



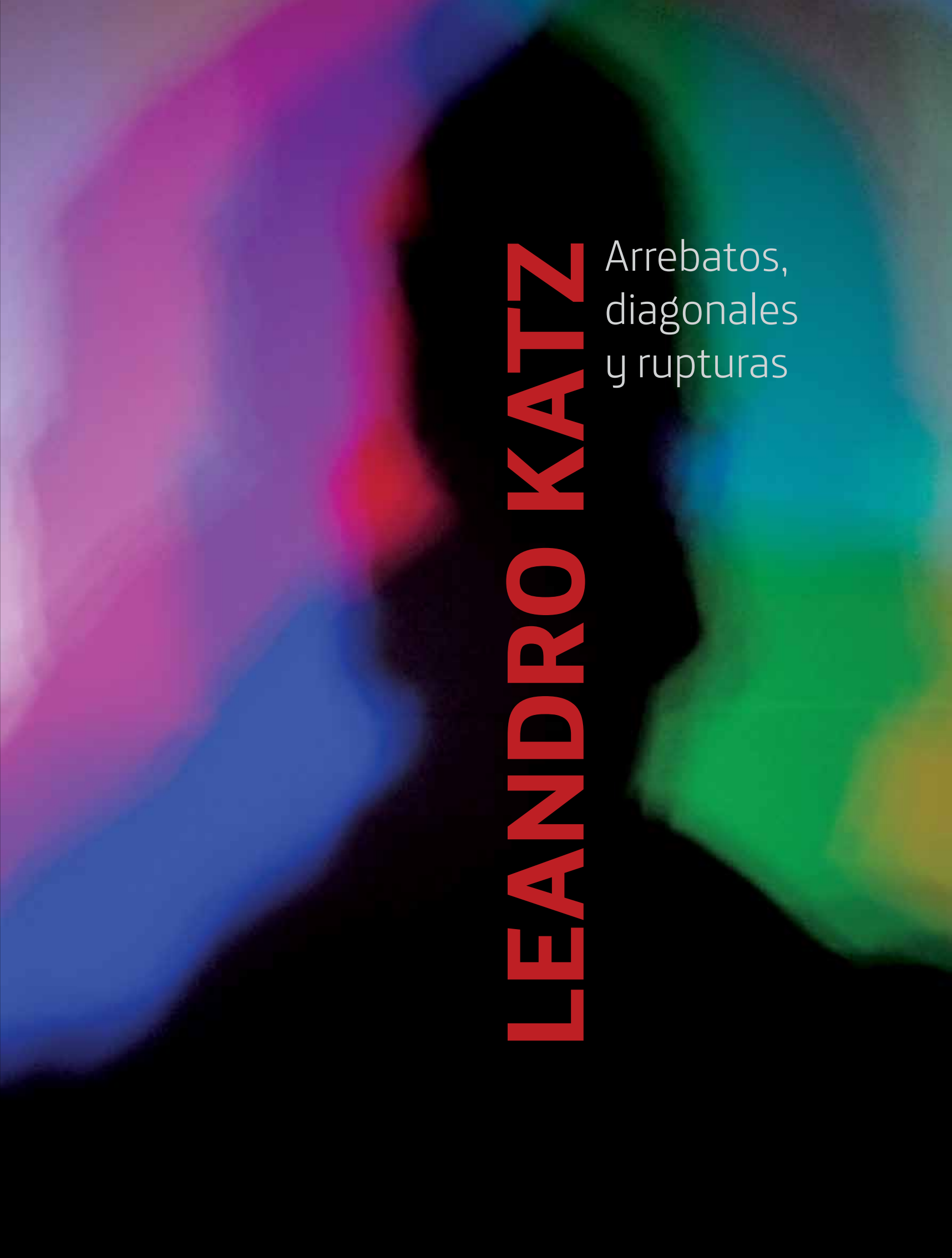
Leandro Katz:

ARREBATOS, DIAGONALES Y RUPTURAS

ESP/

ACIO

FUNDACIÓN TELEFÓNICA



LEANDRO KATZ

Arrebatos,
diagonales
y rupturas

**Fundación
Telefónica**

Luis Blasco Bosqued
Presidente

Alejandro Pinedo
Secretario general

Sebastián Minoyetti
Tesorero

Emilio Gilolmo López
Elena Valderrabano Vázquez
Federico Rava
Eduardo Caride
Agustina Catone
José Luis Rodríguez Zarco
Vocales

Agustina Catone
Directora Fundación Telefónica

Alejandrina D'Elía
Gustavo Blanco García Ordás
Gerentes

**Espacio
Fundación Telefónica**

Alejandrina D'Elía
Gerente

Marcelo Marzoni
Jefe de Montaje

Julia Zurueta
Curaduría

Silvana Spadaccini
Extensión Cultural

Josefina Pasman
Cecilia Pitrola
Educación

Federico Demateis
Técnica

Ricardo Serón
Germán Fernández
Montaje

Paula Karavaski
Comunicación

Mariana Barros
Administración

Mariana Martínez
Julia Frumento
Recepción

José Trejo
Jefe de Seguridad

Agradecimientos catálogo

Eduardo Grüner

Camila Sol
Galería 11x7

Henrique Faria
Henrique Faria Fine Art

Laura Faccelli

**Organización y producción
de la exposición**

Alejandrina D'Elía
Coordinación general EFT

Bérénice Reynaud
Curadora invitada

Julia Zurueta
Marcelo Marzoni
Producción EFT

Bérénice Reynaud
Leandro Katz
Marcelo Marzoni
Diseño expositivo

Federico Demateis
Técnico EFT

David Seldes
Consultoría iluminación

El Monte Fotografía
Producción fotográfica

Roberto Paladino
Ricardo Serón
Germán Fernández
Montaje EFT

Diego Guerra
Asistente de producción

Estudio Béccar Varela
Asesoramiento legal

Grüner, Eduardo
Leandro Katz: arrebatos, diagonales y rupturas / Eduardo Grüner y
Bérénice Reynaud. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Espacio
Fundación Telefónica, 2013.
120 p. ; 23x17 cm.

ISBN 978-987-1738-10-6

1. Arte. I. Reynaud, Bérénice
CDD 708

Con el apoyo de

Telefónica

Fecha de catalogación: 18/11/2013

Índice

7	Presentación
	LUIS BLASCO BOSQUED
	Presidente del Consejo de Administración de Telefónica de Argentina
9	Textos
11	La luna en el laberinto
	BÉRÉNICE REYNAUD
17	Modos de (dar a) ver . Un diálogo inconcluso sobre la obra de Leandro Katz
25	EDUARDO GRÜNER
	Leandro Katz / Bérénice Reynaud: una entrevista circular
37	Obras
83	Biografía del artista
85	Montaje
93	English Texts



Con *Leandro Katz: arrebatos, diagonales y rupturas* concluimos el ciclo de exposiciones temporales 2013. Esta muestra reúne un conjunto de importantes obras del prestigioso artista argentino, las cuales han sido realizadas a lo largo de su gran trayectoria artística. La cuidadosa selección a cargo de la curadora de la exposición, Bérénice Reynaud, se basó en obras fotográficas, en films y en videos, creados entre 1965 y 2013 y que fueron digitalizados especialmente para esta ocasión.

Uno de los puntos más significativos de la exposición ha sido la disposición de las obras en la sala, que, como un laberinto creado por la curadora y el artista, reflejan diagonales que permiten un diálogo particular entre ellas. Una propuesta donde el espectador arma su propia narración y va encontrando nuevos significados.

Es una satisfacción para el Espacio haber producido este proyecto junto a Bérénice Reynaud y Leandro Katz, permitiendo que por primera vez muchas de estas obras fueran presentadas en Buenos Aires y posibilitando su difusión a la generación más joven de artistas, estudiantes y público en general.

Luis Blasco Bosqued
Presidente del Consejo de Administración de
Telefónica de Argentina



Textos

Bérénice Reynaud

Eduardo Grüner

Leandro Katz / Bérénice Reynaud



Bérénice Reynaud

Nacida en Marsella (Francia), **Bérénice Reynaud** estudió filosofía en Paris-I-Panthéon-Sorbonne y Ciencias Políticas en el Institut d'Études Politiques de París; luego se trasladó a Nueva York, a fines de la década de 1970, donde recibió la beca Helena Rubinstein en el Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum. Mientras tanto, se desempeñó como curadora de programas de radio sobre nueva música estadounidense para Radio France y escritora de artículos para la publicación mensual francesa sobre cine *Cahiers du cinéma*, con lo que se especializó rápidamente en cine experimental e independiente. Participó en *Après-Coup*, grupo neoyorquino de académicos y psicoanalistas lacanianos, y tradujo conferencias internacionales de analistas extranjeros.

Como crítica, sus principales especialidades son el film/video independiente/experimental estadounidense; las películas y los videos realizados por mujeres; el cine y el video chinos; el cine africano; la teoría del cine de género y feminista. Publicó artículos en *Sight & Sound*, *Screen* (Reino Unido), *Film Comment*, *Afterimage*, *The Independent* (Estados Unidos); *Cinema Scope* (Canadá), *Senses of Cinema* (Australia), *Cahiers du cinéma*, *Libération*, *Le Monde diplomatique*, *CinemAction* (Francia); *Meteor*, *Springerin* (Austria), *Nosferatu* (España) y *Cinemaya*, *the Asian Film Quarterly* (India), entre otros, y varios trabajos académicos, enciclopedias y artículos en catálogos en los Estados Unidos, Canadá, el Reino Unido, Francia, Alemania, Austria e Italia. Es autora de *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas* (París, *Cahiers du cinéma*, 1999) y *A City of Sadness*, sobre la película de Hou Hsiao-hsien (Londres, BFI, 2002), y fue coeditora de una colección de textos sobre crítica de cine feminista, *Vingt ans de théories féministes sur le cinéma - Grande-Bretagne et États-Unis* (París, *CinemAction*, 1993).

Como curadora, organizó proyecciones de películas y videos en Artists Space, Collective for Living Cinema, el Museum of Modern Art y el Museum of the Moving Image (Nueva York); el UCLA Film & Television Archive, Los Angeles Filmforum (Los Ángeles); el Festival d'Automne, la Galerie Nationale du Jeu de Paume y el Forum des Images (París).

Se desempeñó como cocuradora de las series periódicas fílmicas y en video en REDCAT (Roy and Edna Disney/CalArts Theater) desde que se inauguró ese espacio en el centro de Los Ángeles, en 2003. Es corresponsal del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (España) desde 1993 y de la Viennale (Austria) desde 2000; colaboró en el Créteil International Women's Film Festival (París, Francia) entre 1985 y 2002 y fue asesora de Cinema Pacific Festival (Eugene, Oregón), China Onscreen Biennial (Los Ángeles y Washington D.C.), el Pesaro International Film Festival (Italia), el Jerusalem Film Festival, el Asian Pacific Film Festival (Los Ángeles), el Asian-Cine-Vision Film Festival (Nueva York), etc.

Desde 1992, Reynaud enseña teoría y crítica de cine en la School of Critical Studies y la School of Film/Video del California Institute of the Arts.

LA LUNA EN EL LABERINTO Bérénice Reynaud

*Notre prison est construite en livres aimés.*¹

André Breton y Philippe Soupault



Splits [La escisión], 1978

1. MISE EN SCÈNE

Todavía estoy tratando de descifrar la perdurable fascinación que *La escisión* (1978) ha ejercido en mí desde que la vi por primera vez en una proyección de vanguardia en el Kitchen Center del Soho. Sentía tanta curiosidad como desconfianza ante un film descrito como una adaptación/deconstrucción de *Emma Zunz*; una operación compleja que implicaba la posibilidad de una traición. Sin embargo, Edgardo Cozarinsky, en un libro que alaba la película de Leandro Katz,² traza un inteligente catálogo de *pasajes* (o, tal vez, *correspondencias* baudelairianas) entre el

cine y la *écriture* borgiana. Como sugiere Leandro Katz en la entrevista que grabé con él en la primavera de 2011, para crear tales correspondencias el artista fílmico tiene que comportarse como un bailarín –y “nadar” sutilmente en los tropos preexistentes del texto– o como un ladrón –“asaltando” un espacio ajeno, fracturándolo y luego apropiándose–. Esto es lo que los críticos de *Cahiers du cinéma* entienden por *mise en scène*: una (re)organización estructural, a menudo obsesiva, del espacio, que opera *dentro de* y *contra* el texto escrito (el guión, ya sea elegido o impuesto), así como *dentro de* y *contra* un sistema específico de producción (el estudio de cine, o la vanguardia como institución). Con este marco conceptual en mente, yo buscaba, más allá de la tradición de *Cahiers*, algún tipo de epifanía cinematográfica de avanzada. Entonces vi *La escisión*. ¿Fueron los atractivos bordes imperfectos (la huella del trabajo humano) de una pantalla dividida en forma de mosaico, en la que se desplegaban simultáneamente cinco imágenes? ¿Fueron los rostros huidizos de dos mujeres –una, en la parte superior de la pantalla, cuya imagen se difractaba en cuatro viñetas; otra, en la parte inferior, que aparecía y desaparecía, rondando en el filo de una narración que se movía a la deriva? Tal vez, tomando palabras que más tarde escribió Raúl Ruiz, haya tenido la experiencia de “una cierta manera de filmar capaz [...] de permitirnos viajar a los confines de la creación mediante la simple yuxtaposición de una pequeña cantidad de imágenes temblorosas. En este impresionismo radical, lo nunca visto estaría a nuestro alcance”.³



Splits [La escisión], 1978



Reel Six, Charles Ludlam's *Grand Tarot* [Rollo seis, *El Grand Tarot* de Charles Ludlam], 1987



Moon Notes [Notas lunares], 1980



The Judas Window [La ventana de Judas], 1982

Haciendo una digresión –puesto que estoy abordando la obra de Katz en zigzag, como en el juego “Serpientes y escaleras”, o mediante asociaciones libres surrealistas–, esta *pequeña cantidad de imágenes temblorosas* es también lo que entreteje la textura de *Rollo seis*, *El Grand Tarot* de Charles Ludlam (1987) o las cuatro “películas

¹ “Nuestra prisión está construida con libros amados”, *Les Champs magnétiques* (1920).

² Cozarinsky, Edgardo, *Borges in/and/on Film* (trad. Gloria Waldman y Ronald Christ), New York, Lumen Books, 1988. Cozarinsky elogia *La escisión* por ser “profundamente fiel a Borges”, y señala que la originalidad y la independencia de la empresa de Katz residen en no haber aceptado el significado de las palabras del maestro, en forzarlas a revelar un significado no reconocido o, en todo caso, otro (pp. 114–115).

³ Ruiz, Raúl, *Poetics of Cinema* (trad. Brian Holmes), Paris, Dis Voir, 1995, p. 90.

de la Luna": *Doce lunas (y 365 atardeceres)* (1976), *Tomas lunares* (1976), *Notas lunares* (1980) y *La ventana de Judas* (1982). Los experimentos de Leandro Katz con diversos formatos y técnicas vinculados al Súper-8 (cámara octoocular, dispositivos para tomas a intervalos predeterminados, telescopios con lentes variadas, uso de diferentes películas fotográficas y distintas velocidades, baños, congelados, fundidos, fragmentación de la pantalla, refotografía, fotomontaje, superposiciones ópticas) generan imágenes fascinantes cuya característica no es su reproducción de la "realidad", sino la incertidumbre de la visión misma. ¿Dónde empieza el fotograma, y dónde termina? ¿Vimos realmente lo que pensamos haber visto? La Luna describe movimientos minúsculos e impredecibles en el cielo, revela una nube que pasa o se oculta tras una "lluvia cinematográfica" color púrpura, juega a las escondidas, vuelve a aparecer; ahora es una esfera, después una media luna –no *varias* medias lunas–; ahora tenemos muchas lunas, como en una pesadilla fassbinderiana;⁴ es tragada por el fuera de campo, dejando tras de sí un misterioso halo, una estela de luz evanescente, como la cola de un vestido de novia; se eleva sobre los paisajes brumosos de Manhattan al anochecer, o sobre un vacío negro.

La Luna es la primera pantalla reflectante; la luz lunar expresa la esencia del cine (esa arquitectura de fuentes de luz cuidadosamente contenidas); un globo tan cercano y, sin embargo, tan lejano, que puede ser observado con ansia, a diferencia del Sol, que no se puede "mirar fijamente", al igual que la muerte (La Rochefoucauld); la Luna que los enemigos de Galileo, que no sabían cómo enfrentar la muerte pero sí cómo infligirla, confundieron una vez con el Sol. Porque es *ella*, no el Sol, la que gira alrededor de la Tierra...



Teatro del Ridículo, de Charles Ludlam
Camille, basada en *La Dama de las Camelias* (1973)
Proyección digital en formato Keynote

En la mayoría de las culturas, y por cierto entre los mayas, la Luna sugiere los misterios irreductibles de lo femenino. Zigzagueemos nuevamente. Hay un "Mago de la Luna" en *Rollo seis* (extraña reminiscencia de Méliès, enfatizada por el uso del blanco y negro, el vestuario delirante, el *collage* de tomas heterogéneas con un espacio paradójicamente "liso",⁵ el carácter lúdico. ¿Y quién sino un artista teatral genial como Ludlam, que puso en escena y representó a *Camille*, *Lady Enid* y *María Callas* creativamente caracterizado como mujer, podría tener interés en la investigación de lo divino femenino? La Emma Zunz de Borges y la Emma/Muriel de Katz son heroínas protofeministas, o bien espejos de una alienación específica sufrida por las mujeres de clase trabajadora: la diosa caída en la fábrica, la luna en el arroyo que se convierte en un oscuro ángel vengador.

Y la Luna hace su aparición en *La escisión*, con una toma icónica que podría haber pertenecido a una "película de la Luna", ubicada entre dos títulos enigmáticos ("El regidor" y "Un posfijo lunar"), después de que la heroína tomó su decisión, y antes de un sueño en blanco y negro hecho con un *collage* de noticiarios. Contra la lógica de los sueños, en los que "la persona que tiene el papel principal [...] es siempre quien sueña",⁶ Emma no aparece en esta secuencia, porque es un puro constructo cinematográfico. De la idea de sueño, Katz solo retiene lo que Jean-Louis Baudry analiza como el núcleo de nuestro "deseo de cine": un "estado en el cual las percepciones mentales son tomadas por percepción de la realidad".⁷ Así que Emma sueña –y el espectador con ella, y más tarde Ruiz compartirá ese sueño– con "un cine capaz de dar cuenta [...] de las variedades de la experiencia en el mundo sensible":⁸ multitudes que se manifiestan; policías a caballo que dispersan a los manifestantes; un barco que se hunde; una nadadora en un mar agitado; calles anegadas de una ciudad; asiáticos desesperados que mendigan con la mano extendida; personas que murieron durante las huelgas, y la grosería de Wall Street, y el mundo al revés... y *el tiempo en que la Historia liquida a los amos*. Borges tuvo un sueño similar, aunque literario, y aquí advertiremos que la Luna de Katz no solo es la primera pantalla de cine, sino también un paradigma perfecto del "aleph".

Mientras que el cine predominante, como aparato ideológico-tecnológico, tiende a reproducir un espacio estructurado por la perspectiva renacentista, el cine experimental ha buscado modelos alternativos en formas premodernas de representación, tales como las pinturas egipcias y los bajorrelieves mayas (donde la figura humana se muestra de perfil, en tanto que algunos detalles –ojos, miembros– ofrecen una vista frontal), o la "perspectiva invertida" identificada por Pavel Aleksandrovich Florensky en los íconos rusos: San Juan es

...presentado [...] desde tres ángulos diferentes. Las líneas de perspectiva no convergen en un punto de fuga en el fondo de la imagen, sino que divergen [...] En toda representación pictórica están en juego dos fuerzas; la primera es una ilusión de realidad creada por las leyes de la perspectiva, y la segunda, una imagen expresiva compuesta por signos canónicos arbitrarios [...] Siempre requiere una combinación de signos sagrados, uno que funciona como la caligrafía pictórica china, y el otro como artificio teatral.⁹

⁴ *Un año con 13 lunas (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978)* es la única película de Fassbinder que tal vez podría haber sido codirigida por Charles Ludlam.

⁵ Aquí aludo a la distinción de Gilles Deleuze y Félix Guattari entre espacio "liso" y "estriado". Véase *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (trad. Brian Massumi), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987. (Edición en español: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002). El espacio "liso" también está relacionado con el concepto de "arte nómada", que, en una ampliación de este ensayo, también podría aplicarse a la obra de Leandro Katz (y Charles Ludlam).

⁶ Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, citado en Baudry, Jean-Louis, "The Apparatus," *Camera Obscura*, n° 1, otoño de 1976, p. 114.

⁷ Baudry, Jean-Louis, *op. cit.*, pp. 115 y 118.

⁸ Ruiz, Raúl, *op. cit.*, p. 90.

⁹ Citado por Ruiz, Raúl, *op. cit.*, p. 35. Ruiz escribe su nombre "Pavel Aleksandro Florenski".

La fragmentación de la imagen nos permite ver, simultáneamente, a Emma mirando hacia la derecha, mirando hacia la izquierda, lanzando una mirada oblicua hacia el fuera de campo, pero también su mano abriendo un sobre, y a Emma caminando por la calle. La película es una reflexión premoderna sobre el dilema de la representación inspirado por el cubismo y el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp. Esto convierte a *La escisión* en una profunda reflexión sobre la naturaleza de los signos: el caligráfico y el teatral.

Emma es una *mentirosa*, y, como tal, representa el verdadero meollo de la condición humana. Se ha conjeturado que la escritura fue inventada para llevar la cuenta —seis fanegas de grano a cambio de dos corderos recién nacidos—, pero el *lenguaje* probablemente lo fue para decir mentiras. Los animales no mienten; los hombres y las mujeres sí, y a mí me encanta hacerlo. La paradoja *Soy un mentiroso* ejemplifica la escisión lingüística del sujeto entre la *énonciation* (enunciación) y el *énoncé* (enunciado): el sujeto hablante que pronuncia la oración dice la verdad, mientras que el sujeto gramatical de la oración miente.

En mi entrevista con Leandro Katz, tuvimos un fructífero malentendido: yo transcribí: “Ella es una tramposa (*cheat*), es una nadadora”. “Nunca habría dicho ‘tramposa’”, observó él. “Tal vez ‘es un barco’ (*ship*)...”. Oí “*cheat*” porque en esta palabra resuena el título en inglés de otro libro amado, *The Sweet Cheat Gone*,¹⁰ de Marcel Proust. Al intentar descifrar las incesantes mentiras de Albertine, Marcel comprende la naturaleza de los signos, pero también el deseo muy humano de ser engañado. En la competencia entre Zeuxis y Parrasios, el segundo gana porque presenta la pintura como un velo, “algo más allá de lo cual [el hombre] exige ver”.¹¹ Y, como Lacan no deja de recordarnos, un significante no representa otra cosa que un sujeto para otro significante. Un jeroglífico le dice a otro jeroglífico: “Aquí hubo una vez un hombre”, y para recibir lo que se le está transmitiendo, el artista, o el amante, tiene que convertirse en un jeroglífico.

Cuando luchamos con los signos emitidos por una persona que, según el modelo proustiano, puede no ser siquiera digna de nuestro amor, “estamos volviendo a los orígenes de la humanidad; es decir, a momentos en los que los signos prevalecían sobre el contenido explícito, y los jeroglíficos sobre las letras; esta mujer no nos ‘comunica’ nada, pero no cesa de producir signos que hay que descifrar”.¹² Aquí nos encontramos en el corazón de la ecuación propuesta por Florensky, bajo el influjo de una combinación sagrada entre jeroglíficos y teatro. ¿Qué mejor manera de definir el abordaje específico de Katz de la *mise en scène*?



Teatro del Ridículo, de Charles Ludlam
Barbazul, una adaptación de *La isla del Dr. Moreau*
(1970)
Proyección de fotografías digitales en formato Keynote

2. SCÉNOGRAPHIE

En francés, para hablar de la organización del espacio fílmico, usamos la palabra *mise en scène*; para indicar el diseño de una exposición, la palabra *scénographie*, conceptos ambos tomados del teatro, lo cual traduce bien el aspecto teatral (en toda su malicia) de la obra cinematográfica de Katz —que se expresa particularmente en su fascinación por el Theater of the Ridiculous de Ludlam—, su uso de la farsa, su tiempo fracturado (que superpone fragmentos temporales; cronología desviada, que, a su vez, se bifurca en una pansexualidad exuberante que implica más de dos géneros, en un continuo de identificaciones sexuales, personificaciones y representaciones).

¿Cómo traducir esta teatralidad, la calidad jeroglífica de los códigos fílmicos de Katz, pero también el paso del tiempo (cuarenta y tantos años de obra terminada) y la extensión geográfica que incluye

tanto al artista como a la curadora, de Buenos Aires y Marsella a París, Nueva York, Quito y Los Ángeles? El laberinto surgió como “evidencia visible” *scénographique*; como un “doble” de los conceptos que, a veces en forma encubierta, se abren camino en sus películas. Como señala la curadora Mariagrazia Costantino, “el jardín de los senderos que se bifurcan”, más allá de sus connotaciones borgianas, también expresa la esencia del cine, en el cual “una cuidadosa combinación de tiempo y espacio genera un movimiento coordinado”.¹³ La escisión del espacio cinematográfico está bien documentada en la obra de Katz, pues ha generado la feliz combinación de “films” y “proyectos” que toman como punto de partida una meditación sobre el aspecto fragmentario de la imagen reproducida (los mejores ejemplos son *El día que me quieras*, de 1997, y *Proyecto para El día que me quieras*). Su quiebre del tiempo no es menos significativo, y conjura el concepto deleuziano de “tiempo cinematográfico que se bifurca”: “Se trata [...]”



El día que me quieras, 1997
Instalaciones acumulativas, notas

¹⁰ Título original: *Albertine disparue*; en español, *Albertine desaparecida*. (N. de la T.).

¹¹ Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París, Le Seuil, 1973, p. 102. Texto original en francés: *quelque-chose au-delà de quoi [l'homme] demande à voir*.

¹² Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, París, PUF, 1964, p. 31. Texto original en francés: *nous retournons aux origines de l'humanité, c'est-à-dire aux moments où les signes l'emportaient sur le contenu explicite, et les hiéroglyphes sur les lettres : cette femme ne nous « communique » rien mais ne cesse de produire des signes qu'il faut déchiffrer*.

¹³ Costantino, Mariagrazia, “Preface”, en *The Garden of Forking Paths – Exploring Independent Animation*, Shanghai, OCT, 2013, p. 3.

de un inexplicable secreto, una fragmentación de toda linealidad, de bifurcaciones perpetuas como otras tantas rupturas de la causalidad".¹⁴ A su vez, el tiempo y el espacio se abrazan estrechamente; a medida que se despliega el tiempo cinematográfico, las cosas o los sujetos seleccionados por la cámara (el conjunto de objetos sobre la mesa de Emma, los retratos fotográficos del Che Guevara, las bandera rojas, los actores de Ludlam, una gran multitud en Quito, gente que espera en una estación ferroviaria rural, la estatua de Mercurio, el Dragón de Quiriguá, los expresivos rostros de Mark Boone Jr. y José Rafael Arango) crean un cierto tipo de espacio.

La experiencia de ver un film refleja la de visitar una exposición: "El laberinto es el espacio y el tiempo que uno emplea para recorrerla",¹⁵ y cuanto mejor sea el laberinto, más fielmente expresará la complejidad tanto del mundo real como del texto cinematográfico de vanguardia, y nos permitirá "examinar los mecanismos de su funcionamiento: repeticiones, patrones recurrentes o leves cambios de perspectiva, y, además, puntos de inflexión y convergencias inesperadas".¹⁶

Los cambios de perspectiva son lo que crea el espacio cinematográfico, y nadie entiende esto mejor que Leandro Katz, cuya obra fílmica gira toda en torno de esta interminable alteración. Por eso elegimos su objeto cinematográfico por excelencia, la Luna, y lo ofrecimos al espectador mediante una inversión de la perspectiva. En lugar de ser experimentada como una esfera colgada en el cielo, se la proyecta en un recinto cóncavo, como un útero, como en su propia superficie interna, a través de una yuxtaposición de imágenes que multiplican la serena y extraña presencia de la Diosa del Cine. Como el origen secreto del mundo sensible, la Luna está oculta en medio del laberinto.

