

campo de relámpagos

El trabajo del marco: Leandro Katz y la investigación como monumento

Cuauhtémoc Medina

Publicado el 2018-04-22

[Compartir](#) [Tweet](#)

A la hora de examinar, en su segunda *Consideración intempestiva*, las distintas motivaciones del arte de la historia, Friedrich Nietzsche estaba más que persuadido de que la función monumental de la reverencia al pasado era incompatible con la tarea crítica y cognitiva de la criba de los hechos: le parecía imposible relacionar la visión de la historia como recordación, con cualquier función creativa, ya no digamos sólo intelectual o crítica, sino activa en el sentido práctico de la palabra:

“Puede decirse entonces que, en caso de que la contemplación monumental de la Historia impere sobre las demás perspectivas, más concretamente sobre la anticuaría o crítica, es la propia Historia la que sufre prejuicios: enormes partes de ella se ven destinadas al olvido y al desprecio, desvaneciéndose como un raudal interminable y turbio, mientras que sólo se destacan, como islas, algunos hechos decorados.” (1)

La merma intelectual y política que se sigue del imperio de “la historia del

bronce” en desdoro de “la historia aguafiestas” — como diría el historiador mexicano Luis González y González — (2) era para Nietzsche producto de la necesidad de simplificación moral y factual que requiere toda admiración y emulación. Sería necesaria una absoluta repetición, al punto que “la misma catástrofe retornase a intervalos regulares” para que la función monumental de la memoria y la “plena veracidad” del relato de causas y efectos pudieran ser parte del mismo despliegue en interés de los poderes vitales. Un hecho que implicaría un trastocamiento total de nuestras categorías, que sólo sería compatible con un tiempo hipotético en que, como bellamente argumentaba Nietzsche, “los astrónomos vuelvan a tornarse en astrólogos de nuevo”.

Hasta entonces, la historia monumental no podrá adquirir nunca esa veracidad plena: mientras tanto, siempre unificará, generalizará y equivaldrá lo desigual, siempre atenuará la heterogeneidad de los motivos y móviles para presentar, a costa de la *causa*, como ejemplar de ser imitado, su *effectus* monumental. (3)

Esta antítesis entre recordación e investigación, monumento y documento, imagen e historia, planta muy nítidamente el campo que, sin haber tenido propiamente un programa, definió el trabajo de Leandro Katz en buena parte de los años 1980 y 1990, cuando emprendió dos de sus series más significativas: el *Proyecto Catherwood* y el *Proyecto el día que me quieras*. Sin que jamás hubiera sido un programa, pues es una de esas empresas que emergen de modo orgánico de la textura de los impulsos y las circunstancias, la investigación en que Leandro Katz se enfrascó buscó coordinar recordación e investigación, erudición y contemplación, como pares intercambiables de un arte de la historia que debía emerger de un reclamo interior a las imágenes. Las críticas a esas dicotomías que Nietzsche había diagnosticado en la intención del filósofo de rescatar la espontaneidad y necesidad de lo vivo frente a la cultura historicista de la educación alemana de su tiempo (4), aparecen un siglo más tarde en el artista debido al imperio que las imágenes mecánicamente producidas tienen en la negociación de la civilización moderna con la historia y el pasado. Para Leandro Katz, el impulso de abordar la doble función documental e idolátrica del grabado y la fotografía se derivaba de atisbar que esos medios, más aun que las citas o relatos, se han convertido en abrevaderos decisivos de nuestra contemplación de la historia.

