

# LEANDRO KATZ

## PHOTOGRAPHY *EN ABYME* LA FOTOGRAFÍA EN ABISMO

By / por Rodrigo Alonso  
(Buenos Aires)

*What type of sentence (I asked myself) will an absolute mind construct? I considered that even in the human languages there is no proposition that does not imply the entire universe.*

Jorge Luis Borges, *The God's Script*

In the short story *The God's Script*, Jorge Luis Borges narrates the story of a prisoner who has been confined together with a jaguar. In his attempt to escape, the prisoner speculates that the animal – which has existed and reproduced itself since the first day of Creation – might be the bearer of a divine code whose sole enunciation would have a liberating effect. "I devoted long years to learning the order and the configuration of the spots," the captive recounts. "Each period of darkness conceded an instant of light, and I was able thus to fix in my mind the black forms running through the yellow fur. Some of them included points; others formed cross lines on the inner side of the legs; others, ring-shaped, were repeated. Perhaps they were a single sound or a single word." After days of exhausting efforts, the prisoner succeeds in deciphering the secret code. But then, has he gained access to God's word, or has this code originated in his own capacity, as a being-of-language, to identify regularities and structures in the world?

Throughout his oeuvre, Leandro Katz has explored this dialectical oscillation between looking and reading, between the perception and the construction of meaning. In the manner of an anthropologist, he understands visuality as a cultural fact, hence, an arbitrary and historical one. His works are the product of a thinking that withdraws within the photographic medium in order to reflect

*¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero.*

Jorge Luis Borges, *La escritura de Dios*

En el cuento *La escritura de Dios*, Jorge Luis Borges narra la historia de un prisionero que convive con un jaguar. En su intento por escapar, el preso especula que el animal –que existe y se reproduce desde los tiempos de la Creación– podría ser el portador de un código divino cuya sola enunciación poseería un efecto liberador. "Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de sus manchas –relata el condenado–. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo. Algunas incluían puntos; otras formaban rayas trasversales en la cara interior de las piernas; otras, anulares, se repetían. Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra." Tras extenuantes días, el cautivo consigue develar el código secreto. Pero, ¿acaso ha accedido a la palabra de Dios o este código ha surgido de su propia capacidad, como ser-de-lenguaje, para identificar regularidades y estructuras en el mundo?

A lo largo de su obra, Leandro Katz explora esta dialéctica entre mirar y leer, entre la percepción y la construcción de sentido. A la manera del antropólogo, comprende la visualidad como un hecho cultural, y por lo tanto, arbitrario e histórico. Sus trabajos son el producto de un pensamiento que se repliega sobre el medio fotográfico para reflexionar sobre las sutiles relaciones entre realidad,



on the subtle relationships between reality, mimetic representation, and symbolic construction. In very different ways, but with a clear aim, these works reveal the semantic, political and ideological networks which underlie even the apparently most naturalistic images.

Anthropology also gives rise to his particular approach to photography. According to the artist, an influence of the conceptions which divide peoples into hunters and gatherers may be found in photography. Katz does not feel he is a *hunter* of images – in the manner of an Henri Cartier-Bresson, for example – but a *gatherer*: each shot is the result of a rigorous structure forged in a previous plan, which materializes at a later stage through the elements that the world provides.

Thus, a waterfall, a road, a palm tree may appear as the units of a formal system that questions the spontaneity of the gaze. In the series assembled in the book *Historia Natural/Natural History* – photographs produced between 1972 and 1979, based on landscapes and other themes from nature – those elements make up visual patterns that emphasize the compositional framework that emerges inevitably at the moment they are captured by the camera. It is a known fact that every frame implies a composition. Yet Katz does not merely confirm this fact; rather, he calls attention to another level of composition – that of the reading – and to

representación mimética y construcción simbólica. En formas muy diversas, pero con un objetivo claro, éstos ponen de manifiesto los entramados semánticos, políticos e ideológicos que subyacen incluso en las imágenes aparentemente más naturalistas.

