

Aquello que ocurre entre los ojos, la mano y el papel

Entrevista a la artista y escritora Leticia Obeid

M. Laura Lattanzi
Universidad de Chile, Chile

Paz López
Universidad de Chile, Chile

Leticia Obeid (Córdoba, 1975) es una artista que se resiste a ser catalogada en una categoría: artista visual, video artista, escritora. Sus obras se despliegan en el espacio entre el lenguaje, el acto de escritura y su relación con la imagen. Recientemente la editorial argentina Ripio ha publicado un libro de su autoría en donde se compilan varios de sus ensayos alrededor de una figura fundamental que atraviesa su trabajo: la copia. Procedimiento manual que no se subordina a la primacía del original, sino que rescata el gesto primordial de la escritura como modo de acceso a la experiencia. La acción primaria de escribir y su rastro material parece ser una obsesión siempre presente. El acto corporal y manual de copiar, como roce y como mirada que también toca. La copia como repetición e invención a la vez. «Me interesa ver lo que ocurre entre los ojos, la mano, el papel, en esa escala pequeña, en ese espacio pequeño, que no es el de lo espectacular del arte contemporáneo», dice Obeid en esta entrevista. La copia como huella, cuerpo, sedimentación, reproducción y producción, ejercicio siempre presente en todos nuestros actos como seres ávidos de experiencias y aprendizajes. «Describir es copiar / Copiar es tocar», son las palabras finales de su libro. En esta entrevista conversamos con la artista a partir su libro *Galería de copias*, o más bien tocándolo y siguiendo sus rastros.

LAURA LATTANZI: Partiría con el prólogo a tu libro *Galería de copias* de Alan Pauls, el que inicia con una premisa muy bonita de tu libro: «copiar es tocar», una fórmula que permitiría pensar en al menos dos dimensiones de la copia: la dimensión manual o artesanal, la del ejercicio de la mano y otra que remite al roce con la copia que, más que replicar, establece un lazo con lo copiado, un lazo que no es de subalternidad sino de complicidad. Y es interesante pensar esa idea de la complicidad de la copia como algo que viene a densificar, a sumar más capas – incluso a un archivo– y, en ese mismo proceso, tornarla más colectiva. Copiar es volver lo copiado un disponible, un sensible a compartir. Dices, por ejemplo, que desde la modernidad se vuelven recurrentes los

manuales, porque se perdió la experiencia del aprendizaje colectivo. Entonces te pregunto, ¿qué piensas de la escritura como un sensible a compartir?

LETICIA OBEID: Claro, algo que se transmite. Estos días he pensado mucho en la transmisión. El libro está tan cerca todavía que seguro se me van a ir algunas cosas, pero cuando vuelvo a pensar en él aparecen cosas nuevas, y esto de la transmisión me ha aparecido con insistencia. En este estado de emergencia en el que estamos ahora en Argentina, se nota mucho que hubo un aprendizaje político, al menos para mi generación. Cuando era joven, en los 90, estábamos completamente despolitizados, había habido una interrupción de esa transmisión, y eso se volvió a construir poco a poco, incorporando ciertos aprendizajes. Pero hubo una generación donde eso se interrumpió. ¿Qué cosas se aprenden por verlas, por compartirlas, y no por el discurso? Cuando pensaba en la copia pensaba en el tacto como una forma de transmisión que no es solo verbal, sino que gestual. Hay algo mudo que se trasmite en el contacto físico.

Yo pienso las cosas como arqueología. En mi obra eso está todo el tiempo. Soy primero una artista visual que después comenzó a escribir, o diría más bien a publicar. Lo visual contiene a la escritura, pero la escritura modifica mucho lo visual.

PAZ LÓPEZ: Me parece muy interesante cómo aparece en tus obras, pero también en *Galería de copias*, el cuerpo, como si entre la escritura y la visualidad, en ese «entre que aparece entre los ojos y las manos», hubiera un trozo que sería precisamente el cuerpo. De hecho, en tu libro hay muchas referencias al cuerpo, a la epidermis, al tacto, al contacto. ¿Por qué el cuerpo es para ti un lugar de pasaje entre la escritura y la visualidad?