¹⁴ Deleuze, Gilles, *Cinema II*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 49. Texto original en francés: *Il s'agit... d'un inexplicable secret, d'une fragmentation de toute linéarité, de bifurcations perpétuelles comme autant de ruptures de causalité.*

¹⁵ Costantino, Mariagrazia, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶ *Ibid.*

Eduardo Grüner

Sociólogo, ensayista y crítico cultural. Es profesor de Antropología y Sociología del Arte y de Teoría Política en las facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y ejerció como vicedecano de la Facultad de Ciencias Sociales entre 2002 y 2005. Ha publicado los libros *Un género culpable*, *Las formas de la espada*, *El sitio de la mirada*, *El fin de las pequeñas historias*, *La Cosa política o el acecho de lo Real*. Su último trabajo es una extensa investigación sobre la revolución haitiana, *La oscuridad y las luces*.

MODOΣ DE (DAR A) VER. UN DIÁLOGO INCONCLUSO SOBRE LA OBRA DE LEANDRO KATZ Eduardo Grüner



(Lo que sigue es la transcripción—levemente “corregida y aumentada”—de un diálogo sostenido, a la salida de la muestra retrospectiva de Leandro Katz en la Fundación Telefónica, entre el autor de estas líneas, EG, y su interlocutor FL, quien ha solicitado mantener en reserva su nombre, cosa que por supuesto respetamos. El intercambio comienza un poco in medias res, pues la discusión, al parecer, se había ya iniciado durante la visita de la muestra, donde no contábamos con los medios para registrarla. El título elegido es un más que obvio homenaje a John Berger).

EG: ¿...arte que pudiera llamarse plenamente *humano*?

FL: ¿En qué sentido? El arte, ¿hace mejores a los seres humanos? No necesariamente, me parece. ¿Acaso es demostrable que para ser artista, o para apreciar el arte, sea imprescindible ser una buena persona, o viceversa? Quizá el arte, en cierto sentido, aunque sea *producto* de la humanidad, no sea él mismo del todo *humano*. Y no, por supuesto, porque sea *sobre humano* (“divino”, por ejemplo). Simplemente, porque hay en él una suerte de exceso, de *plus* irreducible a lo humano. Que puede perfectamente ser, digamos, animal. Incluso *mineral*. Hubo, claro, por ejemplo en el Renacimiento, un arte del “humanismo” —y hay quienes creen que todavía lo

hay—. Pero el humanismo nunca será un criterio para juzgar al arte.

EG: Estoy de acuerdo, en principio. Sin embargo, recorriendo —flotando por, internándome en— la muestra de Katz, me han entrado dudas. El arte puede producir *encuentros* (inesperados, o no conscientes, incluso) con lo humano, sin por ello hipostasiar o divinizar al Hombre abstracto como centro del Universo. Tomándolo, digamos así, en una mirada *oblicua* —una “visión de paralaje”, supongo que diría Žizek—, una visión que va cambiando, transformándose, a medida que nos movemos en el recorrido. Es como un... deslizamiento, que evita *estabilizar* o “normalizar” una imagen congelada



Crowd 7 x 7 [Multitud 7 x 7], 1974
(Exhibida en 1976)

de lo humano, y del mundo en que lo humano emerge casi como una sorpresa. Las imágenes de lo humano también se desplazan, mutan, sufren metamorfosis. Pueden ser multitudes silenciosas (*Crowd 7 x 7*), apa-

EG: ¡No, no! No se trata en modo alguno, en Katz, de ningún paternalismo pietista, de conmisericación, de gestos demagógicos, de...

FL: De acuerdo, de acuerdo. Pongamos "redentora", como dice usted citando a Benjamin. Pero ¿está seguro? Le recuerdo una de las formas más paradigmáticas de esa "visión de paralaje", o esa *oblicuidad*: *Los embajadores* de Holbein, con su famosa calavera en anamorfosis, que solo puede verse, en efecto, *oblicuamente*, a medida que nos desplazamos hacia nuestra derecha respecto del cuadro. Lo uso metafóricamente, claro, pero ¿dónde está allí la *redención*? ¿No habla eso, justamente, de una *condena*, ante la cual toda esperanza es inútil, los placeres de la vida son ilusorios y efímeros, el único destino es la Nada, y así? Desde luego, eso es —al menos en parte— el barroco. Pero también sobre Katz ha podido hablarse de "barroco". Y aunque



Paradox, 2001

rentemente congeladas en un caos ordenado de cabezas estáticas, pero a las que de pronto algo pone en movimiento. O pueden ser, en *Paradox*, los brazos, las manos, en agitación permanente, lavando y acomodando los cachos de banana. Hay allí algo de lo humano *particular*, "concreto-histórico", hubiera dicho Marx, que no puede ser eternizado o abstraído de la Historia, de las condiciones sociales o políticas, para decirlo esquemáticamente: las masas en la plaza, la explotación de la United Fruit, lo que sea. ¿No se ve allí el atisbo, el conato, o al menos la necesidad y la insinuación, de un gesto discretamente *redentor*, en un sentido, digamos, "benjaminiano"?

FL: Pero, ¿no está usted siendo un poco *demasiado* esquemático? Habla usted de una mirada oblicua, de "paralaje", que sería, si entiendo bien, una construcción en metamorfosis permanente de distintas perspectivas *piadosas* sobre lo humano...



Lost Horizon [Horizonte perdido], 2010-2013

así no fuera (¿quién se atrevería a usar categorías fijas para el arte hoy?): también hay en sus imágenes ¿cómo decirlo? *mundos vacíos*. Helados, en cierto modo. Allí están, como colgando de la nada, las lunas, solitarias, mudas, suspendidas en ese silencio de los espacios infinitos que espantaba a Pascal. Y, si quiere usted algo más "humano", allí está alguien que usted también ha citado, Marx, pero como *Horizonte Perdido*. Tan perdido como ese horizonte de mar y cielo huyendo hacia el infinito detrás de la tela roja. Entonces, el arte, ¿nos salva de algo? Decididamente, no. Hacer arte, o aprender a disfrutarlo, con alguna esperanza de salvación, es rebajarlo a un objeto utilitario (como se ha hecho, casi siempre, con los dioses). Deberíamos, me parece, poder amarlo *a pesar* de su indiferencia ante nuestras condenas. En el mejor de los casos, hay en Katz una fuerte *ambivalencia* respecto de lo humano...

EG: ¡Pero no se trata de *salvarnos*! ¡No se trata de usted o de mí! Katz no se dirige a este o aquel “espectador”, sino a un mundo que *puede* incluir a los hombres, a cada uno de ellos, si ellos así lo desean. Y si no, allá ellos: sus construcciones nos dejan en libertad de elegir. Y, por otra parte, que el arte no pueda rebajarse a utilidad no significa por fuerza que sea *indiferente*. De todos modos, avanza usted demasiado rápido, vamos más despacio. Primero, esas lunas “heladas” que usted menciona están dispuestas en la secuencia de sus cambios de *fases*—de la transformación de sus *rostros*, si me permite el símil un tanto gastado—: es decir, aun en el “silencio de los espacios infinitos” está la espiral permanente del nacimiento / muerte / renacimiento. Y ni siquiera es cierto que el silencio sea *absoluto*—habría que decir más, y quizá lo haga, sobre el lugar del silencio en la obra de Katz—: ¿no están también allí, señalando cada uno de los momentos de cambio, las letras del alfabeto, como una marca de lo protohumano dispuesto a *ponerse a hablar*, aunque no tenga aún (o no tenga *ya*, diría probablemente usted) las reglas combinatorias para producir un *sentido*? Además, no nos quedemos aquí: caminemos—o ascendamos—hacia *Twelve Moons*, o los *Moon Films*. Siguen ahí el silencio, sin duda, y los espacios infinitos, con toda su pascaliana “angustia metafísica” si quiere decirlo así, con toda su aparente dimensión de *ausencia* o, mejor, de *ocultamiento* (no sé si del Hombre o de Dios o del Ser: depende de qué autores le guste a usted citar). Al mismo tiempo, sin embargo, no se puede negar que hay en ese espacio “helado” toda clase de *movimientos*, de metamorfosis: oscurecimiento y luego súbita luminosidad, fuera de foco y retorno de un “foco” lunar con sus nubes rojizas, o malvas, lo que sea. Rojo violáceo repentino invadiendo el azul de noche profunda en *Judas Window*. Detenciones rápidas y ritmadas, incluso espasmódicas, de la imagen. Momentos de cierto vértigo. Latidos más o menos violentos. Otra vez: algo que pugna por *emerger*, por rasgar el vacío. Todo eso sin mengua del silencio de fondo, que no obstante sugiere intersticios, hace *guiños*. Y está, al principio de *Moon Notes*, la ciudad: muda y como creciendo fuera de sí misma, lo admito, como testigo ocioso de la “naturaleza tortuosa de nuestro progreso”; pero veamos, ¿por qué anotar este *progreso tortuoso* si lo que prima es lo *in-humano*, como dice usted? No. Reconozco que puede haber en esas obras una, no sé, *ambigüedad* que yo no llamaría “ambivalencia”. En todo caso, una complejidad de los intercambios de luces y sombras, de quietud y movimiento, de detenciones y nuevos arranques, de poético equilibrio tras el cual puede seguir acechando el caos, donde una luna inmóvil puede de pronto estallar. Me animaría, incluso, a hablar de lo cósmico—incluyendo en él a lo humano *in absentia*— en perpetuo *suspense*, también

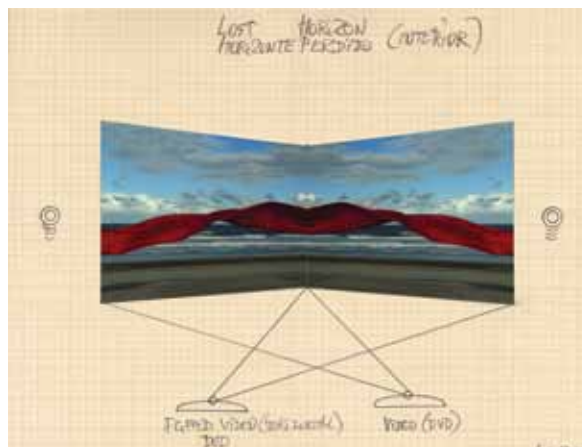
en un sentido “hitchcockiano”. Y, dicho sea de paso, es fascinante ver cómo en esas obras Katz puede mantenernos mirando, casi hipnotizados, durante largos ratos, con sus tiempos detenidos, sin que a primera vista “pase nada”, como se suele decir.

FL: Habla usted mucho, pero no logra terminar de convencerme. Permítame insistir con los “horizontes perdidos”. Con Marx como horizonte perdido, por ejemplo. Y algo más: usted hablaba de *Paradox*, poniendo el acento en lo humano-particular, en lo “concreto-histórico”. Pero se olvida, convenientemente, de que allí están esos monumentos mayas, esa humanidad perdida como los horizontes, hecha piedra impenetrable, sin tiempo, “extrahistórica”, irremediablemente arcaica, tan congelada como las lunas y los espacios infinitos. Un pasado pétreo y sin “redención” posible, se diría. Con el zumbido de esas moscas en la banda de sonido, para colmo. Como hablando de lo muerto, de lo *descompuesto*... En el fondo, aunque de manera hartamente diferente, es lo que sucede en *Paris Has Changed a Lot*; o tenemos la modernidad técnica, o añoramos la historia petrificada, los monumentos. Hay que elegir: nos lo indica el propio montaje.



Paris Has Changed a Lot
[Mucho ha cambiado París], 1977

EG: No, no me olvido. Simplemente intento pensar lo que Katz *me hace ver* en todos sus vaivenes “dialécticos”, para abusar de ese término desprestigiado. O en todos los pliegues de su “banda de Moebius”, si esta noción le parece más *fashion*. Hay en el conjunto de las obras un *dialogismo* palpable entre lo perdido y lo reencontrado, la luz y la oscuridad, las presencias y las ausencias. En suma: lo *visible* y lo *invisible*, para recordar ese bello título de Merleau-Ponty. Donde lo invisible no es simplemente ausencia de visibilidad, sino *condición*



Lost Horizon [Horizonte perdido], 2010-2013

determinada de lo visible. Como matriz metafórica, esto se podría aplicar a los "horizontes perdidos": allí tenemos un *exterior* con Marx mirándonos fijo, como diciendo: "No se queden ahí, pasen al otro lado"; y en el *interior*, esa "tela roja" de la que usted dice que por detrás de ella huyen el cielo y el mar. Pero, ¿y si esa "tela" estuviera ahí precisamente *interrumpiendo* la huida, y a la vez poniendo *en movimiento* a Marx (y, de todos modos, ¿por qué huida y no *llegada*? ¿tan inequívoca le parece esa imagen?; finalmente las olas y las nubes *vienen* hacia la tela). ¿Y si esa "tela" la pudiéramos conectar con las otras que *bailan* o *marchan* en homenaje al Che en *El día que me quieras*? ¿Si no fuera solo una tela sino también, al mismo tiempo, en "paralaje", una *bandera*? No ofrezco respuestas definitivas: apenas digo que la obra de Katz siempre permite formular esas preguntas... En cuanto a la "piedra impenetrable" de los monumentos mayas, ¡justamente!: el contraste, la alternancia de las imágenes, el *montaje paralelo* (el *paralaje*), entre ese arcaísmo que usted llama "sin tiempo", "congelado", etcétera, una modernidad técnica que hace de los hombres y mujeres brazos maquinizados para la explotación, que violenta a la naturaleza hasta transformarla en un mero apéndice de la mercancía; ese contrapunto, digo, ¿no es una manera de hacer entrechocar temporalidades históricas diferentes pero *conectadas*, para mostrar sus correlaciones conflictivas?

FL: Puede ser. Pero no quita que Katz, como se ha dicho, haga así "arqueología". Admito que eso pueda entenderse en un sentido positivo, como lo hace Bérénice Reynaud (le leo): "Cómo nuestra historia cultural y política está hecha de capas y capas de acontecimientos, configuraciones del saber, conflictos entre las etnias, clases o grupos ideológicos, que se superponen, se contradicen, se ocultan y se deforman unos a otros". De acuerdo. Pero ello no impide que sea arqueología, reconstrucción de lo *perdido*. Y no solo eso: también *prehistoria*, incluso naturaleza *prehumana*. Piense en ese niño mostrando a cámara unos restos arqueológicos, la mujer una gigantesca iguana, o el hombre una tortuga, reptiles descendientes, o casi fósiles, de un mundo desaparecido: ¿es una apuesta a no sé qué pureza arcaica, disuelta en la noche de los tiempos, recuperada apenas como un emblema estático?

EG: ¿Por qué? Usted mismo lo dice, es un *niño* o es una *mujer* o es un *hombre* (presuntos descendientes de esos rostros de piedra) que sostienen la pieza arqueológica, la iguana y la tortuga. Katz podía haber elegido mostrar esos animales por sí solos. Sin embargo, elige colocar la *vida actual* junto a la "prehistórica", como para articular lo naciente con la *perseverancia en el Ser* de la que hablaba Spinoza –y casi me animaría a decir

lo mismo sobre las moscas: después de todo, ellas también son *vida zumbante*: ¿y por qué no pensar más bien en *tábanos*, al modo socrático?—. Entonces, ¿arqueología y prehistoria? Bien, pero ¿cuáles? Tal vez se pueda hablar de *arqueología*, una vez más, en el sentido del arqueólogo "alegorista" de Benjamin: el que recupera las ruinas del pasado para hacerlas "relampaguear en este instante de peligro". O tal vez se pueda hablar de *prehistoria* en el sentido de Pasolini: una donación de visibilidad a aquellas capas de sentido que usted acaba de leer; estratos geológicos que han sido apisonados, hundidos, enterrados, hechos polvo por la cultura tecnoburguesa –un poco, si puedo usar esta imagen, como los templos precolombinos sobre los cuales se erigieron los de la nueva Iglesia conquistadora–, y que entonces Katz, nuevamente, nos *hace ver*, los hace emerger del barro de la historia... Lo cual me recuerda –ya lo ve usted, trato de no olvidarme de nada– su alusión a *Paris...*: ¿esa forma de montaje es una exigencia parentoria de *elección*? No estaría tan seguro. Más bien percibo un nuevo ciclo de alternancia *simultánea* entre el vértigo y la quietud, entre esas calles febriles con su "sinfonía tecnológica" y su cierto clima de *Blade Runner*, y por otra parte los largos y silenciosos encuadres de las cúpulas con sus cielos que van cambiando de color, o las tomas en cámara lenta con su música aleatoria y "hormigueante", que me remite al hormigueo de los automóviles, de modo que la banda de sonido conecta subterráneamente, o por detrás de lo visible, los dos campos de la pantalla. No me parece haber "elección" en el sentido del *o bien / o bien...*, sino sincronía de sístoles y diástoles, de ascensos y caídas: recordemos que la pantalla está colocada en *vertical*. Si quisiéramos ver el film "al derecho" tendríamos que tendernos en el suelo, sobre nuestro costado: Katz quiere ponernos literalmente *incómodos* con los binarismos más o menos fáciles y estabilizados. La "historia petrificada" y los "monumentos" están ahí, como están en *Paradox*,



Paradox, 2001 [Paradoja]

pero siempre, casi imperceptiblemente, como tendiendo hacia *otra cosa*... A decir verdad, para regresar a Pasolini, me hace pensar en la idea pasoliniana de que en sus *films* se puede sentir la tentación de hacer *otro film*... Observe, por favor, que hacia el final de *Paris*... se nos muestra gente caminando, y mientras se escuchan unos chirridos que podrían ser los de una brusca frenada de automóvil (¿se nos conmina a detenernos, a mirar más atentamente?), la imagen efectivamente se detiene, se "congela" en la figura de una mujer que a mí me evocó una figura islámica, con su *chador* en la cabeza. Tal vez lo sea, tal vez no. En todo caso, es una detención que anuncia un nuevo arranque. Como si se nos dijera: Ojo, esto sigue cambiando..."

FL: Sí, esto último ya me había llamado la atención. Quizá solo sea una ocurrencia mía, pero tengo la impresión de que hay en Katz —no de manera manifiesta, mucho menos panfletaria, claro está— cierta impronta sesgadamente "fanoniana", o en todo caso "poscolonial". No sería de extrañarse: en las últimas décadas se han dado frecuentes vasos comunicantes entre el arte posvanguardista conceptual y las nuevas formas —"autorreflexivas", se las ha tildado— de una antropología que cada vez más, por su parte, mira hacia el arte como a una cierta *alteridad* respecto de una cultura occidental agotada y hasta perversa. Pienso en el *surrealismo etnográfico* de James Clifford, cosas por el estilo. O en eso que desde los 90 dio en llamarse, en el arte, *site-specificity*: una *localización* particularista que busca ampliar la mirada, abrir el horizonte, pero situándose en una "identidad" (no se me escapan los riesgos de esa noción) cultural propia. Quiero decir: no simplemente la vieja búsqueda de "lo universal a través de lo particular", "pinta tu aldea para pintar el mundo", y todo eso, sino una búsqueda de las concreciones más diversas, incluso divergentes, contrastadas. Las *modernidades discrepantes*, diría el propio Clifford. Oponiendo esa *locación autoconsciente*, o ese "esencialismo estratégico" (cito ahora a Gayatri Spivak), a los excesos de los *descentramientos* de la globalización. Usted habló de *ruinas*. Se podría hablar también de fragmentos culturales dispersos que se yuxtaponen sin asimilarse, y cuyo único "lugar común" sería precisamente su condición de *desplazados* por la homogeneización de la tecnocultura mundial.

EG: ¡Qué rápido se desplaza usted mismo! ¡Con qué velocidad cambia sus "paralajes"! Hace un momento me atosigaba con la *desolación* de los espacios "helados", etcétera, y ahora encuentra fragmentos culturales y ruinas vivas de lo humano por todas partes. Antes sostenía la imposibilidad de usar categorías fijas y ahora tenemos "poscolonial", "posvanguardia", "con-

ceptualismo", "antropología autorreflexiva", "surrealismo etnográfico", "*site-specificity*", "modernidades discrepantes", "esencialismo estratégico". Es agotador. Mire, no niego que algo de todo eso pueda haber. No me parece que Katz finja ninguna inocencia respecto de las teorías, y menos una ingenuidad política. Pero lo que importa es lo que las *excede*, lo que no puede ser nunca completamente traducido a ellas: desde ya, para exceder algo hay que tenerlo como telón de fondo, pero ¿por qué no nos fijamos más bien en los *desgarrones* que eso produce en el telón? Además, en mi opinión esa idea del "artista como etnógrafo" ya fue definitivamente criticada por Hal Foster: la obsesión por transformar los "fragmentos culturales" en textos de una radical *alteridad* termina perdiendo lo *real* que no se deja identificar como lo "Uno" o "lo Otro". Como sea, si quiere usted etnografías, "surrealistas" o lo que fueren, preferiría citar a Michael Taussig. Cuando relata, por ejemplo, su asombro ante el hecho de que unos figurines utilizados por los kunas de Honduras en sus rituales chamánicos representan hombres inequívocamente blancos y europeos, con traje y corbata, y así. ¿Es simplemente un caso más de esos sincretismos o hibrideces que los antropólogos han detectado por todas partes en las culturas colonizadas o poscoloniales? No, es algo más: un testimonio de la indecible *reversibilidad* de los tiempos y espacios históricos. Taussig se pregunta: cuando estudio esa sociedad, ¿la etnografía de *cuál* cultura estoy realmente haciendo? Y concluye que aquello que llamamos lo "ajeno" o lo "exótico" puede enseñarnos tanto o más sobre lo "nuestro", o sobre la *inquietante extrañeza* de lo que creemos nos es más "familiar". Permítame utilizar este ejemplo como metáfora de lo que antes llamaba "productiva ambigüedad": en *Paradox*, ¿es la tecnología moderna o son los monumentos mayas los que nos hablan de nosotros? ¿O será un pliegue en tensión entre ambas —una "banda de Moebius", de nuevo—, como en, digamos, *La noche boca arriba* de Cortázar, con esa motocicleta que va a parar, con "jinete" y todo, a un altar de sacrificios azteca? ¿No habremos de prestar oídos al título mismo? ¿Podremos escuchar allí "paradoja" pero también *parodos*, la célebre Historia repitiéndose como parodia? Podríamos tomar una obra muy diferente, *Reel Six*: ¿un homenaje a Charles Ludlam? Sin duda. Pero también una disyunción de fragmentos culturales y artísticos (la técnica de la *split-screen* está aquí exacerbada) que sugieren la imposibilidad de organicidad alguna de la memoria, al tiempo que, precisamente, la ambigüedad: la sexual, evidentemente, pero, quizá más importante, la de los *sentimientos* que todo eso "debería" despertarnos: ¿nos reímos o nos entristecemos? ¿melancolía o sarcasmo? ¿decadencia "porno" o discurso "barroco" —ya que usted despertó ese fantasma— de asociación entre

el sexo y la muerte (por un segundo asoma allí la calavera del buen Holbein)? ¿la violencia o “el dulce dolor de la existencia”? Nunca se sabe del todo, y ese *no-saber* es justamente el lugar de la *verdad*...



The Visit [La visita], 1986

FL: Confieso que en lo que usted dice hay algo –al menos algo– que me interesa mucho. Si no hay en Katz inocencia teórica ni política, tampoco la hay en el ocasional uso de los *géneros*. Si tomamos *Splits* y *The Visit*, es imposible no ver la referencia al policial o a lo que se denomina el *noir*. “Telones de fondo”, decía usted. Y el exceso que los desgarran. Porque, claro que el “policial”, ya en Borges, ¿en qué se convierte? Y a su vez, Katz, ¿cómo lee –y mira– a Borges? La fragmentación del texto está ya en el título, y de nuevo en lo *split* de la *screen*. Y hasta por cuatro. La cabeza de Emma en la parte superior del cuadro, ¿es una conciencia omnisciente o, al revés, es la *fractura* entre su conciencia y su cuerpo? ¿Por qué vuelven de pronto –“retorno de lo reprimido”– la Luna (el “paréntesis lunar”), o la multitud en movimiento, ahora mucho más nítidamente como manifestación militante? ¿Autorreferencialidad o diálogo polifónico con sus otras obras? El drama de Emma, ¿es *personal* o *political*? ¿Cómo es que Katz puede leer la lucha de cla-



Splits [La escisión], 1978

ses –hay marcas inequívocas de ella– nada menos que en Borges? ¿Es Borges, para él, el *inconsciente político* argentino, para decirlo con Jameson (al que alguien lee en *The Visit*)? ¿Es Emma una vengadora o una justiciera –son cosas bien distintas–? ¿Qué hace ahí Goya (Cronos devorando a sus hijos en un relato casi “hamléutico” sobre la paternidad mancillada, la Maja en medio de la, sí, ambigüedad de Emma sobre qué hacer con su sexualidad)? Todo así. ¿Y el *noir*? En *The Visit* las citas son casi textuales: el blanco y negro, las luces y sombras expresionistas, la intriga que mantiene el suspense sobre el enigmático paquete, y finalmente, cuando éste se abre, “cita casi textual”: *Kiss Me Deadly*, de Robert Aldrich. Bien, pero, al mismo tiempo, es el *noir* pasado por ¿qué cosa? ¿La *nouvelle vague*? ¿Algo entre *Alphaville* y *El soldadito* de Godard?: hay saltos y superposiciones de la imagen, pantalla detenida, “barridos” y encuadres “antinaturales”. ¿Y ese epílogo “semiótico” que pone en cuestión las facilidades de la distinción forma/contenido: Hjelmslev, “la forma del contenido y el contenido de la forma”? Nada de inocencia teórica, decía usted, y yo aceptaba. Y ahí están Marx / Nietzsche / Freud –leídos por Foucault, creí entender–, Derrida, Christian Metz. ¡Es exasperante!

EG: En efecto. Y *des-concertante*, en el mejor sentido: no hay modo de unificar eso que usted llama “polifonía”. Como si Katz nos dijera: por favor, traten de escuchar todo al mismo tiempo, la unidad en la dispersión y la dispersión en la unidad, la *dispersunidad* (lo Múltiple en lo Uno y viceversa: ¿será “plotiniano”, Katz?) del universo. O *contra* el *Uni-Verso*. Y digo bien “escuchar”: no ha mencionado usted esa otra fractura –muy importante en todas las obras, aunque aquí se note más– entre la palabra y la imagen. Ese otro *split* entre “banda de imagen” y “banda de sonido”. ¿Gesto también godardiano, diría usted? ¿Cita de Ysidore Issou? Es posible. Pero, más allá –o más acá– de eso, un manifiesto contra la manipulación ideológica, inscrita en la lógica misma del lenguaje del cine, de la correspondencia entre las articulaciones de la lengua y las unificaciones icónicas. Y no: lo visible no es lo decible, y lo decible no hace ver lo visible. Lo cual nos regresa a los silencios en Katz, pero también a sus “oscuridades”: no digo que se los pueda entender por separado, pero sí en su *des-encastre*, en su relación *des-coyuntada*, su *out-of-joint*, ya que usted recordó a Hamlet. Hablar no es ver: es liberarse de la exigencia óptica que ha dominado a Occidente por milenios. La palabra es necesariamente discontinua, mientras que la mirada produce el efecto de una experiencia de lo continuo, de lo íntegro, de lo Uno. Pero lo extraordinario del cine es que ese *mismo* lenguaje que permite fabricar la ilusión de lo Uno está hecho con la materia de la discontinuidad: he ahí el montaje. Y Katz lo explicita “en pantalla” con sus

splits, por ejemplo. Al revés, su recurso —de una gran “extrañeza”— a la voz en *off* crea por momentos una sensación de monotonía “continua”. Y hay en *The Visit* una cita que se me había escapado en la primera visión, y veo que a usted también: la del hombre comiéndose los billetes, que remite a una imagen muy similar de Gaston Modot en *L'Âge d'or* de Buñuel; lo notable es que la remisión está explicitada por la estrellita roja que aparece en el ángulo superior izquierdo de la pantalla: es decir, Katz hace como si dijéramos una “nota al pie”, usando mediante la imagen un recurso de la *escritura* (el cine como *escritura de lo real* es asimismo una idea de Pasolini). Todo sucede, para volver al principio, como si “lo humano”, hoy, y su incierta “redención”, solo fuera posible poniendo entre signos de interrogación nuestra comodidad en un mundo también él *out-of-joint*, pero al que tratamos con una lengua y una mirada en retardo respecto de la catástrofe: es una exigencia hondamente *política*, se podría decir, a condición de entender que busca —no sabemos si encontrará— una *verdad* que ninguna política al uso ha podido...

