

Piensa entonces que si todo estuviera en su lugar, que si el centro fuera centro, ocupado por el centro, la carne principal, y por fuera las guirnaldas, frutitas y pequeños hilos, cada cosa en su sitio, entonces sería más fácil escribir. Dejara de haber tantas dudas como llanuras interpuertas entre el momento y el teclado, entre los dedos y una birome, entre su cuerpo horizontal y su cuerpo sentado, diligente, con los ojos bajos como haciendo una carpa protectora, entonces todo se volvería más unitario y ordenado. La plenitud desalojaría todos esos restos de cosas, de tiempo, de recuerdos y minucias, las pequeñas e infalibles fisuras que arrugan los bordes y poco a poco empiezan a abarcar el centro.

Y ahora se pregunta qué cosa es leer, y qué cosa es lo que hace, cuando golpea unas teclas, cuando extiende unos trazos sobre un papel, cuando imprime, cuando oye los sonidos de la voz, aunque no hable en voz alta. Mira por la ventana y ve el gris del cielo reflejado en las paredes del pequeñísimo patio de luz, por donde el cielo en sí no se ve pero sí se adivina; la temperatura, la humedad y la densidad del aire se adivinan desde adentro, sin asomarse a la ventana, con sólo mirar, mirar con los mismo ojos que sirven para leer un papel o una pantalla. Leer un papel es leer un cuadrado o un rectángulo, donde las letras siguen el margen férreo del vacío, se acomodan a ese aire que las rodea. En cambio leer la pantalla implica desatender los márgenes abarrotados de pequeños dibujos y signos. En el caso del word, claro. En el caso de leer la pantalla de la tv, en ese caso se mira el centro mismo, el lleno y no el vacío, y eso implica un resumen permanente en el que las miniaturas y los detalles nos hablan como en un doble fondo, sin que sepamos que oímos esas voces débiles pero muy precisas, del dato que se dice *subliminal*.

Entonces, ya lo sabe, por fin: todo eso es el dibujo que se va bordando en la superficie de las cosas, cada vez que el ojo las recorre o las recuerda.

**blatt & ríos**



Leticia Obeid

Escribir, leer, escuchar

**blatt & ríos**

# Escribir, leer, escuchar

Leticia Obeid

**blatt & ríos**

**ESCRIBIR, LEER, ESCUCHAR**

**LETICIA OBEID**

**blatt & rios**

**La materialidad de una lectura**

por Federico Baeza

- 1 Plataforma del Ferrocarril Bartolomé Mitre, 10:30 am. Un viaje en tren la aleja del centro de la Ciudad de Buenos Aires en dirección a Zárate. La ventanilla le deja ver el *skyline* del sector financiero de la ciudad, luego apacibles barrios residenciales formados por edificios bajos rodeados de parques y arboledas. A continuación, entre los matorrales linderos a las vías aparecen una serie de construcciones de mayor o menor grado de precariedad surcadas por calles de tierra, zanjas y diversos despojos que confluyen en un gran basural a cielo abierto. El paisaje se clausura abruptamente con la irrupción de un muro de hormigón que da inicio a una secuencia de alambrados, cabinas y vehículos de seguridad que anuncian la entrada a un barrio cerrado. Dentro del complejo, las edificaciones se ubican entre el intenso verde del césped y el rojo ladrillo de las canchas de tenis.
- Mientras este horizonte le llega desde la lejanía dirige su mirada a las páginas de un pequeño libro de bolsillo. Copia las palabras impresas del libro a una libreta, al escribirlas con tinta negra la grafía se deja llevar por el vaivén del tren. La primera frase que elige transcribir es: "Tres siglos ha –dice Ud.– que empezaron las barbaridades que los españoles cometieron en el grande hemisferio de Colón". Mientras el bolígrafo rasga la superficie de la página en blanco haciendo presente el texto, paralelamente la frase se imprime sobre la pantalla. *Dictados* (2009) documenta una lectura de la célebre *Carta de Jamaica* en la que Simón Bolívar hace doscientos años realizó un balance de los distintos procesos independentistas latinoamericanos a cinco años de sus inicios. La operación sitúa la contemplación del paisaje que atraviesa el tren como un contexto posible desde el que leer

**The materiality of a reading**

by Federico Baeza

Bartolomé Mitre's Railway, 10:30 am. A train trip moves her away from Buenos Aires's downtown towards Zárate. The train window lets her see the financial downtown's skyline, and then quiet residential neighbourhoods shaped by low buildings surrounded by parks and tree plantations. Coming next, among the bushes adjoining the railway appears a series of buildings of precarious aspect in smaller or bigger degrees, crossed by dirt streets, gaps and diverse types of rubbish that converge into a big open sky dumper. The landscape is abruptly closed with the irruption of a concrete wall that starts a sequence of wire fences, cabins and security vehicles announcing the entrance to a private neighbourhood. Inside the condominiums the buildings rise between the intense lawn and the red brick of the tennis courts. While this horizon comes from far away, she drives her glance over a small pocket book. She copies the printed words from the book to a notebook, while writing them with black ink the letter lets itself rock by the train's swinging. The first sentence she chooses to transcript is: "Three centuries ago –as you say– started the barbaric activities that the Spanish accomplished at the great hemisphere of Columbus". While the pen wipes the surfaces of the white page becoming the present text, on parallel the phrase is overprinted on screen. *Dictations* (2009-2011) documents the reading of the famous *Jamaica Letter* in which 200 years ago Simón Bolívar accomplished an assessment on different processes leading to Latin-American independences five years after they were initiated. The operation positions the contemplation of the landscape through the running train window as a possible context for reading the *Letter* nowadays.

la *Carta* ahora. Este gesto reúne escrituras paralelas y superpuestas, construye un espacio plegado en el tiempo, tensionado entre la escritura y la lectura, entre la escritura y la experiencia, entre la mirada y la acción, entre la historia colectiva y la vivencia íntima, entre la actualidad de la imagen y el carácter pretérito del documento.

- 2 Un plano casi fijo exhibe el gesto reiterado de escribir “VENÍ” sobre una libreta de hojas rayadas. Vuelta de página: la siguiente hoja aún deja ver las marcas de la presión del bolígrafo y manchas de tinta. Incluso en la otra quedan trazos impresos en la superficie del papel. *Orden* (2003).
- 3 La ciudad, los objetos como indicios del tránsito urbano y el ensayo de una transcripción de vivencias en dibujos hechos en tinta roja, como una especie de re-escritura del entorno próximo, dieron forma a uno de los primeros proyectos como la instalación *S/T (Música)* que Leticia presentó en Casa 13 en 1999. Objetos, collages, dibujos, cajitas y fotos delineaban una especie de atiborrado inventario íntimo. Los dibujos eran una acción motivada por una canción, una respuesta. El color rojo surgió de un tema de Björk que decía “*I'm a fountain of blood in the shape of a girl*”. Una serie de canciones de amor escritas a mano eran el centro de ese universo. También las grabó en karaoke. Conectaba la computadora al equipo de audio casero e incorporaba su voz con un micrófono. Eran temas que escuchaba y cantaba mil veces, que la transportaban a escenarios muy cercanos, pero a su vez eran un retazo de esa especie de banda de sonido masiva y global que todos conocemos. Le interesaba explorar la manera en que alguien hacía con palabras que le son ajena un espacio de definición propio. Otra manera de la lectura. También dejaba ver las coordenadas geopolíticas de esas migraciones.

This gesture reunites parallel and overlapped words, it builds a space folded in time, tensioned between writing and reading, between writing and experiencing, between watching and acting, between collective history and intimate experience, between the actuality of an image and the preterit character of the document.

Still shot exhibits the relentless gesture of writing the word “COME” on a rayed pages notebook. Page turn: the next page still shows the marks of the pen's pressure and some ink stains. Even on the next page, some traces sprinted on the paper's surface were left. *Order* (2003).

The city, the objects as evidence of the human transit and the essay of the transcription of an experience in drawings made in red ink as some sort of re-writing of the nearest entourage gave shape to one of her first projects like the installation *S/T (Music)* that Leticia presented in Casa 13 in 1999. Objects, collages, drawings, little boxes and pictures lined up some sort of stuffed intimate inventory. The drawings are an action motivated by a song, an answer. The red colour comes up from a Björk song that says, “*I'm a fountain of blood in the shape of a girl*”. A series of love songs handwritten are the centre of that universe. She also recorded that in karaoke style. She plugged the computer to the home audio player and incorporated her voice with a microphone. These were songs that she listened and sang a thousand times, songs that transported her to very close scenarios, but at the same time these were fragments of a kind of universal soundtrack that we all know. She was interested in exploring the way someone would create a space on his own with words that aren't own. This would be another name for reading.

- 4 Sus labios siguen la voz de McCartney: *Your lips are moving, I cannot hear / Your voice is soothing, but the words aren't clear / You don't sound different, I've learned the game. / I'm looking through you, you're not the same.* Maqueta (2002).
- 5 *Cinerama*, Córdoba, 2001. Dos lugares: por un lado, nuevamente, Casa 13, por otro un local vacío de la galería comercial *Cinerama* situada en el centro de la ciudad. En ambos lugares dispuso retazos de telas superpuestas, anudadas, en algunos casos dibujadas o escritas. Las telas eran despojos, residuos que encontraba en la calle de una fábrica de ropa. Este material salía del circuito de la producción y del consumo, eran resultado del escamoteo de materiales inservibles para la industria y el comercio. Se trataba de géneros de tonos pasteles (celestes, lilas, colores *crema*) indefinidamente fuera de moda. Este carácter anacrónico y residual también se jugaba en el itinerario urbano que sirve de entorno al local. La galería comercial debe su nombre a la sala de *Cinerama*. Esta sala apareció en la capital cordobesa en la década del sesenta, hoy podríamos considerarlas como un dispositivo antecesor a las actuales salas 3D. El pasaje también procede de esta década, horizonte marcado por políticas desarrollistas que convirtieron a la capital cordobesa en un poderoso centro industrial. La gran circulación peatonal que fluyera por los pasajes en esos años fue disminuyendo hasta su actual ruina motivada en parte por la emergencia de nuevos escenarios y prácticas en torno al consumo. Hoy la galería ofrece un panorama de baratijas, cosas de segunda mano, curiosidades o servicios de compostura.
- 6 *Una curva tan gigante que parece recta* (2006). En una sala oscura la pantalla ponía en relación imágenes contemporáneas de una cosecha de soja con filmaciones en Super 8 halladas

She would also let the geopolitical coordinates of these migrations be visible.

Her lips follow the voice of McCartney: *Your lips are moving, I cannot hear / Your voice is soothing, but the words aren't clear / You don't sound different, I've learned the game. / I'm looking through you, you're not the same.* Maqueta (Demo), (2002).

*Cinerama*, Córdoba, 2001. Two places: on one hand, again Casa 13, on the other hand, the empty local of the commercial arcade gallery *Cinerama* placed downtown. In both spaces she disposed fragments of overlapping, or knotted pieces of fabric in some cases sketched or written. The clothing was a residue she would find in the streets of a clothing factory. This material came out from the production and consumption circuit. All this was the result of robbing useless materials for industry and commerce. These were pastel coloured pieces of fabric (light blue, lila, cream colours) forever out of fashion. This idea of anachronism and residue was also an element among the urban interior that surrounded the local. The commercial gallery owns its name to the cinema hall *Cinerama*. This cinema hall appeared in Cordoba capital city in the sixties, and it's what today would be considered as the antecedent of 3D actual theatres. The arcade where it is located also comes from that decade, a horizon characterized by development policies that turned the Cordobese capital into a powerful industrial centre. The great pedestrian circulation that flowed around the arcades of those years became smaller until its present ruin, partly motivated by the emerging of new scenes and practices around consumption. Today the gallery offers an outlook of trinkets, second hand stuff, curiosities or composure services.

en una fábrica cordobesa de cosechadoras que se fundó en la década del cuarenta. Un cuadernillo presenta una prolífica cronología de estas distintas etapas de la *Sociedad Araus Hermanos*, ilustrada con imágenes de archivo de la misma fábrica. La cronología permite contextualizar el recorrido de este emprendimiento en la transición entre los modelos industriales del fordismo y el toyotismo, es decir, del recorrido histórico de un paradigma productivista a otro marcado por el consumo como actividad paradigmática. La presentó en arteBA dos años antes de que estallara el conflicto entre el gobierno nacional y las organizaciones agropecuarias por la renta generada por la venta de la soja al exterior, uno de los principales *comodities* del país en 2008. Un debate político entre un modelo económico planificado e industrialista en oposición al complejo agro-tecnológico orientado a la exportación. La historia de Araus hoy parece ser un eslabón perdido entre los diversos dispositivos tecnológicos y ambas posiciones. La fábrica se muestra como un resabio de los procesos industriales del peronismo y el desarrollismo, entre los cuarenta y sesenta y, por otro lado, se sitúa como pionera en el desarrollo de la infraestructura tecnológica que sustenta las actuales modalidades de cultivo de la soja.

La seriedad en la investigación esconde un aspecto elidido: el fundador de la fábrica, Tomás Araus, fue el abuelo materno de Leticia, la localidad cordobesa de Noettinger donde se funda la fábrica es su pueblo natal. Los relatos familiares lo describen como un inventor que diseñaba máquinas rasgando la superficie de la tierra con ramitas o tizas. Cuando murió encontraron puñados de tizas en los bolsillos de sus sacos.

7 El programa de B. (2008) se resume así: "Llegué a París con este plan: explorar la ciudad siguiendo algunas pistas del *Libro de los Pasajes* (...) Este libro recopila citas, datos y notas

*Such a giant curve that it seems straight* (2006). In a dark room a screen was mixing contemporary images of the soy harvest with Super 8 footage found in an industrial Cordobese harvester factory created in the 40's. A small notebook presents a meticulous chronology of the different periods of the *Araus Brothers Society*, illustrated with archive images of the same factory. The chronology allows contextualizing the development of this enterprise, and the transition between industrial models of Fordism and Toyotism, meaning the historical itinerary from a paradigmatic productivity to a paradigmatic consumption. She presented this piece in arteBA two years before the conflict between the national government and farming organisations generated by the soy business exploded. Soy growing and selling was one of the country's main commodities in 2008. A political debate between an economical and industrialist planned model in opposition to the agro-technic complex exportation oriented. The story of Araus, seems today to be the missing link among the diverse technological mechanisms and the two positions in the conflict. The factory shows itself like an aftetaste of industrial processes during Peron's policy of economical development, between the 40's and the 60's and on the other side it places it as a pioneer in the development of a technological infrastructure that supports the contemporary modalities of soy harvesting.

The seriousness in this investigation hides an eluded aspect: the founder of the factory Tomás Araus was actually Leticia's grandfather on her mother side; the Cordobese locality of Noettinger were the factory was created is actually her home town. The family stories describes Tomas as an inventor that designed machines by drawing in the dirt's surface with a stick or a piece of chalk. When he died, handfuls of chalk were found in his pockets.

sobre diversos aspectos de París en el siglo XIX". Las frases se imprimen sobre un recorrido por algunas fotos de la edición en castellano. El video es resultado de una estadía de Leticia en París donde explora los primeros pasajes comerciales de la ciudad, su trabajo parte del libro de Benjamin. La complejidad de la trama de voces que emerge de este texto es un elemento central: una escritura por citas, anotaciones rápidas, observaciones de lecturas junto a otros fragmentos de escritura más constituidos.

Se propone explorar la ciudad leyéndola desde la obra de Benjamin y paralelamente traducir el libro inscribiendo la experiencia del recorrido en él. La tipología urbana del pasaje cubierto, que ya había explorado en Córdoba, le resultaba familiar. Luego de recorrerlos el balance se expresa en pantalla: "son espacios interiores y marginales" y "tienen algo de residual". Son espacios urbanos laterales, como la galería *Cinerama*, así como ya lo eran para la mirada de Benjamin quien los visitó también en su decadencia a finales del veinte y principios de los cuarenta.

Aún hoy, a pesar de la rehabilitación producida por la industria turística, estos intersticios urbanos siguen siendo habitados por prácticas propias de economías informales: "cosas usadas, de colección, servicios, antigüedades...", se enumera. El actual carácter anacrónico contrasta con el rol de emergente cultural paradigmático de la infancia del capitalismo marcada por los procesos correlacionados de industrialización, de nuevos planeamientos urbanos vinculados con el control de un actor social emergente: las multitudes. Las galerías cubiertas fueron en sus inicios nuevos e importantes escenarios del consumo y del entretenimiento urbano.

En el relato, vuelve a preguntarse por estos espacios urbanos como despojos del desarrollo capitalista siguiendo las pis

B. (2008)'s program could be resumed like this: "I arrived to Paris with this plan: to explore the city following some clues from *The Arcades Project*, (...) This book compiles quotes, information and notes on diverse aspects of Paris in the XIX century. The phrases overprint on an itinerary through some of the pictures of the Spanish edition. This video is the result of Leticia's séjour in Paris in which she explores the first commercial arcades of the city. Her work comes from Benjamin's book *The Arcades Project*. The complexity of the plot of voices that emerge out of this text is a crucial element: writing through quoting, quick notes, reading observations next to other more constituted fragments.

She proposes to explore the city reading it from Benjamin's work and on parallel she proposes to translate the book by writing the experience of touring with it. The urban typology of covered arcades that was already exported to Córdoba was something familiar to her. After walking this through, the balance comes up in the screen "these are inner and marginal spaces" and "there is something residual about them". These are urban lateral spaces, like the *Cinerama* arcade, and so they were for Benjamin's way of seeing, who visit them in its decadency at the end of the 20's and the beginning of the 40's. They are still decadent today even after rehabilitation.

Produced by touristic industry, these urban interstices are still inhabited by practices that belong to informal economies: "second hand stuff, collectors, services, antiques..." is enumerated. The actual anachronistic character is in contrast with its paradigmatic cultural role in growing up within capitalism. In here the raising of new urban planning related with controlling an emerging social actor that marked correlative processes of industrialization: the crowds.

The covered arcades were in their beginnings new and important scenes for urban entertaining and massive

tas benjaminianas. Para ello debe reasumir el rol del *flâneur* que, como señaló Benjamin, “es el observador del mercado. (...) Es el explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor”. Esta mirada se dirigirá fundamentalmente a observar los residuos del desarrollo de la visualidad contemporánea en los pasajes intentando desmontar ese juego de anachronismos y supervivencias que marca la evolución de los dispositivos. En este sentido, recuerda el vínculo entre este escenario de consumo y la visibilidad de las mercancías, a través de las vidrieras, con el desarrollo del diorama construido por Louis Daguerre en la segunda década del siglo XX en estos mismos pasajes. Este juego de relaciones vincula el desarrollo de los dispositivos escópicos que determinaron simultáneamente los espacios de consumo y entretenimiento con la producción y reproducción de imágenes en la modernidad.

8 “No existe el español neutro, la realidad es que no existe. Entender el tono, el género. ¿Es una comedia, es una comedia gringa, europea o latina? Tienen tonos distintos, tienen lenguajes incluso distintos, ritmos distintos. No se aplica el mismo humor”, declara la doblajista Dulce Guerrero antes de exemplificar su disquisición con una interpretación. La pantalla se oscurece, la voz se disocia del rostro y la presencia sonora de un personaje tantas veces escuchado se recorta sobre nuestra memoria de televidentes.

Para Guerrero se trata de interpretar una “partitura”, de re-leer los elementos visuales de la tira que se traduce y desarrollar una táctica. Así comienza *Dobles* (2013), un video basado en entrevistas a las voces latinas, con sede en México, de las series de televisión norteamericanas más recordadas entre los años sesenta y noventa. *Don gato y su pandilla, La liga de la Justicia, Los dukes de Hazzard, El superagente 86, Los Simpsons*, son algunos de los eslabones de este archivo

consumption. In the story she goes back to wandering about these urban spaces as plunders of capitalist development following the Benjaminian indices. For this she must re-assume the role of *Flâneur* that, as Benjamin pointed, “is the observer of the market (...) the explorer of capitalism, sent to the realm of consumer”.

This way of looking is fundamentally directed to observing the residues of development of contemporary visualities in arcades, trying to disarm this game of anachronisms and survivals that creates evolution in devices. In this sense she remembers the relation between this scene of consumption and the merchandise viewable through the windows. She remembers the development of the diorama, built by Louis Daguerre in the second decade of the XX century in these same arcades. This game of relations relates the development of scope mechanisms that determined simultaneously the spaces of consumption and entertainment with the system of producing and reproducing images in modernity.

“There is no such thing as neutral Spanish. The reality is that it doesn’t exist. To understand the tone, the genre: Is it a comedy? Is it an American, European or Latin comedy? They all use different tones, different languages, and different rhythms. You can’t apply the same humour”, declares the voice actor Dulce Guerrero before exemplifying her disquisition with an interpretation. The screen darkens, her voice dissociates from the rest and the sound presence of a character so many times heard trims out of our memory.

For Guerrero it’s about interpreting a “music score”, re-reading the visual elements of the comic she’s translating and developing a tactic. That’s how *Dobles* (Doubles, 2013) starts, a video based on interviewing the Latin voices of the most remembered American TV Shows from the sixties and the nineties. *Top Cat, The Ligue of Justice, The Dukes of Hazzard,*

sonoro de traducciones y migraciones televisivas de escala continental.

