

CARLOS TRILNICK

Escobar, Ticio
Carlos Trilnick. - 1a ed. - Rosario :
Ediciones Castagnino/macro, 2013.
222 p. : il. ; 23x19 cm.

ISBN 978-987-29180-1-9

1. Fotografías.
CDD 778.5

Tapa_
En tiempo [i]real
2009 - Video

Cover_
In [i]real time
2009 - Video

Ediciones Castagnino+macro
Avenida Pellegrini 2202, Rosario • Argentina
www.castagninomacro.org
Rosario, julio 2013

CARLOS TRILNICK

ÍNDICE | INDEX

6_	
EL OFICIO DE LA DISTANCIA	
ACERCA DE LA OBRA	
DE CARLOS TRILNICK	
THE ART OF DISTANCING	
THE WORK OF	60_
CARLOS TRILNICK	Viajando por América
Ticio Escobar	Travelling Across America
20_	64_
Jerusalam	Qosco
Jerusalem	Qosco
22_	70_
El cristal de la memoria	Geometrías de turbulencia
The Lens of Memory	Geometries of Turbulence
30_	74_
Río de la Plata	Berlín
Río de la Plata	Berlin
32_	88_
Paisajes B y N	Five seconds
B&W Landscapes	Five Seconds
42_	92_
Museos y maquetas	Social Less
Museums and Models	Social Less
54_	96_
La Pietà	Todos somos iguales bajo la piel
The Pietà	We Are All Alike Under the Skin

100_	140_
Como un cuerpo ausente	El faro
Like an Absent Body	The Lighthouse
104_	146_
Una tarde	Ex Data
One Evening	Ex Data
108_	152_
Compañía	Electro
Company	Electro
112_	158_
Porqué pintar un cuadro negro	L.A.
Why Paint a Black Picture	L.A.
116_	160_
1978-2003 Contrahomenaje	Paisajes urbanos
1978-2003 Reverse Tribute	Urban Landscapes
126_	174_
Proyecto minas antipersonas	Archivos del horror
Anti-personnel Mines Project	Archives of Horror
132_	188_
Checkpoint	ACERCA DE LAS OBRAS
Checkpoint	THE WORK OF CARLOS TRILNICK
	<u>Ticio Escobar</u>

THE ART OF DISTANCING THE WORK OF CARLOS TRILNICK

Ticio Escobar¹

"Under the name of vicinity, topology unequivocally states that even in the shortest distance between two points there lies infinity."²

Gérard Wajcman

This commentary on Carlos Trilnick's work starts by outlining the topics that lie at the heart of contemporary modern art, followed by a discussion on how the artist's individual works engage with these topics.

Benjamin's Conundrum

In 1936, with *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* Walter Benjamin confronted the art scene with a shattering insight—the doom of the aura. This trope differed from the end of art announced by Hegel, who did not believe that paintings and sculptures would disappear, but rather awaited the time in which the dubious detour of the imaginary and the senses would be rendered unnecessary in order for the concept to reach its object directly (without the mediation of aesthetics). Benjamin announced that the distance from the object had vanished, a distancing born of the desire of the gaze. This obliteration resulted in the breakdown of the system of representation, precisely because that space of separation brings forth the absence and lures the gaze, making it hesitate and search for detours, circuitous paths that come out onto parallel zones revealing the object's invisible sides. Rather than proclaim its doom, maybe what Benjamin did was to state an aporia. In fact, the same year that *The Work of Art...* appeared he published, in a reverse motion, *The Storyteller*, a text that advocates the distancing that veils the object and renders it fascinating.

It is not unusual to find contradictions in Benjamin, although they are always illuminating, to use his own terms. The paradox thus

1_ Ticio Escobar is a curator, professor, art critic, and cultural promoter. He is the Director of the Museo de Arte Indígena (Museum of Indigenous Arts) and the Center of Visual Arts in Asunción, Paraguay. He was the author of the National Culture Act of Paraguay. He has written more than ten books on art and culture of Paraguay and Latin America. He has served as chairman of the Paraguayan department of the International Association of Art Critics and he was the Director of Culture of Asunción, and the Minister of Culture of Paraguay. He has received several international awards and distinctions.

2_ Gérard Wajcman. *L'objet du siècle* (Paris: Verdier, 1998), p. 92 in the Spanish version quoted in Spanish preface.

EL OFICIO DE LA DISTANCIA ACERCA DE LA OBRA DE CARLOS TRILNICK

Ticio Escobar¹

"Bajo el nombre de vecindad, la topología dice cabalmente que entre dos puntos, por próximos que se encuentren, está siempre el infinito."²

Gérard Wajcman

Este texto de aproximación a la obra de Carlos Trilnick comienza bocetando cuestiones propias del arte contemporáneo para comentar luego propuestas del artista vinculándolas con la problemática planteada en primer lugar.

El enigma de Benjamin

En 1936, de manera intempestiva, en "La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica", Walter Benjamin lanzó en la escena del arte una sentencia explosiva: la condena del aura. Esta figura es diferente a la de la muerte del arte anunciada por Hegel; éste no pensaba que habrían de desaparecer óleos y esculturas: esperaba el momento en que sería innecesario el dudoso rodeo de lo imaginario y lo sensible para que el concepto llegase directamente a su objeto (sin la mediación de la estética). Benjamin anuncia la anulación de la distancia del objeto, el alejamiento que genera el deseo en la mirada. Esta derogación produce un descalabro en el régimen de la representación, pues es justamente ese espacio de separación lo que produce la ausencia, seduce la mirada y la hace vacilar y buscar desvíos, rumbos ladeados que desembocan en zonas paralelas y descubren en el objeto costados invisibles. Quizá, más que una sentencia, lo que hace Benjamin es plantear una aporía. De hecho en el mismo año en que aparece "La obra de arte...", publica, como contracara, "El narrador", texto defensor de la distancia que vela el objeto y lo vuelve fascinante.

1_ Ticio Escobar
curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural.
Director del Museo de Arte Indígena, Centro de Artes Visuales, Asunción. Autor de la Ley Nacional de Cultura de Paraguay. Tiene escritos más de diez libros sobre arte y cultura del Paraguay y América Latina. Se desempeñó como Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, sección Paraguay. Director de Cultura de Asunción y Ministro de Cultura del Paraguay. Ha recibido premios y distinciones internacionales.

2_ Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2011, p. 92.

