio cuerpo como negativo. El color va incorporándose a su obra en diversas series, entre las que figuran delicados estudios en miniatura sobre la vida de las plantas, como la titulada *Garden [Change] II* (1998), realizada en cobre, y otros fotogramas diazoicos semejantes a cianotipos.

Estos fotogramas, de un luminoso azul monocromático, son como una dolorosa partida para María Martínez-Cañas y decididamente lo más expresivo y pictórico de su obra. Aparecen repletos de luz y movimiento, como algunos de sus trabajos anteriores, de estilo más gráfico; pero muchos revelan además una quietud tan profunda como cargada de significado, en tanto que retratos o escenas de germinación de la vida en una profundidad amniótica y bañada por el sol. *Traces of Nature: 18* (1999) es un buen ejemplo de la opulencia que pueden alcanzar estas creaciones, mientras que otra obra de la misma serie, *Traces of Nature: 28* (1999), apenas es un conjunto de tenues trazos combinados para insinuar la desnudez de un torso humano, y bien merece incluirse entre lo más complicado de su creación desde sus rigurosas producciones anteriores, por su mayor riqueza y flexibilidad.

María Martínez-Cañas ha elegido un camino enormemente ambicioso. Muchos dirían que la imagen es la esencia de la fotografía, mientras que para ella se trata de algo cortado y fragmentado, un corpus de luz y oscuridad sumido en la espera. Sin embargo, la artista muestra la misma avidez y la misma curiosidad que hace veinte años, y posee una energía que viaja con ella por todo el planeta y que se adentra en los territorios de su propia individualidad, urgida, al parecer, por los imperativos de la propia luz.



Tótem negro XII,
1992.

Impresión de plata |
Silver print,
137 x 24 cm