Esos términos aparecen por demás nítidos en la serie que Leandro Katz dedicó a

la indagatoria memoriosa de las imágenes que registran la derrota de Ernesto “Che” Guevara en Bolivia en 1967, el episodio de referencia de la intentona guerrillera en América Latina, y sin duda la muerte de un revolucionario cuyas imágenes han dejado una cauda más significativa. En 1987, mientras examinaba la famosa fotografía del cadáver de Ernesto “Che” Guevara expuesto en la lavandería del Hospital Nuestro Señor de Malta, en Vallegrande, Bolivia, en octubre 10 de octubre de 1967, Leandro Katz se sintió intrigado por una especie de “grieta” en el imaginario. Desapercibida para quienes habían contemplado esa imagen como el testamento postrero del más famoso de los guerrilleros latinoamericanos, el artista detectó la evidencia de que el cuerpo del Che no fue el único que había sido expuesto a la curiosidad de periodistas, militares y vecinos : “Allí, sobre el piso, había algo tierno y vulnerable; lo podía ver entre la chaqueta de un fotógrafo y la bota de un soldado, justo en el suelo: ¿se trataba del reverso de un brazo? ¿Y el brazo, de quién?” (5) La emergencia de ese fragmento hacía estallar la escenificación. Operaba literalmente como un inconsciente de la imagen: la huella de una historia que la rotundidad de la fotografía del cadáver del comandante Guevara había escamoteado, señalando una zona de opacidad en un evento definido por el paso de un individuo al imaginario de la memoria histórica.

Esa inquietud originaria llevó a Katz a enfrascarse en una investigación “afuera del marco”: ¿cuál había sido la multitud de ocasiones en que la imagen fotográfica había definido y atravesado esa gesta más allá de la analogía que John Berger había señalado entre la pose del Che muerto y ciertas obras clave de la pintura occidental, el *Cristo muerto* (c. 1480) de Mantegna y *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632) de Rembrandt (6)? La cuestión ya no era, como Berger temía en su ensayo, refutar que la imagen del cadáver del Che simbolizaba el concepto del fracaso de la revolución en términos irrefutables. (7) La cuestión a destacar era la condición siempre incompleta de lo fotográfico, la temática que a su modo han abordado películas como *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni y *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, al insistir en el carácter fragmentario de la imagen fotográfica, a la vez definida por lo que enmarca lo mismo que como por lo que omite al enmarcar. Un elemento característico de la indagatoria de Leandro Katz es, precisamente, reenmarcar la imagen en una circunstancia más amplia, la de su condición de producción y hallazgo. Subrayar el borde que toda imagen fotográfica omite al establecer su corte, y a la vez instaurar en el marco de la indagatoria una escena que interactúa, desde un anexo,

sobre ese momento inicial de abstracción.

La primera cuestión a desmontar en torno a la fotografía del cadáver del Che era su autoría y con ella la posibilidad precisamente de rebasar la contemplación de la imagen, para recuperar el testimonio de quien sirve a la vez como testigo de un evento histórico en la medida en que está encargado de su captura en imágenes. Hasta el momento de la indagatoria de Leandro Katz de los 1980, la foto era referida al editor de la agencia U.P.I./Reuters que la había puesto en circulación. Una atribución que, ella misma, refiere a la abstracción que la información periodística sufre como resultado de su procesamiento por las estructuras transnacionales de información. El misterio era fácilmente disipable: bastaron unas cuantas llamadas a diarios en Bolivia para que Katz estableciera que el autor de la fotografía era un “modesto paceño” llamado Freddy Alborta. El testimonio del fotógrafo arrojó dos datos muy valiosos. En primer lugar, que los elementos cristológicos de la fotografía, tan importantes en su recepción y análisis, habían sido conscientes e intencionales. Como refiere Alborta: “Tenía la impresión de estar fotografiando un Cristo. (...) Quizá por eso las fotografías las hice con mucho cuidado, para demostrar que no era un simple cadáver.” (8) Las analogías que Berger había identificado en la toma eran contenidos iconográficos intencionales, formas del testimonio que habían quedado silenciosamente inscritos dentro de un vocabulario visual compartido. Más importante aún era que Alborta pudo aclarar al artista que, en efecto, el fragmento de brazo que se había filtrado en el “ruido” de la toma, pertenecía a uno de los dos guerrilleros muertos que, sin respeto o cuidado alguno, habían sido arrojados al suelo por los militares bolivianos, como parte de la presentación de la derrota guevarista. Imagen barroca que había sido expulsada de las fotografías de Alborta y otros periodistas, quienes localizaron su mirada en el horizonte del lavadero elevado donde estaba el cadáver del Che.