De la antropología surge también su particular aproximación a la fotografía. Según el artista, hay en ella una influencia de las concepciones que dividen a los pueblos en cazadores y recolectores. Katz no se siente un *cazador* de imágenes – a la manera de un Henri Cartier-Bresson, por ejemplo – sino un *recolector*: cada toma es el resultado de una estructura rigurosa forjada en un plan previo, que se materializa posteriormente a través de los elementos que el mundo provee.

Así, una caída de agua, un camino, una palmera, pueden aparecer como las unidades de un sistema formal que cuestiona la espontaneidad de la mirada. En las series reunidas en el libro *Historia Natural/Natural History* – fotografías realizadas entre 1972 y 1979, basadas en paisajes y otros motivos de la naturaleza – esos elementos conforman patrones visuales que enfatizan el andamiaje compositivo que surge inevitablemente al momento de su captura fotográfica. Es sabido que todo encuadre supone una composición. Pero Katz no se limita a la constatación de este hecho, sino que llama la atención sobre otro nivel compositivo – el de la lectura – y otro factor insoslayable: que

Indian Falls, 10 seconds  
(silver gelatin print), 1972  
Caída del Indio, 10 segundos  
(copias de gelatina  
de plata), 1972



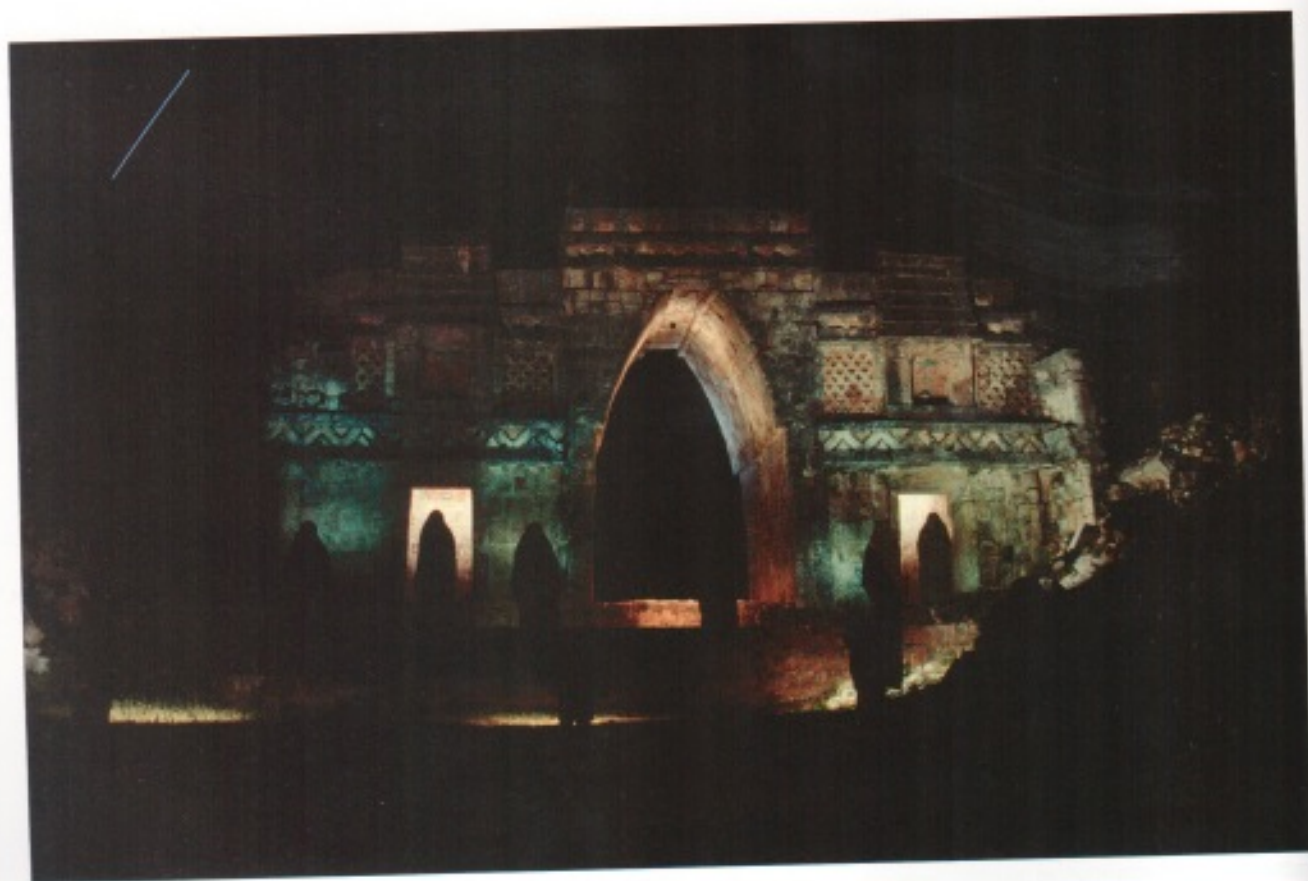
another unavoidable factor: a photograph is not viewed but read.