FL: ¡No! No diga más. Eso solo ya suena como toda una conclusión. Es hora de irnos a casa, pues.

EG: ¡De ninguna manera! No es aún el tiempo de concluir. Debemos volver a entrar, mirar y escuchar de nuevo.

FL: Pero ¡si lo hemos visto todo! ¡Y en el orden correspondiente!

EG: ¿Y cuál sería, según usted, ese “orden”? ¿Hemos hablado de la muestra, acaso, “en orden”? Incluso —y especialmente— un laberinto tiene un orden estricto, matemático, si uno es capaz de encontrarlo antes de morir en su interior. Pero, ¿un laberinto con muchas entradas? Ya verá usted que, si entramos por otra puerta, tendremos que desmentirnos de todo lo que acabamos de decir. Hay muchas vidas en la vida.

FL: Tiene usted razón. Solo por esta vez. Volvamos a empezar.

(*Salen de la escena, hacia la otra escena*).



Afiche
José Rafael Arango en *The Visit* [La visita]
Gastón Modot en *L'Âge d'or* [La edad de oro], de Luis Buñuel



LEANDRO KATZ/BÉRÉNICE REYNAUD: UNA ENTREVISTA CIRCULAR

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas.

JORGE LUIS BORGES, *EL JARDÍN DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN*

...¿qué es el exilio sino una forma de la utopía? El desterrado es el hombre utópico por excelencia [...] vive en la constante nostalgia del futuro.

RICARDO PIGLIA, *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*

*Tu sais ces photos de l'Asie
que j'ai prises à 200 ASA
maintenant que tu n'es pas là
leurs couleurs vives ont pâli...*¹

SERGE GAINSBURG, "L'ANAMOUR"

De Buenos Aires a Nueva York

Bérénice Reynaud: *En su prólogo a Los fantasmas de Ñancahuazú, Eduardo Grüner presenta la noción de umbral,² un concepto útil para describir tu obra, en particular en su relación con el tiempo y la forma en que transita un "sendero" fronterizo "que se bifurca". Esto implica los límites entre las formas de arte (incluyendo el lenguaje), así como entre varias modalidades de la imagen grabada –foto fija, diversos formatos de films analógicos transferidos a soporte digital, diapositivas, PowerPoint, etcétera–, y tu propio posicionamiento entre diferentes culturas. ¿Cuándo empezaste a escribir poesía?*

Leandro Katz: Publiqué mi primer libro de poesía en 1960, en Buenos Aires. Ya integraba el grupo de *Airón*, al que me había incorporado en 1959; nos interesábamos en *Tel Quel* y la Generación Beat. Como yo hablaba inglés, traduje para la revista a Dylan Thomas, Allen Ginsberg, John Ashbery y otros poetas de lengua inglesa. *Airón* desempeñó un papel importante en la historia de la literatura de vanguardia de esa época.

Dejé la Argentina en 1961, pasé por Bolivia y me trasladé al Perú, donde conocí a varios jóvenes, entre ellos a Javier Heraud, un magnífico poeta peruano que fue asesinado en una emboscada en 1963, y a Javier Sologuren. Allí fue donde aprendí a hacer libros de artista y fundé el sello editorial La Lengua Viperina, que sigue existiendo hasta el día de hoy. Me mudé a Ecuador, donde conocí a los tzántzicos, unos poetas que habían tomado su nombre de una tribu indígena de cazadores de cabezas. Formamos un grupo de cinco poetas que dejó su huella en la literatura ecuatoriana; hicimos una serie de espectáculos en teatros. Teníamos un programa de radio, llamado *Ojo del Pozo*, que incluía poesía

coral: varias voces que recitaban obras al unísono, en una especie de a capella. Después de Ecuador fui a Colombia, donde tomé contacto con una red de poetas que incluía a los nadaístas, así como a integrantes de Techo de la Ballena, de Venezuela. Había una efervescencia entre los poetas jóvenes; nos interesábamos en formas de arte que iban más allá de la palabra hablada. Algunos se embarcaron en el arte de performance o conceptual, muchos se convirtieron en cineastas, otros se hicieron actores...

BR: *¿Qué motivó esos viajes por América del Sur?*

LK: Cuando me fui de la Argentina me sentía harto; quería conocer el mundo. Empecé a viajar, y a medida que lo hacía la idea de volver se tornaba cada vez más distante. Vivía muy modestamente. Iba de un lugar a otro. Me llevó cerca de cinco años ir de Buenos Aires a Nueva York. Conocí a mucha gente –la mayoría, poetas– en Colombia, Panamá, Nicaragua, Guatemala y Costa Rica. Después viví en México durante casi un año y participé en *El Corno Emplumado*, publicado por Margaret Randall y Sergio Mondragón. Ellos organizaron una conferencia muy importante sobre poesía en Ciudad de México, y esto fue algo decisivo para mí. Ya estaba en contacto con Allen Ginsberg, porque había traducido su obra al español; fui a San Francisco y conocí a Lawrence Ferlinghetti. Después me trasladé a Nueva York y me encontré con Ginsberg.

BR: *¿Podemos retroceder para hablar de Borges? ¿Lo conociste? ¿Qué importancia tuvo para vos cuando eras joven, en Buenos Aires?*

LK: Para la gente de mi generación, Borges era una figura de mayor edad, dominante; muchos lo consideraban conservador y reaccionario. Para mí era un profesor a

¹ Sabes, esas fotos de Asia / que tomé con 200 ASA / ahora que no estás / sus colores tan vivos palidecieron...

² Grüner, Eduardo, "Una cuestión de detalles, Che", en *Los fantasmas de Ñancahuazú*, Buenos Aires, La Lengua Viperina, español e inglés, 2010, pp. 9-20.

cuyas clases sobre literatura inglesa yo asistía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sin embargo, estaba más influido por Pablo Neruda, Saint-John Perse, los poetas haitianos y cubanos, Langston Hughes. Después, la poesía *beat* demostró que la cultura estadounidense no era tan nefasta como creíamos. Empecé a pensar en mudarme a los Estados Unidos. La Guerra de Vietnam, el bloqueo a Cuba eran los acontecimientos que definían la conciencia de la época. El grupo de *Airón* apoyaba públicamente la Revolución Cubana, de modo que éramos muy antinorteamericanos. Yo estaba perturbado por mi propio deseo de ir a los Estados Unidos, y solo podía justificarlo por ser testigo de esa chispa de rebelión en el lenguaje de los poetas estadounidenses.

BR: *Entonces, ¿cuándo Borges se volvió importante para vos?*

LK: Creo que sucedió cuando estaba viviendo en Nueva York, cuando decidí releer y estudiar su obra, probablemente alrededor de 1966. Vi a Borges cuando estuvo en los Estados Unidos; conocí a Neruda cuando estuvo en los Estados Unidos... Los escritores latinoamericanos iban al PEN Club de Nueva York. Un amigo me consiguió un trabajo como lector en Random House, y así fue como conocí a Octavio Paz. Solía reunirme con editores de revistas y con escritores cuando iban a Nueva York para dar conferencias literarias. Frequentaba los alrededores de la iglesia de St. Mark's, donde me relacioné con los poetas Lewis Walsh, Anne Waldman y John Ashbery. Traduje sus obras para revistas latinoamericanas, así como textos de Susan Sontag.

BR: *Ese trabajo inicial como traductor arroja una luz especial sobre tu obra... En 1975 publicaste Autohipnosis en La Lengua Viperina. Al final del libro, das una lista de referencias. La primera es el arqueólogo estadounidense Sylvanus Morley.*

LK: Me empecé a interesar en los jeroglíficos mayas cuando estaba viviendo en Guatemala, en 1963-1964. Después, cuando residía en México, hice un viaje a Palenque, que realmente me dejó sin habla. De modo que mi interés creció, y, después de llegar a los Estados Unidos, seguí trabajando en eso. Este interés coincidió con una especie de desasosiego literario. Tenía que ver con realizar una transición lingüística del español al inglés y tratar de escribir en ese idioma, lo cual hice durante un tiempo, publicando algunos poemas-collage en *Angel Hair Magazine*. Pero me sentí frustrado con la división español-inglés, y quise conservar mi identidad de hispanohablante. Luchaba por lograr un lenguaje visual más universal. Trabajaba con la idea del texto como un glifo, y esto incrementó aún más mi interés en los jeroglíficos, las escrituras secretas, los lenguajes antiguos y la

invención del lenguaje. Esto ocurrió aun antes de leer a Ferdinand de Saussure y las filosofías del lenguaje que surgieron en la década de 1960... antes de que la noción de semiología se difundiera en los círculos artísticos y literarios neoyorquinos.

BR: *Segunda referencia: Severo Sarduy, quien había publicado Cobra en 1972 y vivía en París, donde estaba relacionado con el filósofo François Wahl y el grupo Tel Quel.*

LK: En 1968, Editorial Sudamericana publicó en Buenos Aires mi primera novela, *Es una ola*. Era una compilación de textos que había escrito durante mis viajes. Mis padres y mis amigos trataron de disuadirme de que fuera a la Argentina para el lanzamiento del libro. Además, yo estaba mucho más interesado en lo que ocurría en Nueva York; ¡como podés imaginar, era un lugar fascinante para estar en 1968! Estaba leyendo mucha literatura latinoamericana y descubriendo gente como Sarduy, Osvaldo Lamborghini, los discípulos de Borges y la nueva generación de escritores. Sin embargo, al estar en Nueva York, no pude participar en los movimientos literarios argentinos.

BR: *Sarduy fue publicado en español, aunque vivía en Francia. Veo algunos paralelos entre su situación y la tuya.*

LK: La principal diferencia es que mi padre había insistido en que aprendiera inglés en lugar de francés. ¡Es impresionante cómo una elección de ese tipo tiene el poder de determinar tu trayectoria! En esa época, París era un polo de atracción para muchos escritores argentinos, mientras que otros se inclinaban hacia Nueva York, lo cual era una posición más difícil de defender. Si eras un escritor argentino que hablaba inglés, tenías que lidiar con la contradicción entre tus ideas políticas progresistas de izquierda y tu deseo de vivir en los Estados Unidos... Los refugiados políticos argentinos, como Sarduy o el cineasta Edgardo Cozarinsky, tuvieron un magnífico recibimiento en París. Esto instituyó una división muy clara. La gente que se trasladó a París mantenía una relación con Cuba, asistió al movimiento de Mayo del 68 y vivió un tipo diferente de historia. Yo experimenté los años 60 en Nueva York, donde los artistas latinoamericanos eran, de algún modo, marginados.

BR: *Otra referencia: Roland Barthes.*

LK: Empezamos a traducir a Barthes, Michel Leiris y Marguerite Duras cuando formaba parte de la revista *Airón*. Teníamos poco más de veinte años; si se mira la lista de autores que estábamos traduciendo, ¡es absolutamente increíble! Más tarde, en Nueva York, me interesé por las obras sobre el lenguaje. Mis columnas de palabras vienen directamente de la lectura de *Elementos de semiología* (1964), donde Barthes habla del

lenguaje como una construcción arquitectónica. El proyecto *21 Columnas del lenguaje* (1971) era una serie de rollos escritos a máquina e instalaciones monumentales imaginarias, columnas de palabras que llegan hasta el límite de la atmósfera...

BR: Otras referencias: *Guy Debord y Raoul Vaneigem*.

LK: A principios de los años 70, cuando estaba trabajando con el escritor y crítico Ted Castle, decidimos comprar una prensa de imprenta. Creamos The Vanishing Rotating Triangle, al que se incorporó The Viper's Tongue Books. La idea era publicar monografías con traducciones de poetas estadounidenses o latinoamericanos; en algunos casos, una versión bilingüe. Publicamos a Adolfo Bioy Casares, Nicanor Parra, Gerald Malanga, John Ashbery; fuimos los primeros en publicar a Kathy Acker. Estaban principalmente escritas a máquina. Al principio eran mimeografiadas. Después de que compramos la prensa, eran publicaciones en *offset*. (¡Hoy se han convertido en piezas de colección!). En lugar de venderlas, las distribuíamos gratuitamente.

BR: Muy situacionista.

LK: Así es. Mediante nuestra lista de correo. Eran realmente modestas: papel común, a veces en color, de 21,5 por 28 centímetros; las poníamos en carpetas de vinilo. Yo solía hacer la ilustración de tapa y las traducciones. Había otros traductores; publicamos a Joaquín Passos, un excelente poeta nicaragüense; a Horacio Quiroga, que fue traducido por Anne Marie Colbin, y *El perjurio de la nieve*, de Bioy Casares, sin *copyright*. Por eso no vendíamos esas publicaciones, y se podía hacer lo que se quisiera con ellas. Ahora, para llegar a Debord... Un grupo llamado Black and Red había dado a conocer en Chicago una traducción inglesa de *La sociedad del espectáculo*... Compré el texto original en francés, conseguí el texto en inglés y, comparando ambos, juntando mi mal francés y mi buen inglés, completé la traducción al español de un capítulo y la presenté como una contribución no solicitada a la Bienal de Medellín de 1972. Así fue como conocí a los discípulos de Raoul Vaneigem. En ese tiempo trabajaba con nosotros un muchacho estadounidense de origen irlandés que nos presentó a la rama situacionista de la ciudad de Nueva York. Conocí a Tony Verlaan y trabajamos juntos en las publicaciones.

BR: ¿Pensás que esos escritores—Sarduy, Barthes, Debord, Vaneigem—que eran importantes para vos en los años 60 tienen todavía alguna relevancia para descifrar tu obra, o es un sedimento que ha sido cubierto por otras capas de sedimento?

LK: Alguien me hizo hace poco una pregunta similar, y dije: "Soy un prototipo patafísico". Creo que aún tengo fuentes comunes con esa gente, veneros comunes, pero ya no son un marco de referencia necesario. Cuando es-

taba en Buenos Aires me interesé mucho en el surrealismo, porque Aldo Pellegrini había publicado mucha poesía surrealista. Descubrí a Raymond Roussel—quien había ejercido mucha influencia en los surrealistas—por intermedio de John Ashbery, porque él era muy amigo de Rayner Heppenstall, que había traducido a Roussel al inglés. Borges describe la literatura como una jungla donde todo se convierte en otra cosa. Lo importante es que, a fines de los años 70, me sumergí en la teoría del lenguaje: Fredric Jameson, Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Vladimir Propp. Mi interés en Propp me llevó a ponerme en contacto con el estudioso británico del cine Peter Wollen. Peter y yo tuvimos diálogos muy intensos, y comencé a leer teorías británicas sobre narrativa, como los textos de Stephen Heath. Otra razón de mi interacción con Peter es que me había convertido en el repositorio de la rama neoyorquina de las publicaciones situacionistas, y él estaba preparando la muestra *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time* (Institute of Contemporary Art, ICA, Boston, 1989). No sé qué pasó con Verlaan, pero el grupo se volvió más clandestino. Me dejaban sus publicaciones, y así me convertí en su archivo. Más tarde, lo vendí por intermedio de una gran librería, Tony Zwicker, a la colección de una biblioteca.

BR: Retrocedamos en el tiempo. Llegás a Nueva York. ¿Qué ves, qué sucede?

LK: Fui de México a San Francisco, donde viví durante alrededor de seis meses. Me ganaba la vida haciendo artesanías—máscaras, alhajas por encargo—y vendiéndolas por intermedio del comercio de un amigo. En algún momento decidí ir a Nueva York, y lo hice siguiendo una trayectoria bastante extraña: viajé en ómnibus de la Greyhound de San Francisco a Texas y de Texas a Nueva Orleans, para encontrarme—otra vez la conexión de la poesía—con la gente de Loujon Press, Jon Edgar Webb y su esposa, Gypsy Lou, quienes acababan de publicar un libro de poesía de Charles Bukowski. En aquella conferencia literaria de Ciudad de México organizada por Randall y Mondragón, había conocido a varios poetas que vivían en Washington D.C., así que salí de Nueva Orleans para visitarlos allí antes de ir a Nueva York. Debe de haber sido hacia fines de 1964, porque obtuve mi tarjeta verde en 1965. Terminé en el Lower East Side de Manhattan, una zona donde—salvo una estada de seis meses en un estudio del Bronx, a mediados de los años 60—viví cerca de cuarenta años.

De la fotografía fija a la imagen en movimiento

BR: ¿Cuál fue la primera imagen que creaste? ¿Cómo cruzaste el umbral entre el lenguaje hablado/escrito y el lenguaje visual?

LK: Mi familia me había disuadido de volver a la Argentina, de modo que solía reunirme con ella en Ecuador,

donde estaba viviendo mi hermana Regina con su esposo, Ulises Estrella, un poeta del movimiento de los tzántzicos. Allí despertó mi interés un descubrimiento arqueológico en especial: en la isla de Puná se habían encontrado cuentas con marcas, con incongruencias muy interesantes. Se trata de pequeñas cuentas de cerámica que parecen formar parte de un collar. Pero son demasiado grandes para un collar, y demasiado pequeñas para un huso, o para un tejedor. De modo que se formuló la hipótesis de que constituyen algún tipo de lenguaje cifrado. Parecen estar relacionadas con el sistema de cómputo de los incas, así como con la cultura del Japón, lo cual dio origen a la teoría de que unos marineros japoneses perdidos en el Pacífico habrían terminado en esa isla. Una de mis primeras obras fotográficas era sobre las cuentas de Puná.

De allí pasé a la fotografía de la vida cotidiana, como *S(h)elf Portrait*. Es una secuencia de cincuenta fotos en blanco y negro en las que aparezco construyendo un estante para libros, que saqué en mi loft en 1972 (Viper's Tongue la publicó en forma de libro en 2008). Me interesaba la foto fija seriada, así como la redundancia y la estructura en la fotografía, más que la fotografía como "caza de imágenes".

BR: ¿Podrías extenderte sobre esto?

LK: En 1971, estaba enseñando arte precolombino en la School for Visual Arts (SVA), y leyendo mucho sobre antropología antigua. La arqueología se cruzaba con mi interés de larga data por el lenguaje. Lo que me intrigaba era la transición de las antigüedades a la antropología. Esto ocurrió con Claude Lévi-Strauss, cuando comenzó la arqueología de procesos, cuando la arqueología se estaba reorganizando como ciencia forense que incluía muchas otras disciplinas; cuando aparecieron en el ambiente académico la semiología y el estructuralismo. Mediante el estudio de las culturas antiguas, se aprende sobre la división/transición entre cazadores migrantes y pueblos que se volvieron sedentarios, que se transformaron en agricultores. Éstos empezaron a acumular objetos, a hacer alfarería, a trabajar en la arquitectura. De modo que me dije: "Bueno, soy un agricultor de imágenes...". Por supuesto, algunas veces también salgo a cazar...

BR: ¿Qué significa ser un agricultor de imágenes?

LK: Puedo leer mucha teoría, pero he aprendido a internalizarla. En la versión de *Doce lunas* como instalación, a mediados de la década de 1970, bombardeaba con citas al espectador: Kathy Acker y Peter Gordon leían a Jameson, Derrida, Walter Benjamin, textos sobre cultura, sobre marxismo, mientras los espectadores contemplaban la Luna. Así que pensé: "Basta", y se me ocurrió esa idea de internalizar. Tiene que ver con

adoptar una disciplina, tratar de comprender su enfoque conceptual, y luego olvidarse de ello, como si uno fuera un arquero zen. Se pasa por el entrenamiento, se lo olvida, se visualiza el blanco en la mente, se apunta y se da en él. Uno puede lanzar la flecha con los ojos cerrados. Esto está relacionado con un enfoque más esotérico del conocimiento, y también con la meditación. Se internalizan ideas y conceptos mediante un proceso ético, y se los deja navegar. Tomemos *Emma Zunz*, de Borges, que es la inspiración de mi film *La escisión* (1978). Ingreso en el texto como si fuera un espacio narrativo imaginario; abro algunas puertas y cierro otras; trabajo a partir de una idea internalizada de qué quiero hacer.

BR: Podemos trazar un paralelo con el método de Rembrandt. Cuando se analizaron sus pinturas con rayos X, se vio que había pintado todas las floritas de todas las piezas de cerámica colocadas en la pared, y luego las había cubierto con pintura oscura. Tiene una similitud con tu uso de la teoría. Vos "pintaste" todo delicadamente, y lo cubriste. Lo que no es visible a simple vista le otorga a la pintura una sensación de profundidad, de misterio.

LK: Es una hermosa comparación, que también vale para la composición de films. Si el fondo de la imagen es más oscuro, se vuelve más sugestivo; algo que Dreyer entendió muy bien.

BR: Cuando hablas sobre ser un "un agricultor de imágenes", te referís al hecho de que la teoría está allí, pero está tapada. O podría ser la semilla en la tierra; la flor brota y no se ve la semilla...

LK: La obra es el vestigio de todo un proceso. Lo importante no es la obra, sino la trayectoria para llegar a ella, las ideas que pasaron por mi cabeza, las cosas que leí, los días de reflexión. De repente, la obra se manifiesta de una manera que no revela el camino que te lleva a esta conclusión. La obra es purificación. Es la belleza que experimentás a lo largo del proceso. Es algo que está encapsulado en una síntesis, que no revela realmente las ramificaciones que condujeron a ella.

BR: Lo que me interesa son las ramificaciones... ¿Cómo pasás de fotografiar las cuentas de Puná a tu primera imagen en movimiento?

LK: Tomé una cantidad limitada de cuentas para trabajar con ellas. Creo que era el número 7.

BR: Un número sagrado.

LK: Sí, estaba trabajando con los números 21, 3 y 7. Finalmente, seleccioné 49. Siete a lo ancho y siete a lo largo. Y 7 x 7 es 49; había siete combinaciones de ordenamientos lingüísticos de las cuentas; estaban medio enterradas en la arena, como si recién hubieran sido

descubiertas. Algunas estaban giradas de determinada manera, que ocultaba partes de las marcas. Estaba buscando un sistema esotérico —una estructura con un poder de organización—, una regla de oro. Como lector, uno se ve enfrentado a un sistema arbitrario. El lenguaje es arbitrario, el alfabeto es arbitrario. Uno trabaja dentro de este marco arbitrario que uno se impone.

BR: *En tu página web figuran cinco películas terminadas o estrenadas en 1976: Estación Los Ángeles (filmada en Quiriguá, Guatemala), Multitud 7 x 7 (rodada en Quito, Ecuador), Doce lunas (y 365 atardeceres), Tomas lunares y The Shadow.*

LK: El año 1976 fue la fecha de estreno, cuando hice mi primera exhibición en una de las salas de proyección alternativas del centro de Manhattan —el Collective for Living Cinema, en White Street, y el Millenium Film Workshop, en East Fourth Street—. *Estación Los Ángeles* fue filmada en 1972, y *Multitud 7 x 7*, en 1974. Eran películas en Súper-8, y tuve que esperar hasta conseguir el dinero para transferirlas a 16 mm, porque esos espacios no proyectaban en Súper-8...

BR: *Tu primera película, Estación Los Ángeles, puede considerarse un híbrido entre la imagen fija y la imagen en movimiento.*

LK: Surgió de un sistema numérico. Compré un contador de fotogramas (todavía lo tengo). Conté con precisión los fotogramas. No recuerdo la cantidad exacta, pero suponíamos que el film tenía 5.200. Dividí esta cifra entre 21, lo cual dio 250; congelé la imagen en el fotograma 251 para obtener 250 fotogramas de imagen fija; luego pasé al fotograma 500 de la película original, y congelé el fotograma 501, y así sucesivamente. El resultado fue la misma cantidad de fotogramas de película en movimiento y de imagen fija, avanzando 21 veces.

BR: *¿Cómo decidiste comprar una cámara de cine?*

LK: La urgencia del momento... Recuerdo que al principio usaba la cámara como un secador de pelo (*risas*).

BR: *Multitud 7 x 7, tu segunda película, ha adquirido hoy una nueva resonancia a través de El día que me quieras (1997): es la imagen de una multitud que mira algo que está fuera de campo y que el espectador no ve: la ceremonia de inauguración de la estatua de un Cristo que se parece al Che Guevara.*

LK: Fue durante una de mis visitas familiares a Ecuador, en las vacaciones de Semana Santa. Me enteré de que estaba esa enorme procesión. Había llevado una cámara especial Súper-8 que podía hacer *time-lapse*, tomas a intervalos predeterminados. Seguí la procesión, y ubiqué la cámara de modo tal que enfocara la muchedumbre. Me interesaba más la multitud que aquello en

lo que ella estaba interesada. Hice diferentes tomas. Cuando volví a Nueva York miré el material filmado y lo estructuré en siete partes. La película está constituida por siete tomas que se repiten siete veces cada una.

BR: *Es una mise en abyme de la mirada: al negar al observador, sistemática y estructuralmente, una toma desde el ángulo opuesto, un acceso al objeto de la mirada, ponés en primer plano la importancia de ésta.*

LK: El tema era la multitud; no me interesaba ver a unos curas y unos militares asistiendo a misa en esa enorme plaza. Yo estaba en el estrado, cerca de los militares y los curas, mirando hacia la muchedumbre. Para mí, el poder estaba en la multitud.

BR: *Después empezaste con las películas de la Luna, sobre las cuales escribiste en una oportunidad que eran tus primeros films políticos. Esto no se debió a la lectura de textos teóricos, como en la instalación en la que usabas las voces de Peter Gordon y Kathy Acker, sino al sentido de colectividad que se creó: estabas vinculando la experiencia colectiva de mirar la Luna a antiguas prácticas mayas y al retorno a cierta forma de rituales, de cultos...*

LK: ...a ciertas formas de comunidad... La filmación de la Luna se convirtió en una relación conmigo mismo. Primero, empecé a hacer tomas de la Luna a intervalos prefijados. Después, al cabo de varios meses de filmar y de trabajar en los aspectos visuales de la imagen, de tratar de perfeccionar la técnica, de bañar la película en soluciones para virar el color y de componer los films en la mesa de edición, surgió un marco conceptual. La Luna, pensé, debido a su carácter reflectante, fue la primera pantalla de proyección, el primer espectáculo social, antes del cine. También estaba relacionado con una experiencia que tuve en Palenque. Me alojaba en una pensión del pueblo situado cerca de las ruinas, y oí el anuncio de la proyección de una película con John Wayne. El cine era un área de galería abierta con unos toldos de cinc, unas cuantas sillas y una pantalla. Era extraordinario; una pantalla al aire libre en ese clima subtropical. Vinieron todos los vecinos. El operado —que había estado viajando de pueblo en pueblo— vino con un generador. Cuando empezó la proyección, los insectos volaron hacia el haz de luz, y como había muchos, también comenzaron a volar los murciélagos. ¡Era espectacular! Y, de repente, el cielo se oscureció y se puso a llover, una de esas lloviznas subtropicales; todos corrieron hacia los toldos, pero, tan pronto como paró la lluvia, regresaron, secaron los asientos con diarios, se sentaron y volvieron a mirar la pantalla. Fue una experiencia muy fuerte... Así que empecé a pensar en la Luna como una pantalla de proyección, como un espectáculo que la comunidad se reúne para mirar...

Finalmente, exhibí las películas de la Luna en el Milenium Film Workshop. Vinieron mis amigos artistas: Keith Sonnier, Brenda Miller... Jene Highstein estaba haciendo en ese momento esculturas con esferas negras, y me dijo: "¿Cómo podés tenernos cautivos y conseguir que permanezcamos sentados viendo tus films durante 20 minutos? Quisiera que la gente se quedara mirando mis esculturas durante todo ese tiempo..."

BR: En 1977, presentaste *Mucho ha cambiado París* —que, según me dijiste, ahora es una especie de found footage, de material reciclado que documenta un lugar que ya ha desaparecido—. Y, por cierto, Nueva York ya no tiene ese aspecto. Éste fue tu primer experimento con el proyector inclinado.

LK: Mi preocupación por el encuadre y el tamaño de la pantalla viene de la fotografía fija. Quería encontrar un modo de abordar un paisaje vertical. Incliné la cámara hacia un costado para poder filmar verticalmente: podía ver el edificio de la Pan Am y el tránsito de Park Avenue, lo cual no habría sido posible si hubiera filmado horizontalmente. Solo mostré la película una o dos veces, debido a los problemas técnicos que se plantean cuando se trata de inclinar de lado el proyector. Sus lámparas están diseñadas para funcionar en posición vertical. Cuando el proyector está derecho, la gravedad hace que los carretes giren con facilidad, pero cuando se lo pone de lado, ya no hay gravedad y los carretes se enlentececen. Esto era problemático: la música de Richard Landry estaba grabada en una pista óptica y salía distorsionada, porque los carretes no giraban a la velocidad adecuada. Ahora estoy reconstruyendo el film digitalmente, para poder proyectarlo en una pantalla de plasma vertical, y estos aspectos técnicos se solucionarán.