Entre estos “mineros del arte” –el mote surge de su trabajo en oscuras salas de sonido– destaca la figura de Jorge “Tata” Arvizu, el “hombre de las mil voces”, una verdadera institución de la industria, que muere en 2014. Arvizu representa el perfil del doblajista que modifica el libreto, evalúa el impacto en el público y enmienda la rutina sin remordimientos: “donde menos cabía la idea, la clavábamos, para que no se dieran cuenta los jefes. Conmigo alguna vez se llegaron a dar cuenta y me llamaron a cuentas.” La voz local de Homero Simpson, Humberto Vélez, también describe ese paisaje de ocurrencias, escamoteos de la palabra oral que se introducen en los resquicios del libreto prefijado. En el intersticio entre la imagen y el sonido ellos encuentran su espacio, el lugar para ciertas maneras del decir y hacer.

En este juego de mascaradas y doblajes, el tono, la vibración concreta de una voz, imprime el aura de cierta presencia. Vélez cierra el plano: “ya saben quién eres cuando estás hablando. El sonido te dice toda el alma de una persona”.

- 9 La tipología del pasaje tiene su origen en los *socos* árabes. En *B.* las vidrieras se pueblan de carteles de peluquerías árabes y películas bollywoodenses reproducidas en intermitentes pantallas. Espacios urbanos peatonales, terrenos fértiles para el despliegue de diversas prácticas portátiles. El andar urbano de la cámara muestra diversas estrategias de habitabilidad cotidiana de la calle, en este sentido es una cámara-*flâneur*, que por definición es un ser óptico, que investiga esos usos del espacio que hacen que el interior salga afuera, allí donde “la calle se vuelve cuarto y el cuarto se vuelve calle”, “embriagada interpenetración de calle y vivienda”, en palabras de Benjamin.

*Superagent 86, The Simpsons*, are some of the elements of this sound archive of translations and TV migrations at continental scale. Among these “Art miners” –the nickname comes from their work in dark sound studios– comes forward the figure of Jorge “Tata” Arvizu, the “man of the thousand voices”, a true institution of the industry that died in 2014. Arvizu represents the voice actor profile that modifies the script, evaluates the impact in the audience and rectifies the routine with no remorse: “where there was the least place for the idea, we nailed it, so the chiefs wouldn’t realize. With me sometime they did and they called me in”. The local voice of Homer Simpson, Humberto Vélez, also describes this landscape of crazy ideas, swiping of the oral word that enters the cracks of pre-fixed speech. In the crack between the image and the sound they find their space of existence, the place for certain ways of saying and doing.

In this game of masquerades and dubbing the tone, the concrete vibration of a voice, prints the aura of a certain presence. The shot is closed very quickly: “they already know who you are when you’re talking. The sound tells you the whole soul of a person”.

The typology of the arcade has its origin in the Arab *Socos*. In *B.* the windows are populated with Arab and Bollywood movie posters and films played by intermittent screenings. These urban pedestrian spaces become fertile lands for the deploying of diverse portable practices. The urban walking of the camera shows diverse strategies of mundane habitability of the street, in this sense, the camera is a *flâneur*, which by definition is an optical being, that investigates those uses of space that make the inside come outside, there where “the street becomes a room and the room becomes the street”, “Inebriated interpenetration of street and habitat”, in Benjamin’s words.

El lugar de esta exploración es un espacio umbral entre lo interior y lo exterior, entre la escena pública y la intimidad, entre la multitud y la soledad. En su trabajo, Leticia recurre a la dialéctica de estas dos posiciones para poner en conflicto sus fronteras. En un momento el itinerario se detiene en la habitación que ella ocupa por esos meses. Allí se presentan algunas huellas de su cotidianidad: un plato con los restos de una comida reciente, un atado de cigarrillos y un mate. Sobre la pared se ven apuntes, en el escritorio anotadores garabateados, en la pantalla de la computadora un correo electrónico con su nombre. Esta intimidad aparece apenas sugerida. El recorrido por el paisaje se interioriza, se trata de la exploración de un entorno y los apuntes de una experiencia en primera persona, la construcción de cierto autorretrato. También se observan indicios de este lugar autorreflexivo en algunas escenas del deambular en los pasajes. En este tránsito, las vidrieras devuelven escurridizamente destellos del reflejo de quien graba. Cortes y reencuadres intentan evitarlo. En la vidriera también aparecen otras imágenes: un rostro de cera que se asoma entre los cortinados de terciopelo rojo revela el parentesco de la vidriera con una escena teatral, un espacio que busca la mirada y simultáneamente propone la devolución de un reflejo.

Este lugar, habitación y paisaje, es un espacio de dislocación entre interioridad y exterioridad. Es una zona construida por la experiencia, instancia cuestionadora de la estabilidad de estos ámbitos. Nuevamente se siguen las pistas benjamianas que indican que “la contemplación de grandes cosas pasadas también es en verdad (si es que tiene éxito) una recepción de ellas en nosotros. No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida”. El viaje es fundamentalmente una dislocación de sujeto y objeto, de viajero y entorno, de *flâneur* y ciudad.

The place for this exploration is the threshold space between the interior and the exterior, between the public scene and the intimacy, between the crowd and the loneliness. In her work, Leticia travels back to the dialectics of these two positions in order to put her own frontiers in conflict. At some point the itinerary stops in her room, the room she occupies for these months. There are presented some traces of her everyday's life: a dish with the rests of some recent food, a package of cigarettes and *mate*. On the wall one can see notes, on the desk some sketched notebooks, in the computer screen an e-mail with her name on it. This intimacy appears barely suggested. The itinerary through the landscape becomes inner, it is about exploring an environment and taking notes in first person of the singular, the building of some sort of self-portrait. One can also observe clues of this self-reflective place in some of the scenes of the wandering about the arcades. In this transit, the windows become slippery twinkles of the one who is recording. Some cutting and reframing try to avoid it. In the window also appear other images: a wax face that sticks out among the red velvet curtains reveal the next of kin with a theatrical scene, a space that looks to be looked at and at the same time gives a reflexion back.

This place, room and landscape, is a dislocated space between interiority and exteriority. This is an area built by experience, questioning the stage of these ambits' stability. Again we follow the Benjaminian clues indicating “the contemplation of big pasts things is only true (if successful) in the way we receive them. We do not move to the things, it is them that appear in our life”. Traveling is fundamentally a dislocation between subject and object, between traveller and environment and between the *flâneur* and the city.

- 11 Martin Jay describe las dos acepciones del término *experiencia* en alemán: uno es el de *Erlebnis* que procede de *Leben* (vida), puede traducirse como experiencia vivida o vivencia, se trata de una experiencia “inmediata, prerreflexiva y personal”. Puede acontecer en el “mundo cotidiano” (*Lebenswelt*), el espacio de “prácticas no teorizadas” o puede implicar “una intensa y vital ruptura” con la vida de todos los días. La otra acepción es *Erfahrung*, entendido como un proceso acumulativo, relacionado con los “procesos de aprendizaje”, con la capacidad narrativa de lo vivido y la activación de la memoria. Mientras que *Erlebnis* puede asociarse con “la condición inefable del individuo”, *Erfahrung* posee “un carácter más público, colectivo”.
- 12 ¿Cómo definir la experiencia en *B.*? La acentuación de la primera persona y la experiencia del viaje como alejamiento de las rutinas establecidas son factores que inclinan la balanza en dirección a la noción de vivencia (*Erlebnis*). En este sentido, podemos entender una de las frases del video: “La falta de rutinas y de todo tipo de vínculo me da una sensación de libertad que no había experimentado nunca...”. A su vez en su rol de *flâneur* dispone de tiempo, practica la ociosidad: “la experiencia es el fruto del trabajo, la vivencia es la fantasmagoría del ocioso”, en palabras de Benjamin. Pero también existe cierta desconfianza hacia la inmediatez de la vivencia sin ningún tipo de mediación. Como el *flâneur* bajo los efectos de una “embriaguez anamnética” recorre la ciudad y en ella “no sólo se nutre de lo que se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que es capaz de apropiarse del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido”. Se funda la experiencia en la *letra muerta* de los otros, en la reescritura de las palabras ajenas que se insertan en la trama colectiva de la historia. Por eso

- 11 Martin Jay describes two definitions for the term ‘experience’ in German: one is *Erlebnis* that comes from *Leben* (life), it can be translated as a vivid lived experience, and it is an “immediate, pre-reflexive and personal” experience. It may happen in the “mundane world” (*Lebenswelt*), the place for “non theorized practices” or it might imply an “intense and vital rupture” with everyday life. The other definition of Experience is *Erfahrung*, understood as an accumulative process, related to “learning processes” with narrative capacity of what has been lived within the activation of memory. While *Erlebnis* can be associated to “the ineffable condition of the individual” *Erfahrung* owns “a more public and collective character”.
- 12 How to define the experience in *B.*? The fact of accentuating the first person, and the experience of traveling as a way of going away from established routines become elements that turn the balance towards the notion of a vivid lived experience (*Erlebnis*). In this sense we can understand one of the video phrases: “the lack of routines and any kind of tie gives me a feeling of freedom that I had never experienced before”. Meanwhile wearing her role of *flâneur* she disposes of time, she practices idleness: “the experience is the product of work, experience is the phantasmagoria of the idle” to say it with Benjamin. But there is also some mistrust towards the immediacy of an experience without any kind of mediation. As the *flâneur* under the effects of an “anamnetic inebriation” goes across the city and he “not only nourishes from what comes sensibly to his eyes, but he is also capable of appropriating knowledge itself, even of dead information as something experimented and lived through”. The experience is based in the *dead letter* of the others, the re-writing that inserts

“la calle conduce al *flâneur* a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado”.

13 También se asume lo que Barthes definía como la *tarea de escribir*, el pasaje por la materialidad de la letra, como “parte de la experiencia misma y no el intento demorado de conferirle una coherencia retrospectiva”, volviendo a las palabras de Martin Jay. Así la experiencia reinserta la palabra ajena en el cuerpo propio y reescribe esa palabra en el propio recorrido poniendo en cuestión mediante estas apropiaciones las dicotomías entre sujeto y entorno, entre escritura y lectura.

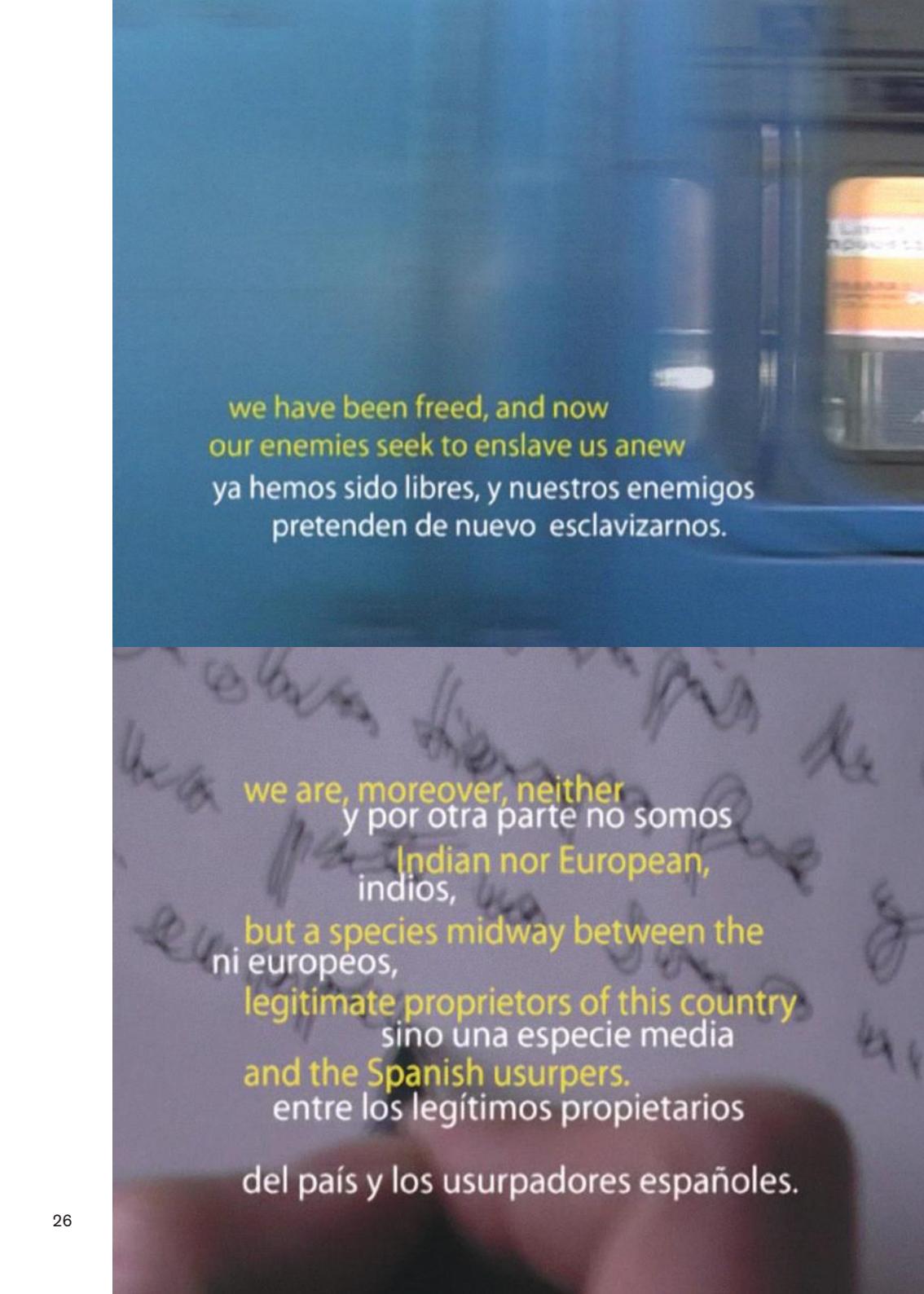
14 Experiencia y escritura reunidos en la materialidad de la letra, en la confusión que la grafía propone entre manuscrito y dibujo, en la consonancia entre trazo y recorrido, en la interpenetración de la vivencia personal y la historia pasada o cotidiana –el mosaico variopinto de las imágenes y sonidos conocidos por todos–, en el cruce entre la ciudad como paisaje y la ciudad como habitación, en la disolución de las fronteras entre la lectura y la escritura, entre la mirada y la acción.

into the collective plot of the story. That's why “the street drives the *flâneur* into a disappeared time. To him all the streets go down, if not to the mothers, to a past that can be as fascinating since it's not his own private past”.

One can also assume what Barthes used to define as the “*task of writing*”, the going through the materiality of the letter as “part of the experience itself and not the delayed try of giving it some retrospective coherence” going back to Martin Jay's words. Thus, the experience reinserts the words of others in the personal body and re-writes that word in the personal touring, showing through these appropriations the dichotomies between the subject and the environment, the writing and the reading.

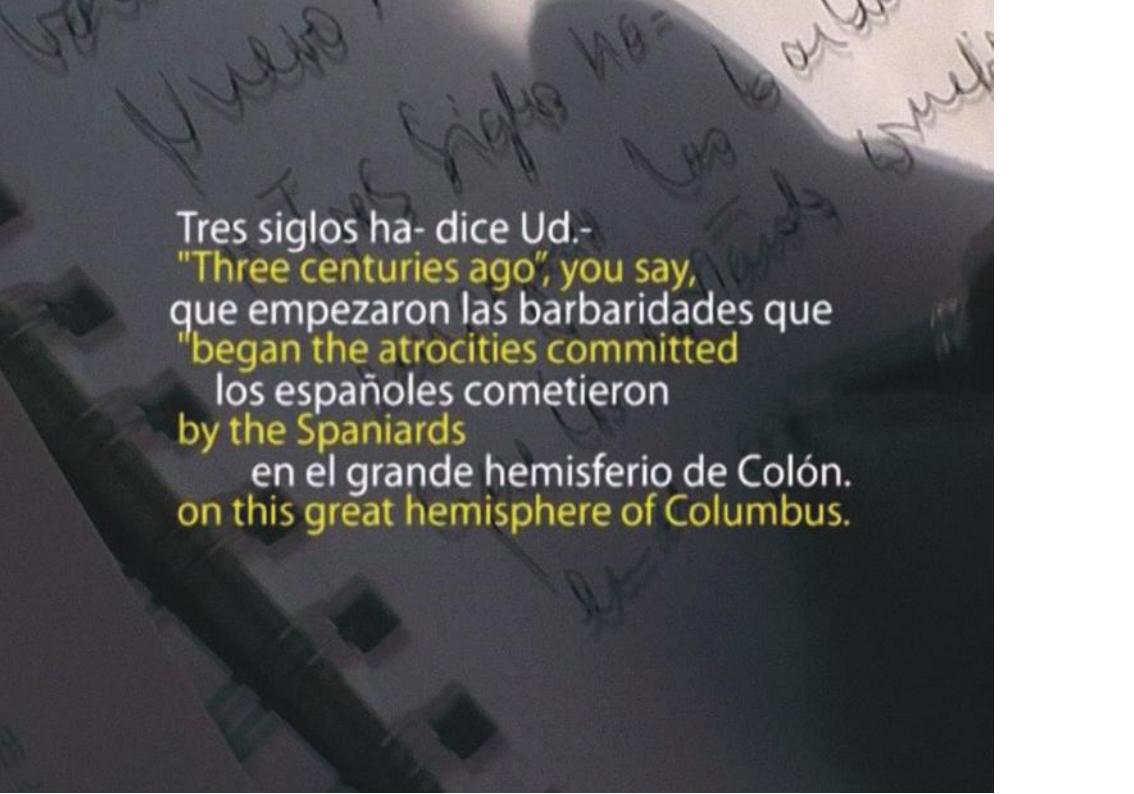
Experience and writing reunited together in the materiality of the letter, the confusion that the written letter proposes between manuscript and drawing, in the consonance between tracing and touring, in the interpenetration of personal experience and past or collective stories –the multi-coloured mosaic of the images and the sounds known by we all– in the crossroad between the city as a landscape and the city as a room, in the dissolution of the borders between reading and writing, between the eyes and the action.



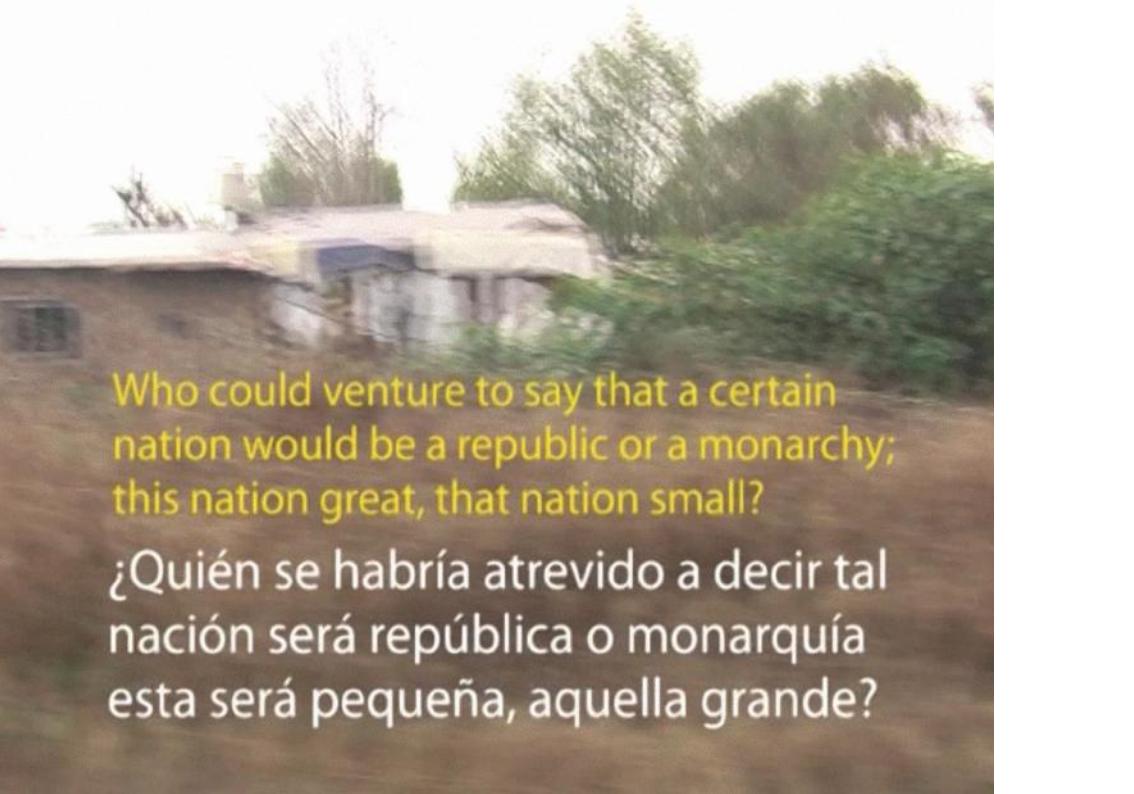


we have been freed, and now  
our enemies seek to enslave us anew  
ya hemos sido libres, y nuestros enemigos  
pretenden de nuevo esclavizarnos.

we are, moreover, neither  
y por otra parte no somos  
Indian nor European,  
indios,  
but a species midway between the  
ni europeos,  
legitimate proprietors of this country  
sino una especie media  
and the Spanish usurpers.  
entre los legítimos propietarios  
del país y los usurpadores españoles.