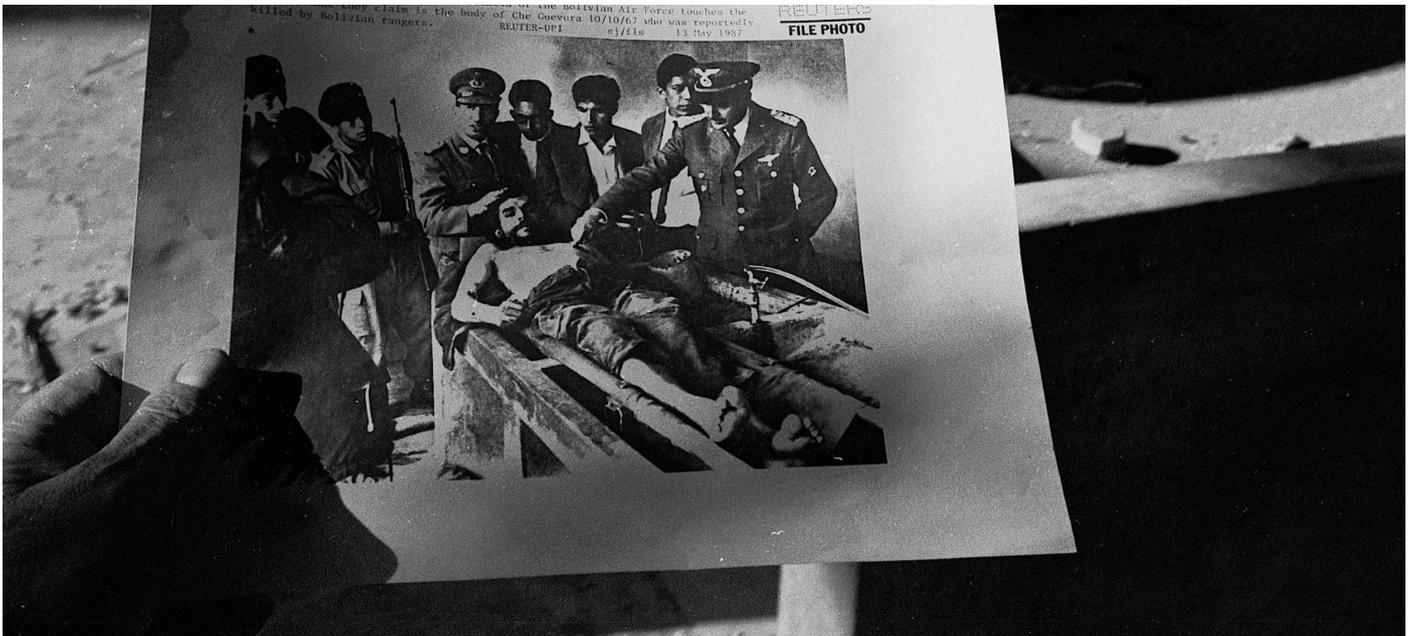
ACERCA

MÁQUINAS DE VISIÓN

CRÍTICA & REVIEWS

DOMINGO FEST





Nuestro Señor de Malta, 1993. Cortesía del artista.

El testimonio de Alborta, junto con el conjunto de las imágenes y sus hojas de contactos, ofrecen esa sesión fotográfica como un sitio de transacciones entre los vivos y con los muertos, una escenificación *para la cámara* de la muerte del Che y su fracaso guerrillero, que convierte la fabricación de las imágenes en un momento clave del relato tanto como las operaciones guerrilleras y contrainsurgentes mismas. Dado ese inicio auspicioso, Leandro Katz enfocó sus dotes de artista/poeta a emprender una larga indagatoria que dio material para un libro, dos filmes y una media docena de instalaciones. Explorando testimonio a testimonio y documento por documento, aún antes de que la pesquisa académica pusiera en orden el relato sobre la vida de Che, vino a encontrar que la historia entera de la empresa de Guevara había sido atravesada y en varios momentos impulsada por la producción de la fotografía. Por un lado, en la indagatoria de las personalidades falsas que el Che y sus colaboradores hubieron de actuar frente a la cámara para eludir la vigilancia de los Estados y fuerzas armadas interesadas en contener el contagio de la guerrilla cubana. Por otro lado, la importancia que la cámara tuvo para los guerrilleros mismos, que concebían la creación de testimonios visuales como parte esencial de la propaganda y monumentalización de la revolución. Sin embargo, el estudio de las circunstancias de esas imágenes no estaba conducido a incrementar únicamente la bibliografía del tema y el saber académico. Su destino fue volver a montar las imágenes en un montaje intelectual y físicamente incluía ahora atisbos y conceptos derivados de un contexto enriquecido, trayendo el “marco” de su producción, a un nuevo enmarcamiento de

las imágenes. Ese es el campo de tensiones y tensores que el artista elaboró con el artefacto de sus instalaciones.