Many of those images are produced with a motorized camera which allows the shooting of multiple takes at a specific low interval, a procedure known as *time-lapse photography*. In this way, it is possible to capture minimal variations in the objects recorded which, however, do not suffice to highlight the temporal substratum of the medium – generally associated to instantaneousness – or that other time, exiguous and vital, that photography eliminates.

Those time-lapses, however minimal they may be, are nonetheless part of the historical evolution. Katz asserts that Walter Benjamin's *Theses on the Philosophy of History* (1940) played a key role in the consolidation of his thinking on the temporality of images. "The chronicler, who recounts events without distinguishing between the great and small," the German philosopher states in the mentioned essay, "thereby accounts for the truth, that nothing which has ever happened is to be given as lost to history." These ideas are the source of his interest in capturing major and minor events, spectacular and insignificant ones,

una fotografía no se mira, sino que se lee. Muchas de estas imágenes son producidas con una cámara motorizada que permite realizar múltiples tomas en una fracción de tiempo reducida, procedimiento que se conoce como *time-lapse photography*. De este modo, es posible capturar variaciones mínimas de los objetos registrados que, no obstante, son suficientes para destacar el sustrato temporal del medio –habitualmente asociado con la instantaneidad–, y ese otro tiempo, exiguo y vital, que la fotografía anula. Esos tiempos, aun minúsculos, son igualmente parte del devenir histórico. Katz afirma que las *Tesis de filosofía de la historia* (1940), de Walter Benjamin, fueron claves en la consolidación de su pensamiento sobre la temporalidad de las imágenes. "El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños –sostiene el filósofo alemán en el mencionado ensayo–, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia". De estas ideas parte su interés por plasmar los eventos menores y mayores, los espectaculares y los insignificantes, los del universo y los del individuo. Los tiempos mínimos que dan cuenta de

Lebrón, Study for the Night of Transfigured Time (chromogenic print), 1993  
 Lebrón, Estudio para la Noche del Tiempo Transfigurado (Copia cromogénica), 1993





those pertaining to the universe and those associated to the individual.

The minimal time lapses that account for unimportant events – such as the ones that comprise the piece *20 seconds (in the life of a palm tree)* (1975) – are later contrasted with the marks – visual, economic, political – left by the passage of time. In the *Catherwood Project* (1985-1995, resumed in 2001), Katz contrasts the drawings of the most important constructions of Mayan cultures performed by Frederick Catherwood in the 19<sup>th</sup> century with the photographic image reflecting their current state, by making the drawings and their references coexist in a single shot.