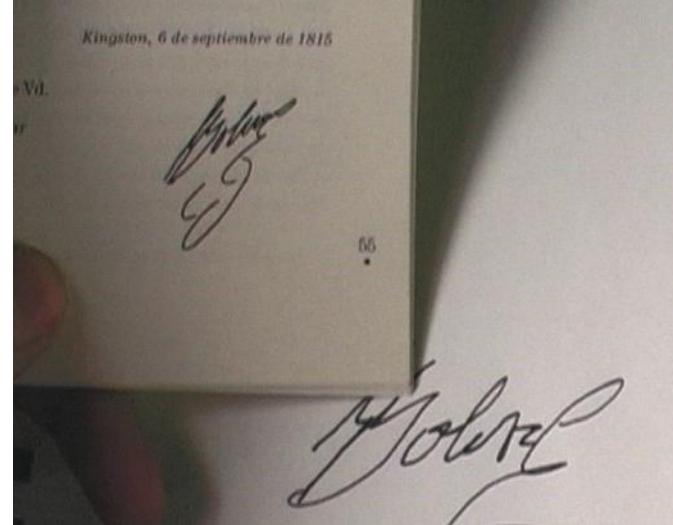
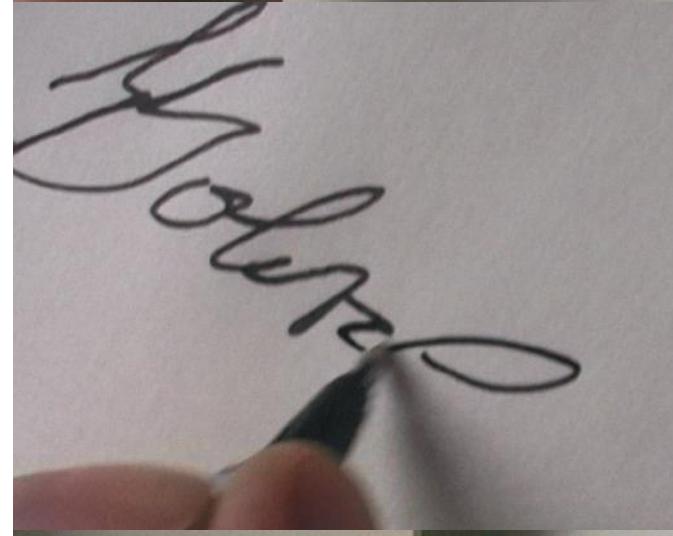
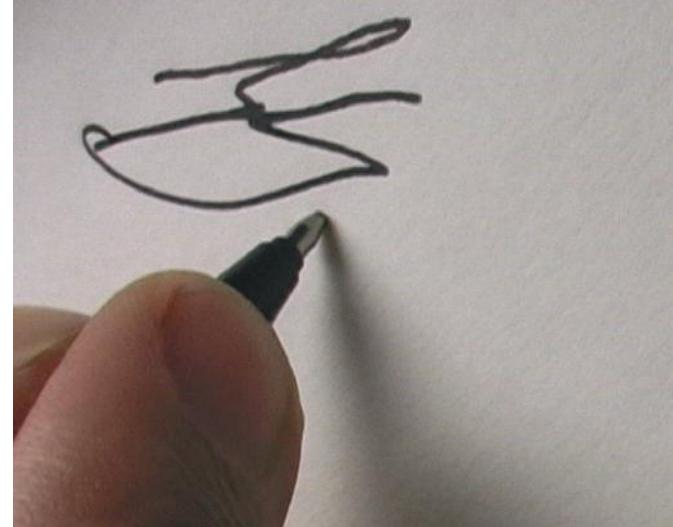
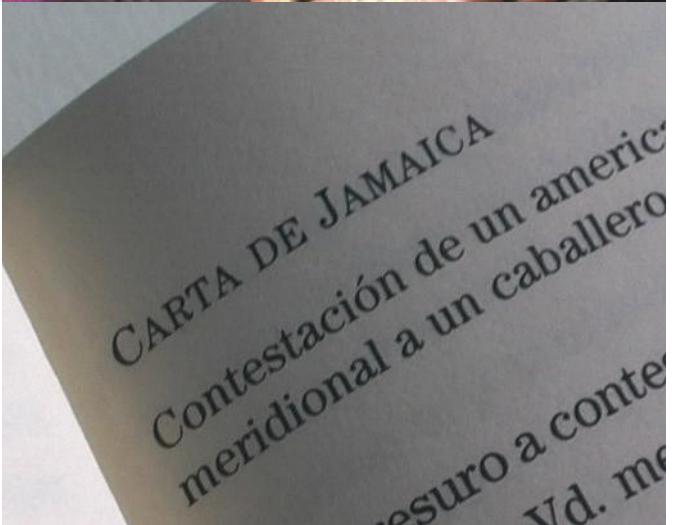


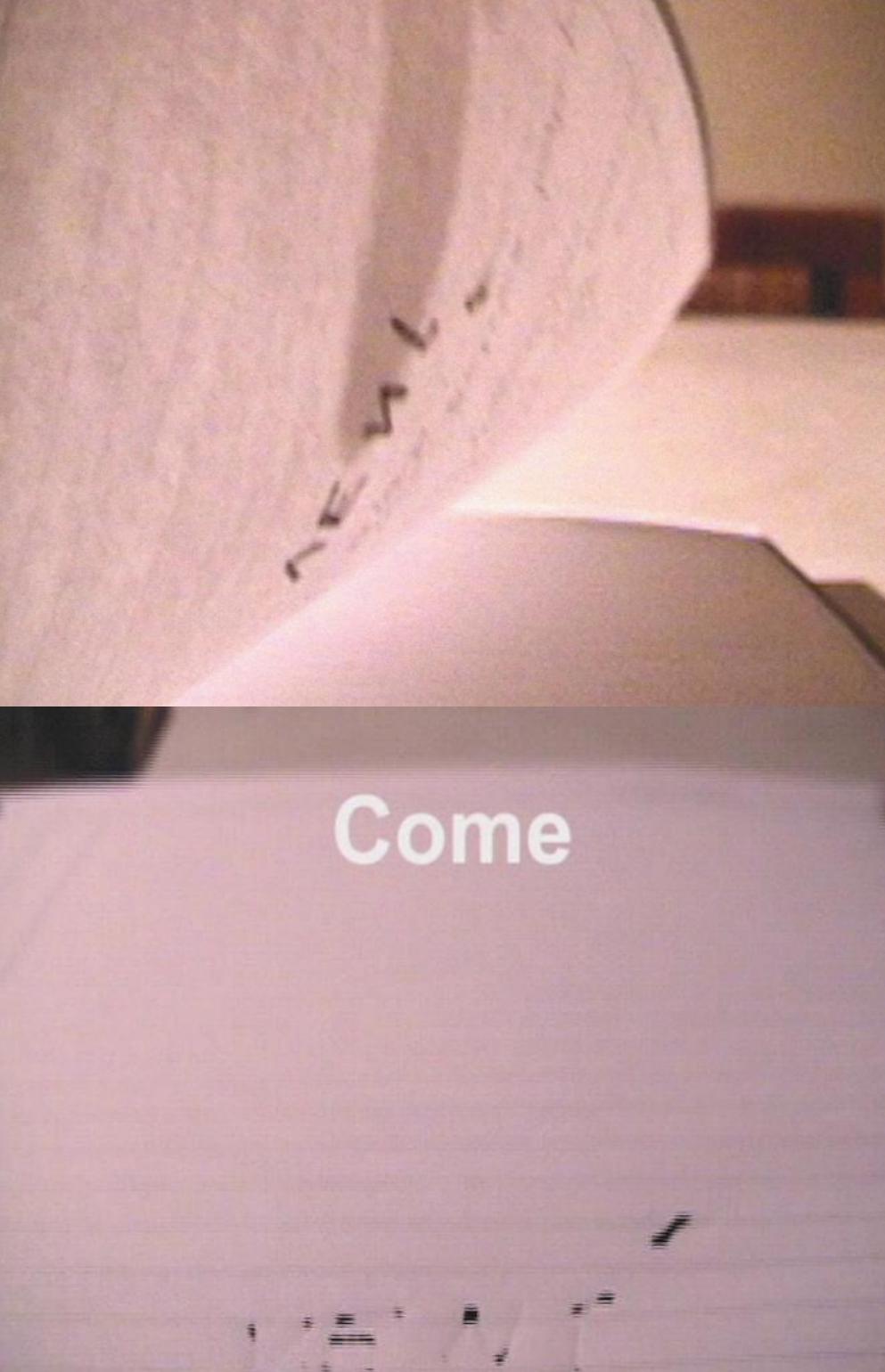
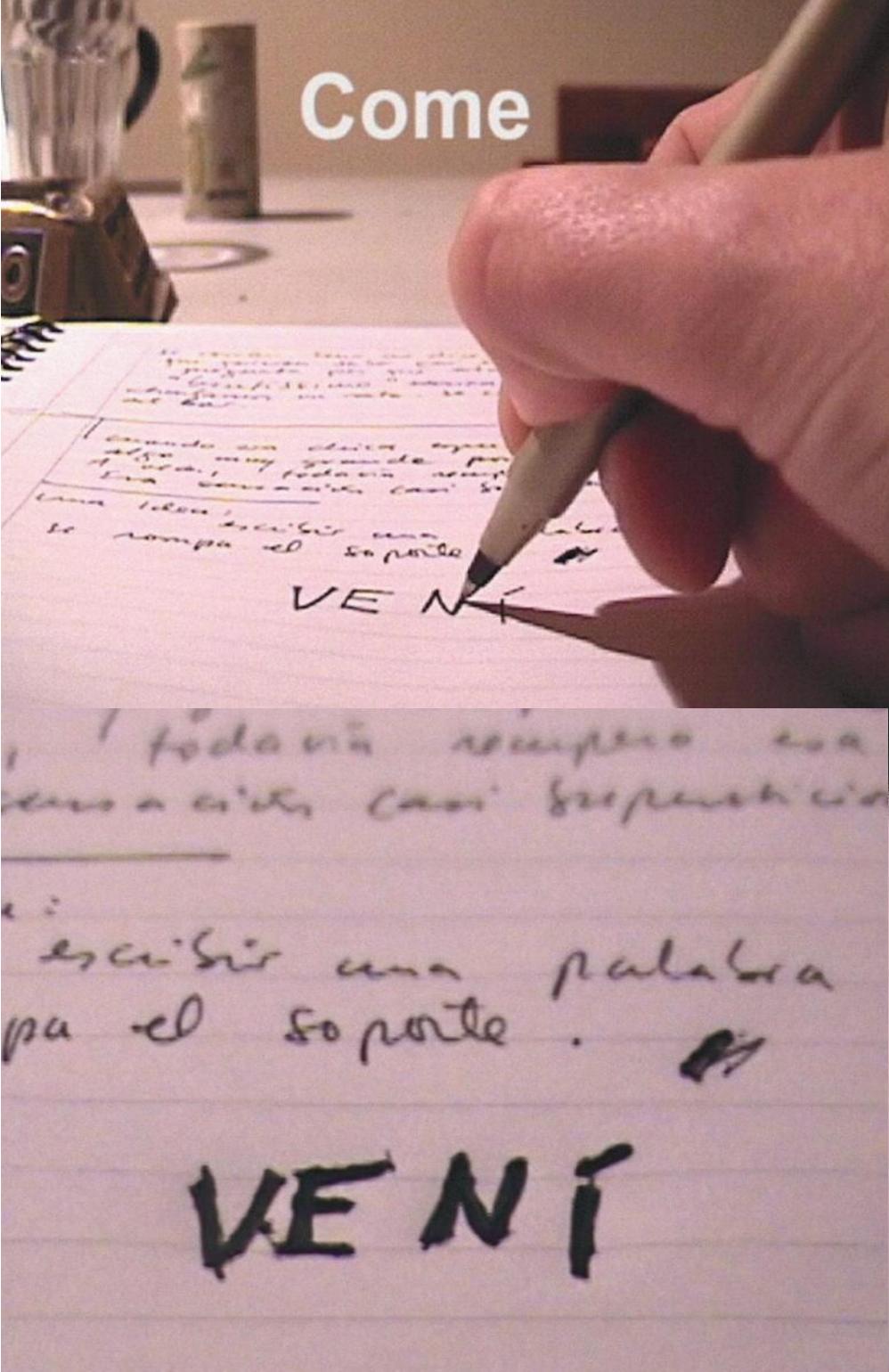
Tres siglos ha- dice Ud.-  
"Three centuries ago", you say,  
que empezaron las barbaridades que  
"began the atrocities committed  
los españoles cometieron  
by the Spaniards  
en el grande hemisferio de Colón.  
on this great hemisphere of Columbus.

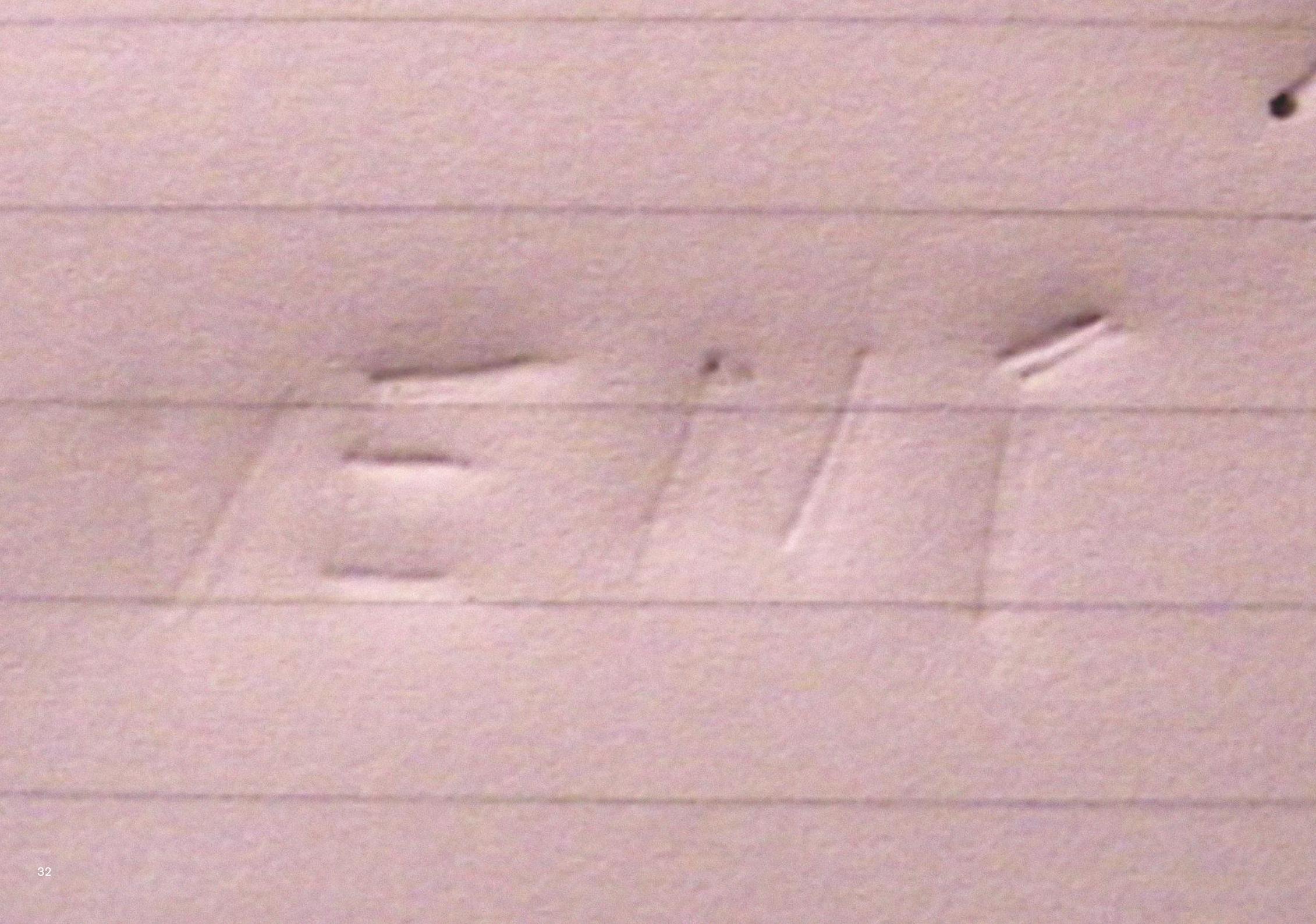


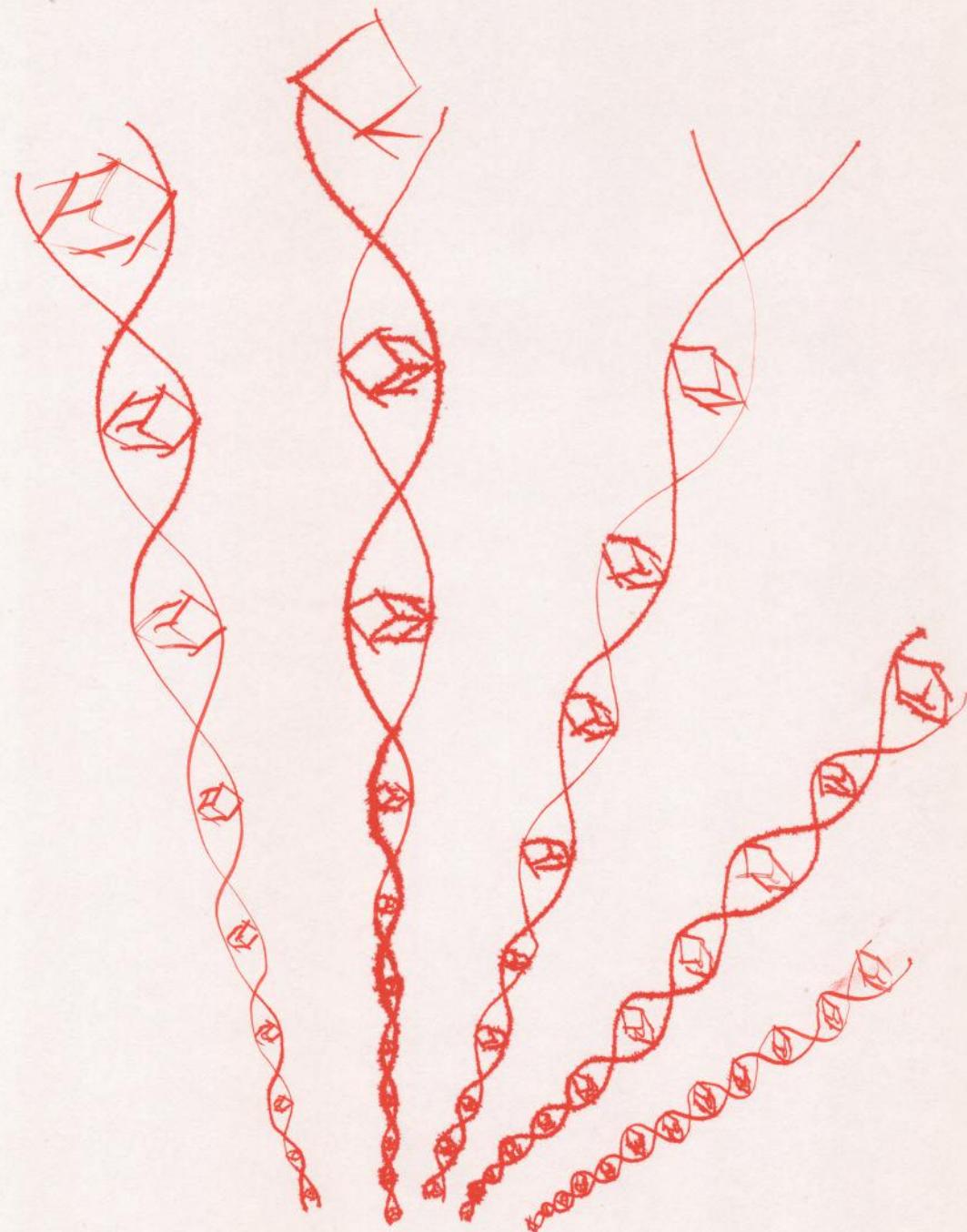
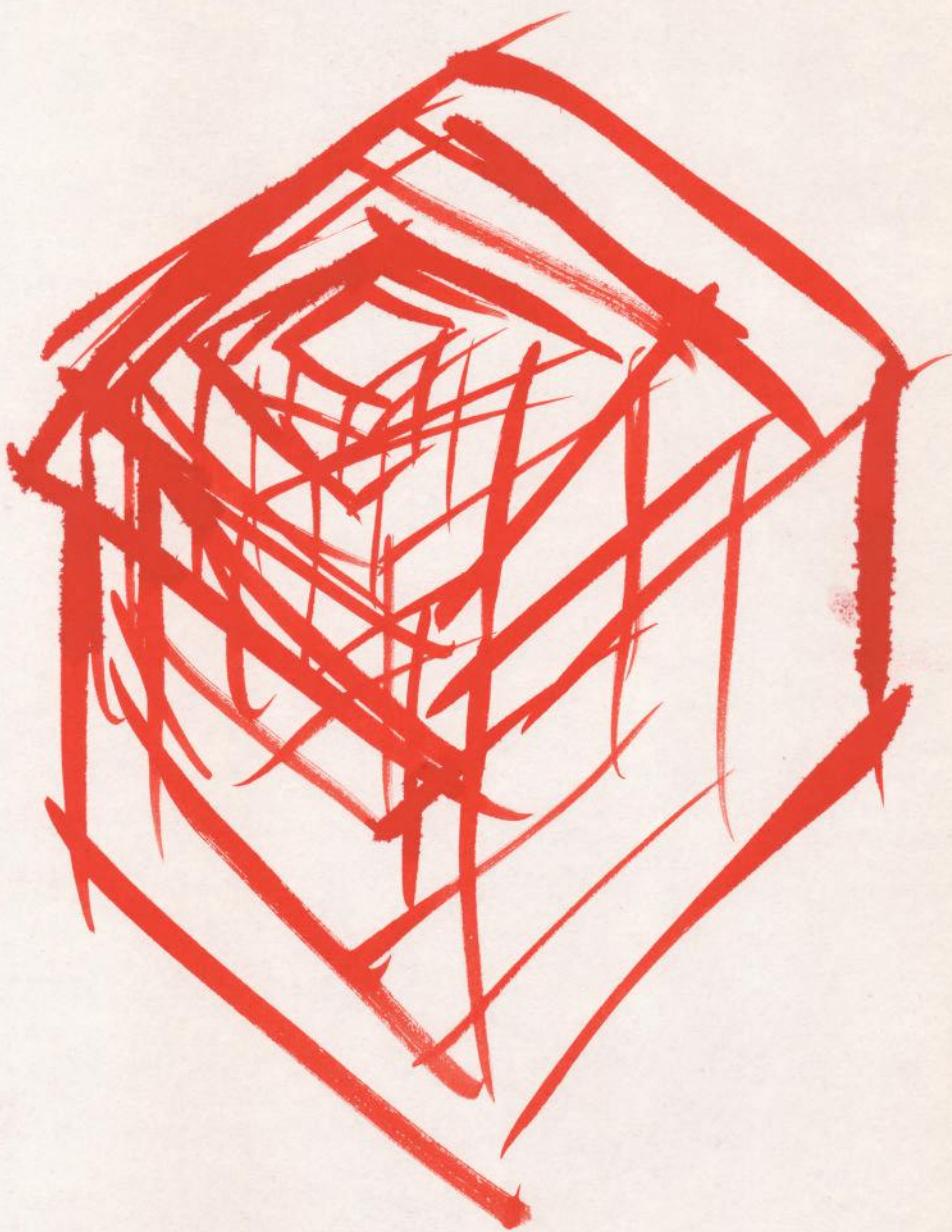
Who could venture to say that a certain  
nation would be a republic or a monarchy;  
this nation great, that nation small?