Productor de imágenes visuales y escritas, Leandro Katz destinó los resultados de su investigación a producir en los años 1990, en una variedad de exhibiciones en los años 1990 que presentaron una a una nueve instalaciones monumentales, y ello no sólo en términos de su dimensión, sino de su contenido de memoria y contemplación. Esas instalaciones excavan y dan cuerpo al modo en que determinadas imágenes perforan la historia de los guerrilleros. Cada obra era la oportunidad de poner de relieve el rol de lo fotográfico en la vida de los actores de los acontecimientos de la guerrilla en Bolivia, al igual que el que las imágenes y fotografías tuvieron en su derrota y muerte.

El tema del trabajo de Leandro Katz marca un horizonte temporal, el modo en que la fotografía de mediados del siglo XX infiltraba el conjunto de la experiencia social. Ernesto Guevara había sido él mismo un productor de imágenes que no conviene reducir a haber sido “fotógrafo aficionado” debido a la importancia que ese *producir imágenes* en el podio y frente a la lente tiene en alguna de las aristas decisivas de su vida. (9) Su obsesión temprana por el destino de América Latina estaba inmiscuida en su ambición de documentar con la cámara sus viajes por las ruinas mayas de Yucatán en 1956 en el tiempo en que ya se involucraba con el grupo de Fidel Castro exiliado en México (10). Más tarde no sólo documentó algunos de los sitios de su actividad como parte del gobierno cubano sino que tomó la cámara para dejar testimonio de los disfraces que usó para burlar los servicios de inteligencia (11), interesado en el modo en que la posteridad juzgaría el imaginario de su actividad clandestina. A pesar de que representaban una carga que complicaba su equipaje en la sierra, Guevara llevaba consigo la cámara junto a los libros y medicinas contra el asma, las armas y los varios relojes automáticos, como parte de su equipamiento ideológico y militar. La cámara era en ese momento un instrumento trascendente del proceso histórico, una maravilla técnica en un mundo de instrumentos mecánicos de alta precisión, donde incluso las metáforas de la emancipación que Guevara usaba al hablar de su proyecto del “hombre nuevo” del socialismo, se representaban en definir la felicidad de ser un “engranaje consciente” al interior del “mecanismo social”. (12) Esa lente guerrillera es el tema de las instalaciones que Katz dedicó a la guerrillera argentina-alemana Haydeé Tamara Bunke Bider, quien quedó inmortalizada fotografiando a su fotógrafo en una imagen que Katz examina en la instalación *La*

Mirada y Tania, máscaras y trofeos (2007). La oscilación entre clandestinidad y propaganda, que el movimiento guerrillero implicaba, involucraba la producción de imágenes fotográficas como un capítulo que Leandro Katz abre a un examen que, característicamente, es un estudio microscópico de detalles y acontecimientos, que la elaboración de iconos que sujetan la historia a nuestra confrontación.