No resulta extraño detectar contradicciones en Benjamin, pero ellas son siempre iluminadoras, para usar un concepto suyo. Tal vez la

exposed would be better read as a kind of *reductio ad absurdum*, or approached as a metaphor of the predicament foreshadowed by the crisis of the sovereign form. It is well known that the collapse of art's autonomy jeopardizes not only the aristocratic and disdainful haven of the fine academic form, but also the distance imposed on modern art by the hegemony of form.³ The well guarded realm of aesthetics gives way under the pressure of contents, issues, discourses, and images from the other side: that of everyday life, the environment, history, philosophy, and the sciences. Both reality (of things and empirical facts), and the real (in a Lacanian sense, the extra-symbolic) began to push from outside locations to mark, cross, disrupt, or occupy spaces in the –until then– closed sphere of art.

The opening of this sphere poses the antinomy exposed by Benjamin, albeit not solved. The erasure of the limits of art; its overlapping with the trivial and the unintelligible, with social claims, commodity, and spectacle, elicit an ontological scandal in the realm of a concept forcibly defined in metaphysical terms, i.e., from the opposition between form and content. This split, Derrida reminds us, is inescapable. Western thought about art was born split by a language structure that dichotomously opposes subject and object, image and concept, appearance and essence. We could debate the binary in these oppositions. We could state its contingency and deconstruct its essential character. But we cannot do it from outside the symbolic order. Thus, aesthetics loss of autonomy misplaces the allotted places, so the borders between inside and outside vanish, while the balance between form and content is lost (content contained by the structures of the form).

8

I will discuss two immediate consequences of this disruption. First, the aura does not vanish. As stated, Benjamin's announcement of its doom should be read not as a prediction or desire, but rather as a riddle or conundrum capable of pointing out in its darkness the loss of certainties, clear borders, and distinct views. The aura does not vanish; rather it disseminates outside the realm of art—as the spell of advertising, the glitter of spectacle, or the decoy of

3_ Although the reference to Baudelaire seems to indicate that the aura doomed by Benjamin was what surrounded Fine Arts works with a halo, it is evident that Benjamin also referred to the modern work of art. The latter, withdrawn in its own form, was unfathomable for the large public and remained bulletproof against the attacks of history. Evidently, modernity had its own paradox: the tension between aura (formal distance) and utopia (emancipatory action, search for ethically oriented contents), although this problem goes beyond the scope of the discussion outlined above.

paradoja expuesta por él debe ser leída como una suerte de *reductio ad absurdum* o encarada como una metáfora del brete a que conducía la crisis de la forma soberana. El colapso de la autonomía del arte compromete no sólo el resguardo aristocrático y desdeñoso de la bella forma académica, sino también la distancia impuesta en el arte moderno por la hegemonía de la forma.³ El bien resguardado recinto de la estética cede ante la presión de contenidos, cuestiones, discursos e imágenes provenientes del otro lado: de la cotidianidad, el medioambiente, la historia, la filosofía y las ciencias. Tanto la realidad (de las cosas y los hechos empíricos) como lo real (en sentido lacaniano: lo extrasimbólico) habían comenzado a empujar desde posiciones situadas extramuros para marcar, cruzar, trastornar u ocupar espacios en la esfera, hasta entonces cerrada, del arte.

La apertura de esta esfera plantea la antinomia expuesta, aunque no resuelta, por Benjamin. La borradura de los límites del arte, su confusión con lo banal y lo incomprendible, con la denuncia social, la mercancía y el espectáculo, causan un escándalo ontológico en los terrenos de un concepto definido forzosamente en términos metafísicos, es decir, desde la oposición entre forma y contenido. Esta disyunción, nos recuerda Derrida, es ineludible: el pensamiento occidental del arte nació escindido por un régimen de lenguaje que opone, de manera dicotómica, sujeto y objeto, imagen y concepto, apariencia y esencia. Podemos discutir lo binario de estas oposiciones; podemos afirmar su contingencia, deconstruir su carácter esencial; pero no podemos hacerlo desde fuera del orden simbólico. Entonces, la pérdida de la autonomía de la estética confunde los lugares asignados: se desvanecen las fronteras entre el adentro y el afuera y se pierde el equilibrio entre la forma y el contenido (la contención de éste por los esquemas de aquélla).

Me referiré a dos consecuencias rápidas de este desguace. En primer lugar, el aura no desaparece. Como queda señalado, la sentencia benjaminiana debe ser leída no como un pronóstico o una expresión de deseos, sino como un acertijo o un enigma capaz de

3_ Aunque la referencia a Baudelaire parecería indicar que el aura condenada por Benjamin era lo que nimbaba las obras de las Bellas Artes, es evidente que Benjamin se refería también a la obra moderna que, vuelta sobre su propia forma, resultaba inaccesible a la percepción de los grandes públicos y permanecía blindada ante los embates de la historia. Obviamente, la modernidad tenía su propia paradoja: la tensión entre aura (distancia formal) y utopía (acción emancipatoria, búsqueda de contenidos éticamente orientados), pero este problema escapa al ámbito de lo planteado en este punto.

information. As the “sex-appeal of the inorganic,” to use Benjamin’s own term. In the blurred spaces of art, the aura still operates like a mechanism of the detachment that drives desire—as a warrant of the lack.

Second, this resilience, dragged over the scars of ancient borders, causes bewilderment amongst the terms of art, whose condition appears threatened by two conflicting situations. On the one hand, disengaged from its commitment to the contents of history, the form becomes a principle of stylistic formalism or a factor of globalized aestheticism. Beauty reconciled with market standards. On the other, freed from the straitjacket of the form, contents disseminate (the concept, the complications of meaning, the references to reality, the search for truth, the return of the real). According to standpoints or intentions, anything can become art—a story, a clever idea, or a social action.

Contrary to the traditional notion of art, this double move accurately conveys the antinomy presented by Benjamin. Recovering the autonomy of the form would be reactionary; it would imply the reinstatement of the “dictatorship of the signifier,” the hegemony of the beautiful, prescribed form. However, on the other extreme, the dissolution of all formal limits threatens the very existence of art. Unbound, contents erupt in different positions that refuse to acknowledge even the slightest hold on facts or objects produced by the form, and thus do not allow for perspective. Without auratic distancing—the brief paralysis created by form—contents dissolve outside art. (The fatal Hegelian prophecy would still stand as regards conceptual contents.)