¿Quién se habría atrevido a decir tal  
nación será república o monarquía  
esta será pequeña, aquella grande?











Soy una  
cabeza en forma de una

IN THE SHAPE OF



una cabellera de caucinas

1. Pimpf
  2. Behind the Wheel
  3. Strangelove
  4. Sacred
  5. Something To Do
  6. Blasphemous Rumour
  7. Stripped
  8. Somebody
  9. Things you said
- Disc A

1. World in my Eyes
2. Sweetest Perfection
3. Personal Jesus
4. Halo
5. Waiting for the Night
6. Enjoy the Silence
7. Policy of Truth
8. Blue Dress
9. Clean

1. Black Celebration
2. Shake the Disease
3. Nothing
4. Pleasure Little Treasure
5. People are People
6. A Question of Time
7. Never Let me Down again
8. A Question of Lust
9. Master and Servant
10. Just Can't Get Enough
11. Everything Counts

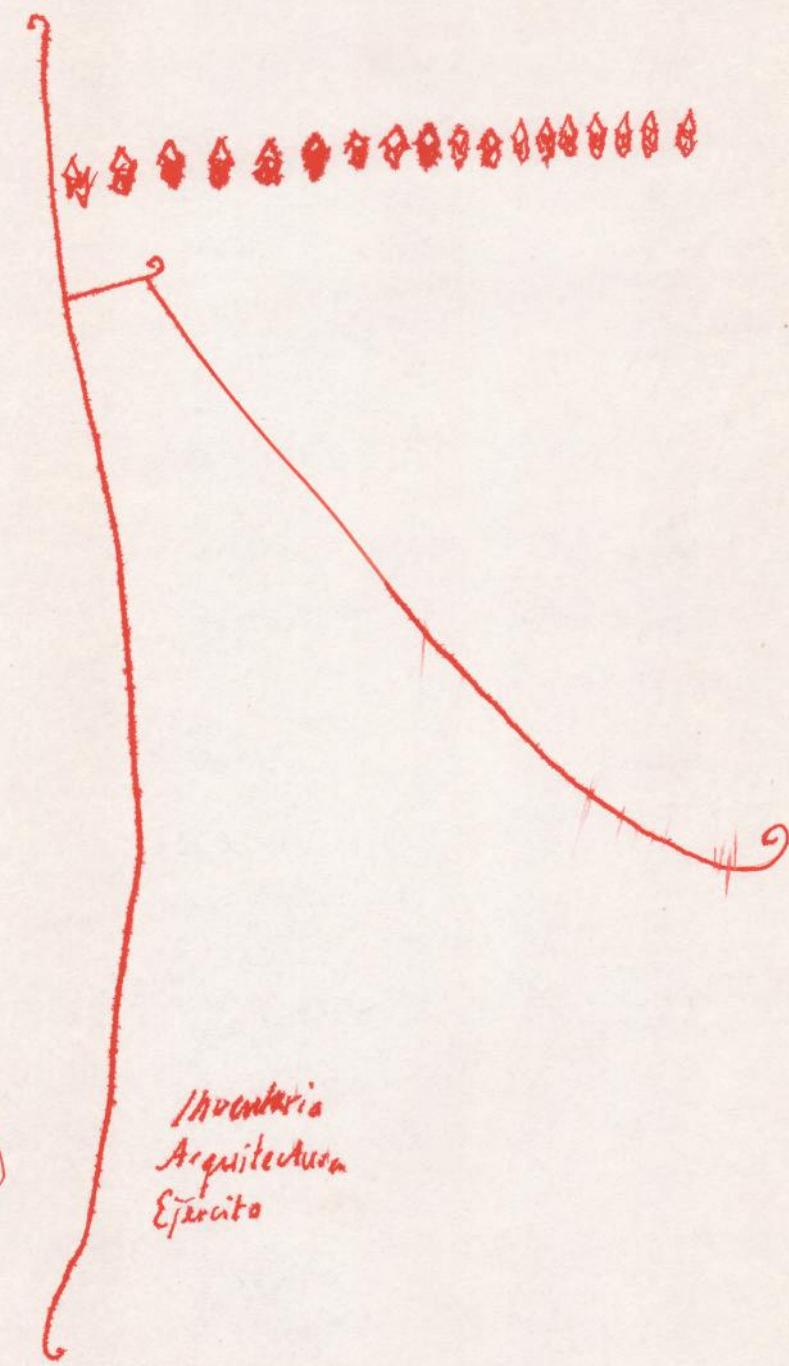
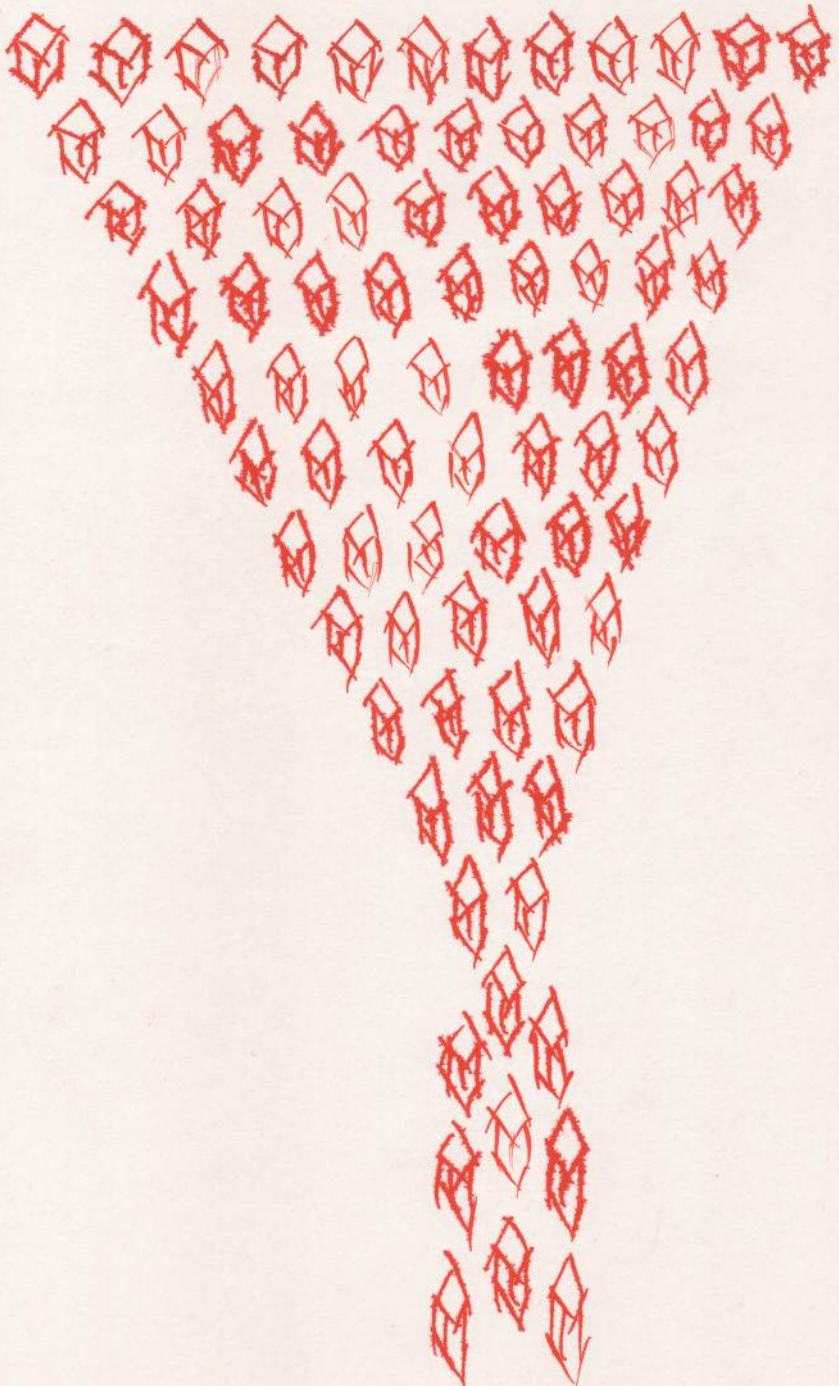
1. Nueva vida (new life)
2. A veces deseo estar muerto
3. Teteros
4. Los chicos dicen va!
5. Nodisco
6. Como te llamas?
7. What's your name
8. Fotográfico
9. Tora! Tora! Tora!
10. Gran torpera
11. Cualquier Segundo A hora
12. No tengo lo suficiente  
(Just can't get enough)

1. Black Celebration
2. Fly on the Windscreen - final
3. A Question of Lust
4. Sometimes
5. It doesn't matter two
6. A Question of Time
7. Stripped
8. Here is the House
9. World Full of Nothing
10. Dressed in Black
11. New Dress

1. I feel You
2. Walking in my Shoes
3. Condemnation
4. Mercy in you
5. Judas
6. in your room
7. Get right with me
8. Rush
9. No one Cares
10. Higher Love

1. Leave in Silence
2. My Secret Garden
3. monument
4. Nothing to Fear
5. See You
6. Satellite
7. Further Excerpts from: My Secret Garden
8. A Photographs of you
9. Shouldn't have done that
10. The Sun and the Rainfall

1. Barrel of a gun
2. The love thieves
3. Home
4. It's no good
5. Uselesslink
6. Useless
7. Sister of Night
8. Jazz thieves
9. Freestate
10. The bottom line
11. Insight.



I'm looking through you,



*Miro a través tuyo*



*¿Qué sabia?*

where did you go?



*¿Dónde te fuiste?*



*Tus labios se mueven*

I thought I knew you



*pensé que te conocía*



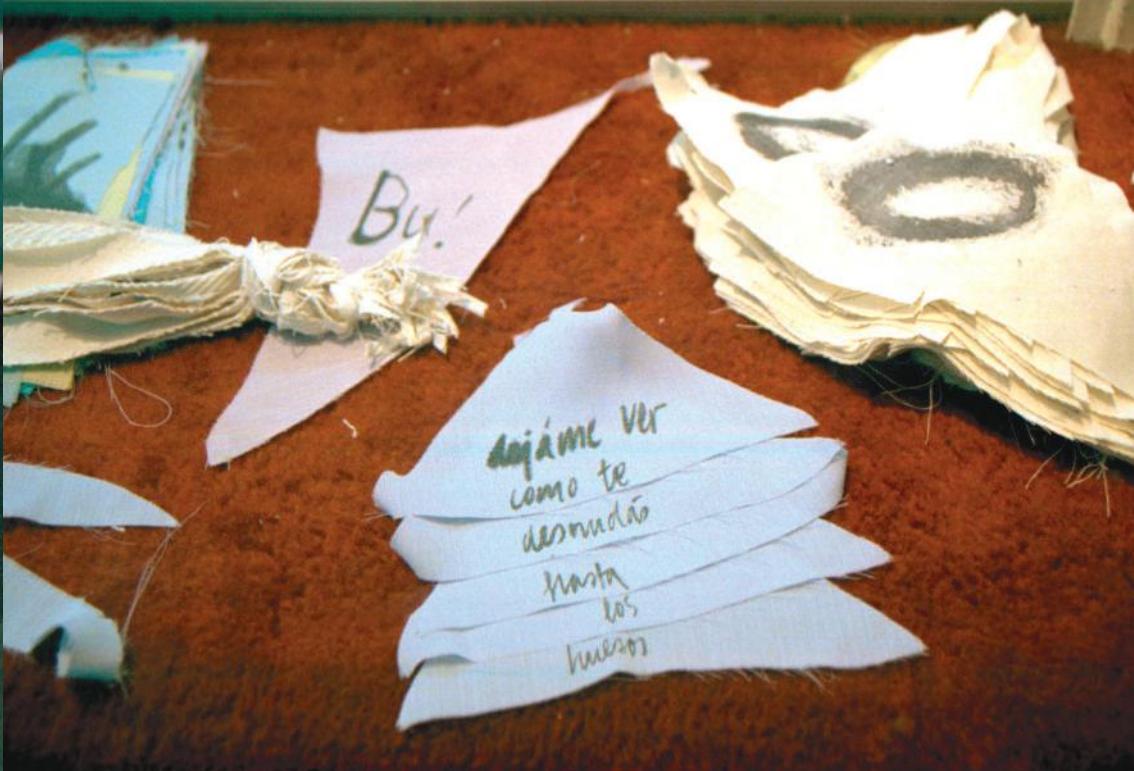
*pero no puedo oír.*

what did I know?

Your lips are moving

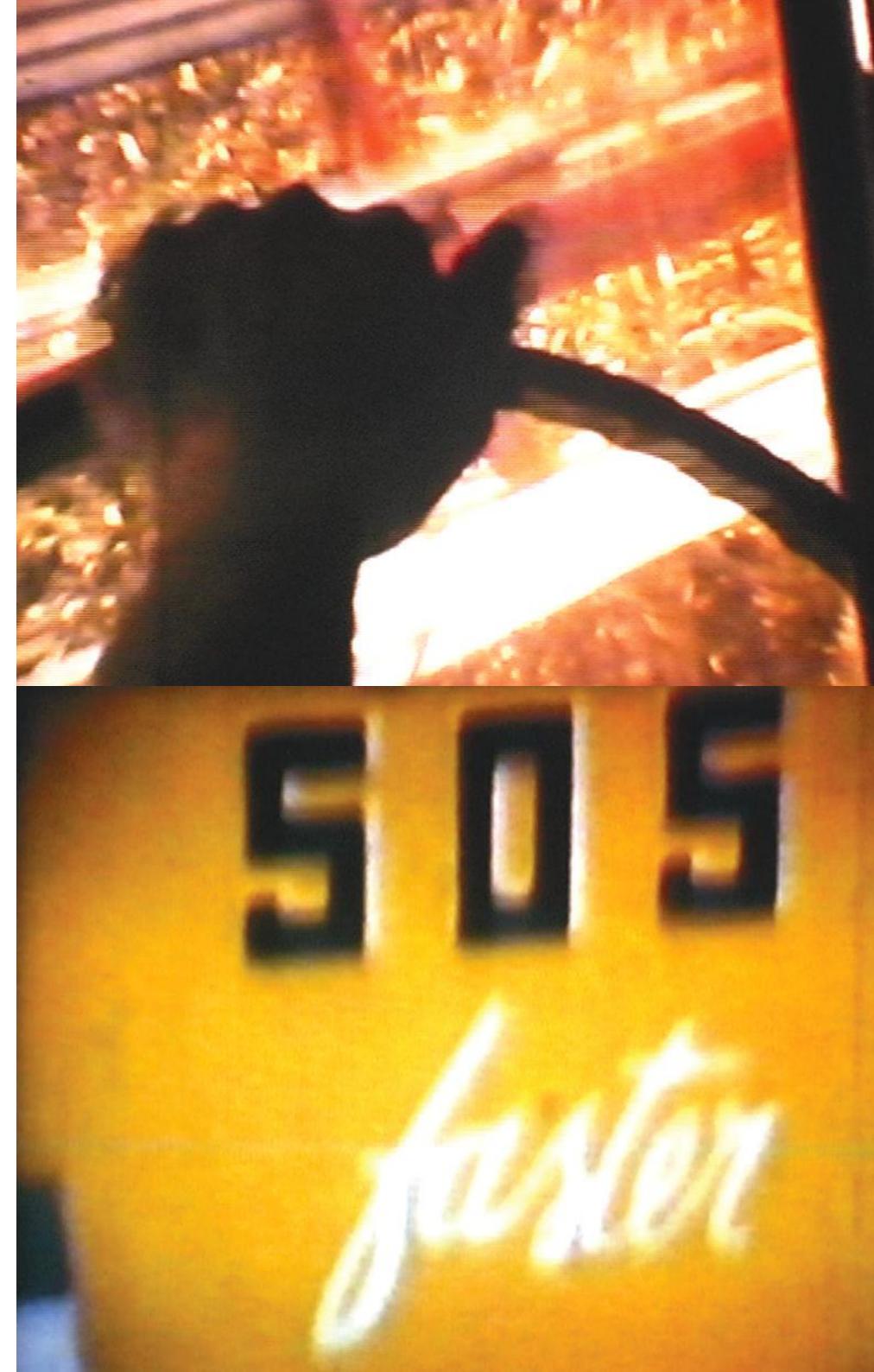
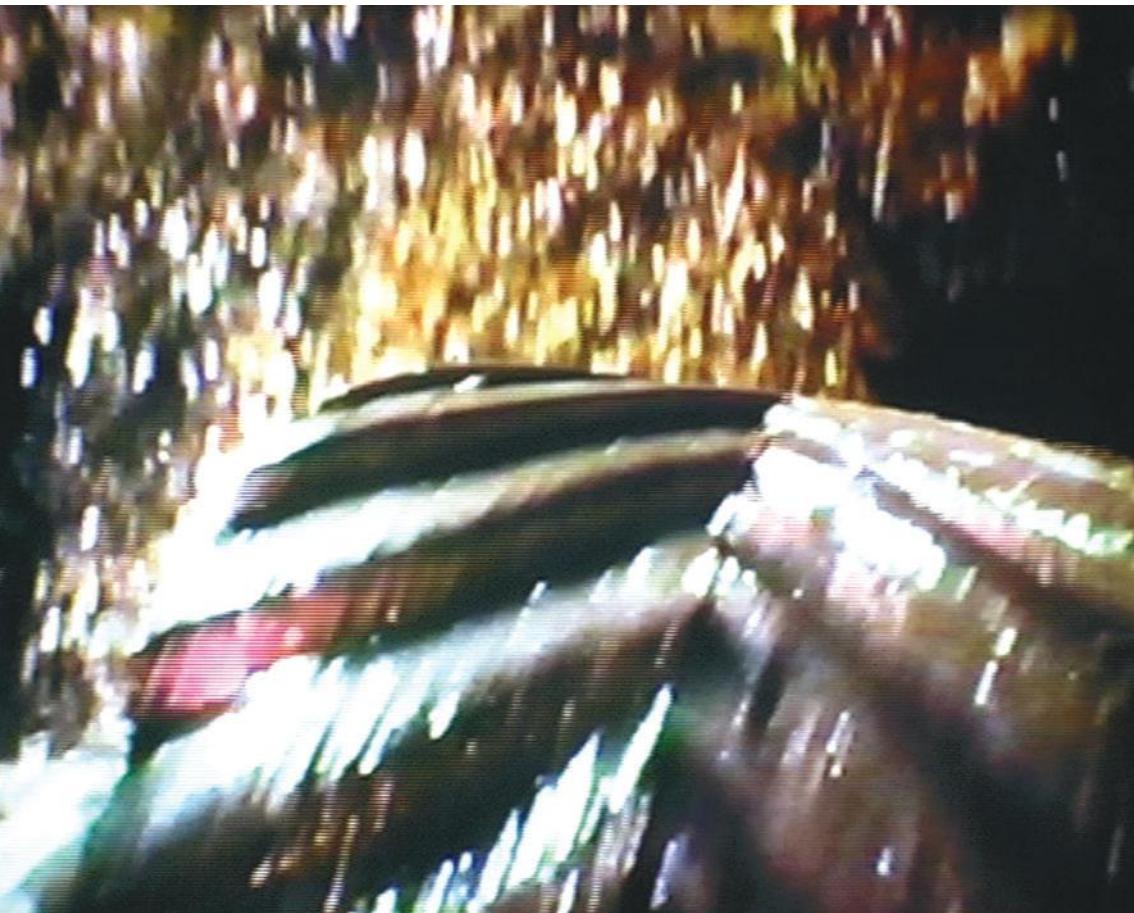
I can not hear















I came to Paris with this plan: to explore the city by following the tracks of the The Arcades Project, written by Walter Benjamin between 1928 and 1940.