L. O.: Medio instintivamente siempre he tratado de desarmar la dicotomía entre cuerpo y pensamiento, entre cuerpo e intelecto. Yo quiero buscar el lugar donde esa chispa se da, como *Frankenstein* ¿En qué momento hace vivir al cuerpo? Hay una chispa que hace que lo inerte cobre de pronto una vida. Cada vez que busco, ensayo, con lo único que me encuentro es con el cuerpo. Incluso en mis textos más literarios, describo mucho la sensorialidad, hasta como una alternativa al psicologismo que a veces está muy presente en la literatura, sobre todo en Argentina, porque eso nos gusta mucho. Me interesa ver lo que ocurre entre los ojos, la mano, el papel, en esa escala pequeña, en ese espacio pequeño, que no es el de lo espectacular del arte contemporáneo. Para escribir no hace falta mucho espacio, ni mucha superficie, ni mucho material. La escritura tiene una economía muy austera y sin embargo ahí, en ese espacio, puede haber un destello, una amplificación, una intensificación. Me obsesiona y no entiendo muy bien por qué. Lo exploré no solo en la imagen fija, sino también en la imagen en movimiento, incluso al usar el sonido como parte de esa amplificación que nace de lo mínimo.

P. L.: Claro, dices en uno de los ensayos que en relación con el video no te interesa la imagen pulcra, incluso disponiendo de toda la tecnología, sino una imagen que tendría todavía la huella de la vibración del cuerpo, de lo íntimo, de lo pequeño.

L. O.: Sí, el temblor del cuerpo. Hace poco me fui a mi pueblo, en Córdoba, un pueblito chiquito y me iba a quedar 15 días, pero me quedé un mes porque me encontré con la banda de música infantil y adolescente ensayando para un concierto que tenían. Me pareció tan hermoso que me quedé a filmarlos con mi teléfono celular, porque no había llevado cámara. Me traje el material y ahora lo empecé a editar y es muy rústico, defectuoso, porque lo filmé con un teléfono malo, antiguo. Y pasa algo interesante porque el aparato es tan chiquito que no interrumpe la escena.

L. L.: Pareciera que prefieres el video por su porosidad, por ser inclasificable, por requerir siempre de un prefijo o un sufijo. En el video, como decían recién, se nota la pulsión del cuerpo, suele estar más presente, por ejemplo, la pulsión de la mano que empuña la cámara. Además, en el video aparece también la dimensión del sonido y, por tanto, la de la escucha, lo que también te genera otros disparadores reflexivos.

L. O.: Claro, el video está siempre al borde de no ser arte, porque cualquiera puede hacerlo, no tiene un sistema de selección que sí tiene el arte. El arte es un sistema de selección, y responde al modo en que cada sociedad define lo valioso. El video en cambio es masivo, desjerarquizado. Cuando estaba filmando a los chicos, había también padres filmando y los videos que hacía eran mucho más lindos que los míos. Mi único aporte era que yo me quedaba todos los días, no mi visión de artista, sino estar. Me gustan esas herramientas que pueden ser usadas por cualquiera, con las que cualquiera puede construir un lenguaje.

L. L.: Claro, cualquiera puede copiar...

L. O.: Tal cual. De hecho, estas bandas, que tienen un origen militar, que se forman para tocar en los actos patrios, cuando no lo están haciendo, tocan la música que quieren. Se bajan videos de YouTube y aprenden de ahí, copiando. Me fascina eso: uno aprende a hablar copiando, uno aprende a cantar copiando, a bailar copiando. En esa distancia del foco de la mirada, hay una combinación con el sonido que es inseparable de la visión.

L. L.: Hay algo así como una memoria afectiva, que también está muy presente en tus obras y en tu libro. Se aprende a leer tocando, como si también leyendo, mirando, estuvieras ya copiando. El acto material de leer es para ti muy importante, pasar los ojos de atrás para adelante, dar vuelta las páginas.

L. O.: Sí, el libro es antes que nada un artefacto manual, por eso es tan insuperable como invento. Que uno escribe leyendo ya lo ha dicho Borges, pero me interesa ver si arqueológicamente uno puede encontrar ese gesto en la memoria. Cada uno tiene una cierta idea de cuándo empezó a leer. La memoria es muy ficcional, pero algo de esa experiencia debe ser muy determinante en nosotros.

L. L.: Sí, pero en tu obra, más que escribir leyendo, es interesante cómo aparece el acto mismo de leer, un acto corporal y visual, casi al punto de no saber muy bien qué apareció primero, si la imagen o la escritura.