This quandary rekindles a discussion that had been dismissed long ago—the definition of art, the limits of its realm. An exact definition would betray its own notion. Thus, we are left with intermediate places, third spaces, the in-between—the undecidable, in terms of Derrida. If not defined by preconceived notes, what is or is not art would depend on contingencies, specific locations, certain historical

señalar en su oscuridad la pérdida de certidumbres, lindes claros y posiciones exactas. El aura no desaparece, más bien se propaga fuera del terreno del arte: como encanto de la publicidad, resplandor del espectáculo o señuelo de la información; como “glamour de lo inorgánico” para usar un término del mismo Benjamin. En los lugares, difusos, del arte, el aura sigue actuando como dispositivo de la separación que acicatea el deseo: como aval de la falta.

En segundo lugar, esta persistencia, arrastrada por sobre las cicatrices de antiguas fronteras, produce un desconcierto entre los términos del arte, cuya condición aparece amenazada por dos situaciones opuestas. Por una parte, desentendida de su compromiso con los contenidos de la historia, la forma se vuelve principio de formalismo estilístico o factor de esteticismo globalizado: belleza conciliada según los estándares del mercado. Por otra, liberados del corsé de la forma, se desparraman los contenidos (el concepto, las complicaciones del sentido, las referencias a la realidad, la búsqueda de verdad, el retorno de lo real). Según posiciones o intenciones, cualquier cosa puede asumir el estatuto de arte, como puede hacerlo una historia, una idea ingeniosa o una acción social.

Este doble movimiento, adverso al concepto tradicional de arte, es el que traduce bien la antinomia ante la que nos coloca Benjamin. La recuperación de la autonomía de la forma sería reaccionaria: implicaría reinstaurar “la dictadura del significante”, la hegemonía de la bella forma concertada. Pero, en el otro extremo, la disolución de todo límite formal amenaza todo lugar para el arte: desatados, los contenidos se disparan hacia posiciones diversas que descnocen la mínima retención de los hechos u objetos producida por la forma, que no permiten la puesta en mirada. Sin la distancia aurática –la breve parálisis que produce la forma–, los contenidos se diluyen fuera del arte. (En lo referente a los contenidos conceptuales se cumpliría el mortal vaticinio hegeliano.)

Esta disyuntiva reflota una cuestión que había sido dada de baja hace tiempo: la referente a la definición del arte, a los límites de su

conditions. Mostly, a work of art is an impromptu operation, a construct. Since there are no metaphysical guarantees, recipes, nor guiding trends or styles, each work must enact –*in situ*– its own staging, its stakes. It is at this point that the artist should find his or her own formula to set the record straight, for a fleeting instant, between form and content, aesthetics and poetics. The limits of art are *always parergonal*⁴; they depend on the gesture that knows how to put something in perspective (for the observer). Obviously, that something and that perspective should be capable of triggering a surplus drive that lures the gaze. It must create its own auratic distancing *in situ*.⁵

Standing For (Something)

Carlos Trilnick addresses the conflict between the order of the form and the drive of urgent contents assessing the aesthetic element in each case. He regulates and ponders the latter's impact according to the need to advance an ethico-political stand: his commitment to a harsh reality, marked by a critique of social exclusion and global violence, as well as a condemnation of all authoritarian models and any form of discrimination.

Trilnick performs an intricate operation that avoids both the seduction of placid beauty and the literal nature of pure condemnation. His is a daring operation: he works the mise-en-scène strenuously and the formal experimentation daringly, turning these operations into enunciation and discourse devices. Trilnick knows that the silence of poetry is a safeguard against the inarticulateness of pure form and the shrillness of unsuppressed clamor, of uninterrupted sound. That is why he exposes himself to the point almost of being obvious, but holds off right at the

⁴ I refer here to the *parergon*, a term that Derrida takes from Kant to name the imprecise limits that mark, albeit shiftingly, the provisional spheres of art.

⁵ Although not discussed here, this overview does not ignore the points of no-undecidability: hard surplus of meaning capable of settling into forms that survive their own contingency (continuity of past art systems).

campo. Una definición exacta traicionaría su propio concepto. Se plantean, entonces, los lugares intermedios, los terceros espacios, lo *in between*; lo indecidible, en el sentido de Derrida. Si no se encuentra definido por notas predeterminadas, lo que es o no arte dependerá de contingencias, emplazamientos específicos, condiciones históricas particulares. En gran parte, una obra de arte es una operación *ad hoc*, un constructo. Dado que no existen garantías metafísicas, ni recetas, ni tendencias o estilos orientadores, cada obra ha de plantear su puesta, su apuesta, en situación. Entonces, el artista debe encontrar su propia fórmula para dirimir por un instante el conflicto entre forma y contenido, entre estética y poética. Los límites del arte son siempre parergonales,⁴ dependen del gesto que sepa poner algo en perspectiva de observación. Obviamente, ese algo y esa posición deben ser capaces de provocar un plus pulsional que seduzca la mirada. Debe construir *in situ* su propia distancia aurática.⁵

Posiciones

Carlos Trilnick encara el conflicto entre el orden de la forma y el ímpetu de contenidos apremiantes midiendo, en cada caso, el componente estético, regulándolo y sopesando su acción según lo requiera la necesidad de afirmar una posición ético-política: su compromiso con una realidad dura, marcada por la crítica de la exclusión social y la violencia globalizadas, así como la denuncia de todo modelo autoritario y cualquier forma de discriminación.

Se trata de una operación compleja, capaz de sortear tanto la seducción de la belleza apaciguada como la literalidad de la pura denuncia. Se trata de una operación audaz: trabaja con rigor la puesta en imagen y con osadía la experimentación formal haciendo de estas operaciones dispositivos de enunciación y discurso. Sabe que el silencio de la poesía es un resguardo contra la mudez de la pura forma y la estridencia del grito incontinente, del sonido sin pausa. Por eso se expone hasta la obviedad y frena a tiempo sobre el límite: se desvía; busca el rodeo, el extravío de la cifra; desmien-

4_ Empleo este término con relación a la figura del párgon, que Derrida toma de Kant para nombrar los bordes indecisos que puntúan, fluctuantes, los ámbitos provisionales del arte.

5_ Aunque no lo explique, este rápido análisis no desconoce puntos de no-indecidibilidad: excedentes duros de sentido capaces de cuajar en formas que sobreviven a su propia contingencia (continuidad de sistemas artísticos del pasado).

edge, taking a detour. He looks for a byway, the misplacement of numbers, belying the inertia of meaning with a fleeting gesture. That is why he dares to embrace a critical stand vis-à-vis iniquity, and he does so in the most radical way for an artist—by circumventing what has been purloined from language. When the story is almost over, Trilnick introduces a torque that derails its narrative and hints at other instances of meaning. Narratives, critiques, and concepts are intervened by quick operations that introduce mediations, trigger short-circuits, and prevent us from decoding the message. Let the happening become an event understood as pamphlet, information, or spectacle.