Llegué a París con este plan: explorar la ciudad siguiendo algunas pistas del *Libro de los pasajes*, escrito entre 1928 y 1940 por Walter Benjamin.

in their vulnerability.

en la desprotección.

What would B.  
have studied  
today?



Well, there is  
the pleasure  
of learning



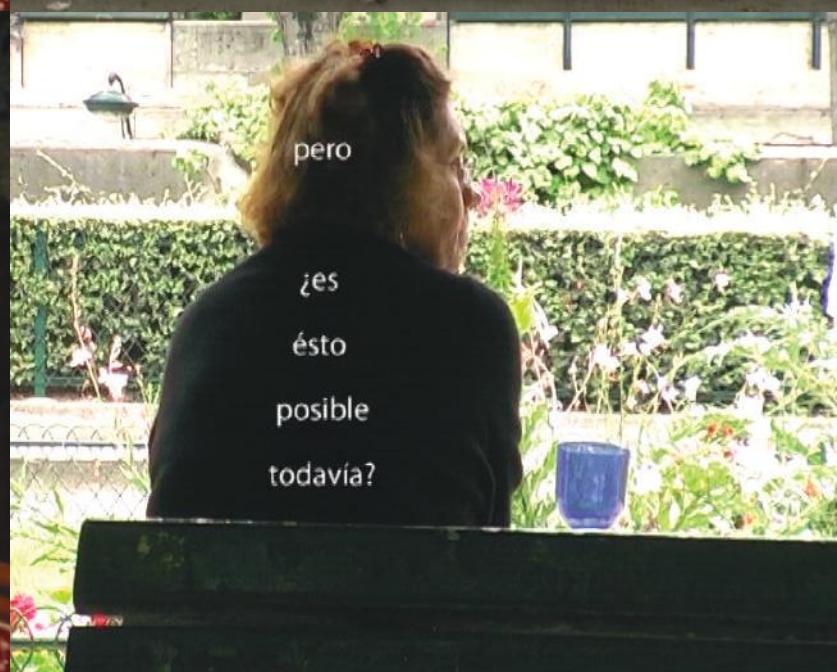
Bueno, está el placer de aprender

and also of already  
having learned  
something.  
A pleasure of  
fluency, that has an  
authoritarian and  
exhibitionist side.

y el de ya tener conocido  
algo. Un placer del  
dominio, que tiene un  
costado autoritario y  
exhibicionista.



"Los parisinos hacen de la calle un interior"  
(Libro de los pasajes, p. 426)



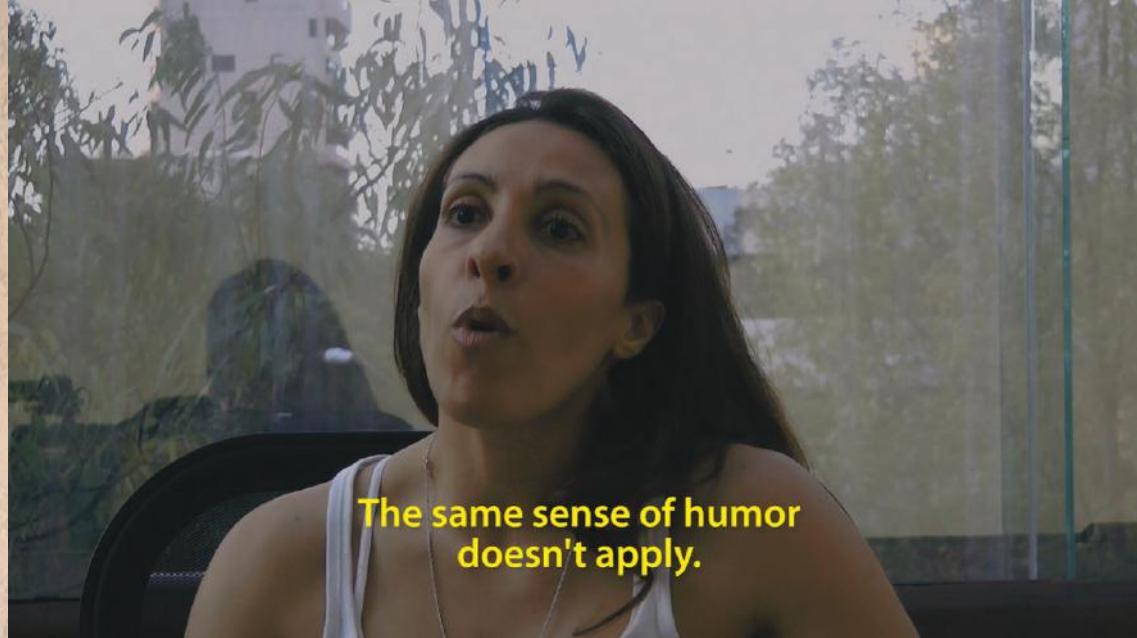
pero  
¿es  
ésto  
posible  
todavía?

"Parisians  
turn the  
street into an  
interior space"  
(Arcades  
Project, p.  
426)

But  
is  
this  
still  
possible?



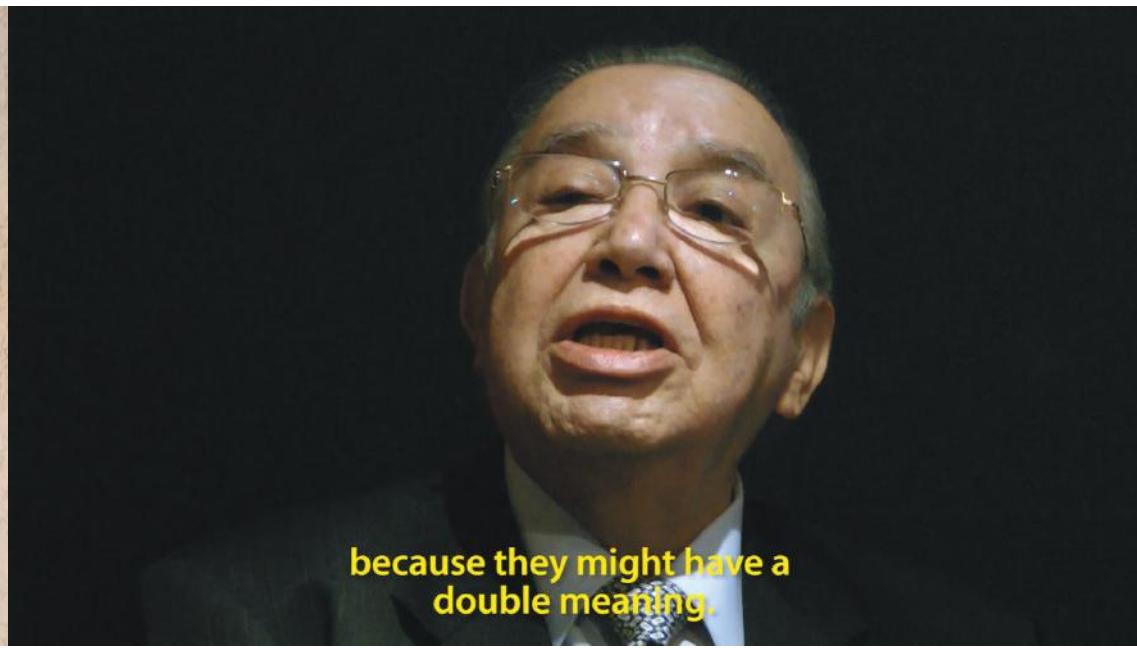
To-do



No se aplica el mismo humor.



O sea yo soy, ¿no?

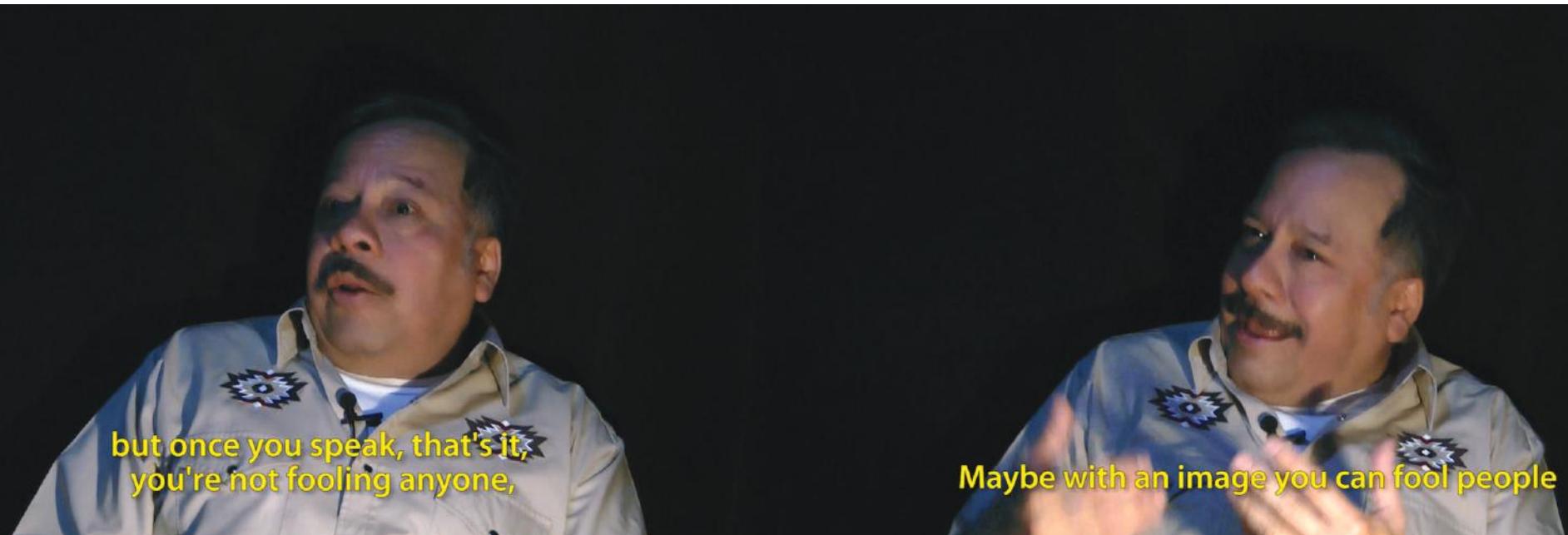


por su posible doble sentido



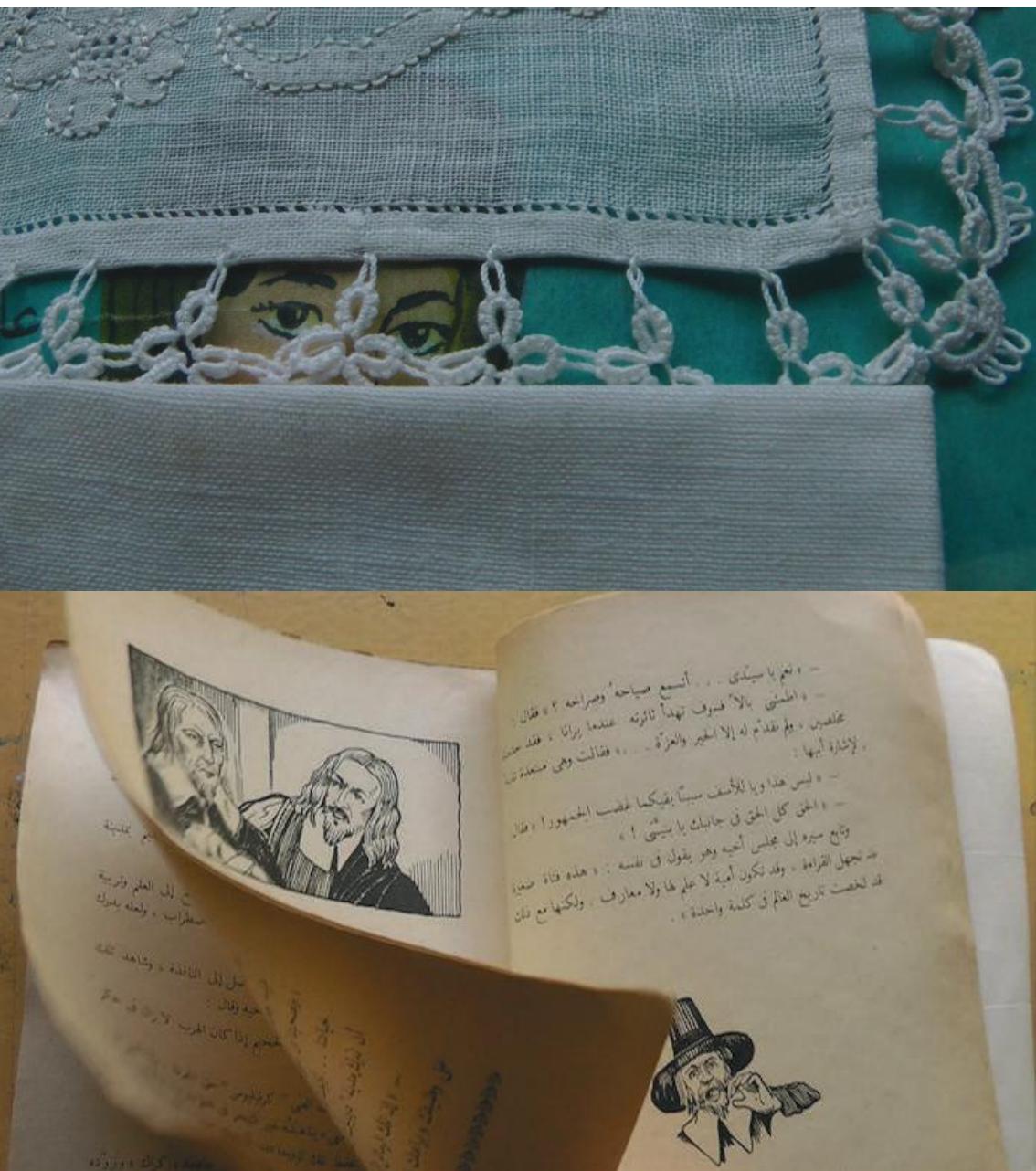
Y pegaba mucho por eso.

ya saben quién eres cuando estás hablando



pero cuando tu hablas ya no engañaste a nadie

Tal vez con la imagen puedes engañar a la gente



- a soziale Bewegung
- b Daumier
- c
- d Literaturgeschichte, Hugo
- e
- f die Börse, Wirtschaftsgeschichte
- g Reproduktionstechnik, Lithographie
- h
- i die Kommune
- l die Seine, ältestes Paris
- m Missigang
- n
- o anthropologischer Materialismus, Erkundungsgeschichte
- p
- q
- r école polytechnique
- s
- t
- u
- v
- w

Mr. Hug essen  
y Gauz

6,90  
1,80  
1,70  
—  
10



Motive  
Motive

Lehmotive

Lehmotive

Le

L

Lehmotive

Lehmotive

S

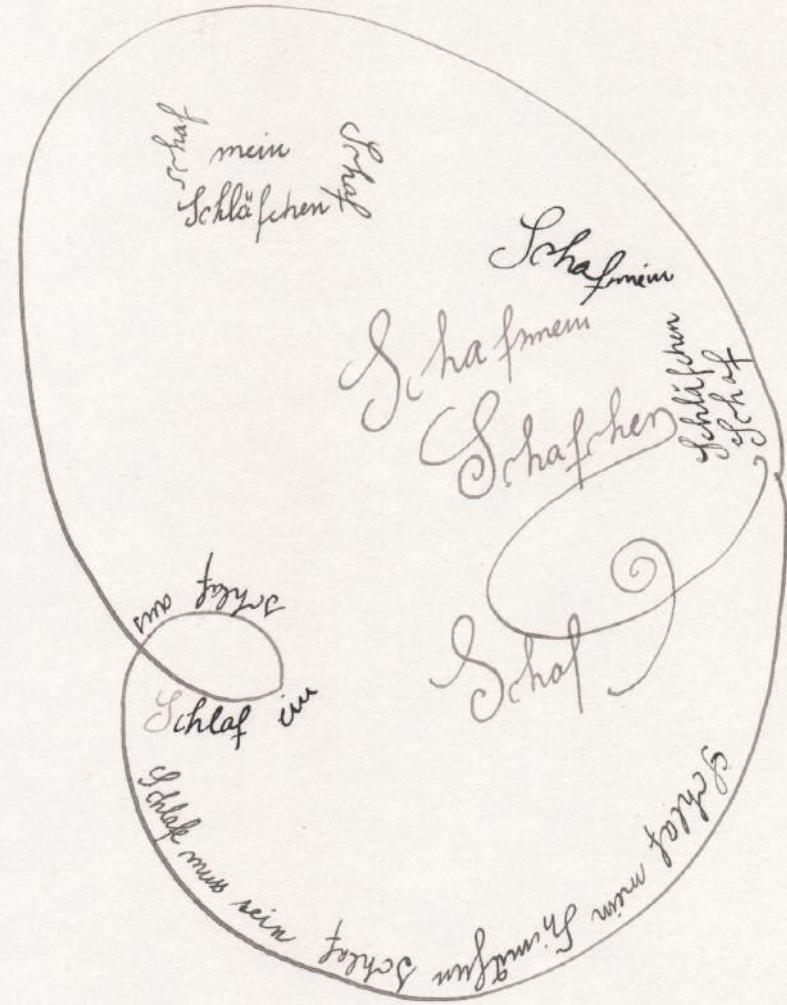
Pferdzein

Pf Pferdzein

gas Füllwirte

Kinderbild  
Naturtheater

Bacchus auf einem Ziegerbock. Im Kasten eine Musik.  
Bacchus auf einem Ziegerbock. Im Kasten eine Musik.



A dan, die zw de nouveau, culture

B Mode

C antikes Paris, Katakombe, demolition, Untergang von Paris

D Langeweile, ewige Wiederholung

E Massenversorgung, Barrikadenkämpfe

F Eisenkonstruktion

G Ausstellungswesen, Reklame, Grandville

H der Sammler

I das Interieur, die Spur

J Bande à la crème

K Traumstadt und Traumhaus, Einkaufsbäume, anthropologisches Museum

L Traumhaus, Museum, Brühalle

M Der Flaneur

N Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortbewegens

O Prostitution, Spiel

P die Shanson von Paris

Q Panorama

R Spiegel

S Malerei, Jugendstil, Neuheit

T Beleuchtungsarten

U Jules - Simon, Eisenbahnen

V Kompositionen, composition

W Fourier

X Marx

Y die Photographie (Y)

Z Suppe, der Automat (Z)