De hecho, esas instalaciones bien pueden plantearse como un híbrido, y un desarrollo ulterior, de la coincidencia del ícono y el altar, con una variedad de formas gráficas de información: la cronología, el diagrama, la cuadrícula o “grilla”, el film documental y el despliegue de evidencia en el muro del detective e investigador forense. Estilísticamente, varias de esas obras tienen una genealogía vanguardista: derivan, por una serie de mediaciones, del espacio de información gráfica y fotográfica total que caracteriza las exhibiciones de la Bauhaus y de El Lissitzky a fines de los años 1920 en Europa, como la exhibición “Pressa” que Lissitzky montó como pabellón soviético en Colonia en 1928. Haciendo estructuras intermedias entre la ingeniería y el diseño, con base de fotografías y textos que frecuentemente desafían la gravedad y los límites geométricos de la arquitectura, escenifica las relaciones entre imágenes e historia como un tenso equilibrio eminentemente provisional y cambiante. Son fotografías que se han desprendido de su alojamiento naturalizado en el papel y el documento, para transformarse en pantallas y anuncios espectaculares, eslóganes y arquitecturas virtuales, puntuadas por una frecuente oscilación entre el rojo y negro. Cuando Leandro Katz se enfoca en las tomas particularmente monstruosas de la acumulación de los cuerpos de los combatientes caídos (por ejemplo, en *La columna de Joaquín*), el registro de esos artefactos adopta una brutalidad barroca. Enfatiza el modo en que esos cuerpos fueron retratados, como observa Mariano Mestman, al mismo tiempo como “trofeos de guerra” y como iconos del sacrificio; presentación de la fotografía como “arma de doble filo” que prueba el éxito de la contrainsurgencia, y prepara a la guerrillera futura al dejar testimonio de la violencia y la humillación de la represión.(13)

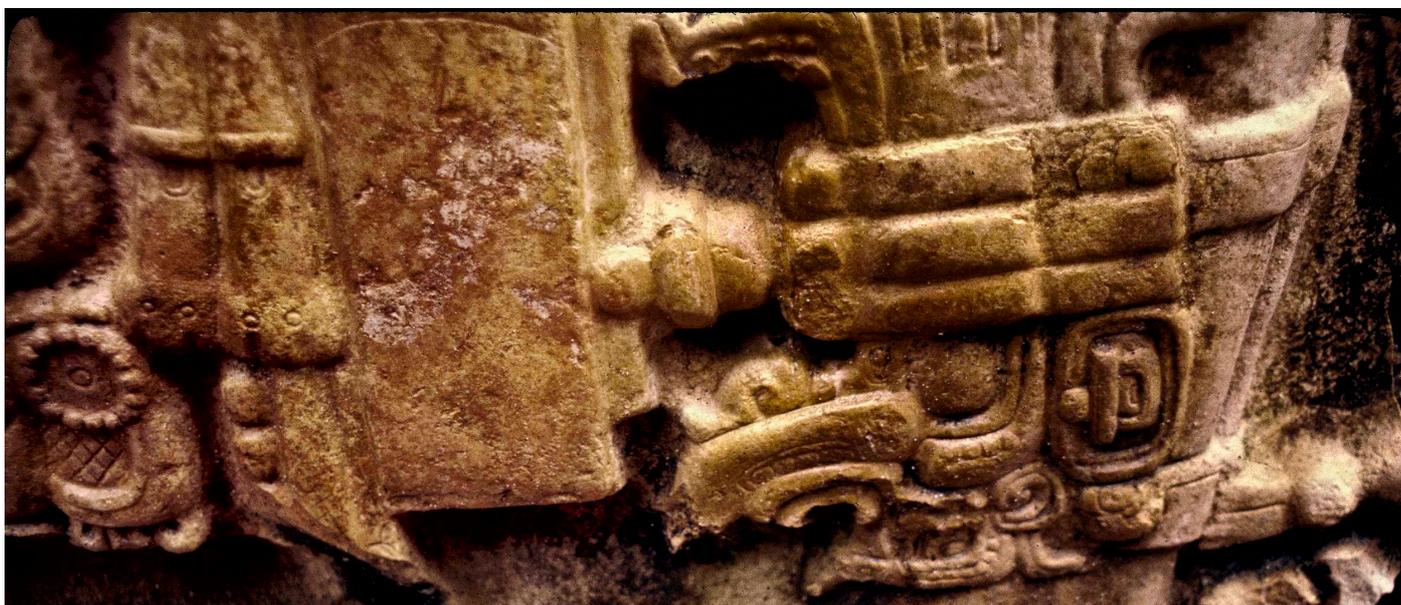
Un elemento clave en el desafío historiográfico de estas obras y para el silencio que es esencial a su función conmemorativa-contemplativa, es insistir sobre el modo en que la fotografía rebasa el sentido de fabricación de las obras de arte tradicionales. Cuando en 1839 Fox Talbot nombró a su nuevo invento como un “dibujo fotogénico, en atención a que las cosas y las personas se representaban a