Didi-Huberman suggests a fertile opposition between what he calls “taking a stand on” and “standing for” an issue.⁶ The first implies a direct involvement by moving closer or away from the issue at hand, thus creating discontinuities and interrupting the action: moves of “qualified closeness, distancing with desire.”⁷ The second implies a commitment to political activism, risking everything for a cause that calls for action. It does not allow for a game of concealment and closeness, or calling the issue into question, because it is sustained by a certainty that must be upheld at all costs. I believe that Trilnick stands for an emancipatory ethical principle that sustains his work and shapes its truth and its concept. But his work, albeit committed to that certainty, is neither trapped in its exhibition nor turned into a defense plea because of that. The image does not allow for pure demonstration, a clear record of that which is called into question, because it can never show everything and only allows a veiled glimpse of what it signals. Aesthetic knowledge resorts to this partial withdrawal to intensify the meaning of the hidden. Thus, it suggests the intricacy of a situation that refuses to be reduced to a categorical explanation—a closure of the economy of meaning.

Trilnick is able to handle distancing better through photography and video. He circumvents the object or fact through an almost always calculated game of prowling, skewed proximities, and sudden

⁶ George Didi-Huberman. *L'œil de l'histoire, 1. Quand les images prennent position* (Paris: Minuit Editions, 2011), p. 72 in the Spanish version quoted in Spanish preface.

⁷ *Ibid.*

te con un gesto breve la inercia del sentido. Por eso se atreve a asumir una postura crítica ante la iniquidad y a hacerlo de manera más radical que puede un artista, mediante el rodeo de lo birlado al lenguaje. A punto de consumarse el relato, Trilnick introduce un punto de torsión que descarría su curso y remite a otras instancias de sentido. Las narraciones, críticas y conceptos son interceptados por operaciones rápidas que introducen mediaciones, provocan cortocircuitos e impiden que el mensaje sea descifrado: que el acontecimiento devenga evento en clave de panfleto, información o espectáculo.

Didi-Huberman trabaja una oposición fecunda entre lo que él llama “tomar posición” y “tomar partido” ante una cuestión.⁶ La primera figura supone involucrarse en el tema pero haciéndolo a través de movimientos de aproximación y alejamiento que crean discontinuidades e interrumpen la acción: movimientos de “acercamiento con reserva, separación con deseo”.⁷ La segunda, implica un compromiso con la militancia política, se juega por una causa que determina y fija la acción. No admite el juego de ocultamientos y acercamientos, de puestas en cuestión del tema, pues parte de una convicción que debe ser sostenida a toda costa. Creo que Trilnick toma partido por un principio ético emancipatorio que sostiene su obra y configura su verdad y su concepto. Pero su obra, aunque queda comprometida con esa certidumbre, no queda atrapada en su exposición ni convertida por eso en alegato de su defensa. La imagen no permite la pura demostración, la clara documentación de lo cuestionado, pues nunca puede mostrar todo y sólo permite entrever, velado, lo que señala. El conocimiento estético recurre a esa sustracción parcial para intensificar el sentido de lo ocultado; sugiere, así, la complejidad de una situación que se niega a ser reducida a un esclarecimiento definitivo: a una clausura de la economía de la significación.

6_ Georges Didi-Huberman,
Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia,
1, Madrid, A. Machado
Libros, 2008, p. 12.

7_ *Idem*.

Mediante la fotografía y el video, Trilnick puede administrar mejor la distancia: rodear el objeto o el hecho mediante un juego, calculado casi siempre, de merodeos, aproximaciones oblicuas y separa-

separations that allow him to get involved in the situation without being trapped in it. Deferment, displacement, framing, and cutting outline a choreography that forestalls the goal of representation. They are elements of the Brechtian aesthetics of montage: the play of images that alter the exhibition of the “real” object or fact, projecting instead its shadows and showing its difference, the other within. This appeal to absence turns the work from a mere document, a record, or gesture of protest into a poetic, political act capable of stating the difference. In Barthes terms, it makes possible for his references not to fall into the sphere of *studium* (the fact, the objective description), but to be intercepted, transcended by the *punctum*—the stabbing wound that decenters information from itself, allowing for signals to leak from the other side, and opening a millimetric space from where to renew the distance and fasten the gaze.

Trilnick’s concern with absence is based both on the task of creating emptiness, implicit in his endeavor as an artist, and on his obsession with the issue of the disappeared during the military dictatorships of the Southern Cone. The tricks of image allow him to summon absence, embody it, and make it positive. This is the essential poetic operation, which requires a work of positioning and distancing that involve both spectator and object. The work is compounded when it touches upon situations marked by excess. When tasked with intervening or evoking spaces where the colossal weight of the past has staved in the representational scene, the resources of image must be taken to its (highest or lowest) limit. Trilnick must then appeal to large detours and radical silences to deal with inaccessible places linked to the memory or the record of thousands of disappeared.

Adorno hit a nerve when he proclaimed the impossibility of poetry after Auschwitz. The question of how to represent the unrepresentable opened a fruitful debate with long-term impact on the thread of contemporary thought. To illustrate this, I will point to two radical positions, among many involved in the discussion. On

ciones bruscas que le permiten implicarse en la situación sin quedar atrapado en ella. El retraso, el desplazamiento, el encuadre y el recorte diagraman una coreografía que impide el cumplimiento de la representación. Constituyen componentes de la figura brechtiana del montaje: el juego de imágenes que altera la exposición del objeto o el hecho “reales” proyectando sus sombras y presentando su diferencia, lo otro de sí. Esta invocación de la ausencia posibilita que la obra no sea un mero documento, un testimonio o un gesto de protesta, sino que devenga un hecho poético, político, capaz de consignar la diferencia. Posibilita, para usar el vocabulario de Barthes, que sus referencias no caigan dentro del ámbito del *studium* (el dato, la descripción objetiva), sino que se encuentren interceptadas, traspasadas por el *punctum*: la incisión punzante que descentra la información de sí misma, permite que se cuelen señales del otro lado y abre un espacio milimétrico desde donde renovar la distancia y asegurar la mirada.