Utopia für Kultivierung  
des Geistes

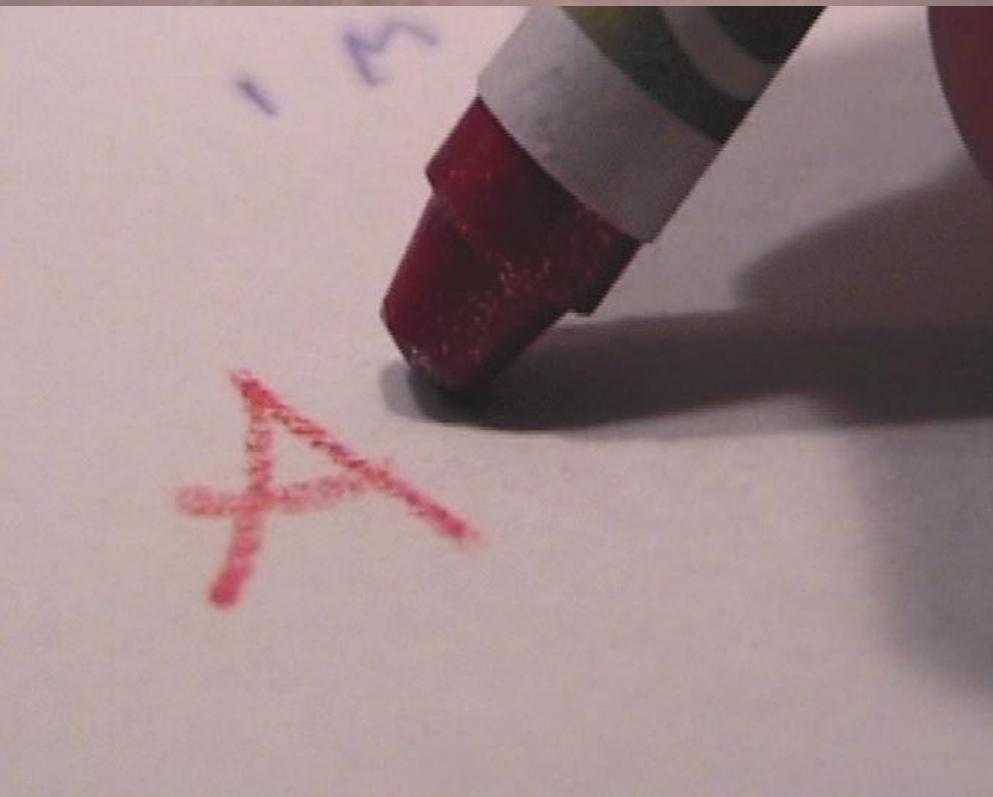
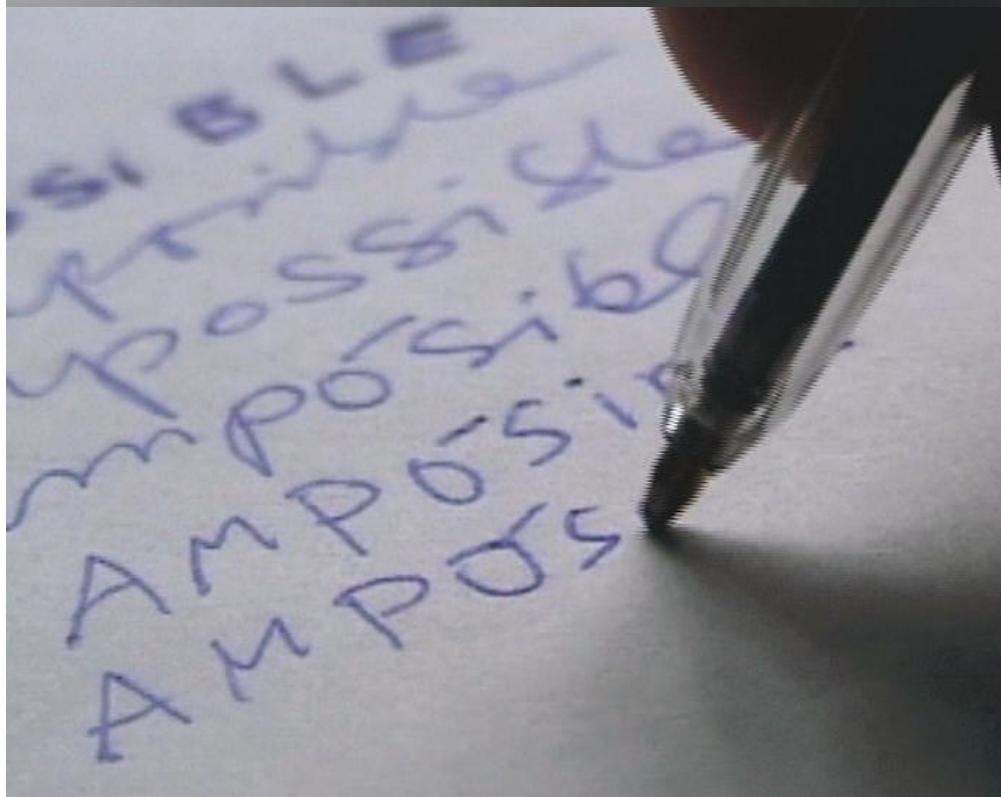
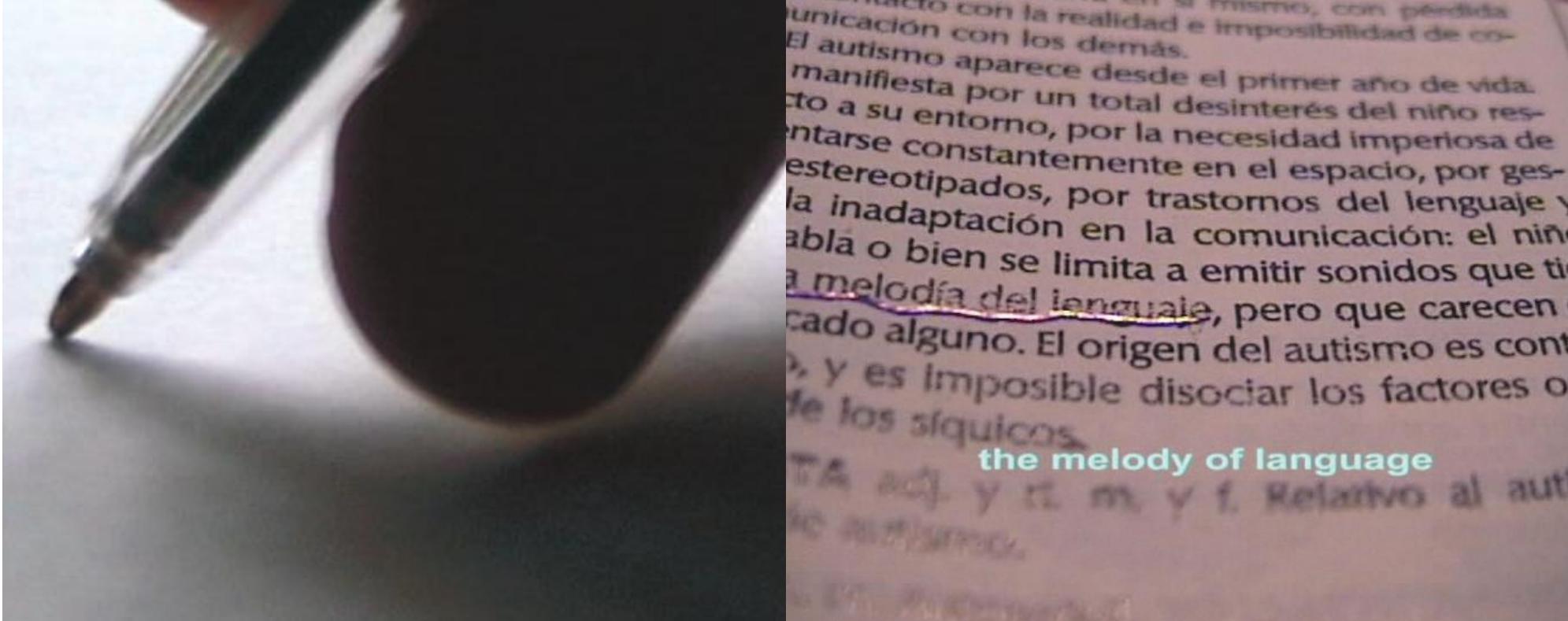
Zumindest  
der Momentanum / M. Proust  
Erinnerungskünste  
zu  
Marcel Proust

Proust und Proust  
Gesichter von Combray  
Reperatoire des persönlichen

Noch wenn Proust griffen  
mögliche Künste von Menschenrechten  
Jeweilige und Punkt erfüllbar  
an und Praktische oper Stellungnahme

Immerhin am Ende ein Kaufmann  
der geht dar, der vor dem Kaufmann  
Ewig kommt  
Möglichkeitkeiten gegen hier  
Kunststoff  
Zum Kunstwerksmarkt

Wohl in Natur umfasst, perfektioniert  
der darwin  
ein geist der Punkt ist nicht  
Sobald man Myriam



impossible

—Lori— es que me sientes necesitas andar con la caja  
diferente de los otros  
guesa de los demás  
abeza bien erguida  
que he perdido  
de gente? ¿No

*garrillo  
Le pare  
bian sido  
ella mor  
Y d  
te gra  
cas  
br*

Cuando pudo finalmente hablar, Ulises, estaba yendo bien y de  
Él dijo:

—Debes haber ido demasiado lejos.

Ella dijo:

—No sé si todavía pretendes vern

Él la interrumpió con un blando

Todo lo que él había dicho —sol

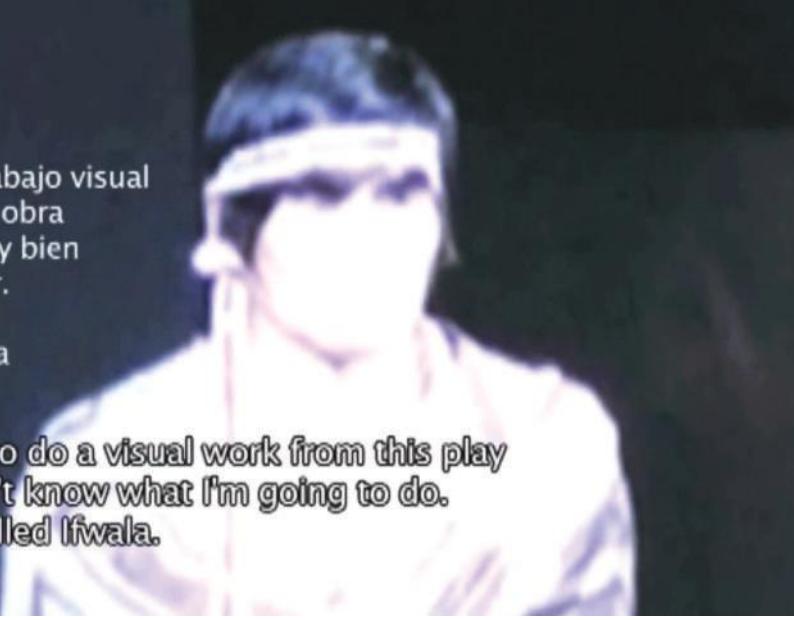
dijera— era con la intención de apaciguarla — ella a través de él que, recuperada

—Prefiero quedarme todavía algo sea tan difícil.

—Es un sacrificio para mí también, si es eso lo que necesitas.

Ella entonces habló con una tránsí misma:

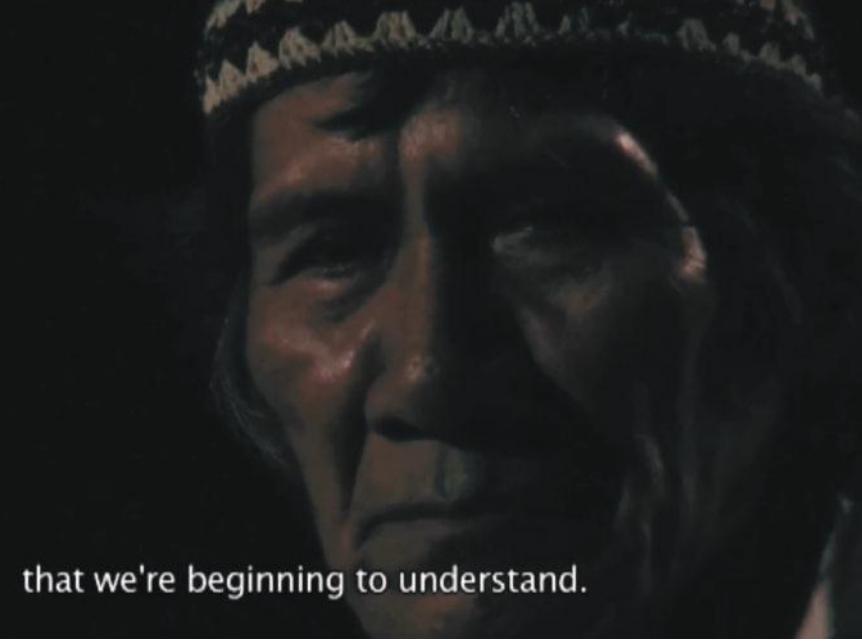
—Eso, Ulises, es eso lo que toda  
Nuevamente Ulises la había ayu



Fui invitada  
a realizar un trabajo visual  
a partir de esta obra  
y aún no sé muy bien  
qué voy a hacer.

La obra se llama  
Ifwuala.

I was invited to do a visual work from this play  
and I still don't know what I'm going to do.  
The play is called Ifwala.

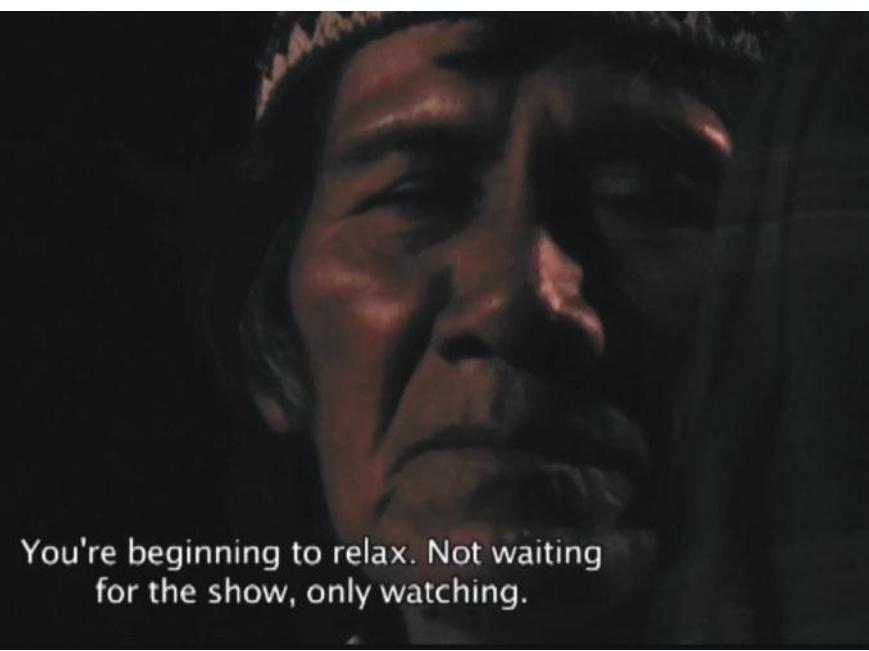


que estamos empezando a entender.



Ifwuala quiere decir  
"luz del sol",  
en wichi.

Ifwala means  
"sunlight" in wichi.



Estás empezando a relajarte.  
No esperando el show, solo mirando.



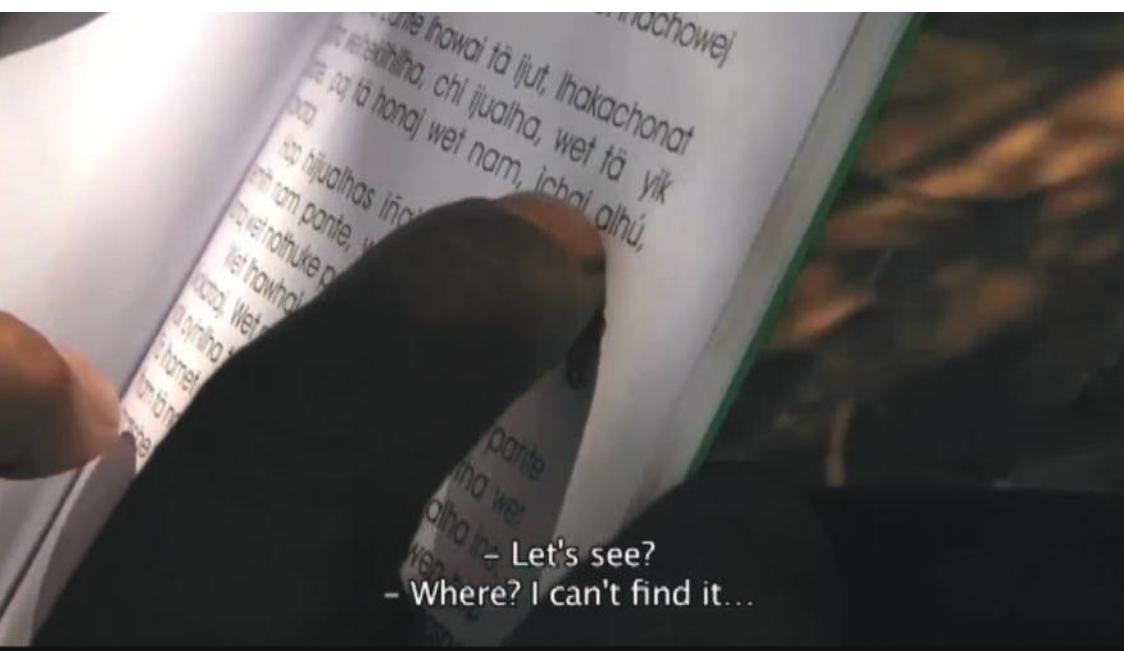
You'd like to learn the language?

¿Querés aprender el idioma?



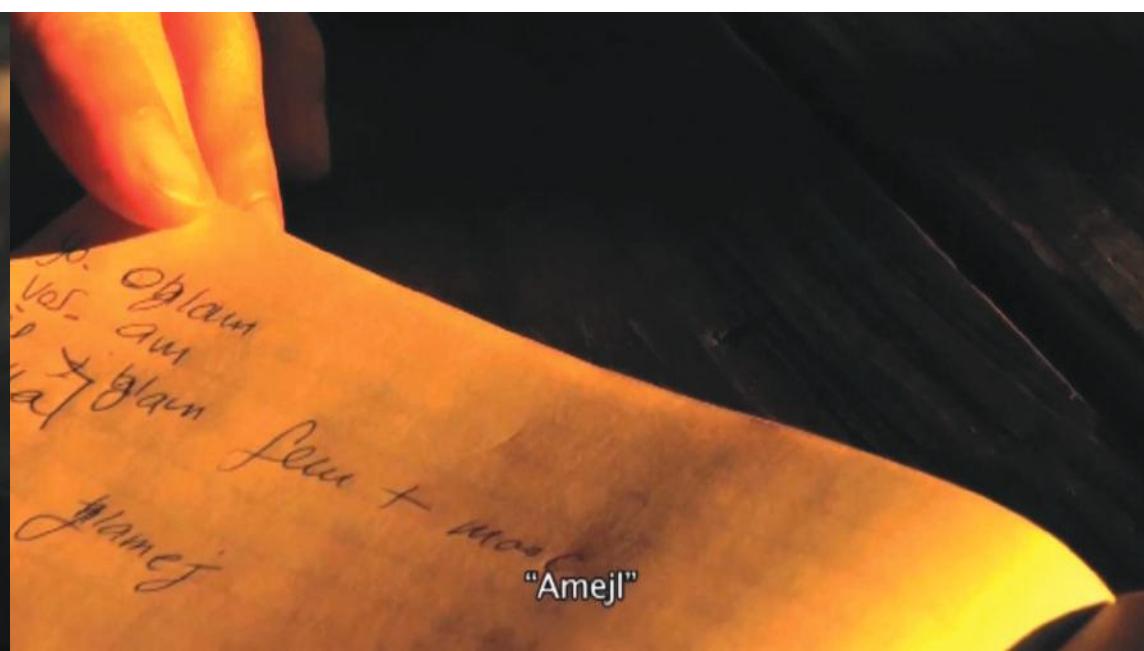
How do you say it?

¿Cómo se dice?



- Let's see?  
- Where? I can't find it...

- ¿Lo ves?  
- ¿Dónde? No puedo encontrarlo...



"Amejl"



¿Podés contarnos con gestos...



Cuando estás haciendo eso, es porque... quizás alguien no habla español



El problema con esta gente es que no están unidos.



y de esa manera puede entender lo que estás diciendo.



### Entrevista con Alejandro Cesarco

A La primera vez que vi obra tuya fue en el 2003 ó 2004, no recuerdo bien. Un video que formaba parte de un programa presentado en Fundación Telefónica. Cámara fija, primerísimo primer plano de una mano escribiendo con bolígrafo la orden VENÍ. Una y otra vez, calcando sobre lo ya escrito, recalando, insistiendo, y literalizando la marca, la huella dejada por la ausencia. Si mal no recuerdo, en ese mismo programa estaba también incluido un video con un *set-up* similar en donde se hacía evidente la imposibilidad de una traducción “fiel” entre, precisamente: leer, escribir y escuchar. Lo que recuerdo que más me impresionó era la economía de recursos y la intimidad y crudeza de lo que se exhibía. Me refiero al uso del primer plano, al *lo-fi*, a lo cotidiano, a la obra escala escritorio. Aunque creo que ese sigue siendo tu tono, has emprendido últimamente temáticas que hablan de una historia con mayúscula. El cambio tal vez pueda describirse como el aparente abandono del espacio privado. De hecho, la obra que le sigue cronológicamente a esos videos es *Una curva tan gigante que parece recta*, ¿podrías hablar un poco de esa pieza, y del salto entre lo público y privado, si es que vos también lo entendés así?

L Sí, lo veo así, tal como lo decís, como un salto, pero con la salvedad de que cuando empecé a abordar esos temas más grandes, lo hice a partir de historias muy próximas, que para mí habían sido muy privadas, y ahí yo intentaba en cierta forma descoser esos bordes, separar una cosa de otra, ¡lo cual da una idea de la desmesura del proyecto! Como vos sabés, la anécdota que dio pie a *Una curva tan gigante que parece recta* era la historia de mi familia materna, y del pueblo donde yo crecí y viví hasta los 18 años, en la provincia de Córdoba. Ese trabajo intentaba observar una herida de la

### Interview with Alejandro Cesarco

A The first time I saw a piece of yours was in 2003 or 2004, I don't remember properly. It was a video that was part of the Fundación Telefónica programme. It featured a still close up on one hand that wrote the order COME with a pen. This was performed once and again, tracing on what was already written, retracing, insisting and literalising the mark, the track left by absence. If I remember correctly, in that same programme was included *To read, to write, to listen*, a video with a similar set-up in which it became obvious the impossibility of a faithful translation between precisely: reading, writing and listening. What I do remember that impressed me a lot was how intimate and cruel was what was shown. I refer myself to the use of close ups, the economy of resources, the *lo-fi* and the mundane, the artwork scaled to the writing desk. Although I believe this is still your tone, you have recently been using themes that talked about a History with a big H. This change can perhaps be described as the apparent desertion of private space. As a fact, the artwork that chronologically follows those videos is *A giant curve that looks straight*. Could you talk about that piece and the leap between what's public and what's private if you understand it the way I do?

L Yes, that's the way I see it, as you say, as a leap, but with the exception that when I started facing these bigger themes I did it starting from very intimate, private stories that were close to me and from that source I tried to un-sew the borders, to separate one thing from another which gives you an idea of how out of measure the project was! As you know the story that became a starting point for *A curve that is so giant that looks like a straight line* was the story of my mother's family and the town in which I grew up until I turned

que yo no era muy consciente, que todavía hoy se juega en el plano de lo colectivo –desindustrialización, choques entre la economía global y la local, desempleo, ruinas, etc.–, y lo hacía ocupándome de una parcela pequeña, y usando un filtro invertido, una especie de telescopio para entender la Historia a partir de las historias. Ahí, el tema de la traducción que vos viste en esos dos videos más antiguos reaparece pero de otra manera, más parecida al diálogo que pueden tener dos máquinas: las oímos, y pensamos ¿se preguntan algo, se contestan?, ¿se entienden? Ya no es el dulce humanismo de la escritura en un diario; es algo moderno también, como la literatura, pero mucho más monstruoso.