The comparison makes evident not only the variations produced by the passage of time, but also and above all those derived from the spectacular use as tourist attractions that the remains of Pre-Columbian cultures have been subjected to. The photographs function here *en abyme*; they mirror smaller copies of themselves to denounce the discredit of representation due to its incapacity to give a permanent form to a changing reality, its fleeting nature, its incomplete and partial perspective. This conflict

acontecimientos intrascendentes – como los que conforman la pieza *20 segundos (en la vida de una palmera)* (1975) – se contraponen más adelante a las marcas – visuales, económicas, políticas – del paso del tiempo. En el *Proyecto Catherwood* (1985-1995, reanudado en 2001), Katz confronta los dibujos de las principales construcciones de las culturas mayas realizados por Frederick Catherwood en el siglo diecinueve, con la imagen fotográfica de su estado actual, al hacer coexistir dibujo y referente en una única toma.

El cotejo pone de manifiesto no sólo las variaciones producidas por el paso del tiempo, sino principalmente, las efectuadas por el uso espectacular y turístico al que se ha sometido a los restos de las culturas precolombinas. Las fotografías funcionan aquí *en abismo*; se pliegan sobre sí mismas para denunciar el descrédito de la representación, debido a su incapacidad para fijar una realidad cambiante, su carácter transitorio, su perspectiva incompleta y parcial. Este conflicto se escenifica poniendo en juego dos miradas, o más bien tres: la histórica (los dibujos de Catherwood), la del fotógrafo (Leandro Katz), y la del espectador.

Before Stela B, Copán, 1989.  
Silver gelatin prints/ Copias en  
gelatina de plata.





20 Seconds in the Life of a Palm Tree (20 silver gelatin prints), 1971 20 Segundos en la Vida de una Palmera (20 copias de gelatina de plata), 1971

Throughout his oeuvre, Leandro Katz has explored this dialectical oscillation between looking and reading, between the perception and the construction of meaning. A lo largo de su obra, Leandro Katz explora esta dialéctica entre mirar y leer, entre la percepción y la construcción de sentido.

is staged bringing two gazes, or rather three, into play: the historical perspective (Catherwood's drawings), the perspective of the photographer (Leandro Katz), and that of the spectator.

On the other hand, there is in the Argentine artist's work a persistent interest in the tempos of the photographic process, something we have ceased to value in the present time of digitalization and immediate online availability. In *S(h)elf Portrait* (1972), a photographic sequence shows the artist building a bookcase; then the series of photographs itself is introduced into the sequence (in the manner of a *mise-en-abyme*); finally, a kind of zoom-in cuts to the heart of the support's physical substance, revealing the photographic grain. Unlike the motorized snaps, the *mise-en-abyme* – a copy of a photo shot contained in the next shot – implies a series of complex tasks: placing a photographic print close to the bookcase, photographing it, revealing the new photograph, printing a copy, drying it, and placing it beside the previous one for the next shot. The fifty photographs which compose the work and which seem to capture a not very extensive temporal sequence are the result of long days of hard work that "disappears" in the narrative reading.

Katz recalls that in those years, getting to the photographic grain, to the support's material essence itself, had for him a metaphysical character. The thought of the silver salts impacted by the light, of the atomic processes, of the convergence of the physical transformations necessary to obtain an image, led him sometimes to believe in the existence of God. In any case, photography was not for him a technique for a mere conceptual, immaterial production, but rather a product with a specific body. For this reason, he mounted his photographs on cardboard or on other rigid materials; he provided them a body. The units in *S(h)elf Portrait* rest on rails that imitate the bookcase they portray, while at the same time they highlight this material, heavy character that the artist intends to confer to the images.