La preocupación de Trilnick por la ausencia se basa tanto en su tarea de crear vacío, implícita en su oficio de artista, como en su obsesión por el tema de los desaparecidos durante las dictaduras militares del Cono Sur. Las tretas de la imagen permiten convocar la ausencia, darle un cuerpo, volverla positiva. De eso se trata la operación poética fundamental, que requiere un trabajo de posturas y distancias que involucran al espectador y al objeto. El trabajo se complica al recaer sobre situaciones exorbitantes. A la hora de intervenir o evocar espacios donde el peso descomunal de lo acontecido ha desfondado la escena de la representación, los recursos de la imagen han de ser extremados (hasta lo máximo o lo mínimo). Trilnick debe echar mano de largos rodeos y de silencios radicales para enfrentar lugares inaccesibles vinculados con la memoria o el registro de miles de desaparecidos.

Al anunciar la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, Adorno puso el dedo en la llaga. La pregunta acerca de cómo representar lo irrepresentable ha levantado un fructífero debate que tiene alcances cardinales en el curso del pensamiento contemporáneo.

one extreme, Lyotard argues that, by surpassing any possibility of being rendered as image or word, the Holocaust calls for radical silence.⁸ On the other, Didi-Huberman states that not only can we imagine this catastrophe, but also that doing so becomes an ethical duty. Image intervenes precisely when language is paralyzed, struck dumb by the unspeakable.⁹

Furthermore, against the horror of Auschwitz only poetry (art) is capable of action because, driven by the absence it safeguards, art speaks from the place of the lack. Only the poetic work can name that which is nameless, give an image to silence. It cannot show the truth of the catastrophe but it can –vehemently– suggest one of its fleeting moments. It can provide an “instant of truth” (Hanna Arendt) able to illuminate the abyss like a lightning bolt. In Lacanian terms, if the real is that which escapes the symbolic order (language), the imaginary –although unable to redress the essential emptiness of the unrepresentable– can give us a glimpse of that which is outside all meaning. María Eugenia Escobar argues that the function of art is “to create an imaginary hold for the unbearable emptiness by providing it with a sheath, seeking an image for it.”¹⁰ Only the image, sustained by art, can dare outline the impossible contours of what lies behind the screen. ■

8_ Jean-François Lyotard. *The Differend: Phrases in Dispute*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), pp. 74-76 in the Spanish version quoted in Spanish preface.

9_ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. (Paris, Minuit, 2003).

10_ María Eugenia Escobar. *La imagen del objeto*, Seminar, Asuncion, September 2003 (manuscript).

ráneo. A título ilustrativo menciono dos posiciones radicales, entre las tantas que se ocuparon de este tema. En un extremo, Lyotard sostiene que, al rebasar toda posibilidad de ser puesta en imagen o palabra, el Holocausto llama al silencio radical.⁸ En otro, Didi-Huberman afirma que no sólo se puede imaginar la catástrofe, sino que hacerlo constituye un deber ético; la imagen interviene justamente cuando el lenguaje se paraliza, enmudece ante lo inefable.⁹

Es más, ante el horror de Auschwitz sólo la poesía (el arte) es capaz de actuar en cuanto, impulsada por la ausencia que guarda, habla desde el lugar de la falta. Sólo el hacer poético puede nombrar lo que no tiene nombre, dar una imagen al silencio: no puede mostrar la verdad de la hecatombe pero sí sugerir breve, intensamente, un momento suyo. Puede ofrecer un "instante de verdad" (Hanna Arendt) capaz de iluminar el abismo como lo haría un relámpago. En términos lacanianos: si lo real es aquello que escapa al orden simbólico (el lenguaje), lo imaginario, aunque no pueda remediar el vacío esencial de lo irrepresentable, sí puede hacer vislumbrar aquello que está fuera de toda significación. María Eugenia Escobar dice que es función del arte "sostener imaginariamente el vacío insopportable ofreciéndole una envoltura, procurándole una imagen".¹⁰ Sólo ésta, manejada por el arte, puede atreverse a esbozar el contorno imposible de lo que está detrás de la pantalla. ■

8_ Jean-François Lyotard,
El diferendo, Barcelona,
Gedisa, 1988, pp. 74-76.

9_ Georges Didi-Huberman,
Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto,
Barcelona, Paidós, 2004.

10_ María Eugenia Escobar.
Seminario "La imagen
del objeto", Asunción,
setiembre de 2003 (notas
inéditas).

JERUSALEM

1979

Fotografía blanco y negro

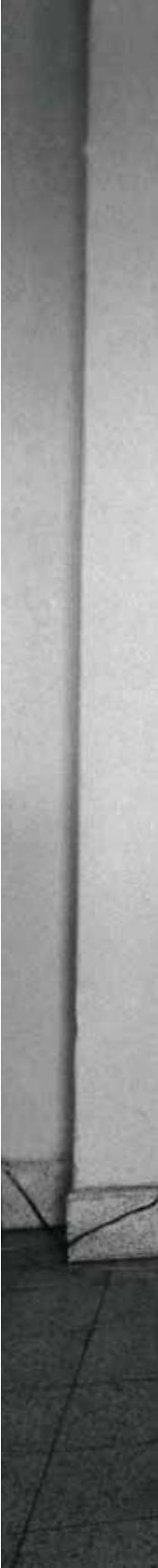
50 x 50 cm

JERUSALEM

1979

Black and white photograph

50 x 50 cm





EL CRISTAL DE LA MEMORIA

2013

Video color

12' 10"

"La única cosa que puede tornarse fatal para el hombre es creer en la fatalidad; porque esta creencia suprime el movimiento que conduce a la reversión."

Martín Buber

Argentina fue refugio para millones de inmigrantes europeos que arribaron entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX expulsados por políticas de odio, discriminación y genocidio. Vinieron amparados por la Ley de Inmigración de 1876 y adquirieron derechos ciudadanos y libertades negados en sus países de origen. Entre ellos mis bisabuelos paternos que llegaron, desde la actual Bielorrusia huyendo de las persecuciones del régimen ruso zarista, al Puerto de Buenos Aires en 1894 y se radicaron en un pequeño pueblo del norte del país llamado Moisés Ville. En ese pueblo de gauchos judíos realicé esta obra.

THE LENS OF MEMORY

2013

Color Video

12' 10"

"Nothing can doom [humankind] but the belief in doom, for this prevents the movement of Return."

Martín Buber

Argentina harbored millions of European immigrants who arrived between the late nineteenth century and the mid twentieth century. They were evicted by the rule of hatred, discrimination and genocide. Protected under the Immigration Law of 1876, here they acquired citizen rights and some other liberties denied in their home countries. Among them, my paternal great grandparents arrived at the port of Buenos Aires in 1894 from the present Belorussia escaping the Czarist regime persecutions. They settled down in a small northern town called Moisés Ville. I did my work in this Jewish gaucho town.