BR: ¿Por qué ese título?

LK: *Mucho ha cambiado París*, porque es una imagen tan francesa de la estatua de Mercurio (el dios de las comunicaciones, de pie frente a su rebaño), que parece más europea que estadounidense, con el edificio de la Pan Am que enmarca la Grand Central Station en el fondo. La combinación de esta estación de trenes clásica, de arquitectura europea, y este edificio norteamericano moderno me hizo pensar... Y, cuando estaba parado en la vereda haciendo las tomas a intervalos prefijados, pasó a mi lado una mujer, y le oí decir: "Mucho ha cambiado París". Y encontré mi título.

Un palimpsesto de imágenes fragmentadas

BR: Se ha escrito mucho sobre tu siguiente película, *La escisión*. Admiro ese largo paneo por un conjunto de objetos que empieza un poco después de los cinco primeros minutos del film. Vamos de un primer plano de las llaves de Emma, que ella ha dejado caer sobre sus guantes de cuero ne-

gro, a una imagen de Moloch/Saturno devorando a sus hijos...

LK: Es *Saturno devorando a un hijo* (1819-1823), una de las "pinturas negras" de Goya.

BR: A la derecha, hay algo que se parece a la lente de una cámara; luego, un corte, y comienza el paneo. Va desde el enorme primer plano de un plato de cristal de color naranja hasta otra reproducción, la parte superior del Retrato de la duquesa de Alba (1797), de Goya. Después, un objeto no identificado, como el reverso de un pequeño espejo redondo en posición vertical, seguido por un pequeño globo terráqueo de plástico en el que se ve Asia y por la fotografía en blanco y negro de una locomotora de vapor. Llegamos a un cenicero rojo y blanco lleno de colillas; a la derecha, vuelto al revés, el sobre marrón que recibió Emma; apenas tenemos tiempo de ver la imagen invertida de la estampilla antes de que dos dedos lo quiten del campo visual. Hay un corte a un plano más general de Emma, vista de espaldas, sentada en una silla y con el sobre en la mano.

LK: Quería jugar con las proporciones, con lo pequeño y lo grande, lo micro y lo macro. Estaba articulando, enumerando objetos como una manera de definir un personaje y una situación.

BR: También es un juego con diferentes superficies: hay imágenes bidimensionales, planas, contrastadas con objetos tridimensionales.

LK: Estaba usando elementos metafóricos para crear un clima. Quería ofrecer claves a los espectadores, y luego despistarlos; un viejo truco de Hitchcock... En esa enumeración calculada, algunos elementos tienen significado y otros no. Uno de los elementos significativos es Saturno; tal vez la presencia de la duquesa de Alba; el globo terráqueo en sí mismo es una imagen sugestiva, pero la locomotora es simplemente un objeto encontrado, no tiene significado alguno... luego el espectador es traído de nuevo a la realidad mediante el cenicero y el humo, está en tiempo real, y se conecta con la protagonista por medio de la carta y la mano de ella que entra y sale del cuadro.

BR: Más adelante, un plano general tomado desde arriba nos muestra una imagen completa de la mesa, y en el extremo derecho, esta vez, el nombre "Muriel" aparece dentro de una cartera de vinilo transparente. ¿Ese nombre tiene alguna relación con la película de Resnais de 1963?

LK: Kaja Silverman me preguntó sobre eso cuando ambos enseñábamos en la Brown University y ella estaba trabajando en su análisis teórico "*Splits: Changing the Fantasmatic Scene*".³ Me alegró mucho de que el film admita esa lectura, pero fue una sorpresa para mí. Yo estaba

³<http://users.rcn.com/leandrok/Pages/KajaSilverman.html>

buscando objetos de utilería, y los disponía de un modo similar al "cadáver exquisito" de los surrealistas. Había encontrado esa cartera de vinilo transparente con el nombre "Muriel", y esto ponía de relieve la letra eme. Hay dos emes en Emma, y en español este nombre suena parecido a la letra. En hebreo, la palabra *emmett* significa verdad y, además, en inglés, "M" suena como *aime* (amo o ama, del verbo amar, en francés). Es cómicamente absurdo: ella va a matar a alguien y pone el arma dentro de una cartera transparente. Quería inyectarle humor a la mezcla... No quería forzar un significado deliberado.

BR: *Hablemos sobre el significado deliberado, la palabra escisión. ¿Cómo reestructuraste el cuento de Borges a partir de la idea de la personalidad disociada, de la pantalla dividida?*

LK: Fue un proceso muy interno. Primero filmé *La escisión* en Súper-8, como preparación de la película, con otra actriz; después probé con Lynn Anander y resultó perfecta. Yo tenía el texto de Borges subrayado y garabateado con mis notas, y empecé a darle vueltas a la noción de evidencias visibles. ¿Cómo puedo representar los elementos subjetivos del relato en términos visuales? Esto estaba vinculado a mi fascinación por las palabras, el lenguaje, los jeroglíficos, en particular los ideogramas, los pictogramas, las organizaciones alfabéticas de los mayas. ¿En qué consisten éstos, cuáles son las escisiones? Hay pequeñas estructuras individuales con prefijos, sufijos, afijos y posfijos. Tienen significados cardinales que modifican el significado del glifo central. Esa riqueza lingüística me recuerda la de la gramática francesa. Mi búsqueda estaba permeada por la lectura de De Saussure, así como por los esfuerzos de J. Eric Thompson —por más fracasados que puedan haber sido— para descifrar los códigos mayas, los jeroglíficos mayas. Aseguraba que había descifrado cerca del 15% del lenguaje... ¿qué es un 15% de un idioma...? Hay un cierto grado de humor filosófico en esta afirmación...

BR: *¿Cómo te lleva esto, más allá del concepto de evidencias visibles, a hallar formas originales de representar la realidad psicológica de Emma Zunz?*

LK: Navego por el interior del personaje. Veo desde su punto de vista. Puedo incluso identificarme con su sexualidad. La idea de ir al Bajo, a la recova, cerca del puerto, donde paran los marineros y las prostitutas. En la recova encuentra a un marinero. Al principio da con uno que es atractivo, pero piensa: "No puedo acostarme con este hombre", porque iría contra sus propósitos.

BR: *Borges escribe: "De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo*

que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada".

LK: No quiere disfrutar de la experiencia. Se niega el placer de perder su virginidad. Está definiendo una modalidad que le permita vengar a su padre.

BR: *Quiere que sea un momento de abyección. Borges habla de "la cosa horrible que a ella ahora le hacían".*

LK: Así es. Muy freudiano...

BR: *Ése es el momento en que piensa en su padre... Aquí tenemos un personaje que está fabricando una mentira muy elaborada a través de su cuerpo. Emma Zunz es una historia de opresión y mentiras; la mentira es la única herramienta que les queda a los oprimidos para salirse con la suya.*

LK: *Emma Zunz* está navegando... es una nadadora. Después de recibir la carta, duerme y tiene ese sueño del nadador... Por la mañana, quema el dinero. Deja el departamento, mientras una voz de mujer comenta que, finalmente, logró salir sin que nadie la viera. ¡Sin embargo, la cámara la está enfocando, de modo que la idea de que nadie la ve es paradójica! Camina por las calles, asombrada de que todo sea igual y de que lo que ha sucedido no haya contaminado las cosas, mientras que, para ella, todo ya se ha transformado. Avanza por la calle, entre la multitud, y se cruza con gente que camina en dirección contraria, en la zona de Wall Street. La hice entrar en el edificio de oficinas por una puerta giratoria; atraviesa el vestíbulo, toma el ascensor; repito varias veces el momento en que abre la puerta de la oficina del gerente y entra. Filmé su huida en blanco y negro —se cae, corre escaleras abajo y algo se rompe; el viento agita delicadamente una cortina—. Retorno al color cuando ella pasa nuevamente por la puerta giratoria rumbo a la calle, y mantengo la cámara (la narración) atrapada en las vueltas aparentemente interminables de la puerta, mientras ella se aleja.

BR: *¿Qué te condujo a esta idea de la imagen dividida? ¿Podríamos considerarla también como otra forma de senderos que se bifurcan? ¿En lugar de tener una imagen, tener varias al mismo tiempo?*

LK: ¡Sí, podríamos! Pero, en una situación como ésa, cuando la idea está en tu cabeza, ¿qué le decís al actor? Ella tiene que mover los labios. ¿Qué le decís que diga? Filmé a Kathy Gales en Súper-8 mudo para los retratos divididos de la parte superior de la pantalla, pero cuando mueve los labios, oímos la voz de Lynn Anander o de otra actriz, Sheila MacLaughlin (que nunca aparece en la pantalla), o de ambas, al unísono, sin sincronización con el movimiento de sus labios. Gales era hermosa, salía muy bien en las fotos, comprendía la idea, pero tenía que pronunciar palabras. Me preguntaba: "¿Qué digo?

¿Querés que lea algo?”. Le respondía: “No, decí cualquier cosa que se te ocurra, mové los labios constantemente, girá la cabeza, arreglate el pelo un momento, si querés”. (Había tomado la idea de Fellini, que les pedía a los actores que recitaran el alfabeto). Filmé el lado izquierdo de su rostro, luego hice retroceder la cámara y filmé el lado derecho. Las pantallas divididas superiores se hicieron en cámara, cubriendo parte de la lente con una máscara vertical. Estaba muy calculado, porque había que conseguir el foco adecuado para la división. Después edité el material e incluí ópticamente los dos grupos de secuencias en Súper-8 con las divisiones en el cuadro de 16 mm, que fue filmado sabiendo que solo veríamos la parte inferior, donde tiene lugar la acción. Nunca vemos el personaje de Emma hablando, aunque oímos, en *off*, a Anander y McLaughlin que reflexionan sobre la acción. Hubo mucha experimentación. Sabés qué pequeño es el cuadro de una película en Súper-8... ¡Pensá que filmé todo sabiendo que compondría el cuadro final de 16 mm con cinco partes diferentes! ¡Qué idea loca! Tenía que ver con la mentalidad de la época y con la idea de ganar acceso a los medios de producción.

BR: Rollo seis (1987) es una maravilla tecnológica comparable a *La escisión*. Al comienzo, está la versión de El Grand Tarot (1970) de la Ridiculous Theatrical Company de Charles Ludlam, que hizo época. ¿Por qué decidiste reproducirla en cine, y hacerlo de esa manera?

LK: La película fue rodada en Súper-8, que es un formato mudo: solo podía capturar las imágenes físicas de los intérpretes, no sus voces. Además, no quería filmar la documentación de una representación teatral, sino, en cambio, centrarme en ciertos personajes. Intenté hacer un film-collage. Ya había llegado a dominar la idea de fragmentar la pantalla en cámara mediante un procedimiento que había inventado y puesto a prueba –cómo dividir con suavidad; como dividir con un límite bien definido–. Entonces, decidí que filmaría las representaciones y, luego, un día filmaría la parte superior izquierda, y al día siguiente, la superior derecha. Escribiría el número de metraje cuando rodaba una escena en particular –por ejemplo, el Mago y la Luna–. Sabía que cuando estaba filmando eso el contador indicaba, digamos, 10 metros. Entonces, cuando superponía la nueva imagen en el mismo rollo de película y llegaba a ese punto, tenía que esperar al Mago y la Luna, para que hubiera una relación entre los fotogramas. No obstante, se volvió caótico, porque esto implicaba una gran parte de suposición; nunca sabías lo que podías llegar a filmar. Y, a diferencia del video digital, tenías que esperar a que la película fuera al laboratorio para ver lo que habías grabado.

BR: El film se ha convertido en el registro de algo que ya no es, y también de algunas personas que ya no están con nosotros.

LK: En todas mis películas hay un aspecto documental. En *La escisión*, la multitud, la zona de Wall Street, la basura en las calles son un fiel registro del aspecto que tenía Nueva York en ese entonces. El edificio en cuyos escalones filmé a Lynn Anander se alzaba en la esquina donde se construyeron las Torres Gemelas, en una de esas calles de Wall Street que ya no existen. Era una casa de departamentos en la que vivía el cineasta Viktor Vondracek. Filmé los escalones de costado, de manera que parecen los dientes de una sierra.

BR: En Rollo seis, registrabas la representación mientras se desarrollaba, capturabas una subcultura de la que formabas parte, un grupo de gente de teatro que trabajaba junta. ¿Por qué hay un intervalo entre el momento en que rodaste la película y el año en que la estrenaste (1987)?

LK: El film se exhibió primero en 16 mm, en el homenaje que se organizó en memoria de Ludlam, que murió el 28 de mayo de 1987. Había recibido un subsidio del Creative Artists Public Service (CAPS) en 1975. ¡Con ese dinero me las arreglé para hacer cinco películas en un año! Pero tenía que esperar hasta conseguir dinero para transferirlas a 16 mm, como había sucedido con *Estación Los Ángeles*.

BR: El día que me quieras, tu película más famosa, me lleva nuevamente a la noción de umbral como la expresa Grüner: la foto es un espacio inaugural, como esos momentos denominados liminales –momentos de umbral– del ritual, de los que también hablan los antropólogos; momentos encapsulados entre un antes y un después.⁴ Es un momento en el que se salta de ser una cosa a ser otra... un momento muy precioso de equilibrio, que vos captás, como un malabarismo... Freddy Alborta, el fotógrafo, da un par de pasos atrás y saca otra foto de los dos guerrilleros muertos tirados en el piso, y así le da un contexto diferente al cuerpo de Guevara. Al mostrar a los campesinos, las banderas rojas, vos también recontextualizás el ícono, haciéndolo caer en un nuevo campo de representación, y el film captura ese momento, similar al battement psicoanalítico.

LK: Originalmente, quería que el campo con las banderas rojas que lo cruzaban fuera una barra que se inclinara hacia la derecha (/). Se transformó en una barra inversa (\), debido a la perspectiva, al lugar donde estábamos ubicados. Los campesinos estaban en una montaña, el equipo de filmación en otra, había una quebrada entre nosotros. Nos comunicábamos por radio. Si queríamos bajar de una montaña y subir a la otra, era una caminata larga y agotadora, ya que nos encontrábamos a una altura de más de 1.500 metros. Sin embargo, la idea de una barra inclinada hacia la derecha, como la de “y/o”, la de la ambigüedad, era el diseño visual que intentaba

⁴ Grüner, Eduardo, *op. cit.*, p. 11.

materializar moviendo las banderas a través del campo y sobre las cabezas de los actores. Esto no significa que estaba "nadando entre dos aguas" políticamente, sino que quería presentar una opción alternativa. Éste es el umbral. Por otra parte, la película, como homenaje a Guevara, no es tibia ni mucho menos; es apasionada. Se la puede considerar un ensayo documental, pero expresa opiniones. Es un film carente de posturas, pero es un film persuasivo. Lloro la muerte de Guevara, a pesar de mi deseo original de hacer una obra de "prudente distancia", como escribe Walter Benjamin en *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940). Entonces, ¿por qué se convirtió en una obra de persuasión? No solo me afectó profundamente la imagen de Guevara muerto, sino también lo que dijo Alborta: era muy impresionante ver que todos, los fotógrafos, los periodistas y los soldados, se movían alrededor del Che, sin preocuparse en absoluto por los guerrilleros que estaban tirados en el piso, cubiertos de tierra y suciedad... Aquí ya no estamos hablando de convertir al Che Guevara en un fetiche icónico, sino reuniéndolo con los cuerpos caídos de sus compañeros, como señala el ensayo de Grüner. Mientras editaba esa parte, mirando a esos hombres cuyos rostros habían sido golpeados con las culatas de los fusiles, lloraba. Miraba el material filmado a través de las lágrimas.

BR.: En este caso, la obra escapa de lo programático; como individuo, y también como artista, estás comprometido en una trayectoria que no habías previsto. *Horizonte perdido* (2010) parece constituir un comentario sobre la posición en la que te descubriste en ese momento.

LK: Como instalación, esta pieza es más metafórica (y más simple). Siempre llevo la bandera roja cuando viajo y tengo planeado filmar algo. Se ha convertido en una herramienta funcional, que puedo utilizar para modificar el registro de información. Hace unos años, me invitaron a una residencia de artistas (RIAA, Residencia Internacional de Artistas en Argentina), en el balneario Ostende. Este centro turístico había sido concebido en 1908 por inversores belgas, quienes se vieron obligados a dejarlo durante la Segunda Guerra Mundial. Tenían grandes planes: construcciones frente a la playa, costanera, parque de diversiones, hoteles... Cuando quedó abandonado, el viento y la arena cubrieron todo. El Viejo Hotel Ostende sobrevivió. Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo solían alojarse allí, y lo usaron como escenario para una novela de misterio, *Los que aman, odian* (1946), que escribieron juntos. Cuando fui a esa residencia, tenía en mente *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, y *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais, e hice muchas filmaciones con los demás artistas presentes. Todavía tengo el ma-

terial, aún sin editar. Sin embargo, los momentos más notables ocurrieron cuando llevé la bandera a la playa; era un día muy ventoso, y la filmé cuando estaba flotando casi horizontalmente. Cuando miré las imágenes, vi que la bandera cubría el horizonte. Esto me dio la idea de hacer una instalación llamada *Horizonte perdido*. En mi casa, tenía un retrato de Marx que había comprado en un mercado de Moscú durante la Perestroika. De modo que ésta es una instalación metafórica acerca de lo que sucedió con el sueño de la revolución...

BR: Veo eso como un eco del momento de duelo que tuviste en El día que me quieras. Si bien las dos obras expresan diferentes discursos, dialogan entre ellas. El aspecto programático de *Horizonte perdido* también está subsumido en otra cosa. Vemos a Marx, pero pensamos en el Che.

JK: Interesante... ¡Es cierto!

BR: ¿Qué te inspiró para hacer *La Visita* (1986)?

JK: La empecé con una idea muy clara en mente —el concepto de la versión en diapositivas, titulada *La visita* (*Partículas foráneas*) (1980)—, la idea de la película que no se puede hacer (*sonrisa*). Estaba muy preocupado por las condiciones económicas impuestas en ese entonces a los cineastas independientes de Nueva York —que expresé mostrando al actor Mark Boone Jr. amordazado, incapaz de hablar—: era acerca de estar impedido de filmar/hablar. La paradoja es que "la película que nunca se hizo" fue rodada en 16 mm por Viktor Vondracek mientras yo tomaba diapositivas en 35 mm. Yo usaba cámaras motorizadas. Todas las noches, después del rodaje, revelaba las diapositivas en el cuarto oscuro. Era un ejercicio maravilloso. Mis diapositivas de 35 mm en blanco y negro son magníficas. La imagen es muy rica. Nunca volví a usar esta tecnología... Después, con enorme paciencia, compaginé las casi 800 diapositivas de 35 mm y las sincronice con varios efectos sonoros y trozos de grabaciones de diálogos televisivos.

Como proyección de diapositivas con una banda de sonido sincronizada, *La visita* (*Partículas foráneas*) se exhibió en The Collective for Living Cinema en 1980, y en el Festival Internacional de Cine de Berlín en 1981.

Mientras tanto, guardaba en mi heladera el material filmado en 16 mm, hasta que conseguí dinero suficiente para enviarlo al laboratorio. Después me tuve que preguntar: "¿Qué es esta película ahora?", y traté de integrar el metraje cinematográfico con la foto fija; con mucho esfuerzo, haciendo impresiones ópticas de cada diapositiva significativa, deteniendo la película y congelándola en foto fija. Trabajar con la versión digital del film fue una mejora importante, porque pude ir directamente a las diapositivas originales en lugar de recurrir a la mesa óptica, y digitalizar imágenes en movimiento como imágenes fijas.

BR: *El verdadero tema de La visita es la cuestión de la textura, la técnica, el medio y el modo de producción, que subsumió la narración perdida original. También se convirtió en algo distinto de lo que estaba programado.*

LK: Me alegro de que digas eso, porque, cuando la versión cinematográfica se exhibió en la Bienal del Whitney Museum, no creo que la gente estuviera preparada para recibirla. Una crítica la metió en el mismo saco que *El hombre que envidiaba a las mujeres* (1985), de Yvonne Rainer, como dos exponentes de *film noir*, y las describió como “síntomas inexplicables”. Cuando salí de los parámetros estrictos de la vanguardia, la gente no sabe cómo leer tus películas. Hay, ciertamente, muchas referencias a los *films noirs* de las décadas de 1940 y 1950 en la forma en que resuelvo la narración; pero no tienen el final circular del tipo de Cortázar. El huésped indeseable (José Rafael Arango) se convierte a su vez en víctima de un grupo de personas enmascaradas, que se apoderan de él. Su víctima (Mark Boone Jr.) se libera, escapa y encuentra la caja que había enterrado, dentro de la cual se repite el comienzo de la película. Por un lado, éste es sin duda un film sobre la paranoia de Nueva York; por otro, fue interesante exhibirlo por primera vez en Buenos Aires en los años 90, después del final del período militar. Hubo una proyección en la Sala Leopoldo Lugones del Centro Cultural General San Martín, y los aspectos que en Nueva York habían sido percibidos como sarcásticos o humorísticos pusieron el dedo en la llaga; la gente realmente experimentó el film con terror, una reacción que me tomó por sorpresa.

BR: *Esta obra existe en varias versiones; se mostró en distintos lugares, formó parte de varias instalaciones, y revela diferentes niveles de sentido.*

LK: El concepto principal es el de negar el habla, y casi no se pronuncian palabras en la obra. Trata sobre un hombre amordazado que no puede hablar y, al mismo tiempo, pone en escena una lucha de poder muy intensa entre dos hombres, con una tensión homoerótica palpable. Tiene referencias a muchos *films noirs* paranoicos en los que interviene el teléfono, como *La llamada fatal* (1954), de Alfred Hitchcock. Durante la persecución final, en la pelea, chocan contra el televisor, que se enciende, y se oye un *collage* de bandas sonoras, principalmente de *A 23 pasos de Baker Street* (1956), de Henry Hathaway, en la que un hombre ciego (Van Johnson), atacado por la noche, apaga todas las luces, porque puede oír. Como esperaba al asesino, había instalado una grabación que desorienta al atacante: “Entre, señor Evans. ¿No tiene miedo a la oscuridad, verdad?”.

En Nueva York era un momento desalentador para hacer cine de vanguardia. Teníamos reuniones públicas con artistas como Bette Gordon y Anthony McCall, para tratar de mejorar las condiciones de trabajo, or-

ganizar invitaciones para presentar obras en distintos lugares, encarar las condiciones de financiación, tratar con los museos y los centros de proyección, aumentar los derechos de exhibición y obtener más ayuda económica. Siempre era una lucha, llevaba años terminar una película, aun en el caso de *El día que me quieras*, que era tal vez el proyecto más vendible. Se filmó en 1993, y no pude completarla hasta 1997. Cuatro años.

BR: *Sin embargo, durante todo ese tiempo seguías produciendo obra artística en diferentes medios. Por ejemplo, en 1978-1980 trabajabas en los Alfabetos lunares, en relación con las películas de la Luna.*

LK: Siempre trabajo simultáneamente en tres o cuatro proyectos. Se enriquecen mutuamente, y al mismo tiempo era una forma de lidiar con el período de espera. Cuando vivía en Nueva York, uno podía postularse para un subsidio del New York State Council of the Arts (NYSCA), el National Endowment for the Arts (NEA) o la Jerome Foundation y esperar cerca de seis meses para tener noticias de ellos. Desarrollé la disciplina de trabajar primero en la propuesta del film, y luego pasar a hacerlo en el proyecto fotográfico y las instalaciones. Así que siempre estoy activo, siempre estoy trabajando en algo. Sin embargo, tiene que haber un patrón riguroso, una claridad, en la forma en que las cosas se entrelazan. Cuando estaba trabajando en *El día que me quieras*, sabía que, como película, era una obra que yo debía contener. Consideraba que tenía que investigar mucho para hablar con fundamento sobre Guevara y Bolivia. El material me señaló muchas direcciones, que tuve la libertad de explorar en la instalación *Proyecto para El día que me quieras*. A la vez, me permitió mantener el documental dentro de una estructura rigurosa. El tema de la investigación se convirtió en una instalación de pared y un proyecto de exposición para una galería. Ésa fue una muy buena forma de trabajar.

BR: *Ahora estamos de vuelta donde empezamos: esa disciplina, ese método, es tu Jardín de senderos que se bifurcan...*

El jardín de los senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo [...] Ts'ui Pên [...] creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama [...] abarca todas las posibilidades. (Jorge Luis Borges).



Obras





Crowd 7 x 7 [Multitud 7 x 7]

14 min., 16 mm, color, sin sonido (1974, exhibida en 1976)

Desde un punto de vista elevado, la cámara observa mediante siete tratamientos ópticos diferentes a una multitud reunida en Quito. La gente espera para ver una imagen de Cristo cuyo rostro, se rumorea, se parece al del Che Guevara.





The Visit [La visita]

30 min., 16 mm, blanco y negro, sonido (1986)

Con José Rafael Arango y Mark Boone Jr.

Cinematografía de Viktor Vondracek

Versión final de una obra narrativa compuesta de cine y fotografía, que examina la relación de poderes entre dos personajes masculinos en torno de una caja enterrada en un baldío. Filmada en Nueva York y sus alrededores, la película evoca con humor e ironía el clima de crimen y misterio del *film noir* clásico.





THE VISIT



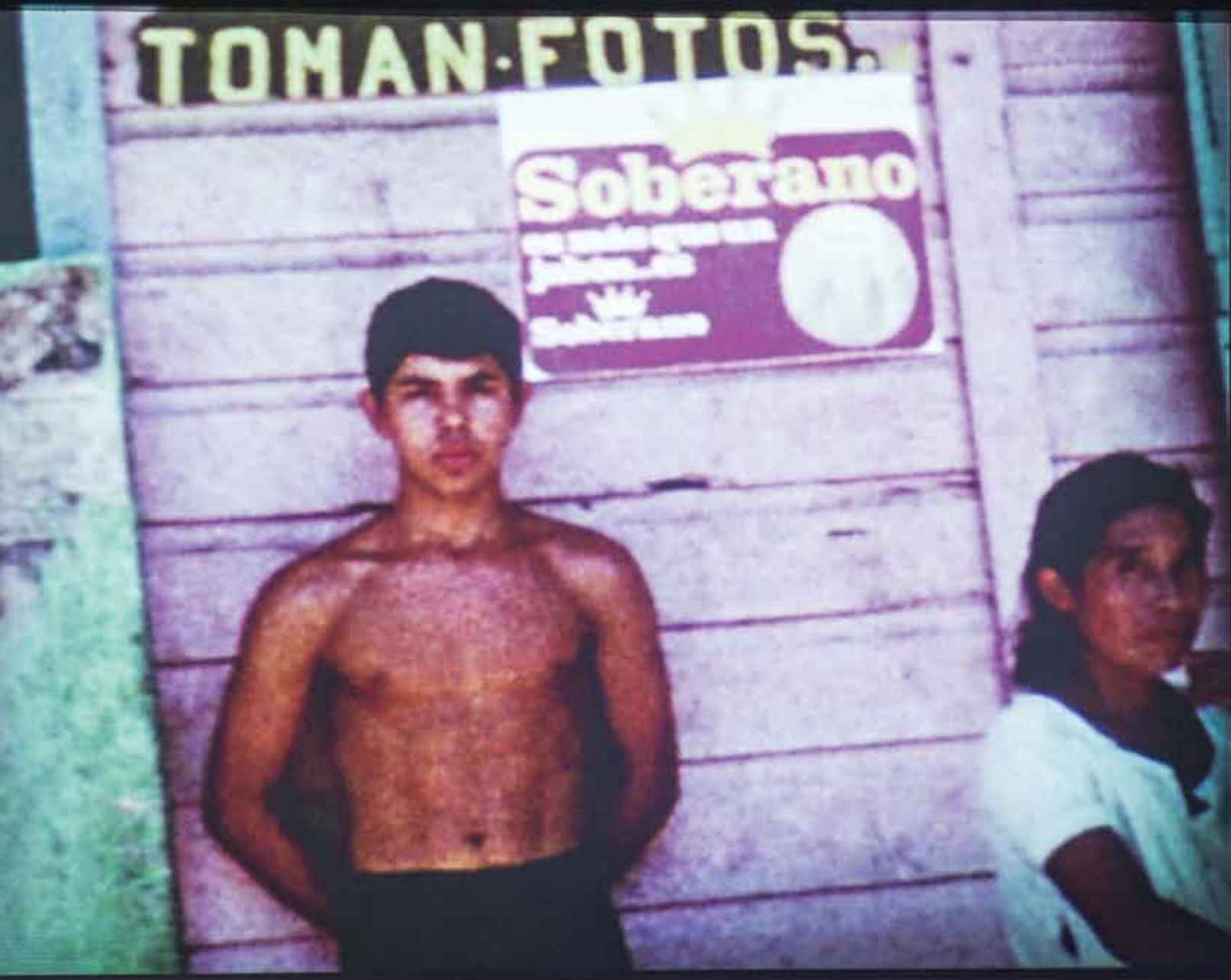
The Visit (Foreign Particles) [La visita (Partículas foráneas)]

Con José Rafael Arango y Mark Boone Jr.