L. O.: Es interesante pensar la temporalidad en relación con aquello que aparece primero y después, porque lo que aparece después se apoya sobre ese contraste de lo que hay atrás. Si vos escribís habiendo hecho primero algo visual, hay un efecto diferente. Y al revés también. El orden modifica el resultado. Hay una omisión muy grande en mi libro, debe haber muchas, pero hay una que me llama la atención ahora, que es no haber mencionado la teoría de Vilém Flusser, que dice que aprender a escribir nos da una sensación de historia. El acto de poner una letra al lado de otra le da al sujeto la noción de que hay una historia, un antes y un después, una dirección, da igual si es de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo, eso depende de las culturas, pero hay una dirección, algo que hace saber que hubo algo antes que vos y que viene algo después de vos. Seguramente, poner una letra al lado de otra es una experiencia trascendental en la vida de alguien. En mi caso, creo que trabajo con esa escritura y con esa tachadura desde siempre.

P. L.: ¿Y cómo piensas ese elemento temporal que habría en la escritura con el video?

L. O.: Tuve en Córdoba una formación muy tradicional. Lo que había disponible era la pintura o el dibujo, pero ni bien pude, me puse a hacer videos. Mis primeros videos fueron sobre todo a partir de dos actos: escribir palabras filmadas desde muy cerca y hacer playback, es decir, movía la boca para calzarla con un sonido. Eso lo empecé a hacer en 2000, no sabía editar, no tenía computadora. Otra cosa decisiva es la experiencia de lo digital. Yo vi cómo se editaba en cinta, y esa diferencia es muy importante. Cuando yo empecé a editar lo hice ya en digital, y eso en el mundo de la imagen es un quiebre muy fuerte, porque lo que vemos en la imagen son cosas que no tienen una historia, sino que se reemplazan unas a otras, una y otra vez. En el video digital, lo que vemos todo el tiempo es un pixel que reemplaza a otro y a otro, y eso al infinito. Eso de que uno ve una línea, como en el cine, es un truco para hacernos entender la mecánica de la edición. El video es nuestra experiencia cotidiana, muchas veces es imposible además rastrear el origen de las imágenes, están todas descontextualizadas.

P. L.: Es interesante eso que dices de Flusser en relación con la escritura y su relación con la temporalidad. Habría algo, independiente al contenido de lo escrito, que por su propia estructura produciría una sensación de tiempo, de historia. Por eso me imagino que te interesa mucho lo de la materialidad. Es muy lindo ese capítulo donde hablas de la tinta, de cómo está hecha a partir de ciertos hongos, el asunto de las tipografías o incluso en el video o en lo digital, siempre estás pensando su condición material. Uno tiende a pensar que lo digital es algo incorpóreo o inmaterial, y si bien es cierto que cada vez más las imágenes están siendo producidas por máquinas, y habría una visión maquínica que estaría desplazando al ojo humano, no hay que olvidar, como lo hace Jussi Parikka, la historia material de los medios.¹ Si uno lo aborda desde ahí, lo que

1 Véase Parikka, *Antroposceno y otros ensayos. Medios, materialidad y ecología*.

aparece son los procesos laborales, la explotación, el desalojo y la masacre, los pactos neocoloniales que están a la base de nuestras tecnologías digitales. «Cargamos pequeñas porciones de África en nuestros bolsillos», dice Parikka. Me parece que tu énfasis en la materialidad permite pensar eso. Pero también permite pensar que la materialidad produce ella misma sentidos.

L. O.: Sí, porque el mundo digital es el mundo del espectáculo y del escondite del trabajo, de la explotación, de la injusticia. Tenés por un lado un lenguaje que te saca de lo mítico y te lleva a la ficción, que sería la escritura, la escritura de la historia. Por el otro, pareciera que estamos otra vez en un mundo mítico, donde no sabemos dónde está el principio y el final. Da la sensación de que cada vez uno entra a una conversación que ya está empezada.

P. L.: Un tiempo sin pausa, sin intermitencias.

L. O.: Sí, y pensar la materialidad es detenerse. Hace unos días comencé a escribir a mano. Me levanto en las mañanas, y como estoy muy angustiada por todo lo que está sucediendo en Argentina, escribir a mano me calma. Escribir ralentiza el pensamiento, porque la mano va más lento que la cabeza. Escribir a mano es una detención frente a lo que parece que no tiene detención.

P. L.: Sí, una temporalidad que no es la de la demanda productiva, 24/7, donde parece que ya nada duerme, donde no hay límites o contornos, por ejemplo, entre el día y la noche.