A black and white photograph showing a dense forest from a low angle looking up. The foreground is filled with dark, textured tree trunks and branches. In the center, a bright, overexposed area of the sky creates a strong focal point. The overall composition is vertical and organic.

1889













**RÍO DE
LA PLATA**

2012

Fotografía color
83 x 150 cm

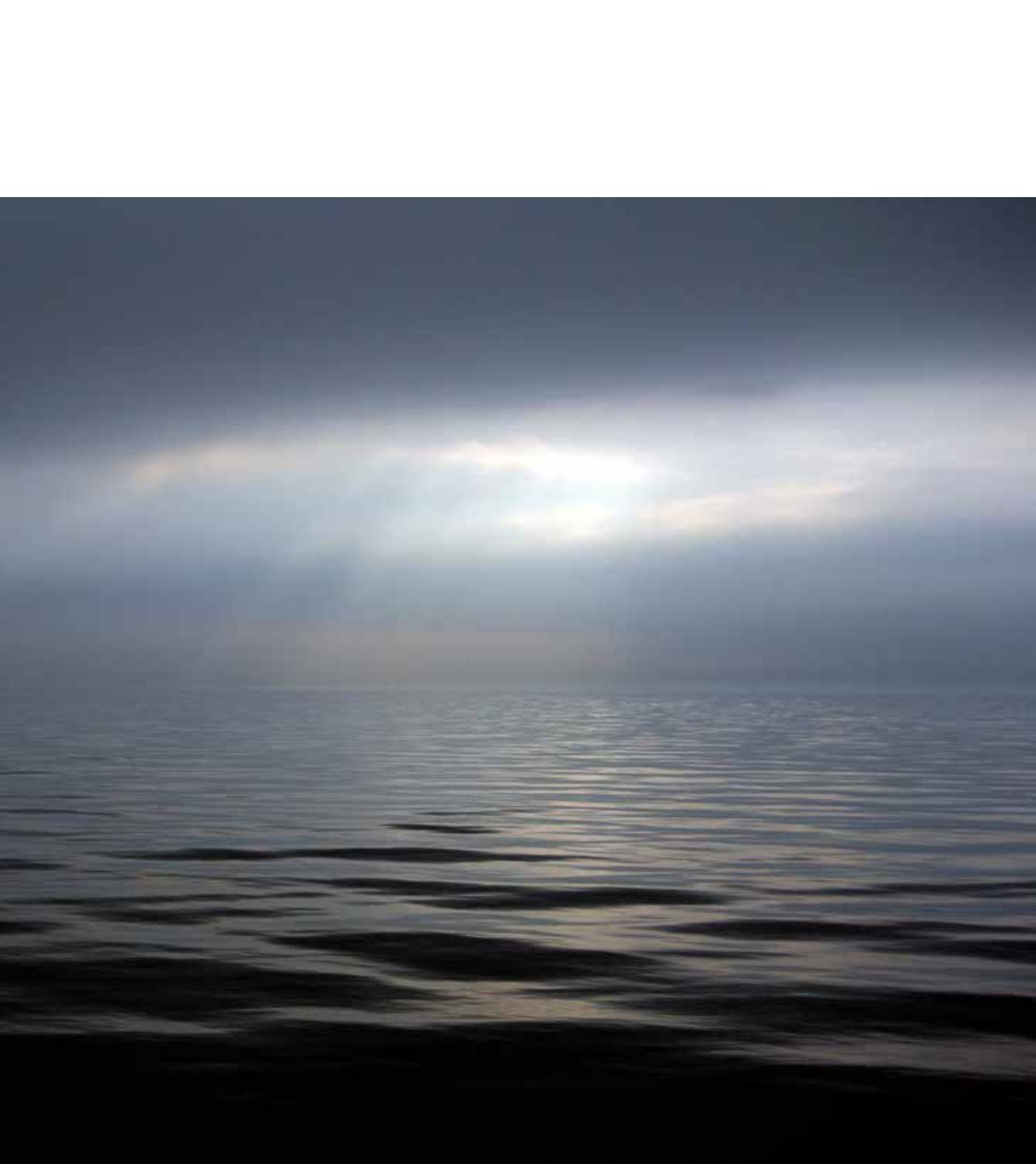
30

**RÍO DE
LA PLATA**

2012

Color photograph
83 x 150 cm





PAISAJES B Y N

2011/2013

Serie de 25 fotografías

Blanco y negro

150 x 90 cm cada una

"Yo no veo en los árboles
sino un llamado."

Juan José Saer

Sorprenderse ante el paisaje, aún frente al paisaje más conocido,
en mi caso el de la pampa argentina, donde nací y donde otros
dejaron sus huellas ancestrales inscritas en la tierra y en el aire.

B&W LANDSCAPES

2011/2013

25 photo series

Black and white

150 x 90 cm each

"In trees I see nothing
but a calling."

Juan José Saer

With the Argentine Pampa, I am taken aback by the landscape,
even when it is so familiar. It was where I was born, where others
left their ancestral prints engraved in the soil and in the air.













MUSEOS Y MAQUETAS

2010/2013

Serie de 35 fotografías color

120 x 70 cm cada una

"Ahora las imágenes desafían
a la vida y la recubren con sus
despojos."

Jean-Louis Comolli

Construcción de una nueva museografía que resignifica el orden
institucional.



MUSEUMS AND MODELS

2010/2013
35 color photo series
120 x 170 cm each

"Now the images challenge life
and coat it with its remains."