Secuencia digitalizada de diapositivas blanco y negro de 35 mm de la versión original de una película con sonido compuesta exclusivamente de fotos fijas, sincronizadas a una banda sonora. Breve selección de una obra de 75 minutos, sin sonido.







Los Angeles Station [Estación Los Ángeles]

6 min., 16 mm, color, sin sonido (1972, exhibida en 1976)

Retrato de una pequeña comunidad que vive junto a las vías del ferrocarril en la región bananera de Quirigüá, Guatemala. Realizado en una sola toma, el film se compone de un número idéntico de planos fijos y planos en movimiento que avanzan mientras la cámara se desplaza a lo largo de las vías del tren. Treinta años más tarde, el artista regresa a Quirigüá para filmar *Paradox*, incluida en esta muestra.



Twelve Moons [Doce lunas]

29 min., Súper-8, blanco y negro entonado en color, sin sonido (1976)

Consideradas por el autor como uno de sus primeros films políticos, las películas sobre la Luna combinan la metáfora de la Luna como la primera pantalla de cine y la astronomía maya y su preocupación por los signos celestes.

Moonshots [Tomas lunares]

16 min., 16 mm, color, sin sonido (1976)

Estudios monocromos y en color de las fases lunares, filmadas a intervalos regulares con dispositivos temporales automáticos y telescopios de diversas magnitudes.

Moon Notes [Notas lunares]

10 min., 16 mm, color, sin sonido (1980)

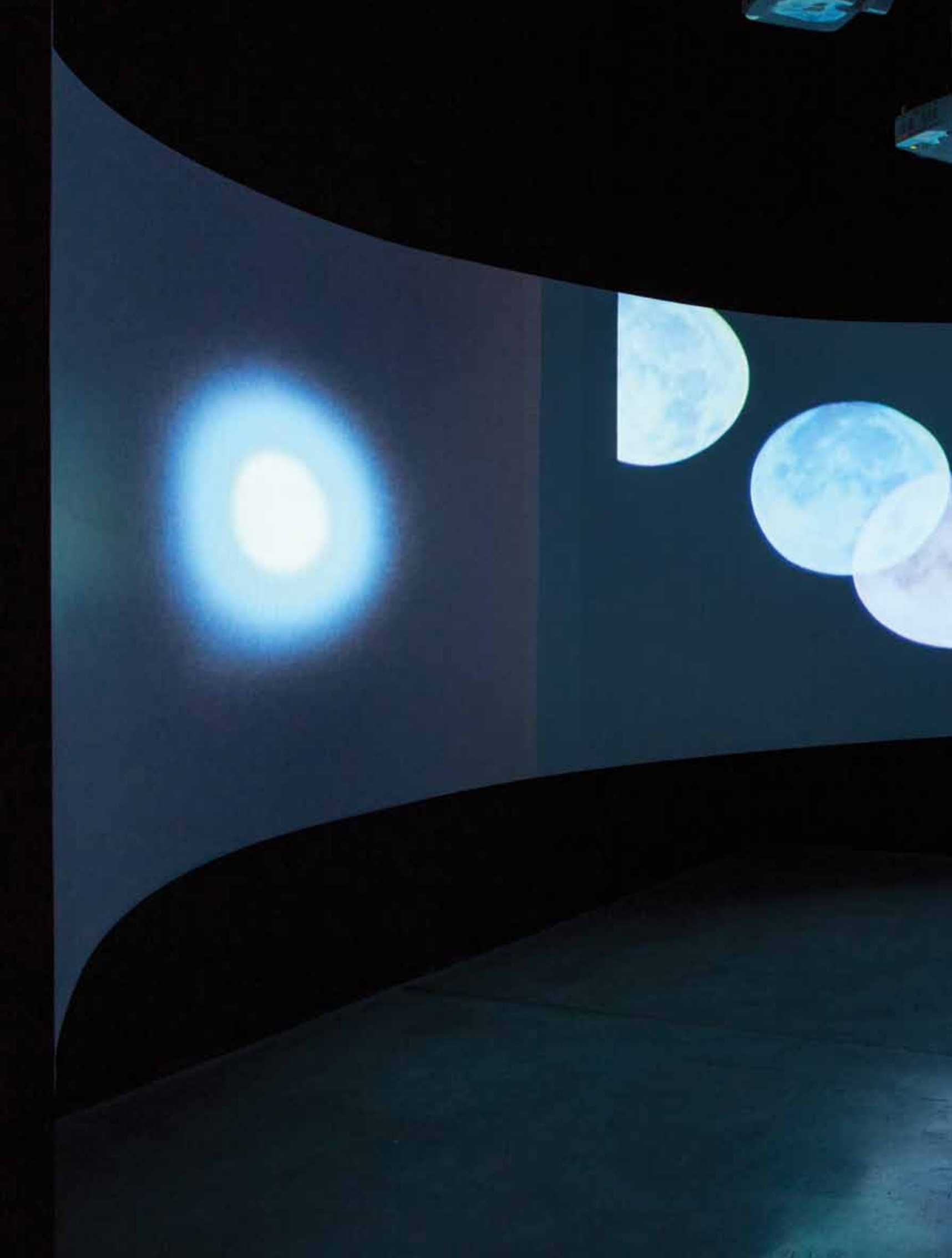
Tercero de la serie de las Lunas, el film se divide en cuatro secciones: "La tortuosa naturaleza de nuestro progreso", "El fuego", "El número distante de la nada" y "Juncos blancos amarrados a un racimo de brotes de mora".

The Judas Window (La ventana de Judas)

15 min., 16 mm, color, sin sonido (1982)

Parte de la serie de películas de la Luna, y de una instalación del mismo nombre, este film está dividido en cuatro secciones que juegan con la relación entre la pantalla y la ventana como instancias y metáforas de nuestra fascinación por la mirada, la posibilidad de observar desde una distancia segura, y el cine como generador de un deseo constantemente renovado.











Paris Has Changed a Lot [Mucho ha cambiado París]

21 min., 16 mm, color, sonido (1977)

Música para cuatro saxofones demorados de Richard Landry

Ubicada entre los carriles de entrada y salida de Park Avenue en Nueva York, la cámara sigue al tráfico modificando la velocidad y la distancia, dándonos la impresión de un film preservado en una cápsula del tiempo como resto de una antigua civilización destruida.







EMMA ZUNZ



THE SHIFTING RULES



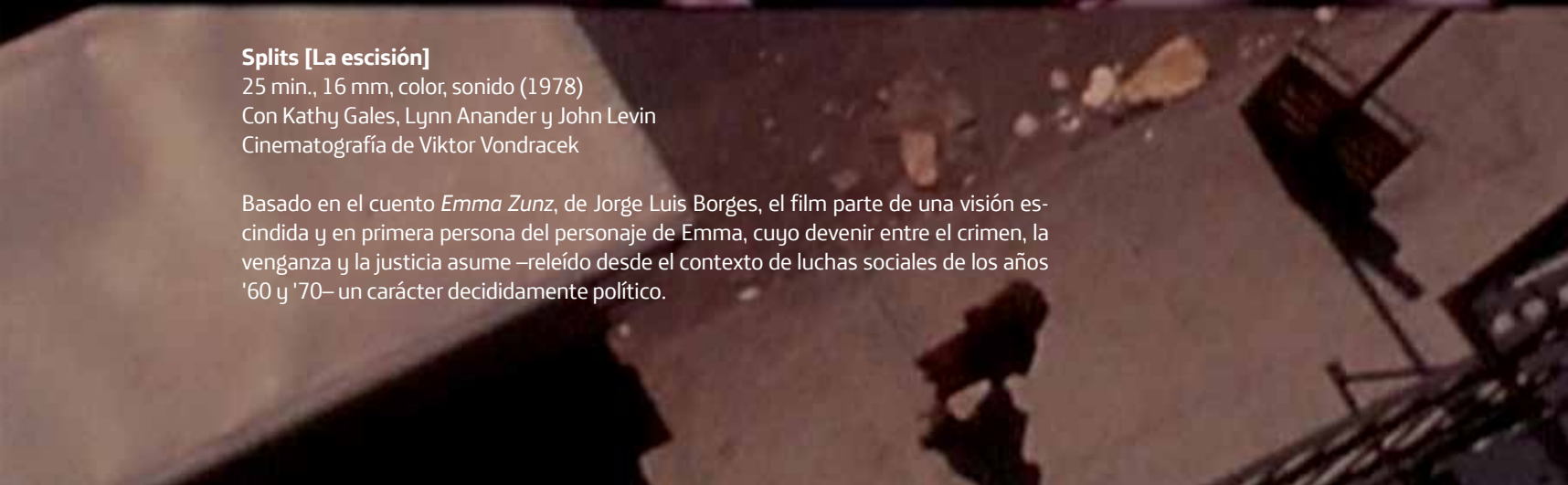
Splits [La escisión]

25 min., 16 mm, color, sonido (1978)

Con Kathy Gales, Lynn Anander y John Levin

Cinematografía de Viktor Vondracek

Basado en el cuento *Emma Zunz*, de Jorge Luis Borges, el film parte de una visión escindida y en primera persona del personaje de Emma, cuyo devenir entre el crimen, la venganza y la justicia asume –releído desde el contexto de luchas sociales de los años '60 y '70– un carácter decididamente político.









Rombo [Las horas: Flores en el cielo]
10 min., sonido (2011)

Obra para la instalación *Las horas*, Henrique Faria Fine Art, Nueva York, 2012.







Siete luces elipsoidales

Instalación, medidas variables (2013)

Con el asesoramiento de David Seldes

Luces LED y pantalla translúcida

Basada en el armonio de luces que el artista construyó para el teatro de sombras en la puesta en escena de una obra de Bill Vehr (*Whores of Babylon*), dirigida por Charles Ludlam en 1968.







Lost Horizon [Horizonte perdido]

12 min., proyección digital continua, instalación (2010-2013)

Una larga bandera roja impulsada por el viento cubre parcialmente un horizonte marino mientras la instalación rememora la imagen de Marx.





**Paradox**

31 min., video digital, color, sonido (2001)

A través de un tono observador y reflexivo, este ensayo documental alterna entre imágenes del Dragón de Quiriguá –altar de piedra del antiguo esplendor maya– y el ritmo febril y repetitivo de la explotación bananera en el sur de Guatemala.













Exhumación

38 min., video digital, color, sonido (2007)

Entrevista con el médico forense Alejandro Incháurregui, miembro fundador del Equipo Argentino de Antropología Forense, que, junto a un grupo de investigadores y antropólogos cubanos, buscó y encontró los restos de Ernesto *Che* Guevara y sus compañeros en Bolivia, en 1997.





GOVERNO
di El Salvador
1980





Reel Six, Charles Ludlam's Grand Tarot [Rollo seis, El Grand Tarot de Charles Ludlam]

8 min., 16 mm, color (1987)

Una de las pocas filmaciones existentes del Teatro del Ridículo, de Charles Ludlam, que registra en un *collage* de imágenes superpuestas la primera versión de la obra *El Grand Tarot*, en 1970. Se exhibe junto a seis proyecciones digitales en formato Keynote con fotografías de las siguientes obras de teatro de Charles Ludlam, actuadas por la misma compañía.

Actores principales miembros del Teatro del Ridículo: Black-Eyed Susan, John Brockmeyer, Lola Pashalinski, Mario Montez, Bill Vehr y Charles Ludlam. Con actuaciones de George Osterman, Robert Sargent, Lohr Wilson, Bunny Eisenhower, Eleven (Gary Tucker), Candy Darling, Jackie Curtis, Robert Reddy, Robert Breers, Stephen Sterne, Ekathrina Sobechanskaya (Larry Rée), Richard Goldberger, y la actuación especial de Stefan Brecht.



Bluebeard [Barbazul], de 1970, es una parodia de *La isla de las almas perdidas*, una película de 1933 con Charles Laughton basada en un cuento de H.G. Wells, *La isla del Dr. Moreau*.

En esta versión, el científico demente de la anécdota, el barón Khanazar von Bluebeard (Ludlam), está obsesionado por crear un tercer sexo. Vive recluido en la Isla del Amor Perdido, asistido por una servidumbre sobre la cual ya ha realizado varios experimentos fallidos. Pero en una noche de tempestad llegan su sobrina, su novio y su dama de compañía en procura de refugio, renovando así sus deseos de realizar nuevos experimentos en busca del órgano ideal. (L.K.)



Eunuchs of the Forbidden City [Los eunucos de la Ciudad Prohibida], de 1971, es una pieza de cinco actos y más de tres horas de duración, basada en la historia de la corrupta Tsu Hsi, la última emperatriz de China. La truculenta y dramática línea narrativa de esta obra está, por cierto, repleta de juegos de palabras y de los recursos teatrales fascinantes característicos del virtuosismo de Charles Ludlam. (L.K.)



Turds in Hell [Soretas en el Infierno], de 1969, escrita en colaboración con Bill Vehr, describe las andanzas de Orgone (el Jorobado Bobalicón Maniático del Sexo) en la búsqueda de sus padres legítimos. Este rol central gira alrededor de un extravagante veterano actor de *vaudeville*, Arthur Kraft. A pesar de su inhabilidad para memorizar sus textos y una desconcertante tendencia a improvisarlos, Ludlam le otorga el papel protagónico. Con una estructura caótica que incluye escenas en conventos, monasterios, prostíbulos y barcos, la obra es un osado ataque a los valores de la Iglesia católica. (L.K.)



Corn [Choclo], de 1972, la única comedia musical producida por la compañía, es una ridícula "versión de potrero" de *Romeo y Julieta*. *Corn* incluye un romance pastoral en un pueblo de los Apalaches donde los Hatfields y los McCoy, dos familias enemistadas, tratan de sabotear la relación entre parejas de hijos ligeramente retardados. Una oportunidad para incorporar críticas a la sociedad americana, con música tradicional de *bluegrass* compuesta por Virgil Young. *Corn* termina felizmente con las bodas de casi todos los personajes. (L.K.)



Ludlam escribe **The Grand Tarot [El gran tarot]** en 1969, inspirado en las ideas del teatro de la *chance* de Antonin Artaud. Basándose en los personajes de la Gran Arcana de los naipes del tarot, las primeras presentaciones comienzan con un ritual en el cual una gitana (Mario Montez) echa las cartas para determinar el orden de las escenas. Con el tiempo, *El gran tarot* encuentra su línea narrativa, y en el segundo período de sus representaciones la obra consigue retener una estructura fija. (L.K.)

La conocida historia de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas generó, además de *La Traviata*, de Verdi, más de una docena de películas del mismo tema. Pero es la imagen de Greta Garbo en la película dirigida por George Cukor en 1936 la que inspira a Ludlam escribir **Camille**, en 1973, y abordar este rol magistral en el que logra incorporar a través del teatro las ideas más lúcidas y complejas sobre la diferencia sexual. Su premiada actuación, en la que deliberadamente encara este rol femenino sin ocultar su masculinidad, para finalmente convencernos de que es la verdadera Camille, representa el final de la primera etapa del Teatro del Ridículo. (L.K.)





El día que me quieras

30 min., 16 mm, color, sonido (1997)

Cinematografía de Mark Daniels

Música de David Darling

Ensayo documental sobre la muerte y el poder de la fotografía a partir de las últimas imágenes de Ernesto *Che* Guevara, tomadas tras su muerte por el fotógrafo boliviano Freddy Alborta, en una lavandería del Hospital de Valle Grande, en Bolivia, en 1967.









BIOGRAFÍA DEL ARTISTA

Nacido en Buenos Aires, **Leandro Katz** se trasladó a Nueva York a mediados de la década de 1960, tras un extenso recorrido por América Central y del Sur cuando era un joven poeta. Artista visual, escritor y cineasta, es reconocido por sus películas e instalaciones fotográficas y por sus proyectos multimedia a largo plazo que ahondan en la historia de América Latina mediante una combinación de investigación académica, antropología, fotografía, imágenes en movimiento y textos impresos. Entre sus principales "proyectos" cabe mencionar: *The Catherwood Project* (Proyecto Catherwood), reconstrucción fotográfica de las expediciones realizadas en la década de 1850 por John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood a los territorios mayas de América Central y México; *Project for The Day You'll Love Me* (Proyecto para El día que me quieras), que investiga los acontecimientos en torno de la captura y ejecución del Che Guevara; *Paradox* (Paradoja), que aborda la arqueología de América Central y las plantaciones de banana de la United Fruit Company en Honduras y Guatemala; *Vortex* (Vórtice), que trata la historia social y literaria de la industria del caucho en la región amazónica del río Putumayo, y *Tania, Masks and Trophies* (Tania: máscaras y trofeos), que analiza la figura de Tamara Bunke, la compañera del Che.

Leandro Katz produjo una serie de libros de artista; entre ellos, *Self-Hipnosis* (Auto-hipnosis, 1975) y *S(h)elf Portrait* (Autorretrato estante, 2008). En 2010 se publicaron sus libros más recientes, *Historia natural* y *Los fantasmas de Nancahuazú*. Asimismo, dirigió 17 películas, entre las que se cuentan *Los Angeles Station* (Estación Los Ángeles, 1976), *Splits* (La escisión, 1978), *The Visit* (La visita, 1980-1986), *The Day You'll Love Me* (El día que me quieras, 1997) y *Paradox* (2001).

Expuso sus obras de arte y proyectó sus películas en el Museum of Modern Art de Nueva York, The Art Institute of Chicago, el Whitney Museum y El Museo del Barrio (Estados Unidos); el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Centro Cultural de España (Argentina); el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y la Bienal de La Habana (Cuba), entre otras instituciones. Entre sus exposiciones recientes, cabe mencionar *Encuentros de Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), *Natural History* y *The Hours*. (Henrique Faria Fine Art, Nueva York); *Imán-New York* (Proa, Buenos Aires), *10,000 Lives* (10.000 vidas, Bienal de Gwangju, Corea) (2010) y *A (Los alfabetos)* (11x7 Galería, Buenos Aires), 2011.

Su obra lo hizo acreedor de una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, una beca de la Rockefeller Foundation y otra del National Endowment for the Arts, y recibió el apoyo del New York State Council on the Arts, la Jerome Foundation y el Hubert Bals Fund, Rotterdam International Film Festival, entre otros.

Leandro Katz formó parte del cuerpo docente de la School of Visual Arts, Nueva York, y el Programa de Semiótica en la Brown University, Rhode Island, y fue profesor de Producción y Teoría Cinematográfica en la School of Art and Communication, William Paterson University, Nueva Jersey. En 2006, tras residir en Nueva York durante cuarenta años, se mudó a Buenos Aires.

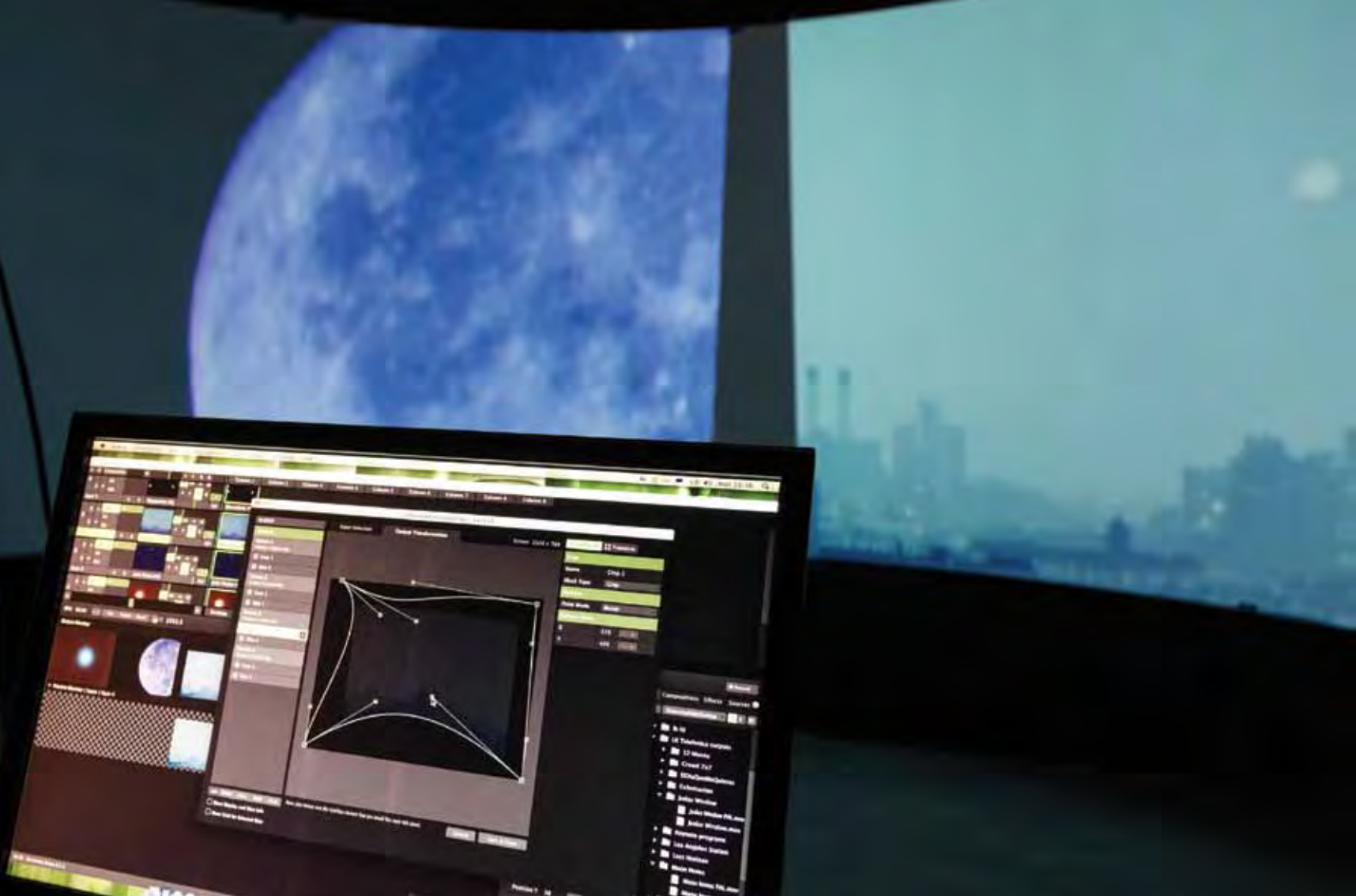


Montaje

















English Texts



Our series of temporary exhibitions corresponding to 2013 comes to an end with *Leandro Katz: arrebatos, diagonales y rupturas*. This show brings together an extraordinary group of works by this prestigious Argentine artist, produced throughout his remarkable career. The careful selection made by curator Bérénice Reynaud was based on photography, film and video works created between 1965 and 2013, which were transferred to digital media especially for the occasion.

One of the salient aspects of the show is the presentation of the works in the form of a labyrinth designed by the artist and the curator, which allows the non-linear exploration of simultaneous narrative possibilities and enables spectators to create their own "text" and their own narration.

The production of this project along with Bérénice Reynaud and Leandro Katz is, for Espacio Fundación Telefónica, a source of great pride, as many of these works have been displayed in Buenos Aires for the first time and have thus been made available to the younger generation of artists, students, and the general public.

Luis Blasco Bosqued

Chairman of the Board of Administration of
Telefónica de Argentina

THE MOON IN THE LABYRINTH Bérénice Reynaud

*Notre prison est construite en livres aimés.*¹

André Breton and Philippe Soupault

1. *Mise en scène*

I am still trying to decipher the long-lasting fascination *Splits* (1978) has exerted over me since I first saw it in an avant-garde screening at the Kitchen Center in Soho. I was both intrigued and suspicious of an experimental film described as an adaptation/deconstruction of *Emma Zunz*—a complex operation fraught with the possibility of betrayal. Yet Edgardo Cozarinsky, in a book that praises Leandro Katz's film,² draws a clever catalogue of *passages* (or maybe Baudelairian *correspondences*) between cinema and the Borgesian écriture. As Leandro Katz suggests in the interview I recorded with him in the spring 2012, to create such correspondences the film artist has to behave as a dancer—and gracefully “swim” into the pre-existing tropes of the text—or as a thief—“breaking into” an alien space, splitting it open, and then subsume it into his own. This is what *Cahiers du cinéma* critics mean by *mise en scène*: a structural, often obsessional, (re)organization of space that works *within and against* the written text (the screenplay, whether chosen or imposed) as well as *within and against* a specific system of production (the film studio, or the avant-garde as institution). With this conceptual framework in mind, I was looking, beyond the *Cahiers* tradition, for some avant-garde cinematic epiphany. Then I saw *Splits*. Was it the endearingly imperfect edges (the mark of human craftsmanship) of a mosaic-like split screen in which five images were unfolding simultaneously? Was it the elusive faces of two women—one at the top of the screen, her image diffracted into four vignettes; one at the bottom, appearing and disappearing, hovering at the edge of a narration that kept drifting away? Maybe, to borrow words later written by Raúl Ruiz, was I given a taste of “a certain type of filming capable ... of letting us travel to the confines of creation *through the simple juxtaposition of a small number of trembling images*. In this radical impressionism, the never-seen would be within our grasp.”³

To digress—as I am approaching Katz's work in a zigzag as in a game of “Snakes and Ladders,” or through Surrealist free-associations—this *small number of trembling images* is also what weaves the texture of *Reel Six*, Charles Ludlam's *Grand Tarot* (1987) or the four “Moon Films”: *Twelve Moons (and 365 Sunsets)* (1976), *Moonshots* (1976), *Moon Notes* (1980), *The Judas Window* (1982). Leandro Katz's experiments with various formats and techniques involving Super-8 (octoculate camera, time-lapse devices, telescopes of varying lenses, use of different film stocks and speeds, dipping solutions, freeze frames, dissolves, splitting of the screen, rephotographing, compositing, optical superimpositions) produce captivating images whose index is not their reproduction of “reality,” but the uncertainty of vision itself. Where does the frame start and where does it end? Did we really see what we thought we saw? The moon makes unpredictable, minute movements in the sky, it reveals a passing cloud or hides behind purple “cinematic rain”; it plays hide-and-seek, reappears, now is a sphere, then a crescent—no several crescents—now you have several moons, as in a Fassbinderian nightmare;⁴ it is swallowed by the off-screen, leaving behind a mysterious halo, a trail of evanescent light, like the train of a wedding dress; it rises over the misty landscapes of Manhattan at dusk, or over a black void.

The moon as the first reflective screen; the moonlight expressing the essence of cinema (this architecture of carefully contained sources of light); a globe so close and yet so far, one that can be longingly gazed upon, unlike the blinding sun that cannot “be looked at steadily” any more than death (La Rochefoucauld); the moon that Galileo's foes, who knew not how to face death but knew how to inflict it, once mistook for the sun. For it is *she*, not the sun, that revolves around the earth...

In most cultures, and certainly with the Mayas, the moon suggests the irreducible mysteries of the feminine. Let's zigzag again. There is a “Magician on the Moon” in *Reel Six* (queer shades of Méliès, emphasized by the use of black-and-white, the delirious costumes, the collage of heterogeneous shots within a paradoxically “smooth” space,⁵ the playfulness). And who else but a genial theater artist who staged and played Camille, Lady Enid and Maria Callas in creative drag could have a stake in the investigation of the divine feminine? Borges's Emma Zunz and Katz's Emma/Muriel are either protofeminist heroines, or crystals of a specific alienation experienced by working-class women—the fallen goddess in the factory, the moon in the gutter who becomes a dark avenging angel.

¹ “Our prison is built with beloved books,” *Les Champs magnétiques* (1920).