L. O.: Es otro tipo de eficiencia la que se produce al escribir a mano, porque las palabras tienen que ser escogidas con precisión. En el libro narro un encuentro con César Aira. Él sigue escribiendo todo a mano, sus novelas las escribe a mano y son esos manuscritos, esa letra la que yo copié. Escribe en cuadernos chiquitos o medianos y ahí tiene que caber toda la historia. Seguramente hay una velocidad especial para esa escritura. Quizás tiene que ver con que escribe a mano. Después él mismo pasa todo a la computadora, pero antes escribe a mano.

P. L.: Se da a sí mismo un límite, un marco, que es la extensión que tiene el propio cuaderno. A veces ese límite es un buen antídoto frente a la angustia.

L. L.: Mencionabas en una entrevista que últimamente te estaba costando leer libros enteros. Lo pensaba porque precisamente en estos tiempos vertiginosos, el propio acto de lectura se modifica. En *Jano* (2015), una de tus obras en video, dices «que la lectura es una de las formas más interesantes de entender el paso del tiempo». ¿Cómo pensar el tiempo actual y la lectura? ¿Cómo pensar en posibles pliegues del tiempo? ¿Será la lectura un lugar para aquello?

L. O.: Se dice que la gente ya no lee más, pero leemos un montón todos los días. Lo que pasa es que lo que leemos son cosas muy breves. Lo digital está dinamitando nuestra atención, eso se sabe, y ese acontecimiento indudablemente modifica nuestra manera de leer. En ese sentido, el papel, el libro, lo que tienen es que son lugares más estables,

lugares a los que se puede volver y que no están minados de tantas distracciones. El libro es monocanal. Yo no reivindico el libro, no tengo ese espíritu ilustrado, pero claramente la lectura hace un efecto y la escritura anuda. El video me gusta pensarlo en cambio como la experiencia de ser testigo de algo. En algunas situaciones el video me sirve para mirar lo que hago. Cuando usaba esas cámaras que tenían una pantalla plegable, miraba por ahí para ver lo que estaba haciendo. No miraba directamente, sino mediado por esa pantalla.

Las primeras editoras de cine fueron costureras, porque tenían una motricidad tan fina, que podían cortar y pegar el celuloide con exactitud. Hay un trabajo de costura en la edición que me encanta. Cortar y pegar, aunque se haga con el *mouse*, tiene algo parecido a coser, y coser tiene que ver con escribir.

P. L.: Volviendo a la copia, en tu libro ella aparece como un gesto austero pero también como una palabra que permite cuestionar ciertas lógicas vinculadas al poder. Pienso en ese ejercicio de copiar la letra manuscrita de diversos autores y autoras, por ejemplo la letra de Walter Benjamin, un trabajo que describes con detalle en tu libro y que dio lugar a una exhibición que formó parte de una muestra llamada *La vida de los otros*. Pero la copia aparece también como una manera de poner en cuestión conceptos como el de aura y original que funcionarían como una suerte de mercancía en el arte contemporáneo. De allí que el video sea considerado siempre un hermano menor, por su carácter prominentemente reproducible, incluso por parte del propio artista. Piensas también la copia como una fuerza que le haría algo al patriarcado que siempre piensa en términos de originalidad. O para poner en crisis la idea de que América Latina y sus producciones artísticas serían un remedo pobre y fallido de Europa y Estados Unidos. Es decir, sin decirlo explícitamente, porque tu libro tiene una escritura muy sutil, la copia tendría rendimientos políticos importantes.

L. O.: No digo que esté mal que un comprador de arte quiera su original, pero no hay que olvidar que el original es una regulación de la abundancia. Cómo hacer para que eso, que es abundante, se vuelva escaso, no vaya a ser que lo que hay alcance para todos. Y claro, en relación con el patriarcado, siempre se quiere saber quién es el padre, porque de la madre se sabe, porque lo parió, pero el padre siempre es una pregunta. Hay en el patriarcado una pregunta por el original. Bueno, y por eso es «el» original y «la» copia.

P. L.: Sí, aunque uno puede pensar que la copia es hoy lo más a la mano que tenemos. Pareciera que en tu caso, a la velocidad de la copia y la reproducción, le impones una copia lenta.

L. O.: Hay otro caso que no alcancé a incorporar en el libro. Se trata de dos artistas, María Guerrieri y Max Gómez, que copiaban las obras de los artistas que amaban para tenerlos en su casa. Las copias les quedaban buenísimas. Es una mezcla de robo y devoción. La primeras letras que copié fueron las de Benjamin, porque era para mí como tener la estampita de un santo.