*S(h)elf Portrait* also emphasizes the literary background of Leandro Katz, who approached photography after having explored poetry and the production of artists' books. The convergence of writing, image and reading gave rise to the *Lunar Alphabets* (1978-

Por otra parte, hay en la obra del argentino un interés insistente en los propios tiempos del proceso fotográfico, algo que en los años de la digitalización y la disposición online inmediata hemos dejado de valorar. En *S(h)elf Portrait* (1972), una secuencia fotográfica muestra al artista construyendo una biblioteca; luego, la propia serie de fotografías ingresa en la secuencia (a la manera de una *mise-en-abyme*); al final, una suerte de zoom-in penetra en la materialidad del soporte poniendo en evidencia el grano fotográfico. A diferencia de las capturas motorizadas, la "puesta en abismo" – la aparición de una toma dentro de la siguiente – implica una serie de tareas complejas: colocar una copia en papel cerca de la biblioteca, fotografiarla, revelar la nueva foto, copiarla en papel, secarla, y colocarla junto a la anterior para la próxima toma. Las cincuenta fotos que conforman la pieza, y que parecen plasmar una secuencia temporal no muy extensa, son el resultado de un arduo trabajo de días que "desaparece" en la lectura narrativa.

Katz recuerda que en estos años, la llegada al grano fotográfico, a la esencia material misma del soporte, posela para él un carácter metafísico. Pensar en las sales de plata impactadas por la luz, en los procesos atómicos, en la conjunción de las transformaciones físicas necesarias para la obtención de una imagen, lo llevaba, a veces, a creer en la existencia de Dios. En todo caso, la fotografía no era para él una técnica para la mera producción conceptual, inmaterial, sino más bien un producto con un cuerpo específico. Debido a esto, monta sus fotografías sobre cartón u otros materiales rígidos, les otorga una encarnación. Las unidades de *S(h)elf Portrait* se apoyan sobre rieles que remedan la biblioteca que retratan, al tiempo que resaltan este carácter material, pesado, que el artista busca conferir a las imágenes.

*S(h)elf Portrait* enfatiza también los antecedentes literarios de Leandro Katz, que se aproxima a la fotografía luego de transitar por la poesía y la producción de libros de artista. De la conjunción de escritura, imagen y lectura, surgen los *Alfabetos lunares* (1978-80), y el *Alfabeto achatinella* (1982) presentado en el Museo Whitney de Nueva York. Los primeros asignan imágenes de las fases de la luna a unidades lingüísticas, a la manera de un código de encriptación; el último, lo hace a partir de una selección de caracoles de forma homogénea pero





The Castle [Chichén Itzá] (Gelatin silver print), 1985.  
El Castillo [Chichén Itzá] (Copia de gelatina de plata), 1985.



*Shleff Portrait*, 1972  
50 black and white silver gelatin prints mounted on board / 50 copias en blanco y negro sobre gelatina de plata montadas sobre madera

80), and to the *Achatinella Alphabet* (1962), presented at the Whitney Museum in New York. The former assigns images of the phases of the moon to linguistic units, in the manner of an encrypted code; the latter does the same on the basis of a selection of snails which are homogeneous in shape but whose shells are visually unrepeatable. It is said that the color bands on the surface of these shells represent the events in the snails' lives; Katz considers the snails the writers of a secret autobiography. In these works, and in the manner of Borges' prisoner, the artist obtains the keys to a language hidden in nature. Yet it is not God's word which he finds there, but a confirmation that pushes us away from that universe which photography seems to bring closer to us in such a categorical way. This is expressed in *Lunar Sentence I* (1978), in which the fragments of the Earth's satellite overtly declare: "Even though language has been reduced to its own proper function within representation, representation has no relation to the world, except through the intermediary of language."

superficie visual irrepitible. Se dice que estos caracoles representan los acontecimientos de su vida en las franjas que recorren su cubierta; Katz los considera los escritores de una autobiografía secreta. En estos trabajos, y a la manera del prisionero de Borges, el artista extrae las claves de un idioma oculto de la naturaleza. Pero no es la palabra de Dios la que encuentra allí, sino una constatación que nos aleja de ese universo que la fotografía pareciera aproximar de manera tan contundente. Así lo expresa la *Oración Lunar I* (1978), en la cual los fragmentos del satélite terrestre declaran sin ambages: "Si bien el lenguaje ha sido reducido a su única función propia dentro de la representación, la representación no tiene ninguna relación con el mundo sino por intermedio del lenguaje".