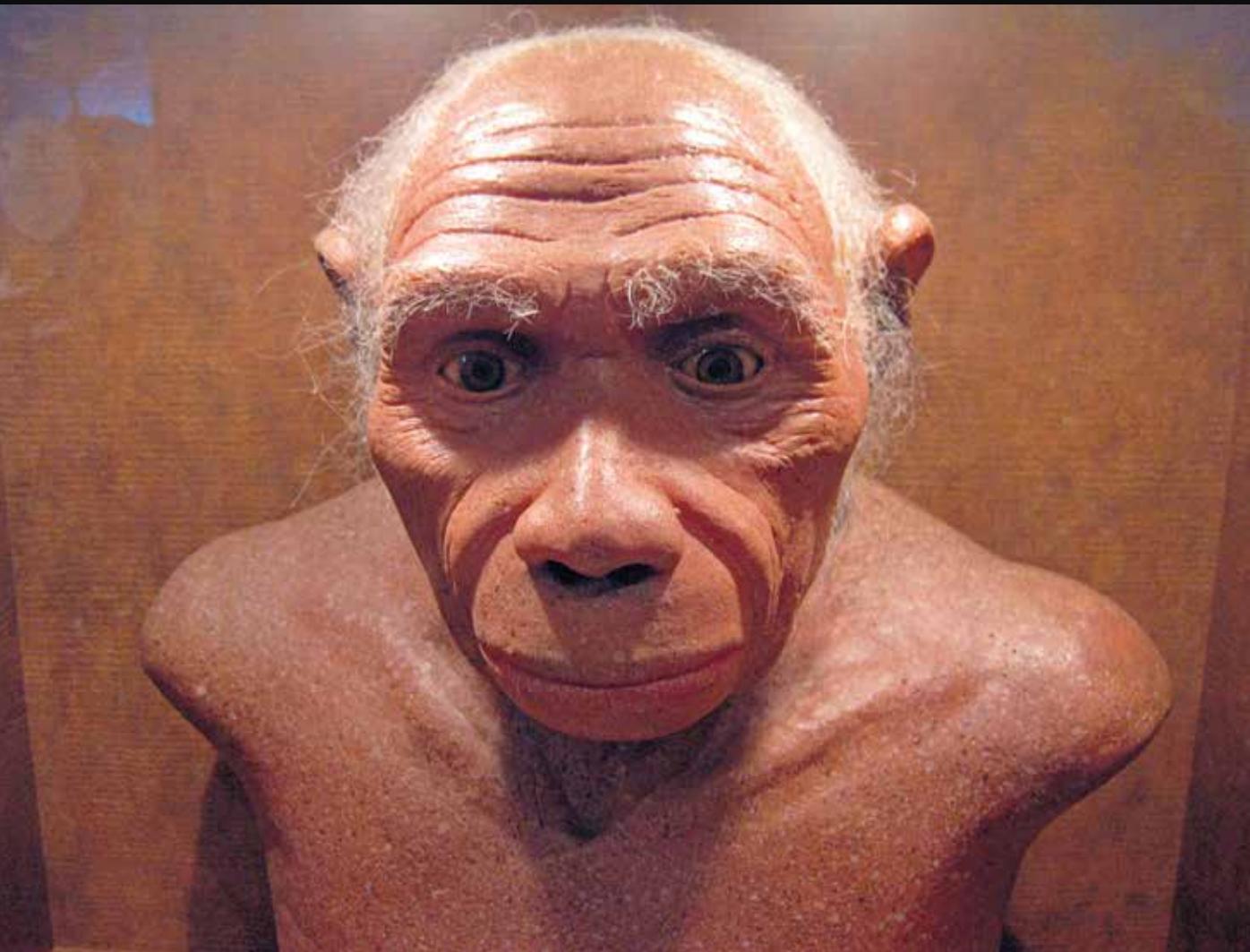
Jean-Louis Comolli

Building a new museum-graphy that brings about a new
institutional order.