L. L.: No son copias digitales, sino artesanales.

L. O.: Claro, son copias pasadas por el cuerpo de manera lineal.

L. L.: Sí, porque la copia, el remix, la posproducción, la intertextualidad, son todas formas de pensar en contra del original, pero siempre se vuelve a restituir cierta primacía. A ti te interesa más el acto que el resultado.

P. L.: Claro, todo lo que vemos es una imagen pobre. Tú citas a Hito Steyerl, a propósito de que las imágenes que vemos son copias de copias, que se reproducen de un medio a otro, de una plataforma a otra, de un aparato a otro y que en ese proceso no pueden sino llegar a nosotros desgastadas, pobres.² Recuerdo ese texto de Boris Groys que discute la idea de que ya no habría original. Lo que él dice es que la instalación, que no sería solo un género, sino la forma señera del arte contemporáneo, produce originales a partir de la copia. La instalación pone a los objetos en un contexto fijo, único y original, por más que esos mismos objetos sean una copia.³

L. O.: Es interesante ese texto de Groys porque se anima a discutirle a Benjamin. Y claro, esos planteamientos de Benjamin se hacían desde un mundo que tenía otra escala. Las posibilidades de la copia eran menores. Las placas metálicas para copiar un diario, por ejemplo, se iban rompiendo. Lo digital se rompe, pero de otra manera. Ese cambio de escala es cualitativo, y en ese sentido lo que yo hago es anacrónico, porque está pensando en ese mundo predigital.

P. L.: Dices en tu libro que es distinto el aprendizaje vía la copia que el aprendizaje teórico, algo así como una diferencia entre el aprendizaje vía la imagen y el aprendizaje vía conceptos.

L. O.: Pienso en el texto de Ana Gallardo que aparece en el libro, donde cuenta que su madre aprendió copiando y ella ahora copia las obras de su madre. Limpió esas obras con su propia saliva, que es una técnica de restauración, y eso me fascinó. Hay una dimensión artesanal, pero también se pueden copiar las ideas o los gestos del razonamiento. Escribir tiene mucho de copia. Uno lee algo que le fascina y quiere intentar el tono, el estilo, los recursos. Me interesa el aprendizaje por el cuerpo, que tiene algo de íntimo, como la lectura.

P. L.: No sé si llamarle copia, pero es innegable que hoy es difícil llegar, por ejemplo, a una ciudad y encontrar singularidad en ella. Todo se parece a todo. Hubo una época donde el valor estaba dado por la distinción, pero hoy parece ser que nada, ni los lugares ni las personas quieren ser demasiado distinto a las imágenes que ofrecen, por ejemplo, las plataformas como Pinterest, Instagram, etc. Los filtros vuelven todos los rostros iguales.

2 Véase Steyerl, «En defensa de la imagen pobre».

3 Véase Groys, «Las políticas de la instalación».

L. O.: Sí, hay un elemento alienante en la copia. Pero también en la idea de novedad, que es también una repetición, puede ser una imagen del infierno. Pienso en la relación entre arte y consumo, porque pareciera que el arte fabrica cosas únicas, pero eso que al principio es indigerible se va imponiendo a fuerza de repetición.

L. L.: Mencionas varias veces en tu libro la cuestión de la mimesis y lo mimético. Uno puede pensar que esas palabras aparecen en tu libro de diversas maneras: como formas de desaparición, de volverse una figura vacía que se adapta al mercado, pero también de ir a contrapelo del relato.

L. O.: Sí, en el mundo animal, por ejemplo, la mimesis es una forma de sobrevivir, o de seducir. Desaparecer es pegarse con el fondo. A mí me interesan las maneras en que el arte puede ser una suerte de lugar vacío que hace de fondo para que las cosas hagan contraste ahí. Hoy ser artista no quiere decir nada específicamente. O quizás sí, un artista es alguien que trafica cosas de un espacio a otro, de una disciplina a otra, de una situación a otra. Y eso hace la copia, cambia las cosas de lugar para ofrecerles otra forma de aparición.

Referencias

- Groys, Boris. «Política de la instalación». *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, 2015.
- Obeid, Leticia. *Galería de copias*. Ripio, 2023.
- Parikka, Jussi. *Antropobsceno y otros ensayos. Medios, materialidad y ecología*. Mimesis, 2021.
- Steyerl, Hito «En defensa de la imagen pobre». *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, 2014.