Leandro Katz is an American/Argentine visual artist, writer and filmmaker, mainly known for his films and his photographic installations. From 1965 until 2006 he has lived in New York, where he has conducted creative and academic activities. He has been a member of the faculty at the School of Visual Arts, Brown University and William Paterson University, N.J. He currently lives in Buenos Aires. His works include long-term projects that incorporate historical research, anthropology and visual arts, dealing with Latin American subjects. These include *The Catherwood Project*, a photographic reconstruction of the two expeditions of Stephens and Catherwood to the Maya areas of Central America and Mexico (1839-40 and 1842-42), *Project For The Day You'll Love Me*, which investigates the events around the capture and execution of Che Guevara in Bolivia in 1967, *Paradox*, which deals with Central American archaeology and the banana plantations in the Maya region, and *Vortex*, which addresses the social and literary history of the rubber industry in the Amazon region of the Putumayo River. He has produced many artists' books and seventeen narrative and non-narrative films. His artist's book dealing with matters of time and daily life, *Shleff Portrait*, was published in Buenos Aires in 2008. His most recent books, *Natural History*, and *The Ghosts of Nancahuasi*, were published in 2010. Recent exhibitions include "Encuentros de Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental" (Museo Reina Sofía, Madrid), "Natural History" (Henrique Faria Fine Art, NY), "Magret-New York" (Proa, Buenos Aires), "10,000 Lives", (Gwangju Biennale, Korea), and "The Hours: Flowers in the Sky" (Henrique Faria Fine Art, NY).

For his work, he has received support from the Guggenheim Foundation, the Rockefeller Foundation, The National Endowment for the Arts, and the Hubert Bals Fund, among many others. Nacido en la Argentina y naturalizado estadounidense, Leandro Katz es un artista visual, escritor y cineasta, conocido principalmente por sus películas y sus instalaciones fotográficas. Vivió desde 1965 hasta 2006 en Nueva York, donde condujo actividades académicas y creativas. Fue miembro del profesorado del School of Visual Arts, NY, Brown University, RI., y William Paterson University, N.J. Desde 2006 reside nuevamente en Buenos Aires. Sus obras incluyen proyectos de largo término que incorporan la investigación histórica, la antropología y las artes visuales, abordando temas latinoamericanos. Los mismos incluyen el Proyecto Catherwood, una reconstrucción a través de la fotografía de las dos expediciones de Stephens y Catherwood en las regiones maya de Centroamérica y México (1839-40 y 1842-42), el Proyecto para el Día que me Quieras, en el cual investiga los hechos alrededor de la captura y ejecución del Che Guevara en Bolivia en 1967, Paradox, en el cual trata el tema de la arqueología en Centroamérica y las plantaciones de banana en las regiones de la cultura maya, y Vortex, proyecto en el que encara la historia social y literaria de la industria del caucho en la región amazónica del Río Putumayo. Ha producido varios libros y libros de artista, y diecisiete películas narrativas y no-narrativas. Su libro de artista que trata el tema del tiempo y la vida cotidiana, *Shleff Portrait*, fue publicado en 2008 en Buenos Aires. Sus libros más recientes, *Historia Natural*, y *Los Fantasmas de Nancahuasi*, en 2010. Muestras recientes incluyen "Encuentros en Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental" (Museo Reina Sofía, Madrid), "Historia Natural" (Henrique Faria Fine Art, NY), "Magret-New York" (Proa, Buenos Aires), "10,000 Vidas", (Bienal de Gwangju, Corea del Sur), y "Las Horas: Flores en el Cielo" (Henrique Faria Fine Art, NY). Por sus trabajos ha recibido apoyo de la Fundación Guggenheim, la Fundación Rockefeller, el Fondo Nacional de las Artes de Estados Unidos, y el Fondo Hubert Bals, de Holanda, entre varios otros.