Como sea, ese trabajo, al terminarlo, me dejó en otro lugar, uno que considero correcto pero incómodo porque me obliga a ser demasiado rigurosa y a repensar todo el tiempo los términos éticos de la representación. Y esa es una tarea infinita. Por suerte ahí el dibujo y la escritura me rescatan.

**A** Creo que la incomodidad es siempre instigadora del arte. Es decir, intentar resolver una incomodidad justifica la producción. La incomodidad puede estar localizada en la temática planteada por la obra o en lo que vos decías, que de alguna manera define un estilo. Deleuze decía, y cito de memoria, que estilo es la forma en que nos excedemos o sobre pasamos a nosotros mismos. La autoconciencia de mantener cierta rigurosidad y ética de la representación (¿exigencia de quién, para quién?) habla también de un cuidado de que esas características no se vuelvan agobiantes para quien mira; el tan viejo miedo a la ilustración y al didacticismo.

**L** Absolutamente. Las precauciones en relación al didactismo nunca están de más, aunque esto agrega un esfuerzo extra. Porque en definitiva una cosa que me interesa pensar a través

18 in Córdoba. This piece tries to observe a wound that I was not very aware of. Something that is still today a matter of the collective: deindustrialising, the crash between local and global economies, unemployment, ruins etc.; and I did it taking care of a small parcel and using an upside down filter, some sort of telescope to understand the History from all the histories. This idea of translation that you saw in those two previous pieces reappears but under another light, something that looks more like the dialogue two machines could have: we hear them and we think: are they asking anything? Are they answering to each other? Do they understand each other? It's no longer the sweet humanism of writing a journal, it's something as modern as literature but much more hideous.

However, this work when finished left me in another place, one that I consider righteous but uncomfortable because it forces me to be too rigorous and to rethink all the time the ethical terms of representation, and that's an infinite task. Luckily, drawing and writing rescue me!

**A** I believe the lack of comfort is always an instigator for art. I mean, trying to solve it justifies production. The discomfort can come from the theme proposed by the artwork or from what you were saying, that somehow defines a style. Deleuze said, and I paraphrase by heart, that the style is the way we exceed ourselves. The consciousness of undertaking some sort of rigour in the ethics of representation (to what? for whom?) also speaks for a care that these characteristics don't become too overwhelming for who's looking. This is an old fear of illustration and pedagogy.

**L** Absolutely. The precautions in terms of being didactic are never too many, because this adds an extra effort. Because in conclusion what interests me is to think through my work

de mi trabajo es el problema del conocimiento: cómo conocer algo, cómo rodear un tema, cómo me acerco y cómo lo percibo; y, mientras, ya voy pensando: ¿qué le ofrezco a esa persona que me quiere acompañar por un rato mirando/es-  
cuchando/conociendo ese aspecto de una cosa? ¿Cómo ha-  
cemos para conocerlo juntos, aunque sea en diferido? ¿De  
qué forma dejo un espacio abierto para que el otro investi-  
gue por su cuenta, sin *atontarlo* con explicaciones? ¿Y cómo  
me permito a mí misma explorar algo desconocido o volver  
a mirar algo que creí conocer, sin imponer un marco dema-  
siado rígido? Voy contemplando todas esas cosas a la vez,  
considero al espectador –a veces hipotético, a veces con-  
creto– desde el inicio de la idea, quiero dejarle un asiento  
frente a mí, o junto a mí, para que miremos y pensemos en  
igualdad, cada uno con su mundito a cuestas, por supuesto.  
Tu cita a Deleuze me reconforta porque entonces puedo  
pensar esos intentos como elementos del estilo.

- A Volvamos a *Una curva...* En 2007 te invité a participar de una sección de la 6<sup>a</sup> Bienal del Mercosur, llamada *Conversas*, que co-curé con Gabriel Pérez-Barreiro. La metodología de esa muestra era convocar a una serie de artistas del Mercosur a que contextualicen una obra que nosotros ele-  
gíamos, en este caso *Una curva...*, pidiéndoles que selec-  
cionaran dos obras de otros dos artistas a las que nosotros  
luego agregaríamos una cuarta. Creo que esa muestra sin-  
tetiza un poco lo que vos comentabas; la inclusión, siempre,  
de la historia dentro de la Historia (podríamos decir, y vice-  
versa). Vos invitaste a Lux Lindner, con una serie de dibujos  
sobre la “Historia Patria”, y a Nesrine Khodr con un video  
que hablaba de las dificultades de la inmigración árabe en  
Europa, que de cierta forma funcionaba como analogía,  
por un lado, de la historia de tu propia familia, la inmigra-  
ción libanesa a Argentina, y por el otro, de la dificultad de

the problem of knowledge: how to know something, how to approach it and how to perceive it. And as I do it I think: what am I offering to this person that wants to join me for a while in looking/listening/learning an aspect of a thing? How do we do it to do it together even if it's differed? In what way do I leave an open space for the other to investigate in one's own without bewildering with explanations? And how do I allow myself to explore something unknown or to look back to something that I thought I knew without imposing a too strict context? I contemplate all those things at once considering the viewer from the beginning of the idea, I want to let that person a seat next to me to look and think equally, each one with his own background of course. Your quote on Deleuze comforts me because I can now think of these attempts as elements of style.

Lets go back to *A giant curve...* In 2007 I invited you to take part at the 6<sup>th</sup> Mercosur Biennale called *Conversas (Conver-  
sations)* that I curated in collaboration with Gabriel Pérez-  
Barreiro. The methodology in this show was to call a group  
of artists from Mercosur to contextualize an artwork chosen  
by us –in this case *A curve...*– asking them to select the work  
of two other artists to what we would, later on, add a fourth  
one. I believe this show synthesises a little of what you were  
talking about: the inclusion of history within History (as we  
could say, and vice versa). You invited Lux Lindner with a  
series of drawings about our “Patriotic History” and Nesrine  
Khodr with a video that talked about the difficulties of Arab  
immigration in Europe, which in some way worked as an  
analogy: on one side the story of your own family, Lebanese  
immigrants in Argentina and on the other side the difficulty  
of competing with imported machinery after the neo-liberal  
turn. Could you comment on those elections and tell me how  
did your own piece worked on that constellation?

competir con la importación de maquinaria tras la apertura neoliberal. ¿Podrías comentar un poco esas elecciones y cómo funcionaba tu propia obra en esa constelación?

- L La obra de Lux me interesaba por su rescate de una estética muy ligada a lo industrial, a la vez que su trabajo repieza una y otra vez el concepto de lo nacional y los mitos de creación de la modernidad vernácula, en una forma que me sigue pareciendo muy imaginativa, alucinada por momentos, y muy local a la vez; la suya es una obra absolutamente porteña, pienso. En aquel momento elegimos un trío de pinturas que rememoraba la creación del alambrado del campo argentino, en el gobierno de Sarmiento, y eso servía para señalar un momento muy específico dentro de la historia nacional, a la vez que conformaba el retrato de un paisaje, esa pampa que también es la cuna de la industria metalmeccánica argentina; por muchos años se presentó el modelo industrial como un oponente y alternativa al modelo agrícola y me gustaba la idea de hacer convivir esos universos y mostrar sus puntos en común, su mutua dependencia. Que fueran imágenes fijas, creo, también ayudaba a anclar el tema que luego se ampliaba con la obra de Nesrine, un video sobre el que había oído algunos relatos antes de verlo. La obra era una especie de diario o ensayo filmado y editado durante un año en el que ella misma experimentó en carne propia ciertas dificultades legales con la visa que no le permitían ni salir de Europa ni volver a entrar. El título del trabajo era *Enclosures* (Encierros), y de alguna manera mostraba cómo las fronteras son muy flexibles en una dirección y muy duras en otras y en ese sentido me parecía que era un relato que amplificaba el significado de nuestros trabajos, ya que volvía a señalar la relación entre la vida íntima y la política. Otro dato muy curioso que supe más tarde es que la palabra *enclosure* también se usó en la Inglaterra del siglo XIX para

Lux's work interested me because it rescued a very industrial aesthetic. Meanwhile his work thinks and rethinks around the idea of what's National and the creational myths of vernacular modernity, in a way that still looks very imaginative, hallucinated somehow and very local at the same time. I believe his work to be completely *porteño*. At that time we chose a triplet of paintings that remembered the first wire fencing during the government of President Sarmiento and that served to point on a very specific moment of national history while conforming the portrait of a landscape. This same pampa is also the cradle of argentine metal industry: for many years the industrial model was an opponent and an alternative to the agricultural model and I liked the idea of putting together those universes and showing what they had in common, their dependence on each other. Maybe the fact that these were still images helped anchoring the theme that was later in extension on Nesrine's work, a video of which I'd heard some stories before watching it. The piece was a sort of one-year diary filmed and edited as an essay in which she experimented in the flesh some of the legal difficulties that come with the visa, and these difficulties wouldn't allow her neither to enter nor leave Europe. The piece's title was *Enclosures* and somehow it showed how borders are very flexible in one direction and very rigid in other directions at the same time. And in that sense it seemed to me that this was a narrative that expanded the meaning of our work because it was pointing back to the relation between intimate life and politics.

Another curious information that I learned later was that the word *enclosure*, was also used in mid XIX century in England to name a measure of parcelling fields and rural production that was taken in favour of big landowners and in disfavour of the collective use of the soil.

The fact that Nesrine was Lebanese had a personal echo

denominar una medida de parcelamiento de los campos de producción agraria, que se tomó en beneficio de los grandes terratenientes y en desmedro del uso colectivo del suelo.

Que Nesrine fuera libanesa tenía una resonancia personal en mí, porque una parte de mi familia paterna emigró de allí para acá en el siglo XX pero también porque estaba interesada en saber más sobre la cultura árabe, específicamente sobre el mestizaje entre Oriente y Occidente que conforma la cultura libanesa; suponía que compartían con nosotros esa neurosis de las naciones que han nacido como colonias europeas y siempre están preguntándose sobre su identidad. La obra de Annika Ström, que vos propusiste, era un retrato de sus abuelos, verdad? *All my dreams have come true*, creo que se llamaba. Dos ancianos suecos balbuceando la oración en inglés, una frase ligada a los sueños y las ilusiones: el cierre perfecto para ese cuadrilátero.

A Si no me equivoco, y siguiendo cierto orden cronológico, tu próximo gran proyecto fue *B.*, ¿verdad? Un video ensayo que leía *El Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin. Los pasajes, como signo-ruina del pasado ya aparecían, de alguna forma, en *23 cuadras*, pero ahora se vuelve tópico. ¿Podrías hablar de *B.*, de cómo surge tu interés, o más bien fascinación, por Benjamin, y de tu residencia en *Cité Internationale des Arts*?

L Sí, al año siguiente obtuve esa beca para producir video en París, y el proyecto que propuse era leer *in situ* el *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin, cotejando los espacios mencionados en el libro. La idea fue oportuna en ese momento pero provenía de la experiencia en la Galería Cinerama en 2001, cuando me enteré de que había unos escritos de Benjamin sobre ese tipo de construcción, textos que él compiló en un trabajo que quedó inconcluso por su muerte y que, si bien

in me because a part of my father's family emigrated from Lebanon to Argentina in the XX century, but also because I was interested in learning more about the Arabic culture, specifically in the fusion between Eastern and Western that forms Lebanese culture. I supposed that they share with us the same neurosis that suffer nations that were born as European colonies, and are always wandering about their identity.

The work from Annika Ström, that you proposed, was a portrait of her grandparents, right? I believe the name was *All my dreams have come true*. Two Swedish old people babbling the same phrase in English, a phrase related to dreams and illusions: the perfect closure for that four sided.

If I make no mistake, and in chronological order, the following big project was *B.*, right? A video essay that read Walter Benjamin's *Arcades Project*. Using arcades as a sign-ruin from the past was already there, in some way in *23 blocks* but now it becomes a topic. Could you please talk about *B.* on how your interest or may I say fascination for Walter Benjamin comes up, and could you talk about your residency at the *Cité Internationale des Arts*?

A Yes, that year I got that bursary to produce some video in Paris, and the project that I proposed was to read *in situ* Walter Benjamin's *Arcades Project*, comparing the physical spaces mentioned in the book. The idea was convenient at that time, but it came from an experience I did in Cinerama Gallery in 2001, when I heard there was some Benjamin's writing on that kind of construction, texts that were compiled by him in a work that remained unfinished due to his death and, even if it was published in English and German after Bataille rescued it, it wasn't until 2006 that the first Spanish edition appeared by Akal and I started reading it already being in Paris in 2007.

A

L

fue editado en inglés y en alemán a partir del rescate de Bataille, no fue hasta 2006 que apareció la edición en español de Akal, que me puse a leer ya estando en París, en 2007. En realidad no es que yo estuviera interesada en Benjamin, sino en el tema, pero por supuesto cuando empecé a leer esa obra hecha de pedacitos de textos ajenos, recopilados con tanto primor y cuidado, entonces me fui encariñando más y más con su figura hasta que entré en un estado de fanatismo que me llevó a peregrinar a Portbou, el pueblito español donde murió, o al Archivo Benjamin de Berlín, donde conseguí un catálogo muy bonito que tenía reproducciones de sus escritos de puño y letra. En un momento empecé a copiar su letra y eso me hizo volver a dibujar. Al cabo de tres meses tenía una cantidad descomunal de material filmado en los paisajes parisinos del siglo XIX –que aún perviven, momificados– pero también muchas imágenes y sonidos de la ciudad, que pude conocer como *flâneur*, y otras escenas más domésticas en torno a ese libro maravilloso, el papel, los dibujos y los paseos mentales, muchas veces tratando de adivinar cómo sería la mirada de Benjamin hoy. O sea que el tema de las ruinas fue lo que me interesó inicialmente, pero luego cambié el foco hacia un lugar más vital, en todo sentido, y la posibilidad de filmar en la calle sin problemas ni riesgos me resultó muy placentera y finalmente me reconcilió mucho con la posibilidad de producir imágenes bellas, o al menos que me gustaran, que me atrajeran sensorialmente. *B.* es un trabajo muy sinestésico y lo edité como si estuviera soñando.

A En *B.*, a mi entender, hay otro cambio metodológico que es pasar de usar el video como herramienta para documentar la escritura a documentar la lectura. O para decirlo de otro modo, en los videos anteriores la cámara leía y ahora la cámara escribe. Claro que el juego está en que en realidad la obra transita ese borde que es el leer como

I was not so interested in Benjamin but moreover in the whole subject. But of course as soon as I started reading this work made out of little pieces of other people's writing, compiled with so much love and care, I started fancying his figure more and more until I entered a stage of fanaticism that took me to Portbou, the Spanish little town where he died, or to the Benjamin Archive, in Berlin, where I found a very pretty catalogue with reproductions of his handwriting. At a moment I started copying his writing and that made me go back to drawing. By the end of the three months I had an enormous amount of taped material in the Parisian arcades of XIX century –that still survive mummified– but also all sorts of scenes images and sounds from the city that I could meet as a *flâneur* and some other domestic scenes around this marvellous book, the paper, the drawings and the mental promenades, many times trying to imagine how would Benjamin's glance be on things today. The subject on ruins was my main interest initially but then I changed focus onto some place more vital, in all senses, and the possibility of shooting in the street at no risks became very pleasant to me and finally brought me back together with the idea of creating beautiful images or at least images that I liked in a sensorial way. *B.* is a very synesthetic piece and I edited as if I were dreaming.

In *B.*, to my eyes, there is a change in methodology that goes from using video as a tool to document writing to start documenting reading. Or to say it otherwise: in the former videos the camera was reading, and now the camera writes. Of course the trick lays that in reality the piece transits that border in which reading is like writing and writing is like reading. Could you please elaborate on the use of video as a tool and as a methodology?

A

**escribir y el escribir como leer. ¿Podrías elaborar sobre el uso del video como herramienta y como metodología?**

L Mientras leía *El Libro de los Pasajes*, me topé con el concepto de *mímesis*, tal como la describe Benjamin en algún lugar. No estoy segura de haberme quedado con el concepto fiel, pero sí con uno que me sirvió para pensar el video de otra manera. La *mímesis* sería una función en la que acción y percepción se funden, algo que sólo los niños manejan antes de que sus aparatos perceptivos sean reeducados por la sociedad. Benjamin lo ejemplifica con los juegos infantiles, en los que la imaginación dota de ciertas cualidades de carácter a los objetos inanimados o bien teatraliza una situación para entenderla. Como sea, a mí me interesó usar la cámara como una herramienta que pudiera facilitar este acercamiento entre acción y percepción, ya que al mirar estamos registrando y por eso las acciones más básicas que hace esa máquina-prótesis, como por ejemplo el zoom o el movimiento del plano, o el encuadre mismo, podrían pensarse como actos reversibles, en los que la forma de percibir es acción en sí, a la vez que deja una marca material que da cuenta de esa percepción. No pienso que ésta sea una propuesta original en el sentido de que todo aquél que usa una cámara puede estar realizando esta consigna, pero sí empecé a comprender por qué me ha llevado tanto tiempo construir un lenguaje propio en el video y por qué es importante no rendirse a la educación del código audiovisual corriente. Ahí es donde creo que el video sigue siendo una alternativa al cine, aun cuando hoy se comparten casi todos los dispositivos tanto de filmación como de reproducción. Pero el autodidactismo del video –muy propio de las artes visuales– contiene en sí mismo una posibilidad de uso más libre en la construcción del lenguaje, donde no se da por sentado todo ese conjunto de normas que la tele y el cine deben respetar

While I was reading *The Arcades Project* I run into the concept of *mímesis*, in the way Benjamin describes it somewhere. I am not sure of having stayed with the real concept but something that helped me think of video otherwise stayed in me. The *mímesis* would be a function in which action and perception are melted together, something that only kids handle before their perceptive system becomes re-educated by society. Benjamin exemplifies with infant games, in which imagination gives personality qualities to inanimate objects or theatricalises a situation in order to understand it. However I was interested in using the camera as a tool to facilitate this approach between action and perception, given that when we look at something we are recording and that's why the basic actions this prosthetic machine does, like zooming or moving or even framing itself, could be thought as reversible acts, in which perceiving is an action on itself that leaves a material mark that explains it.

I don't think this is an original proposal in the sense that everyone that uses a camera can be executing this task, but I did start understanding why it took me so long to build my own language in video and why I believe it is so important not to give up to the audio-visual common code education. That's why I believe video is still an alternative to cinema, even when all recording and reproducing devices are shared by both medias. But the *do it yourself* of video, which is very common in visual arts, is self-contained as a possibility for a more free use in the construction of a language while TV and cinema must respect no matter what a series of rules that are taken for granted. Video meets, of course, with beings educated by the same perceptive system, but still has some place saved to modify rules, to avoid obeying so compulsively to narrative and stylistic conventions.

a rajatabla, por su compromiso con un público muy tipificado. El video se encuentra, por supuesto, con seres educados por el mismo aparato perceptivo, pero todavía guarda un poco de lugar para modificar las reglas, para no obedecer tan compulsivamente a las convenciones narrativas y estilísticas.

- A La forma en que Benjamin organiza y escribe, escribe organizando, y a partir de la cual va formando una multiplicidad de capas de referencia, significado, etc. (una suerte de hiper-texto *avant la lettre*), es bastante similar a las ideas de Eisenstein sobre el montaje. Tu forma de editar es también bastante particular. Recién describías la edición de *B.* como “si estuvieras soñando”, ¿cuánto influenció el *Libro de los Pasajes*, su estructura, al momento de editar el material grabado?
- L Estuve muy tentada de usar un procedimiento similar a la estructura del libro, agrupando imágenes por temas, como las carpetas que el mismo Benjamin creó para organizar sus investigaciones. Mi propia lista era algo así:

A: alegorías  
 a: árabe  
 B: citas del *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin.  
 D: desechos  
 G: guión, diario  
 H: historias e Historia  
 M: el museo  
 T: teorías, conocimiento  
 V: el video, la imagen

Pero descarté la idea porque me pareció que iba a ser una estructura muy monótona para una obra temporal, ya que no es lo mismo leer un libro que ver una sucesión lineal de imágenes,

A The way Benjamin organises as he writes, he writes organising and from that base he creates a multiplicity of layers of reference, meaning etc. (a form of hypertext *avant la lettre*) is pretty similar to Eisenstein's ideas on editing. Your way of editing is also very particular. You just referred to the editing of *B.* as something you did “as if you were dreaming”. How much of an influence was *The Arcades Project* to the piece's structure by the time you edited the recorded material?

L I was very tempted to use a similar procedure to the book's structure, grouping images by themes, as the folders the same Benjamin created to organise his research. My own list was something like this:

A: allegories  
 a: Arab  
 B: quotes on *The Arcades Project* book, from Walter Benjamin  
 D: waste  
 G: script, scenario  
 H: histories and History  
 M: the museum  
 T: theories, knowledge  
 V: video, image

But I dismissed the idea because it seemed to me that it would be a too monotonous structure for a time-based piece, since it is not the same to read a book than watching a lineal succession of images of course. Then I started thinking in other Benjaminian concept, the “shocking montage” and even if that idea appears at some moments I believe I finally made my mind on a pretty narrative structure, where the narrative thread is on the experience of understanding a city and reading a book at the same time.

claro. Después empecé a pensar en el otro concepto benjamíniano, el de “montaje chocante” y, si bien aparece ese recurso en algunos momentos, creo que finalmente me decidí por una estructura bastante narrativa, donde el hilo es el relato sobre la experiencia de conocer una ciudad y leer un libro, a la vez.