² Cozarinsky, Edgardo, *Borges in/and/on Film* (trans. Gloria Waldman and Ronald Christ), New York, Lumen Books, 1988. Cozarinsky praises *Splits* as being “profoundly faithful to Borges ... The originality and independence of Katz's endeavor resides ... in his not having accepted the meaning of the master's words, in his forcing them to yield a meaning that was unrecognized, or, at any rate, *other*” (pp. 114–115).

³ Ruiz, Raúl, *Poetics of Cinema* (trans. Brian Holmes), Paris, Dis Voir, 1995, p. 90.

⁴ In *a Year of 13 Moons* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978) is the one film by Fassbinder that could, arguably, have been codirected by Charles Ludlam.

⁵ Here I am alluding to Gilles Deleuze and Félix Guattari's distinction between “smooth” and “striated” space. See *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (trans. Brian Massumi), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987. “Smooth” space is also connected with the concept of “nomadic art”, which, in an extension of this essay, could also be applied to the oeuvre of Leandro Katz (and Charles Ludlam).

And the moon makes an appearance in *Splits*, through an iconic shot that could have been borrowed from a "Moon Film," caught between two enigmatic titles ("The Ruler" and "A Lunar Postfix"), after the heroine has made her decision, and before a black-and-white dream made of collaged newsreels. Against the logic of dreams in which "the person who plays the main part ... is always the dreamer himself",⁶ Emma does not appear in this sequence, because it is a pure cinematic construct. Of the idea of dream, Katz only retains what Jean-Louis Baudry analyzes as the core of our "desire of cinema": a "state in which mental perceptions are taken for perception of reality."⁷ So Emma dreams—and the spectator with her, and later Ruiz will share this dream—of "a cinema capable of accounting ... for the varieties of experience in the sensible world":⁸ crowds demonstrating; policemen on horseback dispersing demonstrators; a ship sinking; a female swimmer in a rough sea; flooded city streets; desperate Asian people extending their hands to beg; and the people who died during strikes, and the crassness of Wall Street, and the world upside-down... and *the time when History liquidates the masters*. Borges had a similar dream, albeit a literary one, and here we'll notice that Katz's moon is not only the first movie screen but also a perfect paradigm for "the aleph."

While dominant cinema, as an ideological/technological apparatus, tends to reproduce a space structured by Renaissance perspective, experimental cinema has been looking for alternative models, in premodern forms of representation, such as Egyptian paintings and Mayan bas-reliefs (where the human figure is shown in profile, while some details—eyes, limbs—offer a frontal view), or the "inverted perspective" identified by Pavel Aleksandrovich Florensky in Russian icons: Saint John is

...shown ... from three different angles. The lines of perspective do not converge at a vanishing point in the background of the image, rather they diverge ... In all pictorial representation two forces are at play, the first being an illusion of reality created by the laws of perspective, and the second, an expressive image composed of arbitrary canonical signs ... [It] always requires a combination of sacred signs, one which functions like Chinese pictorial calligraphy, the other like theatrical artifice.⁹

The fragmentation of the image allows us to see, simultaneously, Emma looking to the right, Emma looking to the left, Emma casting an oblique gaze off-screen, but also Emma's hand opening an envelope, Emma walking in the street. The film is a premodern reflection on the dilemma of representation informed by Cubism and Marcel Duchamp's *Nude Descending a Staircase*. This turns *Splits* into a profound reflection on the nature of signs—the calligraphic and the theatrical.

Emma is a *liar*, and as such, represents the true kernel of the human condition. It has been surmised that writing was coined to keep count—six bushels of grain against two newborn lambs—but *language* was probably invented to tell lies. Animals don't lie, men and women do, and love doing it. The paradox *I am a liar* exemplifies the linguistic split of the subject between *énonciation* and *énoncé*: the speaking subject who utters the sentence tells the truth, while the grammatical subject of the sentence lies.

In my interview with Leandro Katz, we had a fruitful misunderstanding: I transcribed, "She's a cheat, she's a swimmer." "I would never have said 'cheat,'" he said. "Maybe 'she's a ship'..." I heard "cheat" because it echoed the English title of another beloved book, Marcel Proust's *The Sweet Cheat Gone* (*Albertine Disparue*). It is while attempting to decipher Albertine's ceaseless lies that Marcel understands the nature of signs, but also the very human desire to be deceived. In the contest between Zeuxis and Parrhasius, the latter wins because he presents the painting of a veil, "something beyond which [man] demands to see."¹⁰ And, as Lacan kept reminding us, a signifier represents nothing but a subject to another signifier. A hieroglyph tells another hieroglyph "there was a man there once," and to receive what is being transmitted to him, the artist, or the lover, has to turn himself into a hieroglyph.

When struggling with the signs emitted by a person who, in the Proustian model, may not even be worthy of our love, "we are returning to the origins of humanity, i.e., to moments when signs prevailed over the explicit content, and hieroglyphs over letters; this woman 'communicates' nothing to us, but she keeps producing signs to be deciphered."¹¹ Here we are at the heart of the equation proposed by Florensky, under the sway of a sacred combination between hieroglyphics and theater. What better way to define Katz's specific approach to *mise en scène*?

⁶ Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, quoted in Baudry, Jean-Louis, "The Apparatus," *Camera Obscura*, no. 1, fall 1976, p. 114.

⁷ Baudry, Jean-Louis, op. cit., pp. 115 and 118.

⁸ Ruiz, Raúl, op. cit., p. 90.

⁹ Quoted by Ruiz, Raúl, op. cit., p. 35. Ruiz spells his name "Pavel Aleksandro Florenski."

¹⁰ Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, 102. Original French: *quelque-chose au-delà de quoi [l'homme] demande à voir*.

¹¹ Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 31. Original French: *nous retournons aux origines de l'humanité, c'est-à-dire aux moments où les signes l'emportaient sur le contenu explicite, et les hiéroglyphes sur les lettres : cette femme ne nous « communique » rien mais ne cesse de produire des signes qu'il faut déchiffrer*.

2. *Scénographie*

In French, to talk about the organization of filmic space, we use the word *mise en scène*; to denote the layout of an exhibition, the word *scénographie*—both concepts borrowed from the theater, which renders well the theatrical aspect (in all its mischievousness) of Katz's filmic work—as notably expressed in his fascination for Ludlam's Theater of the Ridiculous—its use of masquerade, its fractured time (overlapping temporal fragments, deviant chronology that in turns forks into a lush pansexuality implying more than two genders, in a continuum of sexual identifications, embodiments and performances).

How to render this theatricality, the hieroglyphic quality of Katz's filmic codices, but also the passing of time (40-odd years of completed work) and the geographical expanse that involves both the artist and the curator, from Buenos Aires and Marseille to Paris, New York, Quito and Los Angeles? The labyrinth sprung to mind as *scénographique* “visible evidence”—as a “redoubling” of the concepts that, sometimes covertly, work their way through the films. As noted by curator Mariagrazia Costantino, beyond its Borgesian connotations, “the garden of forking paths” also expresses the essence of cinema, in which “a careful combination of time and space generates coordinated movement”.¹² The splitting up of cinematic space is well documented in Katz's work, as it has generated the felicitous combination of “films” and “projects” that take as a departure point a meditation on the fragmentary aspect of the reproduced image (the best example being *The Day You'll Love Me* [1997] and *Project for The Day You'll Love Me*). His splitting of time is no less significant, conjuring the Deleuzian concept of “forking cinematic time”: the “matter of an inexplicable secret, a fragmentation of all linearity, perpetual forks like so many breaks in causality.”¹³ In turn, time and space are in an intimate embrace; as cinematic time unfolds, a certain kind of space is being created by the objects or subjects selected for the camera (the collection on Emma's table; Che Guevara's photographic portraits; red banners; Ludlam's performers; a large crowd in Quito; people waiting in a rural train station; the statue of Mercury; the Dragon of Quiriguá; the expressive faces of Mark Boone Junior and José Rafael Arango).

The experience of viewing a film is mirrored by that of walking through an exhibition: “the labyrinth is the space and time one employs to walk through it,”¹⁴ and the better the labyrinth, the more accurately it will convey the complexity of both the real world and the avant-garde cinematic text, allowing us “to look into the mechanisms of their functioning: repetitions, recurring patterns or slight shifts in perspective, and again, turning points and unexpected convergences.”¹⁵

Shifts in perspective are what create cinematic space, and nobody understands this better than Leandro Katz, whose entire filmic work revolves around this never-ending shift. And so we chose his cinematic object *par excellence*, the moon, and offered it to the spectator through a reversal of perspective. Instead of being experienced as a sphere hanging in the sky, it is projected in a concave womb-like enclosure, as if on its own inner surface, through a juxtaposition of images multiplying the serene and uncanny presence of the Goddess of Cinema. Like the secret origin of the sensible world, the moon is hidden in the midst of the labyrinth.

¹² Costantino, Mariagrazia, “Preface,” in *The Garden of Forking Paths – Exploring Independent Animation*, Shanghai, OCT, 2013, p. 3.

¹³ Deleuze, Gilles, *Cinema II*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 49. Original French: *Il s'agit ... d'un inexplicable secret, d'une fragmentation de toute linéarité, de bifurcations perpétuelles comme autant de ruptures de causalité.*

¹⁴ Costantino, Mariagrazia, op. cit., p. 3.

¹⁵ *Ibid.*

WAYS OF SEEING (SHOWING).

AN UNFINISHED DIALOGUE ABOUT LEANDRO KATZ'S WORK

Eduardo Grüner

(The following is the—slightly “corrected and enlarged”—transcript of a dialogue, held while exiting Leandro Katz’s retrospective at Fundación Telefónica, between the author of these lines, EG, and his interlocutor, FL, who asked us not to disclose his name, which of course we accepted. The exchange begins in medias res, as the discussion had apparently already started while we were touring the exhibition, where we did not have the means to record it. The chosen title is a rather obvious tribute to John Berger.)

EG: ... art that could be referred to as fully *human*?

FL: In what sense? Does art make human beings better? Not necessarily, I think. Is it at all demonstrable that, to be an artist, or to appreciate art, one must be a good person, or vice versa? Perhaps art, in a sense, even if it is a *product* of humanity, is not entirely *human* itself. And that is not, of course, not because it is *super human* (“divine,” for example). Simply, because there is in it a sort of *excess*, a *plus* which cannot be reduced to something human, that may well be, say, animal. Even *mineral*. There was, of course, in the Renaissance, for example, an art of “humanism”—and some believe that there still is. But humanism will never be a criterion for judging art.

EG: I agree, in principle. However, visiting—floating around, penetrating in—Katz’s exhibition, I was seized by doubt. Art can produce (unexpected, even unconscious) *encounters* with humanness, without thus hypostatizing or deifying the abstract Man as the center of the Universe. Taking it, say, with an *oblique* look—a “parallax view,” I guess Žižek would say—, a vision that changes, transforming itself, as we progress in our visit. It’s like a... slide, which prevents the *stabilization* or “normalization” of a frozen image of humanness and of the world where this humanness emerges almost as a surprise. The images of humanness also move, mutate, metamorphose. They may be silent crowds (*Crowd 7 x 7*), apparently frozen in an orderly chaos of static little heads that suddenly something sets in motion. Or they may be, in *Paradox*, arms, hands, permanently moving, washing and packaging banana bunches. There is something there which is human *particular*, “concrete historical,” Marx would have said, which cannot be immortalized or abstracted from History, from social or political conditions, to put it schematically: the masses in the plaza, exploitation by the United Fruit, whatever. Don’t we see there the hint, the attempt or, at least, the need and innuendo of a quietly *redemptive* gesture, in a “Benjaminian” sense, so to speak?

FL: Aren’t you being a bit *too* schematic? You speak of an oblique look, a “parallax” view which would be, if I understand correctly, a construction in permanent metamorphosis of various *pious* perspectives on humanness...

EG: No, no! Katz is not at all about Pietist paternalism, commiseration, demagogic gestures...

FL: Okay, okay. Let’s say “redemptive,” as you say, quoting Benjamin. But, are you sure? Let me remind you of one of the most paradigmatic forms of this “parallax view,” or *obliquity*: Holbein’s *The Ambassadors*, with its famous anamorphic skull that can actually only be seen *obliquely*, as we move from the painting to our right. I am using it metaphorically, of course, but where is *redemption* in that case? Doesn’t it speak, precisely, of a *condemnation*, in view of which all hope is useless, the pleasures of life are illusory and ephemeral, the only destiny is nothingness, and so on? Of course, that is what—at least partly—the Baroque is all about. But also Katz has been said to be “Baroque.” And even if that weren’t true (who would dare use fixed categories for present-day art?): in his images there are also, how shall I put it? *empty worlds*. Frozen, in a way. There they are, as if hanging from nothing, the solitary, silent moons, suspended in the silence of the infinite spaces which terrified Pascal. And, if you want something more “human,” there is someone that you have also quoted, Marx, but as a *Lost Horizon*. So lost as the horizon of sea and sky fleeing into the infinite behind the red cloth. So, art, does it save us from anything? Definitely not. Making art, or learning how to enjoy it, with any hope of salvation, means reducing it to a utilitarian object (as has, almost always, been the case with gods). I think we should be able to love it *despite* its indifference to our condemnations. In the best of cases, there is in Katz a marked *ambivalence* about humanness...

EG: But it is not about *saving us!* It is not about you or me! Katz does not address this or that “viewer,” he addresses a world that *can* include Men, each and every one of them, if they so desire. And if they don’t, that is up to them: his creations give us freedom of choice. And moreover, the fact that art cannot be downgraded to something useful does not necessarily mean that it is *indifferent*. Anyway, you are going too fast, let’s slow down. Firstly, those “frozen” moons you mentioned are arranged in a sequence according to their *phases*—the transformation of their *faces*, if you’ll allow me this somewhat trite simile—: that is, even in the “silence of the infinite spaces” there is the continuous spiral of birth/death/rebirth. And it’s not even true that silence is *absolute*—more should be said, and maybe I will say, on the role of silence in Katz’s work: aren’t also there, pointing to each moment of change, the letters of the alphabet, as a mark of the proto-humanness willing to *start speaking*, although it doesn’t have yet (or *already*, as you would probably say) the combinatorial rules to produce a *meaning*? Also, let’s not just stay here: let’s walk towards—o ascend to—*Twelve Moons*, or the *Moon Films*. Undoubtedly, silence is still there, and the infinite spaces, with all their Pascalian “metaphysical anguish,” if you will, with all their apparent dimension of *absence* or, rather, *concealment* (not sure whether from Man or God or the Being: depending on which authors you like quoting). At the same time, however, you cannot deny that, in that “frozen” space, there are all sorts of *movements*, of metamorphoses: darkening and then sudden light, out of focus and the return of a lunar “focus” with its reddish, or mauve clouds, or whatever. Sudden purplish red invading the midnight blue in *Judas Window*. Images stopping, fast and rhythmic, even spasmodic. Moments of a certain vertigo. More or less violent heartbeats. Again: something struggling to *emerge*, to tear the void. All this without the background silence diminishing, which suggests interstices, however, and *winks*. And, at the beginning of *Moon Notes*, there is the city: mute and as if growing out of itself, I admit, as an idle witness of the “tortuous nature of our progress”; but let’s see, why should we note this *tortuous progress* if it is the *in-humanness* that prevails, as you say? No. I admit that these works may have, I don’t know, an *ambiguity* I would not call “ambivalence.” In any case, a complexity of exchanges between lights and shadows, stillness and movement, stops and new starts, a poetic balance behind which chaos may still be lurking, where a still moon may suddenly burst. I would even dare speak of the cosmic—including in it humanness in absentia—in perpetual *suspense*, also in a “Hitchcockian” sense. And, incidentally, it is fascinating how, in these pieces, Katz keeps us looking, almost hypnotized, for long periods of time, with times stopped, “nothing happening,” as they say, at first sight.

FL: You talk much, but I am still not entirely convinced. Allow me to go back to “lost horizons.” With Marx as a lost horizon, for example. And something else: you were speaking of *Paradox*, with an emphasis on the human particular, on the “concrete-historical.” But you conveniently forget those Mayan monuments, that humanity, as lost as horizons, turned into impassive stone, timeless, “extra-historical,” hopelessly archaic, as frozen as moons and infinite spaces. A past of stone without possible “redemption,” it would seem. With the buzzing of those flies in the soundtrack, to cap it all. As if speaking of the dead, of the *decomposed*... This is basically, although in a highly different way, what happens in *Paris Has Changed a Lot*: we either have technical modernity or long for petrified history, for monuments. We have to choose: the very montage tells us so.

EG: No, I don’t forget. I just try to think what Katz *makes me see* in all his “dialectical”—overusing this discredited term—to-ing and fro-ing. Or in every fold of his “Möbius strip,” if you find this notion “trendier.” In his works there is a palpable *dialogism* between what is lost and what is found again, between light and darkness, presences and absences. In sum: the *visible* and the *invisible*, quoting Merleau-Ponty’s beautiful title. Where the invisible is not just a lack of visibility, but a *determined condition* of the visible. As a metaphorical matrix, this could be applied to “lost horizons”: there we have an *outside*, with Marx staring at us, as if saying, “Don’t just stay there, go to the other side”; and, in the *inside*, this “red cloth” behind which, as you say, the sky and the sea flee. But what if that “cloth” was there precisely *obstructing* the flight, while putting Marx *in motion*? (And anyway, why a flight rather than an *arrival*? Do you really find that image so unequivocal? Finally, the waves and clouds *come* towards the cloth). What if we could connect that “cloth” to the other cloths which *dance* or *march* as a tribute to Che in *The Day You’ll Love Me*? What if it weren’t just a cloth but also, at the same time, in “parallax,” a *flag*? I don’t have definitive answers: I just say Katz’s work always raises these questions... As for the “impassive stone” in Mayan monuments... precisely!: the contrast, the alternating images, the *parallel montage* (the parallax) between that archaism you refer to as “timeless,” “frozen,” etc., and a technical modernity that turns men and women into machine arms for exploitation purposes, that forces nature until it is transformed into a mere appendage of goods. I mean, isn’t that counterpoint a way to produce a clash between different historical, yet *connected*, temporalities in order to reveal their conflicting correlations?

FL: It is possible. However, as has already been said, Katz is thus doing “archeology.” I admit that this can be understood in a positive sense, as Bérénice Reynaud does (I’ll read it to you): “Our cultural and political history is made of layers

and layers of events, configurations of knowledge, conflicts between ethnic groups, classes or ideological groups, which overlap, contradict, hide and distort one another." Okay. But this does not prevent it from being archeology, a reconstruction of what has been *lost*. And not only that: also *prehistory*, even *pre-human* nature. Think about that kid showing archaeological remains to the camera; the woman, a giant iguana; or the man, a turtle; reptiles which are descendants, or nearly fossils, of a vanished world: is it a bet in favor of I-don't-know-what archaic purity, dissolved in the night of times, recovered just as a static emblem?

EG: Why? You say it yourself, it is a *child*, a *woman*, a *man* (alleged descendants of those stone faces) who hold the archaeological piece, the iguana and the turtle. Katz could have chosen to show these animals on their own. However, he chooses to place *present-day life* next to the "prehistoric" one, as if to articulate what is being born with the *perseverance in being* discussed by Spinoza—and I almost dare to say the same about flies: after all, they too are *buzzing life*: and why don't we rather think of *horseflies*, in the Socratic mode? So, archeology and prehistory? Well, but *which ones*? Perhaps we can talk about *archeology*, once again, in the sense of Benjamin's "allegorist" archaeologist: the one who recovers the ruins of the past to make them "flash up at this moment of danger." Or maybe we can talk about *prehistory* in Pasolini's sense: a donation of visibility to those layers of meaning that you have just read; geological strata that have been tamped, sunk, buried, turned to dust by the techno-bourgeois culture—a bit, if I may use this image, like the pre-Columbian temples on which the new conquering Church temples were erected—, which Katz, then again *shows us*, makes emerge from the mud of history... Which reminds me—as you can see, I try not to forget anything—of his allusion to *Paris*...: is that type of montage an urgent demand for a *choice*? I wouldn't be so sure. Rather, I perceive a new cycle of *simultaneous* alternation between vertigo and stillness, between those feverish streets with their "technological symphony" and a certain *Blade Runner* atmosphere and, on the other hand, the long, silent frames of the domes with their skies changing colors, or the slow-motion shots with their random and "swarming" music, which reminds me of swarming cars, so the soundtrack subterraneously, or behind the visible, connects the two areas of the screen. It doesn't seem there is a "choice" in the sense of *either/or*..., rather, a synchrony of systoles and diastoles, of rises and falls: let's not forget the screen is *vertically* placed. If we wanted to watch the film "in the right position," we would have to lie on the floor, on our side: Katz literally wants to make us *uncomfortable* with the more or less easy and stabilized binarisms. The "petrified history" and "monuments" are there, as they are in *Paradox*, but always, almost imperceptibly, like tending to something else... Indeed, going back to Pasolini, it makes me think of the Pasolinian idea that, in his *films*, the temptation to make *another film* can be felt... Please note that, towards the end of *Paris*... we are shown people walking, and while a few squeaks are heard that could be from a car braking suddenly (are we urged to stop, to look more carefully?), the image actually stops, it "freezes" in the figure of a woman which reminded me of an Islamic figure, with a chador in her head. Maybe it is, maybe not. In any case, it is a stop that announces a new start. As if we were told: Mind you, this keeps changing ...

FL: Yes, the latter had already caught my attention. Maybe it is just an idea of mine, but I feel that in Katz there is—not manifestly, much less demagogically, of course—a sort of "Fanonian" or, at least, "postcolonial" bias. It wouldn't be surprising: in the past decades, there have been frequent connections between post-avant-garde conceptual art and the new forms—"self-reflexive," as they have been labeled—of an anthropology which, in turn, increasingly considers art as a certain *otherness* with respect to an exhausted, and even perverse, Western culture. I'm thinking of James Clifford's *ethnographic surrealism*, things like that. Or of that which, since the 1990s, came to be known in art as *site-specificity*: a particularistic localization seeking to broaden the perspective, open up the horizon, but placing itself in its own cultural "identity" (I'm aware of the risks entailed by that notion). I mean, not just the old search for "the universal through the particular," and "paint your village and you will paint the world" and all that, but a search of the most diverse, even divergent, realizations contrasted. *Discrepant modernities*, Clifford himself would say. Making a contrast between *self-conscious location*, or the "strategic essentialism" (now I am quoting Gayatri Spivak) and the excesses of the globalization *off-centerings*. You spoke of *ruins*. One could also speak of scattered cultural fragments juxtaposing without assimilating, and whose only "common place" would be, precisely, their condition of being *displaced* by the homogenization of the global techno-culture.

EG: You move so quickly! You change your "parallaxes" so fast! A moment ago, you were pestering me with the *desolation* of "frozen" spaces, etc., and now you find cultural fragments and living ruins of humanness everywhere. Before you maintained the impossibility of using fixed categories and now we have "postcolonial," "post-avant-garde," "conceptualism," "self-reflexive anthropology," "ethnographic surrealism," "site-specificity," "discrepant modernities," "strategic essentialism." It's exhausting. Look, I don't deny that there may be some of all that. I don't think Katz fakes innocence at all

regarding theories, let alone political naivety. But what matters is what *exceeds* them, what can never be fully translated into them: of course, to exceed something one has to have it as a backdrop, but why don't we rather look at the *tears* that that causes on the backdrop? Also, in my opinion, the idea of "the artist as an ethnographer" was definitely criticized by Hal Foster: the obsession with transforming "cultural fragments" into texts with a radical otherness ends up losing *what is real*, which can't be identified as "One" or "the Other." Anyway, if you want ethnographies—"surreal" or whatever—, I would rather quote Michael Taussig. When he describes, for example, his amazement at the fact that some figurines used by the Kuna people of Honduras in their shamanic rituals unequivocally represent white and European men, with a suit and tie, and so on. Is that just another example of syncretisms or hybridities which anthropologists have detected everywhere in colonized or postcolonial cultures? No, it is something more: a testimony to the undecidable *reversibility* of historical times and spaces. Taussig asks himself: when I study that society, I am producing the ethnography of *which* culture? He concludes that what we call the "alien" or the "exotic" can teach us as much, or even more, about what is "ours," or about the *disturbing strangeness* of what we believe is most "familiar" to us. Let me use this example as a metaphor for what I used to refer to as "productive ambiguity": in *Paradox*, is it modern technology or the Mayan monuments that speak of us to us? Or is it a fold in tension between both—a "Möbius strip," again—, as in, say, Cortázar's *La noche boca arriba* (The Night Face Up), with that motorcycle which ends up, "rider" included, in an Aztec sacrificial altar? Shouldn't we pay attention to the very title? Can we hear there the "paradox" but also the *parados*, the famous History repeating itself as a parody? We could take a very different work, *Reel Six*: a tribute to Charles Ludlam? Absolutely. But also a disjunction of cultural and artistic fragments (the split-screen technique is exacerbated here) which suggest the impossibility of any sort of organicity of memory, while suggesting, precisely, ambiguity: sexual, obviously, but perhaps more importantly, ambiguity of the *feelings* which all that "should" trigger in us: do we laugh or do we feel sad? Melancholy or sarcasm? "Pornographic" decadence or "Baroque" discourse—since you woke up that ghost—associating sex and death (for a second, there appears good Holbein's skull)? Violence or "the sweet pain of existence"? You never entirely know, and that *not knowing* is precisely the place of *truth*...

FL: I confess that there is something—at least something—in what you say that I find very interesting. If there is no theoretical or political innocence in Katz, neither is there in the occasional use of *genres*. If we take *Splits* and *The Visit*, it is impossible not to see the reference to crime fiction or film noir. "Backdrops," you were saying. And the excess that tears them. Because, of course, already in Borges, what does crime fiction become? And in turn, Katz: how does he read—and look at—Borges? The text fragmentation is already in the title, and again in the splitting of the screen. And even in four. Emma's head on the top of the frame, is it an omniscient consciousness or, conversely, is it a *split* between her consciousness and her body? Why do the moon (the "lunar parenthesis") or the crowd in motion suddenly come back—"the return of the repressed"—, now much more clearly, like a militant demonstration? Self-referentiality or polyphonic dialogue with his other works? Emma's drama: is it *personal* or *political*? How is it that Katz can read class struggle—there are unequivocal marks of it—in Borges, no less? Is Borges, to him, the Argentine *political unconscious*, to say it with Jameson (whom someone reads in *The Visit*)? Is Emma an avenger or a justice-maker—two markedly different things—? What is Goya doing there (Cronus devouring his children in an almost "Hamletic" story about tarnished fatherhood, the Maja amid... yes, Emma's ambiguous feelings about what to do with her sexuality)? All like that. And what about film noir? In *The Visit* there are almost direct quotations: the black and white, the Expressionist lights and shadows, the intrigue that prolongs the suspense about the mysterious package and, finally, when the package opens, "an almost verbatim quotation": *Kiss Me Deadly* by Robert Aldrich. Well, but at the same time, it is noir mixed with what? *Nouvelle vague*? Something between *Alphaville* and Godard's *The Little Soldier*? there are sudden changes and image overlays, freeze frames, whip-pans and "unnatural" shots. And that "semiotic" epilogue which challenges the ease of distinction between form and content: Hjelmslev, "the form of the content and the content of the form"? No theoretical innocence, you said, and I accepted. And there we have Marx/Nietzsche/Freud—all read by Foucault, I understood—, Derrida, Christian Metz. It's exasperating!

EG: Indeed. And *dis-concerting*, in the best possible sense: there is no way of unifying what you call "polyphony." As if Katz was telling us: please, try to listen to everything at the same time, the unity in the dispersion and the dispersion in the unity, the *dispersunity* (the Many in the One and vice versa: is Katz "Plotinian"?) of the universe. Or *against* the *Uni-Verse*. And I do mean "listen": you haven't mentioned that other split—major in every work, but more noticeable here—between word and image. That other split between "video track" and "soundtrack." Also a Godardian gesture, you would say? A quotation of Ysidore Issou? It's possible. But, beyond—or on the near side of—that, a manifesto against ideological manipulation, inscribed in the very logic of cinematographic language, of the correspondence between the articulations of language and iconic unifications. And no: the visible is not the speakable and the speakable does not make

us see the visible. Which brings us back to Katz's silences, but also to his "darknesses": I'm not saying that they can be understood separately, but they can be understood in their condition of *out-of-socket*, their *out-of-joint* relationship, since you brought up Hamlet. Talking is not seeing: it is freeing oneself from the optical demand that has dominated the West for millennia. The word is necessarily dis-continuous, while the look creates the effect of an experience of the continuous, of the whole, of Oneness. But the extraordinary thing about films is that the *very* language that allows us to produce the illusion of Oneness is made from the matter of discontinuity: voilà the montage. And Katz states it explicitly "on-screen," with his *splits*, for example. Conversely, his voice-over resource—very "surprising"—creates, at times, a sense of "continuous" monotony. And there is, in *The Visit*, a quotation that I had missed the first time, and I see that so did you: the man eating the bills, which refers us to a very similar image of Gaston Modot in Buñuel's *L'Âge d'or*; the remarkable thing is that the referral is made explicit by the tiny red star on the upper left corner of the screen: that is, Katz makes a sort of "footnote" using, by means of image, a resource from *writing* (the film as a *writing of the real* is also Pasolini's idea). Everything happens, returning to the beginning, as if "humanness," today, and its uncertain "redemption," were only possible by putting a question mark to our comfort in a world which is also *out-of-joint*, but which we deal with using a language and a look which are delayed with respect to catastrophe: it is a deeply *political* demand, you might say, provided one understands it is searching for—we don't know if it will find—a *truth* that no policy in use has managed to...