sí mismas con la luz y sin ayuda del lápiz del artista, (14) apuntaba sin duda a una condición que va más allá del adjetivo hoy en día degradado de lo “fotogénico”, reducido a describir el modo en que algunas personas se representan con particular elocuencia en la placa. (15) El Che fue, además de un médico devenido en guerrillero, un emisor y productor de imágenes. Su autoría no estribaba sólo en obturar la cámara, tanto como suscitar una iconografía. Su cuerpo y su rostro se prestaron a ser técnicamente *fotogénicos*. Si el Cid combatía después de muerto, ciertamente uno de los elementos legendarios del Che es el efecto de sus imágenes póstumas. El trabajo de Katz rinde tributo a esta condición de la historia del siglo XX donde los personajes, además de su hacer y decir, han de aparecer como imágenes vivientes listas a ser capturadas por la cámara, incluso cuando la palabra y los actos se han extinguido con la muerte.

En forma paralela en el tiempo, Leandro Katz conducía otra inmersión en la historicidad de las imágenes americanas, en su amplio ensayo fotográfico titulado *El proyecto Catherwood* (1985-1995, 2001). Si bien Katz tuvo durante décadas en el centro de su poesía, de su arte y de su enseñanza en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York a los antiguos Mayas y el enigma de su escritura y su profunda relación con el tiempo y la contemplación de los ciclos de la naturaleza y los cielos, (16) el impulso del *Proyecto Catherwood* es interferir la función monumental de los grabados de los artistas viajeros del siglo XIX. Katz revisitó las ruinas de las ciudades mayas clásicas buscando replantear el encuadre de los grabados que Frederick Catherwood produjo para acompañar los libros clásicos de exploraciones de John Lloyd Stephens *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841) e *Incidents of Travel in Yucatan* (1843), libros e imágenes que marcaron el giro de la representación fantasiosa y orientalista del pasado precolombino a la elaboración de imágenes arqueológicamente fieles ya dentro del horizonte de precisión y espectacularidad que definirá la estética de la fotografía de las ruinas al punto que el grabador, famosamente, se sirvió de la cámara lúcida para ejecutar con precisión la transcripción de las inscripciones en las estelas y dinteles antiguos (17). El corazón del Proyecto Catherwood es el establecimiento de una comparación: acudir al lugar que Catherwood y Stephens visitaron a mediados del siglo XIX y replantear el grabado por medio de la cámara para registrar, a la vez, la repetición y la diferencia. Esa re-actuación del grabado es un trabajo dentro y fuera del marco: en las imágenes más notables de la serie Leandro Katz introduce el libro abierto frente a la escena del estado actual de las ruinas, generando no sólo un montaje de un antes y un después, sino la

evocación de hasta qué punto las ruinas mayas han sido producidas por las imágenes mismas: cómo en lugar de ser “una representación” entre otras, los grabados de Catherwood son una fuerza que ha producido las ruinas tanto como las piedras o el sol. El resultado final es la evocación del modo en que nuestras imágenes son, también en cuanto a la arquitectura, el paisaje y la arqueología, formas eficientes de trazo aunque, como sugiere uno de sus poemas, son registros que involucran desde ya el “decaimiento fotográfico” (18) de los pensamientos, códigos y escritura de un drama milenario.

Como constata *La huella de Viernes* (1982) –la instalación que conjuga una caja de luz con una fotografía del pie de un dignatario maya en una estela casi destruida del Templo de las inscripciones de Tikal y la huella de una pisada en una caja de arena–, una parte importante del trabajo del artista es una constante mirada al modo en que el presente y pasado se aluden y se repelen, para estar anudados en forma sorprendente, en términos de la imagen como una violación constitutiva de una distancia aparentemente insalvable. Como en el *Robinson Crusoe* de Defoe, la aparición de la huella del indígena trae consigo un profundo desarreglo: ocupa nuestro propio espacio de un modo tan perturbador que Crusoe llega a atribuir el prodigio a la “sutileza del demonio” (19). Por supuesto, la correlación entre todas esas imágenes americanas está gobernada por el violento montaje de formas de dominación, economías simbólicas y procesos sociales que habita la modernidad del continente americano, desarreglo rico en posibilidades poéticas que es el campo magnético que el trabajo entero de Leandro Katz transita.