A *París, capital del siglo XIX, y de ahí a Bolívar. ¿Cómo?*

L La *Carta de Jamaica* como tema me fue propuesta como tema curatorial y fue para mí una continuidad bastante fluida con lo anterior. Nuestras primeras burguesías dirigentes fueron educadas en la París del siglo XIX, así que no había una distancia tan grande. Bolívar mismo fue un enamorado de París y allí se empapó de las ideas republicanas que quiso poner en práctica luego, de la misma manera que hicieron San Martín y otros héroes de la Independencia americana. Lo que me interesaba era pensar qué rasgos dejaron esas ideas en el paisaje, en nuestras mentes y en nuestras expectativas y por eso decidí cotejar el texto de Bolívar con algunas imágenes de una ciudad como Buenos Aires que siempre se creyó muy similar a París, pero es, antes que nada, una capital latinoamericana, con sus contradicciones, su organización espacial, su racismo sin asumir, etc.

A Tu muestra *Diamante* me parece que trataba, aunque tangencialmente, con la psicología de la niñez. El video focalizaba en dos libros para niñas, lo que hoy llamaríamos pre-adolescentes, y jugaba con la construcción de identidad, género, etc., desde una perspectiva occidental y (vs.) una oriental. A eso se le sumaban numerosos dibujos en tinta, garabatos caligráficos, o letras de un lenguaje que no compartimos, o que al menos no compartimos del todo, ya que algo del significado que ellos proponían quedaba enterrado, oculto, inconsciente. Contame un poco más sobre esta muestra.

*París capital of the XIX century, and from that place to Bolívar. How?*

A

The *Jamaican Letter* as a curatorial theme appeared to me as a fluid continuity regarding my last work. Our first leading bourgeoisies were educated in Paris in the XIX century so there wasn't so much of a huge distance. Bolívar himself fell in love with Paris and in there he soaked on republican ideas that he tried to impart later on, the same way San Martín and other heroes of American Independence did. I was interested in thinking what traces left these ideas in the landscape, in our minds and in our expectations and that's how I decided to compare Bolívar's text next to some images of a city such as Buenos Aires, that always felt very similar to Paris. Buenos Aires is before all a Latin American capital with its contradictions, its special organization, its undermined racism, etc.

L

I believe your show *Diamante* (Diamond) deals with, even tangentially, the psychology of childhood. The video focused on two books for little girls, what we would call today pre-teens, and it played with the construction of identity, gender, etc. from a western perspective and against an eastern perspective. Added to that a number of ink drawings, calligraphic scrawling, and letters in a language we do not understand or that at least we share only partially. Some of the meaning these pieces proposed remained buried, hidden, and subconscious. Tell me some more about this show.

A

This was a process of working without a project for the first time in a long time. I just proposed myself to draw whatever comes out, without thinking. All I had was a tip of a ball in the search for very handcrafted shapes, as filigrees that I was doing with a feather and I focused on that: fabri-

L

L Fue un proceso de trabajo sin proyecto, por primera vez en mucho tiempo. Sólo me propuse dibujar, sin pensar, lo que fuera saliendo. Tenía sólo alguna punta de ovillo en la búsqueda de unas formas muy artesanales, como filigranas que iba haciendo con la pluma y en eso me centré, en fabricar ornamentos. El video fue algo muy fugaz que hice en un momento de capricho, retomando un poco este tema de la lectura al hojear un viejo ejemplar de *Jane Eyre*, el novelón de Charlotte Brontë, en una colección infantil que fue muy popular en Argentina entre las décadas del cincuenta y del setenta, la Robin Hood. El segundo era un libro de lectura libanés –que no sé descifrar– con ilustraciones algo parecidas a las de la colección Robin Hood. Cuando los encontré, me di cuenta de que en mis dibujos estaba reciclando imágenes bastante parecidas, que venían de esos recuerdos infantiles. Y procuré “amasar” esa imágenes sin reflexionar demasiado, dejándolas hablar solas, jaun sin entender bien qué me querían decir! Pero sí puedo ver que brotaron estilos de muy diversas fuentes, y empezaron a mezclarse, en una especie de Frankenstein. El video se llamó *Juana y Fausta*. Juana por Jane, y Fausta por Futín, porque era el nombre de mi tatarabuela libanesa, la que vino, traducido al español. En un momento cubrí las caras de estas chicas con un pañuelito bordado por mi abuela materna, y jugué un poco con la idea del velo y también de la *burka*. Me parecía un gesto entre absurdo, irónico y sutilmente incómodo.

A Aquello que yo leía como “tema de la niñez” (la construcción de la identidad, la pérdida de la inocencia, etc.), y que vos de cierta forma confirmás, tal vez en algún punto se conecte con que hace diez años que estás en Buenos Aires y que ya no somos “emergentes” ... Una pregunta final, ¿qué pasó con aquellas ilusiones y expectativas de la joven cordobesa?

cating ornaments. The video was something very brief that I did in a moment of craving, going back to the theme of reading while leafing through an old copy of *Jane Eyre*, the big Charlotte Brontë's novel, a printed edition for children and teenagers that became very popular in Argentina between the 50's and the 70's called The Robin Hood collection. The second book was a Lebanese lecture book –that I don't know how to read– with illustrations that looked a bit alike the ones from The Robin Hood collection. When I found those I realized that my drawings were recycling pretty similar images, images that came from these childhood memories. And I tried to knead these images without thinking too hard on them, letting them speak on their own, even without understanding what they meant! But I could see that some styles from very diverse sources came up and started mingling in some sort of Frankenstein. The video was called *Juana & Fausta*. Juana for Jane, and Fausta for Futín, because that was the name of my Lebanese great grandmother, the one that came here, translated into Spanish. At that time I covered those girls faces with an embroidery tissue made by my grandmother and I played a little with the idea of the veil and also the *Burka*. To me it looked like an absurd-ironic gesture and subtly disturbing.

A What I understood as “childhood themes” (the construction of identity, the loss of innocence etc) and that you somehow confirm, is maybe in some point connected to the fact that it's been ten years that you're in Buenos Aires and that we're no longer “emergent”...a final question: what happened to the illusions and expectations of that young Cordobese woman?

L The themes that appeared in Diamante are ancient, but I just let them take this shape now, and I believe this has to

L Los temas que aparecieron en *Diamante* son antiguos, pero recién ahora les dejé cobrar esta forma y creo que tiene que ver con una mirada hacia atrás pero también con una libertad vuelta a ganar.

Yo creo que muchas de esas ilusiones y expectativas de la joven cordobesa se han cumplido, algunas en formas que no esperaba, otras en momentos que no esperaba, no hubo una linealidad rígida, afortunadamente, porque algunos deseos son peligrosos. Pude hacer más o menos lo que quería y el arte me dio cosas que aprendí a desear como artista cuando vivía en Córdoba, y noto que conservo una forma de abordar las cosas y los procesos que es bien cordobesa, en su estilo. Entender estas particularidades, incorporarlas, respetarlas, ha sido un proceso largo, un trabajo que todos los que migramos de algún lugar a otro tenemos que hacer. Yo solía enojarme con eso, pero ahora lo veo como un riqueza.

do with looking back but also with some sort of regained freedom.

I believe that many of these illusions and expectations of the young Cordobese woman have become a reality, some of them in ways I didn't expect, some others at moments I didn't expect, luckily there was no rigid linearity because some wishes are dangerous. I could do more or less what I wanted and art gave me things I learned to wish as an artist when I was living in Cordoba, and I can see that I kept a way of approaching things and processes that remains very much from Cordoba in its style.

To understand, incorporate and respect these particularities, has been a long process, a job that all people who migrate from a place to another must do. I used to be angry with that but now I see it as a source of wealth.

## Lista de imágenes / List of images

- p. 26, 27,  
28, 29. *Dictados/Dictations*,  
2009-2011, video single  
channel, minidv pal,  
color, 4:3, stereo, 13:45  
min.
- p. 30, 31,  
32, 33. *Orden* (Order), 2003,  
video single channel,  
Hi8, color, 4:3, stereo,  
4 min.
- p. 34, 35,  
36, 37,  
40, 41. *Música* (Music), 1999,  
dibujos, tinta sobre  
papel/drawings, ink on  
paper, 29,7 x 21 cm.
- p. 38, 39. *Caja de música III*  
(Music Box III), 1999,  
tinta sobre papel/ink on  
paper, 36 x 25 cm.
- p. 42, 43. *Maqueta* (Demo), 2002,  
video single channel,  
Hi8, color, 4:3, stereo,  
3.11 min.
- p. 44, 45,  
46, 47,  
48, 49. *23 cuadras* (23 blocks),  
2001, instalación/  
installation.
- p. 50, 51,  
52, 53,  
54, 55. *Una curva tan gigante  
que parece recta* (Such a  
giant curve that it seems  
straight), 2006, video  
single channel, minidv  
pal, color, 4:3, stereo,  
8:45 min.
- p. 56, 57,  
58, 59,  
60, 61. *B.*, 2008, video single  
channel, minidv pal,  
color, 4:3, stereo, 58 min.
- p. 62, 63,  
64, 65. *Dobles* (Doubles), 2013,  
video single channel,  
HD, color, 16:9, stereo,  
10 min.
- p. 66, 67. *Juana & Fausta*, 2013,  
video single channel,  
HD, color, 16:9, stereo,  
3 min.
- p. 68, 69,  
70, 71,  
72, 73. *La letra de B*, 2007-2012,  
tinta sobre papel/ink on  
paper, 29,7 x 21 cm.
- p. 74, 75,  
76, 77. *Escribir, leer, escuchar*, (To  
write, to read, to listen),  
2003, video single  
channel, Hi8, color, 4:3,  
stereo, 6 min.
- p. 78, 79,  
80, 81. *Jano* (Janus), 2015, serie  
de fotografías digitales,  
tamaños varios.
- p. 82, 83,  
84, 85,  
86, 87. *Bilingüe* (Bilingual),  
2013, video single  
channel, HD, color, 16:9,  
stereo, 25 min.

## CV

Leticia Obeid nació en Córdoba, Argentina, en 1975.  
Vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina.

### Formación académica

Universidad Nacional de Córdoba (U.N.C.), Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Artes, Carrera de Plástica: 1995-2001. Título obtenido: Licenciada en Pintura.

### Premios / becas / residencias

Residencia creativa Mellon Tri-College en Haverford, Bryn Mawr y Swarthmore Colleges, Pennsylvania, Estados Unidos, marzo-abril 2015.

Finalista del premio BRAQUE, edición 2013.

Residencia en Casa Vecina, Ciudad de México, septiembre-octubre 2011.

Primer premio en el concurso “Nuevos Narradores”, Centro Cultural Rojas, Universidad de Buenos Aires, edición 2010.

Residencia en Cité Internationale des Arts, París, Francia, en el marco de una beca de intercambio entre París y Buenos Aires, julio-septiembre 2007.

Finalista del Premio arteBA-Petrobrás, Tercera Edición, 2006.

Beca de perfeccionamiento de la Fundación Antorchas para realizar estudios en video, 2003-2004; 2004-2005.

Mención de honor en la categoría de video experimental en el concurso “Arte y nuevas tecnologías” de Fundación Telefónica y Mamba (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), diciembre 2003.

Residencia en Atlantic Center for the Arts, Florida, Estados Unidos, 2001.

“Encuentros de análisis y producción de obra”, clínicas para artistas visuales organizados por la Fundación Antorchas y la Universidad Nacional de Córdoba, 2000-2001.

## Exposiciones

2015	<p><i>El canto de Jano</i>, individual, Galería Isla Flotante, Buenos Aires, Argentina.</p> <p><i>Entre el espíritu y la materia</i>, Fundación Migliorisi, Asunción, Paraguay. Curadora: Marcela López Sastre.</p> <p><i>Hacer con lo hecho</i>, Museo de Arte Moderno de Cuenca, Ecuador. Curadores: Sebastián Vidal Mackinson y Federico Baeza.</p> <p><i>Sights and sounds</i>, Jewish Museum, Nueva York, Estados Unidos Curadora: Inés Katzenstein.</p> <p><i>Interfaces</i>, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires. Curadores: Florencia Battiti, Fernando Farina.</p> <p><i>Arte y palabra</i>, Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires.</p> <p><i>Arte y palabra</i>, Tecnópolis, Buenos Aires.</p>	<p><i>El origen de la experiencia. Qué ver, qué saber. Comunidades, etnografías y archivos</i>, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires. Curadora: Carina Cagnolo.</p> <p><i>Lo contrario de la magia</i>, MALBA, Buenos Aires. Curador: Lux Lindner.</p> <p><i>Ensayo general #8</i>, Buenos Aires. Curadora: Oli Martínez.</p> <p><i>Igual, semejante, desigual: poéticas sociales</i>, Cabildo de Córdoba, Argentina Curadores: Rodrigo Fierro, Gabriel Orge.</p> <p><i>Deus e sua obra no Sul da América. A experiência dos direitos humanos através dos sentidos</i>. Museo de los Derechos Humanos, Porto Alegre, Brasil. Curador: Marcio Tavares.</p> <p><i>Dobles</i>, individual, MACRO, Rosario, Argentina. Curadora: Lara Marmor.</p> <p><i>Dobles</i>, individual, Museo Caraffa, Córdoba. Curadora: Lara Marmor.</p>	<p>2013</p> <p><i>Dobles</i>, individual, Espacio Cripta, Tucumán, Argentina. Curadora: Lara Marmor.</p> <p><i>Dobles</i>, individual, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan, Argentina. Curadora: Lara Marmor.</p> <p><i>El andar oblicuo</i>, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires. Curadora: Karina Granieri.</p> <p><i>Dobles</i>, Premio Jóvenes Curadores, arteBA 2013, Buenos Aires. Curadora: Lara Marmor.</p> <p>2011</p> <p><i>The right to the city</i>, Stedelijk Museum Bureau, Ámsterdam, Holanda. Curadora: Madelon Van Schie.</p> <p><i>Premio Braque</i>, Muntref, Museo de la Universidad Tres de Febrero, Caseros, Argentina.</p> <p><i>The life of others</i>, Akbank Art Center, Estambul, Turquía. Curadora: Alejandra Labastida.</p> <p>2012</p> <p><i>Premio Klemm</i>, 16º Edición, Fundación Klemm, Buenos Aires.</p> <p><i>Hungry city</i>, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlín, Alemania. Curadora: Anne Kersten.</p>	<p><i>Recursos</i>, Museo de la Mujer, Córdoba.</p> <p><i>Últimas Tendencias II - donaciones interrumpidas</i>, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.</p> <p><i>Economía Picasso</i>, Museo Picasso, Barcelona, España. Curador: Pedro G. Romero.</p> <p><i>Un ojo, dos ojos, tres ojos</i>, Casa Vecina, Ciudad de México. Curaduría: Fundación Uqbar.</p> <p><i>Diamante</i>, individual, Galería 713, Buenos Aires. Curadora: Lara Marmor.</p> <p><i>54ª Bienal de Venecia, Entre siempre y jamás</i>, Pabellón del Instituto Italo-Latinoamericano (IILA), Arsenale - Isolotto, Venecia, Italia. Curador: Alfons Hug.</p> <p><i>Lo real, lo real, lo real</i>, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires. Curadora: Noelle Lieber.</p> <p><i>Panteón de los héroes. Historias, próceres y otros en el arte contemporáneo</i>, Fundación Osde, Buenos Aires. Curadores: Isabel Plante y Sebastián Vidal Mackinson.</p>
2014	<p><i>Soberanía del uso</i>, Fundación OSDE, Buenos Aires. Curadores: Federico Baeza y Sebastián Vidal Mackinson.</p> <p><i>Dobles</i>, individual, MUAC, Ciudad de México. Curadora: Alejandra Labastida.</p>			

2010 / 2011	<i>Menos tiempo que lugar</i> , en torno al Bicentenario de la Independencia Americana. Quito, Buenos Aires, Montevideo, Lima, Medellín, Curitiba, Rio de Janeiro, Santiago de Chile, Belo Horizonte, Asunción, Córdoba, Guadalajara. Curador: Alfons Hug.	<i>Traducción (dibujos)</i> , Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires. Curadora: Claudia del Río.	2006	<i>Interfaces</i> , en Estudio Abierto, organizado por el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Palacio de Correos. Curadores: Tulio de Sagastizábal, Andrés Duprat, Marcelo de la Fuente.	2005	<i>Muestra dialogada # 1</i> , con María Inés Drangosch, en Periférica, Feria de arte en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires. Curadora: Florencia Sabá.
2010	<i>Cultura Pasajera</i> , Vitrina XS, Pasaje Pan, Rosario. Selección: Eugenia Calvo.  <i>Notas</i> , muestra individual, El Subuelo, Universidad Nacional de Córdoba. Curadora: Belkys Scolamieri.	<i>Bienal iberoamericana de video y arte digital inquieta imagen</i> , MADC, Costa Rica.  <i>Proyecto "Video Club"</i> , Galería Florencia Loewenthal, Santiago de Chile. Selección: Cristian Segura.  <i>Conversas, 6ª Bienal del Mercosur</i> , Porto Alegre, Brasil. Curador: Alejandro Cesarcó. Curador General: Gabriel Pérez Barreiro.	2007	<i>Instants vidéos numériques et poétiques</i> , Programm AMERIQUE DU SUD (1) (Argentine) - Nature / Urbanité, La Compagnie, Marsella, Francia.	Concurso cultural Chandon, Museo de Bellas Artes de Tucumán.	<i>Videografías</i> , Fundación Telefónica, Buenos Aires. Selección: Carlos Trilnick.
2009	<i>Primer videoencuentro proyectista</i> , Oficina Proyectista, Buenos Aires. Selección: Eugenia Hernández.  <i>Investigación / Infraestructura</i> , Centro Cultural de España en Buenos Aires. Curador: Claudio Iglesias.	<i>Resplandores. Poéticas analógicas y digitales</i> , Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Curadores: Graciela Taquini y Rodrigo Alonso.  <i>The argentinean project: Monica Van Asperen, Lux Lindner, Leticia Obeid</i> , Galerie Lilian Rodríguez, Montreal, Quebec, Canadá.	2008	<i>Programa 05982:01</i> , FAC (Fundación de Arte Contemporáneo), Montevideo, Uruguay. Selección: Pilar Altilio.  <i>Interfaces</i> , Diálogo Visual entre regiones. Museo de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, Córdoba/Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires / MacUnam, Posadas, Argentina.	2004	<i>Solá, Katz, El Halli Obeid</i> , Fundación Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires. Curadora: Karina Granieri.
2008	<i>Las comisuras de La Boca</i> , Fundación Proa, Buenos Aires. Curadoras: Karina Granieri, Julia Masvernat.	<i>Small, Medium, Large</i> , Feria de Arte de San Pablo. Pabellón de la Bienal, San Pablo, Brasil. Curador: Jacopo Crivelli Visconti.	2009	<i>Premio arteBA-Petrobrás</i> , Tercera Edición, Feria arteBA, Buenos Aires.	2003	<i>Forma pura</i> , Galería MOTP, Mar del Plata, Argentina.
	<i>Village People</i> , Kunstverein Wolfsburg, Alemania. Curadora: Anne Kersten.			<i>Arte de pantalla</i> . Ciclo de videoarte argentino, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires. Selección: Pilar Altilio.		<i>Dibujos</i> , individual en CEPIA (Centro experimentación, producción e investigación en Artes), Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Curadora: Carina Cagnolo.
						<i>Panorama I; Nuevos artistas</i> , Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, Córdoba.

		Libros publicados	Índice / Contents
2002	<i>Piso 6 (video-estudios)</i> , Facultad de Arquitectura de la U.N.C., Córdoba.	<i>Preparación para el amor.</i> Novela, Caballo Negro, Córdoba, 2015, 288 pp.	p. 4 <i>La materialidad de una lectura / The materiality of a reading.</i> Por/by Federico Baeza
2001	<i>Individual</i> en Juana de Arco, Buenos Aires.  <i>23 cuadras</i> , intervención en local comercial de Galería Cinerama y muestra en Casa 13, Córdoba.	<i>Frente, perfil y llanura.</i> Novela, Caballo Negro, Córdoba, 2013, 150 pp.	p. 25 <i>Obras/Works, 1999-2015</i>
1999	<i>S/T (música)</i> , individual en Casa 13, Córdoba. Curador: José Pizarro.	<i>Se conoce que sí</i> , relato, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2012, eBook.  <i>Los visitantes, antología de crónicas de viaje</i> , Caballo Negro, Córdoba, 2011, 215 pp.	p. 90 <i>Entrevista/Interview</i> Por/With Alejandro Cesarco  p. 113    CV

Obeid, Leticia

Escribir, leer, escuchar. - 1a ed. - Buenos Aires : Blatt & Ríos, 2015.

120 p.; 21x15 cm.

Traducción de: Liv Schulman.

ISBN 978-987-3616-51-8

1. Arte Contemporáneo Argentino. I. Schulman, Liv , trad. II. Título.

CDD 708

© 2015 Leticia Obeid

© 2015 Blatt & Ríos

Primera edición: noviembre de 2015

Diseño: Nacho Jankowski | [www.jjj.com.ar](http://www.jjj.com.ar)

Traducción al inglés: Liv Schulman

Blatt & Ríos es un sello de Recursos Editoriales

[blatt-rios.com.ar](http://blatt-rios.com.ar)

[facebook.com/BlattRios](http://facebook.com/BlattRios)

[www.recursoseditoriales.com](http://www.recursoseditoriales.com)

RECURSOS EDITORIALES

Impreso en Bibliografika, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin permiso previo del editor y/o autor.

Este proyecto cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura de la Nación.



Cultura Argentina



Ministerio de Cultura  
Presidencia de la Nación  
Argentina