FL: No! Say no more. That alone sounds like a whole conclusion. It's time to go home, then.

EG: No way! It is not time to finish yet. We must go back in, look and listen again.

FL: But we've seen it all! And in the right order!

EG: And what would that "order" be, in your opinion? Have we talked about the exhibition, perhaps, "in order"? Even—and especially—a maze has a strict, mathematical order, if one is able to find it before dying inside. But... a maze with many entrances? You'll see that, if we go through another door, we will have to take back everything we have just said. There are many lives in life.

FL: You are right. Just this once. Let's start over.

(They leave the scene, towards the other scene.)

LEANDRO KATZ/BÉRÉNICE REYNAUD: A CIRCULAR INTERVIEW

In all fictional works, each time a man is confronted with several alternatives, he chooses one and eliminates the others; in the fiction of Ts'ui Pên, he chooses—simultaneously—all of them.

Jorge Luis Borges, *The Garden of Forking Paths*

What is exile but a form of utopia? The exile is the utopian man par excellence.... He lives in a constant state of homesickness for the future.

Ricardo Piglia, *Artificial Respiration*

*Tu sais ces photos de l'Asie
que j'ai prises à 200 ASA
maintenant que tu n'es pas là
leurs couleurs vives ont pâli...*¹

Serge Gainsbourg, "L'Amour"

From Buenos Aires to New York

Bérénice Reynaud: *In his "Foreword" to The Ghosts of Ñancahuazú, Eduardo Grüner brings forward the notion of threshold;² a useful concept to describe your work, in particular in its relationship to time, and the way it is treading on a "forking path" of boundaries. This involves the boundaries between art forms (including language); the boundaries between several modes of the recorded image: still photography, various formats of analog films transferred into digital, slides, PowerPoint and so forth; and your self-positioning in-between different cultures. When did you start writing poetry?*

Leandro Katz: I published my first book of poetry in Buenos Aires in 1960. I was already a member of the *Airón* group that I had joined in 1959; we were following Tel Quel and the Beat Generation. As I spoke English, I translated Dylan Thomas, Allen Ginsberg, John Ashbery, and other English-speaking poets for the magazine. *Airón* played an important role in the history of avant-garde literature of that time.

I left Argentina in 1961, went through Bolivia and moved to Peru, where I met a number of young men, among them Javier Heraud, a magnificent Peruvian poet who was killed in an ambush in 1963, and Javier Sologuren. This is where I learned to make artists' books and started The Viper's Tongue imprint—which continues to this day. I moved to Ecuador, where I met the Tzántzicos; they were poets who borrowed their name from an indigenous tribe of headhunters. We formed a group of five poets that left its mark on Ecuadorian literature: we did a series of performative readings in theaters. We had a radio program, called *Ojo del Pozo* (The Eye of the Well), that involved choral poetry: several voices reciting spoken works in unison, a form of a cappella. After I left Ecuador, I moved to Colombia, where I met a network of poets including the Nadaístas, as well as the Techo de la Ballena (Whale's Roof) people from Venezuela. There was this ebullience among young poets; we were involved in art forms that went beyond the spoken word. Some went into performance or conceptual art, many became filmmakers, many became actors...

BR: *What motivated these travels throughout South America?*

LK: I had left Argentina feeling fed up; I wanted to know the world. I began traveling, and the thought of returning was more and more distant as it went on. I lived very modestly. I moved around. It took about five years to go from Buenos Aires to New York. I got to know a lot of people—most of them poets—in Colombia, Panama, Nicaragua, Guatemala and Costa Rica. Then I lived in Mexico for nearly a year and became involved with *El Corno Emplumado* (The Plumed Horn), published by Margaret Randall and Sergio Mondragón. They organized a major poetry conference in Mexico City, and this was a turning point for me. I was already in touch with Allen Ginsberg, having translated his work into Spanish; I went to San Francisco and met Lawrence Ferlinghetti. Then I went to New York and met Ginsberg.

BR: *Can we backtrack to talk about Borges? Did you meet him, how important was he to you when you were a young man in Buenos Aires?*

LK: For the people of my generation Borges was an older, dominant figure—many considered him conservative and reactionary. For me he was a professor whose lectures on English literature I would sit in on at the Universidad de

¹ You know these photos of Asia / I shot at 200 ASA / and their colors once so vivid / now that you're gone have turned pallid...

² Grüner, Eduardo, "A Question of Details, Che, in *The Ghosts of Ñancahuazú*, Buenos Aires, Viper's Tongue, 2010, pp. 195–202.

Buenos Aires, the School of Philosophy and Literature. Yet, I was more influenced by Pablo Neruda, Saint-John Perse, Haitian and Cuban poets, Langston Hughes—then the Beat poetry came to prove that US culture was not as evil as we had thought. I started thinking about moving to the US. The Vietnam War, the blockade of Cuba—these were the events that defined the consciousness of the time. The *Airón* group publicly supported the Cuban revolution, so we were very anti-American. I was troubled by my own desire to go to the US, and could only justify it by witnessing this arc of rebellion in the language of American poets.

BR: *So, when did Borges become important to you?*

LK: I think it happened when I was living in New York—when I decided to review his work and re-read it—probably around 1966. I saw Borges when he was in the US, I met Pablo Neruda when I was in the US... Latin American writers would come to New York's PEN Club. A friend of mine got me a job as a reader in Random House, and this is how I met Octavio Paz. I would meet magazine editors and writers when they came to New York for literary conferences. I would spend time around St. Mark's Church, where I met poets Lewis Walsh, Anne Waldman and John Ashbery. I translated their work for Latin American magazines—as well as texts by Susan Sontag.

BR: *This early work as a translator sheds a special light on your oeuvre... In 1975, you published Self-Hipnosis [sic] via Viper's Tongue. At the end of the book, you give a list of references. The first one is the American archeologist Sylvanus Morley.*

LK: I became interested in Mayan hieroglyphs when I was living in Guatemala, in 1963–1964. Afterwards, when I lived in Mexico, I took a trip to Palenque, which really took my breath away. So my interest grew, and, after I arrived in the US, I went on to work on this. This interest coincided with a kind of literary restlessness. It had to do with making a linguistic transition from Spanish to English, trying to write in English, which I did for a while, publishing some forms of collage poems with *Angel Hair Magazine*. I became frustrated with the division of Spanish/English, and wanted to retain my Spanish-language identity. I was striving for a visual, more universal language. I was working with the idea of text as a glyph, and this further increased my interest in the hieroglyph, secret writings, ancient languages and the invention of language. This was even before I read Ferdinand de Saussure and the philosophies of language that emerged in the 1960s... before the notion of semiology gained currency in New York art and literary circles.

BR: *Second reference: Severo Sarduy, who had published Cobra in 1972, and was living in Paris, where he was involved with the philosopher François Wahl and the Tel Quel group.*

LK: In 1968, my first novel, *Es una ola*, was published by Editorial Sudamericana, in Buenos Aires; it was a compilation of texts I had written during my travels. My parents and friends were discouraging me to go to Argentina for the release of the book. I was also much more interested in what was happening in New York—as you can imagine, it was an exciting place to be in 1968! I was reading a lot of Latin American literature and discovering people like Sarduy, Osvaldo Lamborghini, the disciples of Borges, and the new generation of writers. Being in New York, though, I couldn't participate in Argentine literary movements.

BR: *Sarduy was published in Spanish, yet was living in France. I see some parallels between his situation and yours.*

LK: The main difference is that my father had insisted that I learn English instead of French. It's impressive how such a choice has the power to shape your trajectory! At the time, many Argentine writers gravitated toward Paris, while others gravitated toward New York—which was a harder proposition to defend. If you were an English-speaking Argentine writer, you had to struggle with the contradiction of your left-wing progressive politics and your desire to live in the United States... Argentine émigrés like Sarduy, or the filmmaker Edgardo Cozarinsky, received an astonishing welcome in Paris. This instituted a very clear division. People who moved to Paris maintained a relation with Cuba, they were present during the May '68 movement, and lived a different type of history. I experienced the 1960s in New York, where Latin American artists were somewhat marginalized.

BR: *Another reference: Roland Barthes.*

LK: We began translating Barthes, Michel Leiris and Marguerite Duras when I was part of *Airón* magazine. We were in our early twenties, if you see the list of authors we were translating and publishing, it's quite astonishing! Later, in New York, I became interested in language works. My columns of words come directly from reading *Elements of Semiology* (1964), in which Barthes speaks of language as an architectural formation. The project *21 Columns of Language* (1971) was a series of typewritten scrolls and imaginary monumental installations, columns of words that reach the end of the atmosphere...

BR: *Other references: Guy Debord and Raoul Vaneigem.*

LK: In the early 1970s, when I was working with writer/critic Ted Castle, we decided to buy a printing press. We created The Vanishing Rotating Triangle, in which The Viper's Tongue Books was incorporated. The concept was to publish monographs with translations of American or Latin American poets—sometimes a bilingual version. We published Adolfo Bioy Casares, Nicanor Parra, Gerald Malanga, John Ashbery; we were the first to publish Kathy Acker. They were primarily typewritten. At first they were mimeographs. After we bought the press they were offset publications. (Now they have become collector's items!) Instead of selling them, we were distributing them for free.

BR: *Very situationist.*

LK: Indeed. Through our mailing list. They were really modest, 8 ½ by 11, regular paper, sometimes in color; we'd put them in vinyl folders. I would do the cover illustration, and I would do the translations. There were other translators, we published Joaquín Pasos, a magnificent Nicaraguan poet, and Horacio Quiroga, who was translated by Anne Marie Colbin; we published Bioy Casares's *The Perjury of the Snow*—which we did free of copyright. That's why we were not selling these publications, and you could do whatever you wanted with them. Now to get to Debord... An English translation of *The Society of the Spectacle* had been published by a group called Black and Red in Chicago... I bought the original French text, got the English text, and, comparing both, bringing my poor French and my good English together, I completed the translation of one chapter of *The Society of the Spectacle* into Spanish, and submitted it as an unsolicited contribution to the Medellín Biennial in 1972. This is how I met Raoul Vaneigem's disciples. There was an Irish American boy working with us at the time, who introduced us to the Situationist branch of New York City. I met Tony Verlaan and we worked on publications together.

BR: *Do you think that these writers—Sarduy, Barthes, Debord, Vaneigem—that were important for you in the 1960s still have some relevance in deciphering your work, or is it a sediment that has been covered by other layers of sediment?*

LK: Somebody was asking me a similar question recently, and I said... I am a Pataphysic prototype. I think that I still have common sources, common "fountains" with these people, but they are no longer a necessary frame of reference. When I was in Buenos Aires, I became very interested in Surrealism, because Aldo Pellegrini had published a lot of surrealist poetry. I discovered Raymond Roussel, who had been very influential on the Surrealists—through John Ashbery, for he was a good friend of Rayner Heppenstall, who had translated Roussel into English. Borges describes literature as a jungle where everything grows into each other. What is important is that, in the late 1970s, I immersed myself in language theory: Fredric Jameson, Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Vladimir Propp. My interest in Propp brought me in contact with the British film scholar Peter Wollen. Peter and I had very intense dialogues, and I started reading British theories about narrativity, such as the texts of Stephen Heath. Another reason of my interaction with Peter is that I had become the repository of the Situationist New York branch publications, and he was preparing the exhibit *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time* (Institute of Contemporary Art, ICA, Boston, 1989). I don't know what happened to Verlaan, but the group became more clandestine. They would leave their publications with me, and so I became their archive. Later, I sold it through a great bookseller, Tony Zwicker, to a library collection.

BR: *Let's jump back in time. You arrive in New York. What do you see, what happens?*

LK: I left Mexico for San Francisco, where I lived for about six months. I was making a living doing crafts—making masks, custom jewelry—and selling them through a friend's shop. At some point, I decided to go to New York and made my way through a rather strange trajectory: I traveled on Greyhound buses, from San Francisco to Texas, and from Texas to New Orleans to meet—the poetry connection again—the Loujon Press people, Jon Edgar Webb and his wife, Gypsy Lou, who had just published a book of poetry by Charles Bukowski. At that Mexico City literary conference, organized by Randall and Mondragón, I had met several poets who lived in Washington, D.C., so I left New Orleans to visit them there, before going to New York. It must have been the end of 1964, because I got my green card in 1965. I ended up in Manhattan's Lower East Side, an area where, apart from a six-month stay in a Bronx studio in the mid-1960s, I lived for about forty years.

From Still Photography to the Moving Image

BR: *What was the first image you produced? How did you cross the threshold from spoken/written language to visual language?*

LK: My family had discouraged me from returning to Argentina, so I would meet them in Ecuador, where my sister Regina was living with her husband, Ulises Estrella, a poet from the Tzántzicos movement. There, I became interested in

a particular archeological discovery: in the island of Puná, they had found beads with markings of very interesting variances. They are little ceramic beads that look like they are parts of a necklace. But they are too big for a necklace and too small for a spindle or a weaver. So the hypothesis was formulated that they are some sort of a coded language. They seem to be related to the counting system of the Incas, as well as to the culture of Japan—which gave birth to the theory that Japanese sailors lost in the Pacific had ended up in this island. One of my first photographic works was about the Puná beads. From there I went into photography of daily life, such as *S(h)elf Portrait*. It's a sequence of fifty black and white photographs of me building a bookshelf, which I shot in my loft in 1972 (Viper's Tongue published it in book form in 2008). I was interested in sequential still photography, and in redundancy and structure in photography—rather than in photography as “hunting for images”.

BR: *Can you elaborate?*

LK: In 1971, I was teaching pre-Columbian art at the School for Visual Arts (SVA), and reading a lot about ancient anthropology. Archeology intersected with my long-standing interest for language. What intrigued me was the transition from antiquities to anthropology. This happened with Claude Lévi-Strauss, when process archeology began, when archeology was being reorganized as a forensic science including a lot of other disciplines—when semiology and structuralism appeared in academia. Through the study of ancient cultures, you learn about the division/transition between migrant hunters and the people that became sedentary, who became farmers. They begin to accumulate objects, make pottery, work in architecture. So I told myself, “OK, I'm a farmer of images...” Of course sometimes I go on a hunt too...

BR: *What does it mean to be a farmer of images?*

LK: I may read a lot of theory, but I have learned to internalize it. In the installation version of *Twelve Moons*, in the mid-1970s, I was bombarding the spectator with quotations: Kathy Acker and Peter Gordon were reading Jameson, Derrida, Walter Benjamin, texts on culture, on Marxism—while the spectators were watching the moon. So I thought, “No more”—and I got this idea of internalizing. It has to do with adopting a discipline, trying to understand its conceptual approach, and then forgetting about it as if you were a Zen archer. You go through the training, you forget it, you picture the target in your mind, you go for it and you hit it. You can throw the arrow with you eyes closed. This is connected to a more esoteric approach to knowledge—to meditation as well. You internalize ideas and concepts through an ethical process, and you let them navigate. Let's take Borges's *Emma Zunz*, which is the inspiration for my film *Splits* (1978). I am entering the text as if it were an imaginary narrative space; I am opening doors and closing others; I am working from an internalized idea of what I want to do.

BR: *We can draw a parallel with Rembrandt's method. Once his paintings were analyzed through X-rays, you could see that he had painted every little flower on every piece of ceramic put on the wall, and then covered them with dark paint. It bears similarity to your use of theory. You have “painted” everything delicately, and covered it. What is not visible to the naked eye gives the picture a sense of depth, of mystery.*

LK: This is a beautiful comparison, which works for film composition too. If the background of the image is darker, it becomes more suggestive—something Dreyer understood well.

BR: *When you talk about being “a farmer of images” you are referring to the fact that the theory is there, but it's covered. Or it could be the seed in the ground, and the flower comes up and you don't see the seed...*

LK: The work is the vestige of a whole process. What is important is not the work, but the trajectory to get to the work, the ideas that went through my head, the things I read, the days of reflection. Suddenly, the work manifests itself in a way it does not reveal the path that leads you to this conclusion. The work is a purification. That's the beauty that you are experiencing through the process. It's something that's encapsulated into a synthesis, that does not really reveal the ramifications that led to it.

BR: *What interests me are the ramifications... How do you go from photographing the Puná beads there to your first moving image?*

LK: I took a limited number of beads to work with. I think it was the number 7.

BR: *A sacred number.*

LK: Yes, I was working with the numbers 21, 3, and 7. Finally, I selected 49. Seven across and seven in rows. And so 7 x 7 is 49; there were 7 combinations of linguistic arrangements of the beads; they were half-buried in the sand, as

if they had just been discovered. Some were flipped in a certain way, concealing parts of the markings. I was looking for an esoteric system—a structure with an organizational power—a golden rule. As a reader, you're faced with an arbitrary system. Language is arbitrary, the alphabet is arbitrary. You work within this arbitrary framework that you force upon yourself.

BR: *Your web site lists five films completed or released in 1976: Los Angeles Station (shot in Quiriguá, Guatemala), Crowd 7 x 7 (shot in Quito, Ecuador), Twelve Moons (& 365 Sunsets), Moonshots and The Shadow.*

LK: Nineteen seventy-six was the release date, the year I had my first show in one of downtown Manhattan's alternative screening rooms—the Collective for Living Cinema on White Street or the Millenium Film Workshop on East Fourth Street. *Los Angeles Station* was shot in 1972, and *Crowd 7 x 7* in 1974. They were Super-8 films, and I had to wait to get the money to transfer them into 16 mm, because these spaces didn't show Super-8 films...

BR: *Your first film, Los Angeles Station, can be considered as a hybrid between the still image and the moving image.*

LK: It happened through a numerical system. I bought a frame counter (I still have it). I precisely counted the frames. I can't remember the exact number, but let's assume the film had 5,200 frames: I divided this by 21, resulting in 250, froze the image at frame 251 for 250 frames of still image, then moved to frame 500 of the original film, and froze frame 501, and so forth. The result would be equal frames of motion picture and of still image, and moving forward 21 times.

BR: *How did you decide to get a movie camera?*

LK: The urgency of the moment... I remember at first I was using the camera like a hairdryer (*chuckles*).

BR: *Crowd 7 x 7, your second film, has now acquired a new resonance through El día que me quieras (1997): it is the image of a crowd looking off-screen at something you don't see—the unveiling of the statue of a Christ resembling Che Guevara.*

LK: It was during one of my family visits to Ecuador, during Easter holidays. I heard there was this enormous procession. I had brought a special Super-8 camera that could do time-lapse. I followed the procession, and I positioned the camera in such a way that it would look into the crowd. I was more interested in the crowd than in what the crowd was interested in. I took different takes. I looked at the footage when I returned to New York, and structured it into 7 parts. The film is made of 7 takes that are repeated 7 times each.

BR: *It is a mise en abyme of the gaze—by consistently, structurally, denying the viewer a reverse angle shot, an access to the object of the gaze, you foreground the importance of the gaze.*

LK: The subject was the crowd—I was not interested in seeing some priests and some military people attending mass in this enormous square. I was on the stage, next to the military people and the priests looking at the crowd. For me, the power was in the crowd.

BR: *Then you went into the moon films—about which you wrote that they were your first political films. This was not due to the reading of theoretical texts, as in the installation using Peter Gordon and Kathy Acker's voices, but to the sense of collectivity that was created—you were linking the collective experience of looking at the moon to ancient Maya practices and to returning to some form of rituals, of cults...*

LK:... to some forms of community... The filming of the moon became a relationship with myself. First, I started to take time-lapse shots of the moon. Then, after several months of filming, working on the visual aspects of the image, trying to perfect the technique, dipping films into tonal solutions, and composing the films on the editing table, a conceptual framework emerged. The moon, I thought, due to its reflexivity, was the first projection screen, the first social spectacle, before cinema. It also was connected to an experience I had in Palenque. I was staying in a pension in the small town outside the ruins, and I heard an announcement about the screening of a John Wayne movie. The theater was an open gallery area with some tin awnings, a bunch of chairs and a screen. It was extraordinary, an open air screening in this subtropical climate. All the townspeople came. The projectionist—who had been traveling from town to town—came with a generator. When the projection began, insects flew toward the beam of light, and since there were a lot of insects, bats started to fly as well. It was spectacular! And suddenly the sky darkened, and it began to rain, one of these subtropical drizzles; everyone ran to the awnings, but as soon as the rain stopped, they came out, dried the seats with newspapers, sat down and looked at the screen again. This was a wild experience... So I began to think of the moon as a projection screen, as a spectacle that the community gathers to watch....

I eventually showed the moon films at the Millenium Film Workshop. My artist friends came: Keith Sonnier, Brenda Miller... Jene Highstein was making black sphere sculptures at the time, and she said to me: "How can you keep us captive and make us sit through your films for 20 minutes, I wish I could have people watching my sculptures for that long..."

BR: *In 1977, you showed Paris Has Changed a Lot—which, as you said to me, is now a sort of found footage documenting a place that has already disappeared. And indeed New York does not look like this anymore. This was your first experiment with tilting the projector.*

LK: My concern with framing and the size of the screen comes from still photography. I wanted to find a way to deal with a vertical landscape. I turned the camera sideways so I could shoot vertically: I could see the Pan Am building and the Park Avenue traffic, which wouldn't have been possible if I had shot horizontally. I only showed the film once or twice because of the technical problems involved when you try to turn the projector sideways. The projector bulbs are designed to burn upright. When the projector is standing, gravity makes the reels move smoothly, but if you put it on its side, there is no more gravity, and the reels slow down. This was problematic: Richard Landry's music was on an optical track, and came out distorted since the reels weren't turning at the right speed. Now I am restoring the film digitally, so I can play it on a vertical plasma screen, and these technical issues will be resolved.

BR: *Why the title?*

LK: "Paris has changed a lot" because it's such a French image of the Mercury statue (the god of communication standing in front of his flock), that looks more European than American—with the Pan Am building framing Grand Central Station in the background. The combination of this classic train station of European architecture and this modern American building made me think... Then when I was standing on the sidewalk doing the time-lapse takes, a woman passed me by; I heard her say, "Paris has changed a lot"—and I got my title.

A Palimpsest of Fragmented Images

BR: *Your next film, Splits, has been much written about. I admire the long panning shot over a collection of objects that starts a little over five minutes into the film. We go from a close-up of Emma's keys that she has dropped over her black leather gloves to an image of Moloch/Saturn eating his children...*

LK: It's *Saturn Devouring One of His Children* (1819–1823), one of Goya's "black paintings."

BR: *On the right, there is something that resembles a camera lens; then a cut, and the panning starts. It goes from the extreme close-up of an orange-colored crystal dish, to another reproduction, the top of Goya's Portrait of the Duchess of Alba (1797). Then an unidentified object, like the back of a small round standing mirror, followed by a small plastic globe displaying Asia and the black and white photograph of a steam locomotive. We arrive to a red-and-white ashtray filled with cigarette butts; on the right, the brown envelope received by Emma is lying upside-down; we just have the time to see the inverted image of the stamp before two fingers remove the envelope from the visual field. We cut to a longer shot of Emma, seen from the back, sitting on a chair and holding the envelope.*

LK: I wanted to play with proportions, with the small and the large, the micro and the macro. I was articulating, enumerating objects as a way of establishing a character and a situation.

BR: *It is also a play on different surfaces: you have two-dimensional, flat images, contrasted with three-dimensional objects.*

LK: I was using metaphorical elements to create a climate. I wanted to offer cues to the spectators, and then throw them off—an old Hitchcockian trick... In this calculated enumeration, some elements have meanings, and some don't. One of the meaningful elements is Saturn—perhaps the presence of the Duchess of Alba; the globe in itself is a suggestive image, but the locomotive is just a found object, it has no meaning whatsoever... then you're brought back to reality through the ashtray and the smoke burning, you're in real time, and you're connecting to the protagonist through the letter and her hand moving in and out of the frame.

BR: *Later in the film, a long shot taken from above shows us a complete picture of the table, and on the extreme right, this time, the name "Muriel" appears inside a transparent vinyl purse. Does the name have any connection with Resnais's 1963 film?*

LK: Kaja Silverman asked me about that when we were both teaching at Brown University and she was working on her theoretical analysis, "*Splits: Changing the Fantasmatic Scene*."³ I am pleased that the film admits this reading, but this was a surprise for me. I was looking for props, and assembled them in a way similar to the "exquisite corpse" of

³ <http://users.rcn.com/leandrok/Pages/KajaSilverman.html>

the Surrealists. I had found this transparent vinyl purse with the name "Muriel"—and this highlighted the letter "M". There are two "Ms" in Emma—it sounds like *eme* (M in Spanish). In Hebrew the word *emmett* means truth, and then there is "M"/*aime* (to love in French). It's playfully absurd: she's going to kill somebody and puts the gun in a transparent purse. I wanted to inject humor in the mix... I didn't want to stretch the calculated meaning.

BR: *Let's talk about the calculated meaning, the word "splits." How did you restructure Borges's story through the idea of the split personality, the split screen?*

LK: This was a very internal process. I filmed the Super-8 *Splits* in preparation for the film with a first female performer, then I tried with Lynn Anander and she was perfect. I had the Borges text, underlined and scribbled with my notes—and I started toying with the notion of visible evidence. How can I represent the subjective elements of the story in visual terms? This was connected with my fascination for words, language, hieroglyphs, in particular the ideograms, the pictograms, the alphabetical organizations of the Maya. What are they, what are the splits? There are little individual structures with prefixes, suffixes, affixes and post-fixes. They have cardinal meanings that modify the meaning of the central glyph. Such linguistic richness reminds me of the richness of French grammar. My questioning was informed from reading Saussure—as well as reading about J. Eric S. Thompson's efforts—failed as they may have been—to decipher the Mayan codes, the Mayan hieroglyphs. He claimed that he had deciphered about 15% of the language... what is 15% of a language?... there is a certain amount of philosophical humor in this statement....

BR: *How does this bring you, beyond the concept of visible evidence, to finding novel ways to represent Emma Zunz's psychological reality?*

LK: I navigate inside the character. I see from her point of view. I can even identify with her sexuality. The idea of going to the Bajo, in the port with arches—where sailors and prostitutes hang on. Behind the arches she finds a sailor. First she finds one that is attractive, but thinks, I cannot have this man, because it would go against her purpose.

BR: *Borges writes: "One of them, very young, she feared might inspire some tenderness in her and she chose instead another, perhaps shorter than she and coarse, in order that the purity of the horror might not be mitigated."*

LK: She does not want to enjoy the experience. She denies herself the pleasure of losing her virginity. She's establishing a mode to enable her to avenge her father.

BR: *She wants this to be a moment of abjection. Borges talks about the hideous thing that was being done to her now.*

LK: Right—very Freudian...

BR: *This is the moment she thinks of her father... Here we have a character who is manufacturing an elaborate lie through her body. Emma Zunz is a story of oppression and lies—lying being the only tool left for the oppressed to get their way.*

LK: Emma Zunz is navigating... she's a swimmer. After receiving the letter, she sleeps, she has this dream of the swimmer... In the morning, she burns the money. She leaves the apartment, while a female voice comments finally, she was able to leave without anyone seeing her. The camera, however, is focusing on her, so the idea that no one is seeing her is paradoxical! She walks through the streets, amazed that everything was the same and that what had happened had not contaminated things—while for her everything had already been transformed. She moves through the streets, the crowd, and people walking in the opposite direction, in the Wall Street area. I made her enter the office building through a revolving door; she crosses the hallway, takes the elevator; I replay several times the moment she opens the door to the manager's office and enters. I shot her getaway in black and white—she falls, runs downstairs and something breaks; a curtain blows gracefully in the wind. I switch back to color when she goes through the revolving door again on her way to the street—and I keep the camera (the narrative) trapped inside seemingly endless spins of the door while she walks away.