Leandro Katz, *La huella de viernes*, 1984. Cortesía del artista.

Ciertamente, la noción de escritura e imagen en esta obra es equivalente a la localización de ejes de fuerza histórica: perforaciones que permiten rebasar el terreno de las apariencias de una etapa histórica, para registrar el complejo engaste que produce la historia postcolonial. El resultado no pueden ser más que imágenes-huracán: centelleantes torbellinos de contradicciones que su film *Paradox* (2001) examina y aprovecha, al retratar el modo en que el altar maya conocido como *El Dragón* en Quiriguá, Guatemala, quedó a la vez atrapado y protegido por la plantación bananera de la United Fruit Company. Los lugares que Leandro Katz escarba son abismos de signos y donde emergen laberintos de enigmas, donde es posible lanzar al vacío interrogantes formidables. La concepción del pasado, ¿se torna “acumulativamente improbable” (20)? “¿Los mayas apestaban tanto/ como todos nosotros?” (21) ¿Será acaso que “Los pueblos aburridos adoran la violencia?” (22) Quizá debamos a Leandro Katz haber fraguado una herencia invaluable: proponernos el pasado y el futuro como horizontes incompletos y abiertos a un continuo y laborioso trabajo de marco.

(1) Friedrich Nietzsche, *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*, trad. Joaquín Etorena, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006, p. 36

(2) La inspiración de ese ensayo ya clásico de González es naturalmente la crítica de géneros de la historia de Nietzsche. Ver: Luis González y González, “De la múltiple utilización de la historia” en Carlos Pereyra et. al. *Historia ¿para qué?* México, Siglo XXI Editores, 1980, p. 63-64.

(3) Friedrich Nietzsche, *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*, trad. Joaquín Etorena, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006, 34-35

(4) *Ibid.*, pp. 149-150, 154.

(5) Leandro Katz, “Entrevista con Freddy Alborta”, en Leandro Katz, *Los fantasmas de Ñancahuazú. The Ghosts of Ñancahuazú. Proyecto para El día que me quieras. Project for The Day You'll Love Me*, prol. Eduardo Grüner, Buenos Aires, La Lengua Viperina, 2010, p. 36.

(7) Berger, pp. 29-30.

(8) *Ibid.*, p. 39.

(9) El “fotógrafo-comandante” acostumbraba documentar las inspecciones de fábricas que hacía como ministro de industrias cubano, además de practicar con frecuencia el autorretrato. Al respecto ver: Jorge R. Bermúdez, *Antología visual. Ernesto Che Guevara en la plástica y la gráfica cubanas*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, pp. 43-44.

(10) Jon Lee Anderson, *Che Guevara. A Revolutionary Life*, New York, Grove Press, 1997, p. 162.

(11) *Ibid.*, p. 701.

(12) Che Guevara, “Una actitud nueva ante el trabajo”, (discurso del 15 de agosto de 1964), fragmento citado en <http://poetas-comunistas.blogspot.mx/2008/07/che-guevara-una-actitud-nueva-frente-al.html> y por Anderson, *op. cit.* pp. 604-605.

(13) Mariano Mestman, “En busca del Che. Notas sobre *Proyecto para El día que me quieras*”, en: Ana Longoni, *et. al.*, Leandro Katz, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2013, p. 190.

(14) *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1971, volume II, p. 2158.

(15) *Diccionario de la Real Academia Española*. 27ª edición, Madrid, Real Academia Española, 2001, vol. 5, p. 732.

(16) Consultar al respecto Jesse Lerner y Leandro Katz, *The Catherwood Project. Incidents of Visual Reconstructions and Other Matters*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2017.

(17) R. Tripp Evans, *Romancing the Maya. Mexican Antiquity in the American Imagination 1820-1915*, Austin, University of Texas Press, 2004, pp. 50-53.

(18) Leandro Katz, “Nubes pasajeras” (1972-1973), en: Longoni, *op. cit.*, p. 318.

(19) Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe; Written by Himself*, London, J. Dove, 1831, p. 134.

(20) *Ibid.*, p. 314.

(21) *Ibid.*, p. 320.

(22) Katz, “Nubes pasajeras”, p. 318.