BR: *What attracted you in this idea of the split image? Could we consider it also as another form of forking paths?... Instead of having one image, having several images at the same time?*

LK: Yes, we could! But, in a situation like this, when the idea is in your head, what do you tell the actor? She has to move her lips. What do you tell her to say? I filmed Kathy Gales in silent Super-8 for the split portraits on the top of the screen, but when she moves her lips, we hear the voice of Lynn Anander or another performer, Sheila MacLaughlin (who never appears on-screen), or both, in unison, with no lip sync. Gales was beautiful, she photographed very well, she understood the idea, but she had to utter words. She would ask me, "What do I say? Do you want me to read

something?" I told her, "No, say anything you want, move your lips constantly, turn your head, and arrange your hair if you want for a moment." (I had gotten the idea from Fellini, who would ask the actors to recite the alphabet.) I filmed the left side of her face, then backed up the camera and filmed the right side of her face. The upper split screens were done on camera, covering part of the lens with a vertical mask. It was very calculated, because you had to get the right focus for the split. Then I edited the material and optically included the two gangs of Super-8 footage with the splits in the 16-mm frame, which was filmed knowing that we would only see the bottom part, where the action takes place. We never see the character of Emma speaking, even though we hear, in voice off, Anander and McLaughlin reflecting on the action. There was a lot of experimentation in this work. You know how small the frame of a Super-8 film is... Imagine that I shot everything knowing that I would compose the final 16-mm frame with five different parts! What a crazy idea! It had to do with the mentality of the period and the idea of gaining access to the means of production.

BR: *Reel Six (1987) is a technological wonder comparable to Splits. On the outset, you have the epoch-making stage production of Grand Tarot (1970) by Charles Ludlam's Ridiculous Theatrical Company. Why did you decide to capture it on film, and to capture it this way?*

LK: The film was shot in Super-8, which is a silent format: I could only capture the performers' physical images, not their voices. Moreover, I didn't want to film the documentation of a stage performance—but, instead, to focus on certain characters. I intended to make a collage film. I had already mastered the idea of splitting the screen in-camera by making a construction I had concocted, that I had tested—how to split softly, how to split with a hard edge. And so I decided that I would film the performances, and then one day I would film the top left, and the next day I would film the top right. I would write the footage number when I was filming a particular scene—for example, the Magician and the Moon. I knew that when I was filming that, let's say, in the footage counter I was at 35 feet. And so when I superimposed the new image in the same roll of film and got to that point, I had to wait for the Magician and the Moon, so there would be a relationship between the frames. It became chaotic though, because a lot of guessing was involved, you never knew what you would be able to film. And, unlike digital video, you had to wait until the film got out of the lab to see what you had shot.

BR: *The film has become a recording of something which is no more, of some people who are not with us anymore as well.*

LK: There is a documentary aspect to all my films. In *Splits*, the crowd, the Wall Street area, the garbage in the streets, are an accurate record of the way New York looked at the time. The little house on whose steps I filmed Lynn Anander was standing around the corner where the Twin Towers were erected, in one of those Wall Street streets that no longer exist. It was a tenement building where the cinematographer Viktor Vondracek lived. I filmed the steps sideways, so they look like the teeth of a saw.

BR: *In Reel Six, you were capturing the performance as it was going on, capturing a subculture you were a part of, a group of theater people working together. Why is there a gap between the moment you shot the film and the year (1987) you released it?*

LK: The film was first shown as a 16-mm film in the Memorial for Ludlam, who died on May 28, 1987. I had received a grant from CAPS (Creative Artists Public Service) in 1975. With that money, I managed to shoot five films in one year! But I had to wait to get money to transfer the Super-8 films into 16 mm, as it had been the case for *Los Angeles Station*.

BR: *El día que me quieras, your most famous film, brings me back to the notion of threshold as articulated by Grüner: the photo is an inaugural space, like those moments termed liminal—threshold moments—in the ritual of which anthropologists also speak; moments encapsulated between a before and an after.⁴ It is a moment of toppling over from being one thing to being another... a very precious moment of equilibrium, which you capture, like a balancing act... Freddy Alborta, the photographer, takes a couple of steps back, and snaps another photo of the two guerillas dead on the floor, giving a different context to Guevara's body. By showing the campesinos, the red banners, you also recontextualize the icon, making it toppling over in a new field of representation, and the film captures this moment, similar to the psychoanalytic battement.*

LK: Originally, I wanted the field with the red banners carried across it to be a forward slash (/). It became a back slash (\)—because of the perspective, because of where we were located. The *campesinos* were on one mountain, the film crew on another, there was a ravine between us. We communicated by radio. If we wanted to climb down and up from one mountain to the other, it was a long, exhausting walk, as we were at an altitude of 5,000 feet. However, the idea of a forward slash, of the and/or, of the ambiguity, was the visual pattern I intended to actualize by pulling the red banners across the field and over the performers' heads. This does not mean that I was politically "sitting on

⁴ Grüner, Eduardo, op. cit., p. 197.

the fence," I wanted to provide an alternative option. This is the threshold. On the one hand, the film, as a homage to Guevara, is anything but tepid; it's passionate. You can call it a documentary essay, yet it articulates beliefs. It's a film devoid of posturing, yet it is a persuasive film. It mourns the death of Guevara—in spite of my original desire to make a work of "cautious detachment," as Walter Benjamin writes in *Thesis on the Philosophy of History* (1940). So, why did it become a work of persuasion? It's not only the image of Guevara dead that deeply affected me—but what Alborta said: It was quite upsetting to see everyone, the photographers, journalists and soldiers, moving around Che, without showing any care for the guerillas who were thrown on the floor, covered with soil and dust.... Here we are no longer talking about turning Che Guevara into an iconic fetish, you are reuniting him with the fallen bodies of his companions—as pointed out by Grüner's essay. When I edited that section, looking at these men whose faces had been bashed with rifle butts, I was weeping. I was watching the footage through my tears.

BR: *In this case the oeuvre is escaping the programmatic; as an individual, as well as an artist, you are involved in a trajectory that you had not anticipated. Lost Horizon (2010) seems to constitute a commentary on the position you discovered yourself in at that moment.*

LK: As an installation, this piece is more metaphorical—and simpler. I always carry the red banner when I travel and plan to film something. It has become a performative tool, which I can use to modify the recording of information. A few years ago, I was invited to an artists retreat (RIAA) on a beach resort called Ostende. The resort had been conceived in 1908 by Belgian investors, who had to abandon it during World War II. They had grand plans—beachfront, promenade, amusement park, hotels... When it was abandoned, the wind and the sand covered everything. El Viejo Hotel Ostende survived. Bioy Casares and Silvina Ocampo would go there, and used it as the setting for a murder mystery, *Los que aman, odian* (1946), they wrote together. I went to the retreat with Bioy Casares's *The Invention of Morel* (1940) and Resnais's *Last Year at Marienbad* (1961) in mind, and I did a lot of filming with the other artists present at the retreat. I still have the footage, not yet edited. The most striking moments, however, occurred when I took the banner to the beach; it was very windy that day, and I filmed it as it was floating almost horizontally. When I looked at the footage, I saw that the banner was covering the horizon. This gave me the idea of making an installation called *Lost Horizon*. In my house, I had a portrait of Marx that I had bought in a market in Moscow during the Perestroika. So this is a metaphorical installation about what happened to the dream of revolution...

BR: *I see this as an echo to the moment of mourning that you had in El día... Even though the two pieces articulate different discourses, they are in conversation with each other. The programmatic aspect of Lost Horizon is also subsumed into something else. We look at Marx, but we think of Che.*

LK: Interesting... Right!

BR: *What inspired you to make The Visit (1986)?*

LK: I started it with a crystal-clear idea in mind—the concept of the slide version, titled *The Visit (Foreign Particles)* (1980)—the idea of the film that cannot be made (*smile*). I was very concerned with the economic conditions imposed upon the New York independent filmmakers at the time—which I expressed by showing the actor Mark Boone Junior gagged and unable to speak: it was about being prevented to film/speak. The paradox is that "the film that never got made" was filmed in 16 mm by Viktor Vondracek while I was shooting 35 mm slides. I was using motorized cameras. Every night after a shoot, I would develop the slides in the darkroom. It was a marvelous exercise. My 35-mm black and white slides are gorgeous. The image is so rich. I never used this technology again... Then, with enormous patience, I assembled the nearly 800 35-mm slides, synchronized with various sound effects and bits of recorded TV dialogue.

As a slide show with a synchronized sound track, *The Visit (Foreign Particles)* was shown at The Collective for Living Cinema in 1980, and the Berlin Films Festival in 1981. Meanwhile, I kept the exposed 16-mm footage in my refrigerator until I got enough money to send it to the lab. Then I had to ask myself, "What is this film now?" and tried to integrate the motion picture footage with the still photography—through a lot of efforts, doing opticals of every slide that was significant, stopping the action of the motion picture, and freezing to the still photography. Working on the digital version of the film was a marked improvement, because I could go straight to the original slides instead of going to the optical bench, and digitize moving images to the still section.

BR: *The real subject of The Visit is the question of texture, technique, medium and mode of production, which has subsumed the original lost narrative. It also became something else than what was programmed.*

LK: I am glad that you are saying that because, when the film version was shown at the Whitney Biennial, I don't think people were ready to receive it. A review lumped it with Yvonne Rainer's *The Man Who Envied Women* (1985) as two

film noir pieces, and described them as “unexplained symptomatic.” When you step out of the strict parameters of the avant-garde, people don’t know how to read your films. There are, indeed, a lot of references to 1940s and 1950s film noirs—but they didn’t get the Cortázar-like circular ending—the way I resolve the narrative. The unwelcome guest (José Rafael Arango) becomes in turn the victim of a group of people with masks, who grab him. His victim (Mark Boone Junior) sets himself free, runs out and finds the box he has buried, inside which the beginning of the film is replayed. On the one hand, this was very much a film about New York paranoia; on the other hand, it was interesting to show it the first time in Buenos Aires in the 1990s, after the end of the military period. We had a screening in the Centro Cultural San Martín’s Leopoldo Lugones screening room, and the aspects that had been perceived as sarcastic or humorous in New York struck a raw nerve, people really experienced the film with terror—a reaction that took me by surprise.

BR: *This is a work that exists in several versions and has had a life in several venues, and several installments—and yields different layers of meaning.*

LK: The main concept is that of negating speech, and there is hardly any spoken word in the piece. It’s about a gagged man who cannot speak and at the same time it stages a very intense power struggle between two males, with a palpable homoerotic tension. It makes references to a lot of paranoid film noirs involving the telephone, such as Hitchcock’s *Dial M for Murder* (1954). During the final chase, in the struggle, they knock the TV on, and you hear a collage of soundtracks, mainly from Henry Hathaway’s *23 Paces to Baker Street* (1956), in which a blind man (Van Johnson), attacked in the middle of the night, turns out all the lights, because he can hear. Expecting the murderer, he has set up a recording that disorients the attacker: “Come in Mr. Evans. You’re not afraid of the dark, are you?”

It was a discouraging moment for avant-garde filmmaking in New York. We had public meetings with artists such as Bette Gordon and Anthony McCall, trying to improve the conditions of avant-garde filmmaking, organizing visiting gigs, addressing the conditions of funding, dealing with museums and media centers, raising the screening fees, and getting more support. Every time it was a struggle, it was taking years to finish a film, even for *El día...*, which was perhaps the most sellable project. The film was shot in 1993, and I was not able to complete it until 1997. Four years.

BR: *All that time, though, you were continuing to produce artwork in different media. For example, you were working on the Lunar Alphabets in 1978–1980, in relation to the moon films.*

LK: I’m always working simultaneously on three or four projects. They enrich one another, and at the same time it was a way of dealing with the period of waiting. When I was living in New York, you’d apply for a NYSCA (New York State Council on the Arts), NEA (National Endowment for the Arts), or Jerome Foundation grant, and you’d wait about six months to hear from them. I developed this discipline of working on the film proposal first, and then moving to work on the photographic project and the installations. So I am always active, always working on something. However, there needs to be a rigorous pattern, a clarity, in the way things intertwine. When I was working on *El día...*, I knew that, as a film, this was a piece I had to contain. I felt I had to do a lot of research in order to speak knowingly on Guevara and Bolivia. The material pointed me in a lot of directions, which I was free to explore in the installation *Project for The Day You’ll Love Me*. In turn, it allowed me to keep the documentary within a rigorous structure. The matter of the research became the wall installation and the gallery project. This was a very good way of working.

BR: *Now we’re back where we started: this discipline, this method—it is your Garden of Forking Paths...*

The Garden of Forking Paths is an incomplete, but not false, image of the universe ... Ts’ui Pên ... believed in an infinite series of times, in a growing, dizzying net of divergent, convergent and parallel times ... which embraced all possibilities of time. (JLB)

BIOGRAPHIES

116

LEANDRO KATZ

Born in Buenos Aires, **Leandro Katz** moved to New York City in the mid-1960s, after an extensive tour through South and Central America as a young poet. A visual artist, writer, and filmmaker, he is known for his films and his photographic installations, as well as his long-term, multimedia projects that delve into Latin American history through a combination of scholarly research, anthropology, photography, moving images and printed texts. Major "projects" include: *The Catherwood Project*, a photographic reconstruction of John Lloyd Stephens and Frederick Catherwood's 1850s expeditions to the Maya areas of Central America and Mexico; *Project for The Day You'll Love Me*, which investigates the events around the capture and execution of Che Guevara; *Paradox*, which deals with Central American archaeology and the banana plantations of the United Fruit Company in Honduras and Guatemala; *Vortex*, which addresses the social and literary history of the rubber industry in the Amazon region of the Putumayo River; and *Tania, Masks and Trophies*, which examines the figure of Che's companion Tamara Bunke.

He has produced a number of artists' books, including *Self-Hipnosis* (1975) and *S(h)elf Portrait* (2008). His most recent books, *Natural History* and *The Ghosts of Ñancahuazú*, were published in 2010. He has also directed seventeen films, including *Los Angeles Station* (1976), *Splits* (1978), *The Visit* (1980–1986), *The Day You'll Love Me* (1997) and *Paradox* (2001).

Leandro Katz has exhibited as an artist and screened his films at institutions including New York's Museum of Modern Art, The Art Institute of Chicago, the Whitney Museum and El Museo del Barrio (United States), the Buenos Aires Museum of Modern Art and the Centro Cultural de España (Argentina), Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano and La Habana Biennial (Cuba), among others. Recent exhibitions include *Encuentros de Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), *Natural History* and *The Hours* (Henrique Faria Fine Art, New York), *Imán-New York* (Proa, Buenos Aires), *10,000 Lives* (Gwangju Biennale, Korea) (2010), and *A (Los alfabetos)* (11x7 Gallery, Buenos Aires) (2011).

His work has earned a John Simon Guggenheim Memorial Fellowship, a Rockefeller Foundation Fellowship and a National Endowment for the Arts Fellowship; he has received support from the New York State Council on the Arts, the Jerome Foundation, and the Hubert Bals Fund, Rotterdam International Film Festival, among others.

Leandro Katz was a member of the faculty at the School of Visual Arts, New York, the Semiotics Program at Brown University, Rhode Island, and a professor of Film Production and Theory at the School of Art and Communication, William Paterson University, New Jersey. After residing in New York City for forty years, he relocated to Buenos Aires in 2006.

BÉRÉNICE REYNAUD

Born in Marseilles, France, **Bérénice Reynaud** studied Philosophy at Paris-I-Panthéon-Sorbonne and Political Sciences at the Institut d'Études Politiques de Paris before moving to New York City in the late 1970s, where she was awarded a Helena Rubinstein fellowship at the Whitney Museum Independent Studies Program. Meanwhile, she was curating radio programs of New American Music for Radio France and writing articles for the French film monthly *Cahiers du cinéma*—quickly specializing in American experimental and independent cinema. She was involved in *Après-Coup*, a New York-based group of Lacanian scholars and psychoanalysts, and translated international conferences of visiting analysts.

As a critic, her main areas of expertise have been American independent/experimental film/video; films and video by women; Chinese cinema and video; African cinema; gender and feminist film theory. She has published articles in *Sight & Sound*, *Screen* (United Kingdom), *Film Comment*, *Afterimage*, *The Independent* (United States), *Cinema Scope* (Canada), *Senses of Cinema* (Australia), *Cahiers du cinéma*, *Libération*, *Le Monde diplomatique*, *CinemAction* (France), *Meteor*, *Springerin* (Austria), *Nosferatu* (Spain) and *Cinemaya, the Asian Film Quarterly* (India), among others—as well as a number of scholarly publications, encyclopedias and catalogue articles in the United States, Canada, the United Kingdom, France, Germany, Austria and Italy. She is the author of *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas* (Paris, *Cahiers du cinéma*, 1999) and *Hou Hsiao-hsien's "A City of Sadness"* (London, BFI, 2002), and has co-edited a collection of texts on feminist film criticism, *Vingt ans de théories féministes sur le cinéma - Grande-Bretagne et États-Unis* (Paris, *CinemAction*, 1993).

As a curator, she has organized film and video exhibitions for Artists Space, the Collective for Living Cinema, the Museum of Modern Art and the Museum of the Moving Image (New York), the UCLA Film & Television Archive and Los Angeles Filmforum (Los Angeles), the Festival d'Automne, the Galerie Nationale du Jeu de Paume and the Forum des Images (Paris).

She has been co-curator of the regular film/video series at REDCAT (Roy and Edna Disney/CalArts Theater) since the space opened in downtown Los Angeles in 2003. A correspondent for the San Sebastian International Film Festival (Spain) since 1993 and the Viennale (Austria) since 2000, she collaborated with the Créteil International Women's Film Festival (Paris, France) from 1985 to 2002 and has been an advisor for Cinema Pacific Festival (Eugene, Oregon), China Onscreen Biennial (Los Angeles and Washington, D.C.), the Pesaro International Film Festival (Italy), the Jerusalem Film Festival, the Asian Pacific Film Festival (Los Angeles), Asian-Cine-Vision Film Festival (New York), etc.

Since 1992, Reynaud has taught film theory and criticism in the School of Critical Studies and the School of Film/Video at the California Institute of the Arts.

EDUARDO GRÜNER

Essayist, sociologist, and cultural critic, he is professor of Art Anthropology and Sociology, and of Political Theory at the School of Philosophy and Letters, and of Social Sciences at the Universidad de Buenos Aires. He served as assistant dean of the School of Social Sciences between 2002 and 2005. He is the author of *Un género culpable*, *Las formas de la espada*, *El sitio de la mirada*, *El fin de las pequeñas historias*, *La Cosa política o el acecho de lo Real*, and *La oscuridad y las luces*, an extensive study of the Haitian Revolution.

WORKS ON EXHIBITION

All films are being presented in digital format

Crowd 7 x 7 (1974, released 1976)

14 min., 16 mm, color, silent

A large gathering of people is examined in seven different optical treatments. An overhead camera pans ever so slightly and within a severely restricted range above a large gathering crowd in Quito, eagerly waiting the unveiling of an image of Christ because of a rumor that its face had been redone to resemble Che Guevara.

Los Angeles Station

6 min., 16 mm, color, silent (1972, released 1976)

Portrait of a small community living by the railroad tracks in the banana plantation region of Quiriguá, Guatemala. Originally a single take, this film is composed of alternating equal number of moving frames and frozen frames as the camera tracks alongside the train station.

Twelve Moons

29 min., toned black and white Super 8 (1976)

The series of films of the moon (*Twelve Moons*, *Moonshots*, *Moon Notes*, and *The Judas Window*) were my first political films. I wanted the audience to hold hands while watching them, searching for a sense of a real community gathered to reflect. In these I was merging associations about cinema and the moon being the first projection screen, with my interest in ancient Maya astronomers and their obsession with celestial signals. (L.K.)

Moonshots

16 min., 16 mm, color, silent (1976)

Toned, black and white and color studies of the moon in full and crescent stages filmed with time-lapse devices and telescopes of varying magnitudes.

Paris Has Changed a Lot

21 min., 16 mm, color, sound, film for a reclined projector and a vertical screen (1977)

Music by Richard Landry

The camera is placed on the grassy mound between the uptown and downtown lanes of Park Avenue just south of the underpass which goes through the center of the avenue as an approach to Grand Central Station.

Splits

25 min., 16 mm, color, sound (1978)

With Lynn Anander, Kathy Gales and John Levin
Based on *Emma Zunz* by Jorge Luis Borges

Moon Notes

10 min., 16 mm, color, silent (1980)

Third in a series, this film is divided into four sections: "The Tortuous Nature of our Progress," "The Fire - El Fuego,"

"Distance Number of Nothing," and "White Rushes Tied to a Cluster of Mulberry Shoots."

The Visit (Foreign Particles)

70 min., 35 mm slide sequence, black and white, sync sound (1980)

With Mark Boone Junior and José Rafael Arango

The Visit

30 min., 16 mm, black and white, sound (1986)

With Mark Boone Junior and José Rafael Arango

Cinematography: Viktor Vondracek

The Judas Window

15 min., 16 mm, color, silent (1982)

Part of a gallery installation of the same title, *The Judas Window* is divided into four sections: "A Cinematographic Rain," "The Urge to Save," "The Mountainside and the Shoulder," and "Many Dancers Were Nurses."

Reel Six, Charles Ludlam's Grand Tarot

8 min., 16 mm, color (1987)

Rare montage footage of the Ridiculous Theatrical Company with Charles Ludlam, Black-Eyed Susan, John Brockmeyer, Mario Montez, Lola Pashalinsky, Ekathrina Sobechanskaya, Bill Vehr and Lohr Wilson performing Ludlam's first version of *The Grand Tarot* in 1970.

Members of Ridiculous Theatrical Company: George Osterman, Robert Sargent, Lohr Wilson, Bunny Eisenhower, Eleven (Gary Tucker), Candy Darling, Jackie Curtis, Robert Reddy, Robert Breers, Stephen Sterne, Ekathrina Sobechanskaya (Larry Rée), Richard Goldberger, and the special performance of Stefan Brecht.

It is exhibited with six digital photograph projections in Keynote format of the following plays by Charles Ludlam, performed by the same company: **Turds in Hell**, an adaptation of *The Satyricon* (1969); **The Grand Tarot** (1969); **Bluebeard**, an adaptation of H. G. Wells's *The Island of Dr Moreau* (1970); **Eunuchs of the Forbidden City** (1971); **Corn** (1972), and **Camille** (1973).

El día que me quieras

30 min., 16 mm, color, sound (1997)

Music by David Darling

A non-narrative film investigating death and the power of photography, *El día que me quieras* is a meditation on the last pictures taken of Ernesto Che Guevara, as he lay dead on a table surrounded by his captors, in Bolivia, in 1967.

Paradox

31 min., digital video (2001)

In a quiet and reflective tone, *Paradox* alternates between the Dragon of Quiriguá—one of the most extraordinary Maya stone altars—and the feverish harvesting and processing of bananas in the immediate region, at the center of the Guatemalan lowlands of the South, before the region was turned into a banana republic.

Exhumación

38 min., digital video (2007)

Interview with the forensic scientist Alejandro Incháurregui, founding member of the Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) which, together with a Cuban team of researchers and anthropologists, was in charge of finding the remains of Ernesto *Che* Guevara and his companions in 1997.

Lost Horizon

12 min., installation, continuous digital projection (2010–2013)

V-shape projection, on video image, mirrored on the opposite wall, with Karl Marx portrait blow up on the outside section.

Siete luces elipsoidales

Installation (2013)

With the advice of David Seldes

Based on a shadows theatre scenery for a play by Bill Vehr (*Whores of Babylon*), directed by Charles Ludlam in 1968.

Rombo (Las horas: Flores en el cielo)

6 min., sound (2011)

Sequence of photographs and geometric shapes for the *Las horas* installation, Henrique Faria Fine Art, New York, 2012.



Este catálogo ha sido editado en ocasión
de la exposición *Leandro Katz: arrebatos,
diagonales y rupturas*
realizada en el Espacio Fundación Telefónica, Argentina
entre julio y octubre de 2013.

Julia Zurueta

Coordinación

Fabián Muggeri

Diseño y producción gráfica

Pablo Lasansky

Fotografías de sala y montaje

Alicia Di Stasio / Mario Valledor

Corrección español e inglés

Estudio Mazzocchi

Traducción al inglés

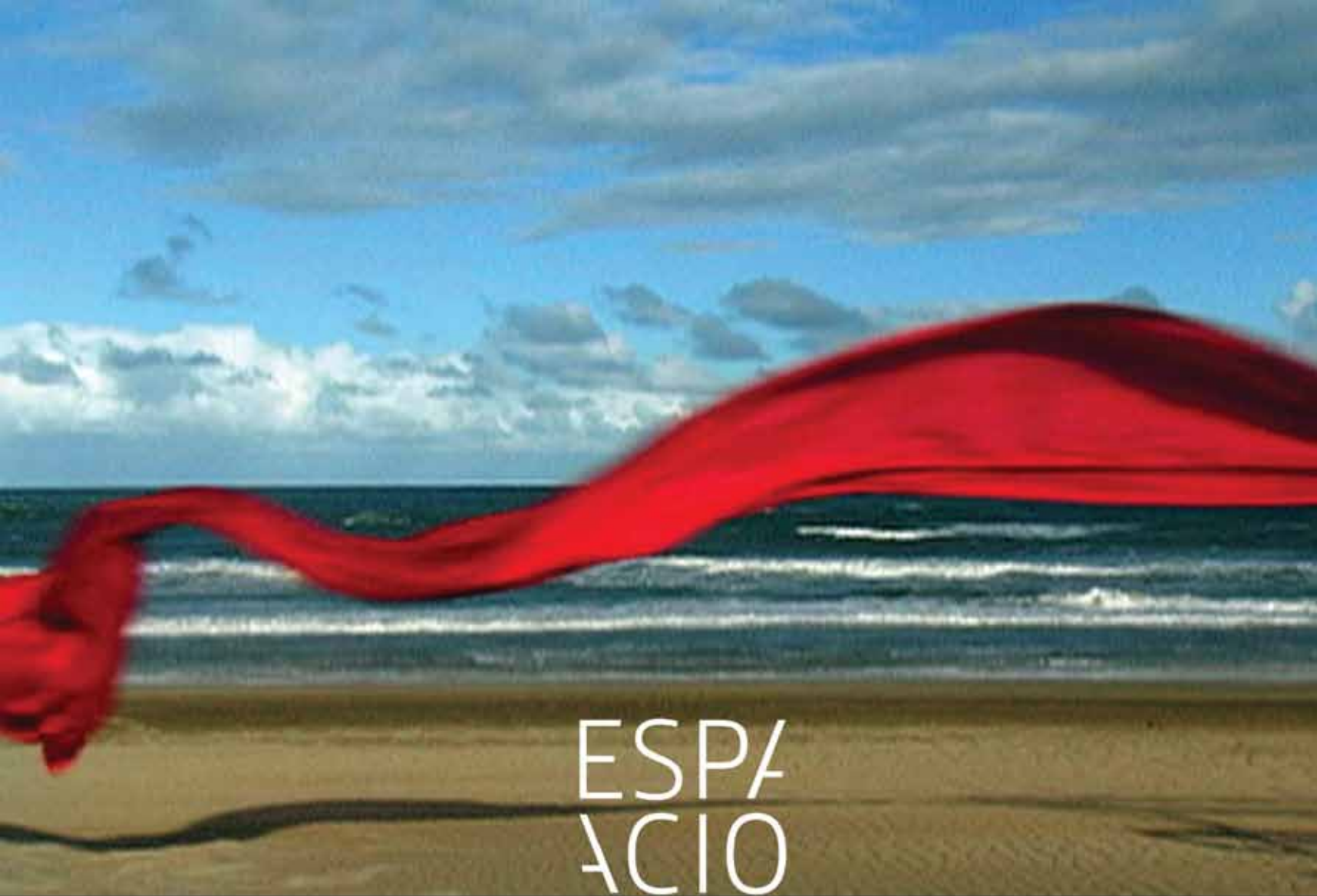
Alicia Di Stasio

Traducción al español

ESP/
ACIO
FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Arenales 1540 C1061AAR
Buenos Aires, Argentina (54-11) 4333-1300/1
Espaciofundacion.ar@telefonica.com
www.fundacion.telefonica.com.ar

Este catálogo se terminó
de imprimir en noviembre de 2013
en AKIAN impresores,
Clay 2992, CABA.



ESP/

ACIO

FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Telefónica