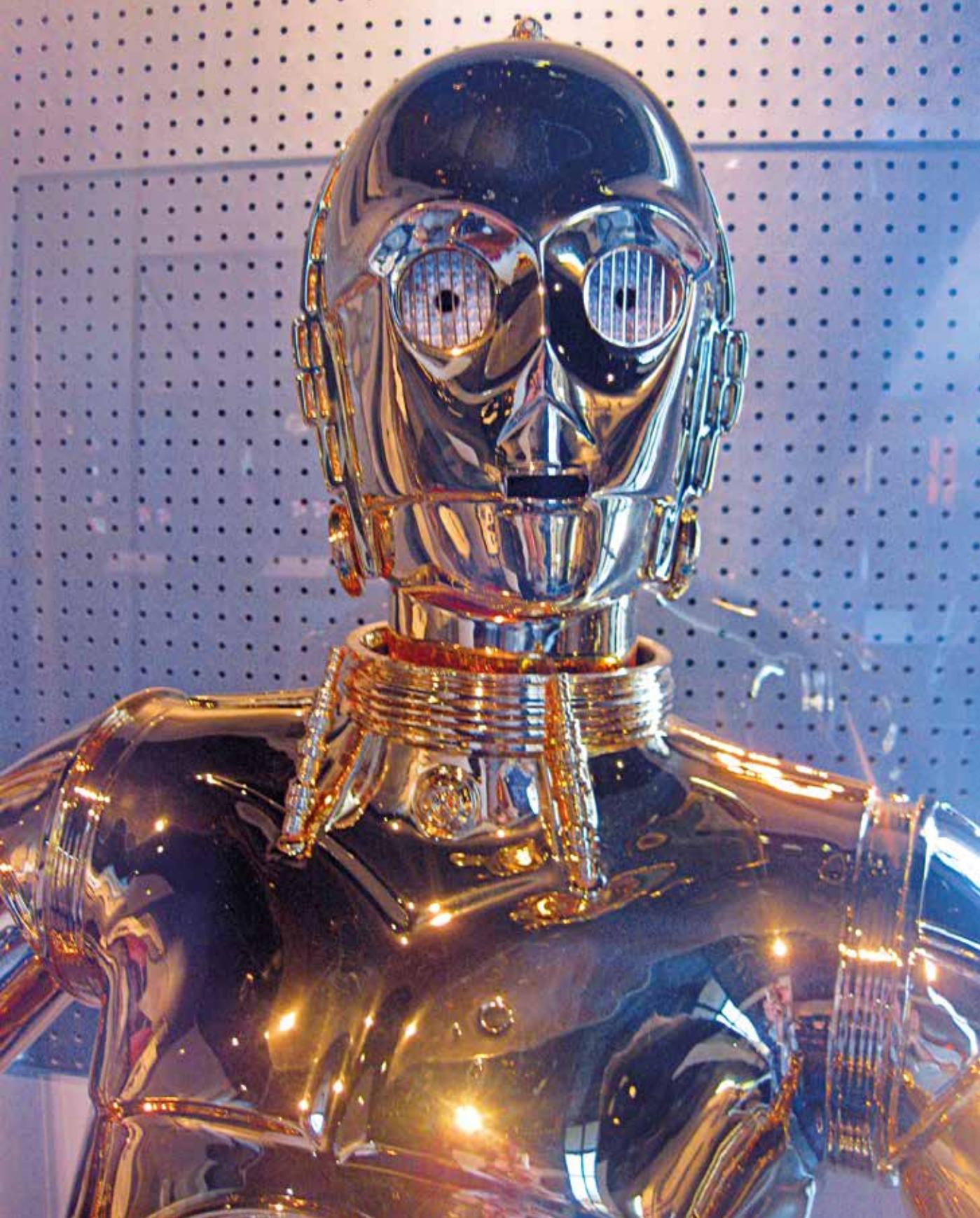


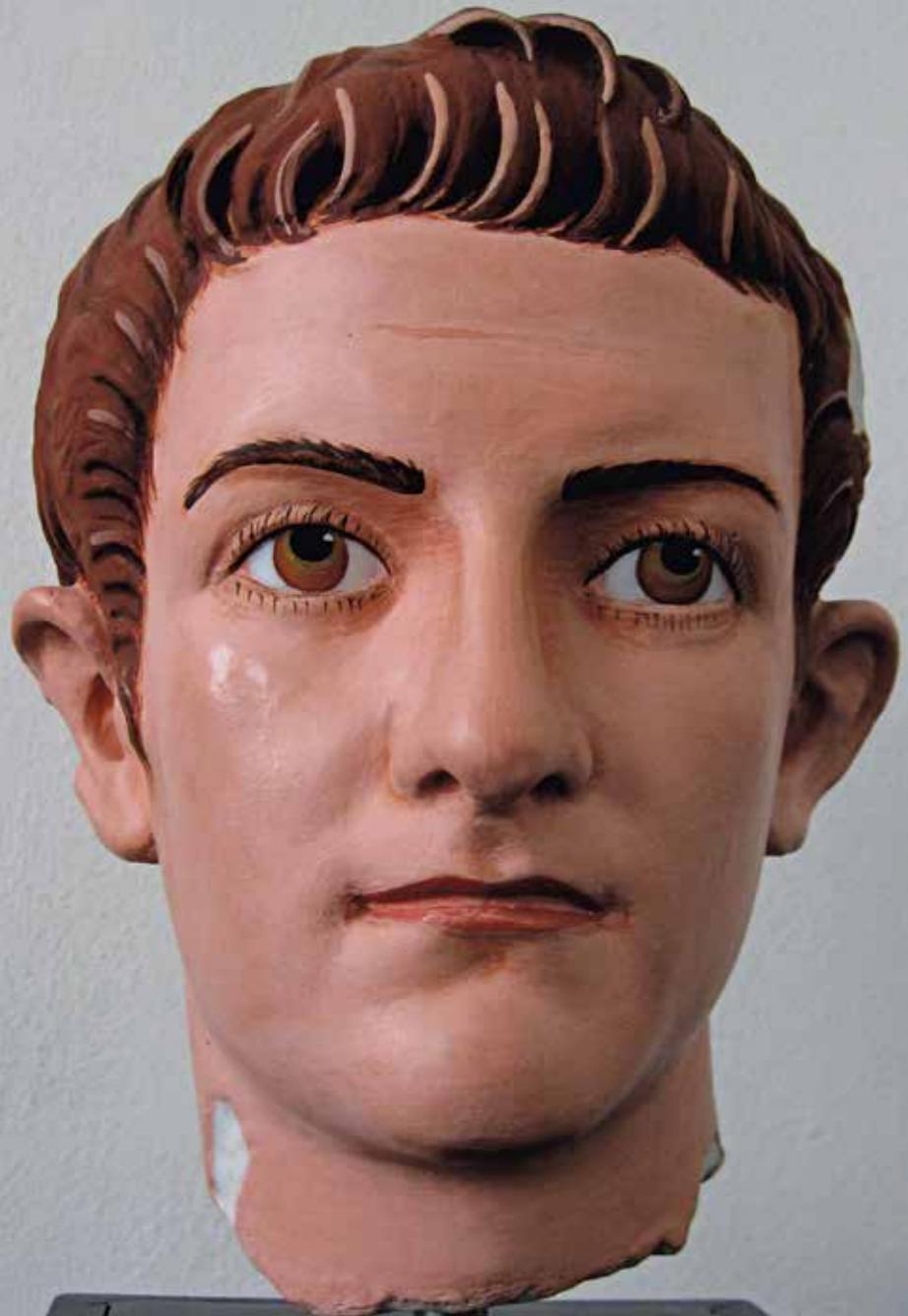
















LA PIETÀ

2010

Video color en loop

Performance de Gloria,
su hijo Miguel y El Abuelo

"¿Me pedirías tú,
muerto despojado,
que abandone esta
desesperada pasión de estar
en el mundo?"

Pier Paolo Pasolini

El momento en que María recoge el cuerpo de su hijo muerto es probablemente uno de los más conmovedores de la Biblia. Pero en ningún otro sitio es tan potente como en el instante eternizado por La Pietà de Miguel Angel.

El arte tiene la virtud de transformar un acontecimiento en alegoría, en una imagen paradigmática, ejemplar, inolvidable. Aquí, un par de inmigrantes que se buscan la vida en el barrio de Once de Buenos Aires protagonizan un drama igualmente ejemplar. Una historia que se repite en otros cuerpos y otros rostros, pero que sabemos tan persistente y cotidiana como esa piedad que no siempre llega.

Rodrigo Alonso

THE PIETÀ

2010

Color video loop

Performance by Gloria,
her son and the Grandfather

"Would you ask me then,
dead and stripped,
to give up this desperate
passion of being on Earth?"

Pier Paolo Pasolini

The moment Maria lifts the body of her dead son is probably one of the most moving moments in the Bible. Nowhere is this image as powerful as in the eternalized instant of The Pietà of Michelangelo.

The virtue of art is turning an event into an allegory, into a paradigmatic image, an example, something unforgettable. Here, a couple of immigrants who make a living in the neighborhood of Once [pronounced "ohn-say"] in Buenos Aires cast an equally similar drama. This is a story that repeats itself in other bodies, on other faces; though we know, it is as enduring and daily as that mercy that never comes.

Rodrigo Alonso

**MILES DE AÑOS
EXISTIENDO Y MAS DE
200 AÑOS
RESISTIENDO!!!
JALLALLA PUEBLO
KOLLA!!!**









VIAJANDO POR AMÉRICA

1990

Video objeto (3 monitores, video en loop)

Tótem electrónico de diseños americanos

"El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata de América, la cruzada de exterminio, esclavización y sepultamiento en las minas de la población aborigen, el comienzo de la conquista y el saqueo de las Indias Orientales, la conversión del continente africano en cazadero de esclavos negros: son todos hechos que señalan los albores de la era de producción capitalista. Estos procesos idílicos representan otros tantos factores fundamentales en el movimiento de la acumulación originaria."

Karl Marx

TRAVELING THROUGH AMERICA

1990

Video object (3 monitors, a video loop)

Electronic Totem with American designs

"The discovery of gold and silver in America, the extirpation, enslavement, and entombment in mines of the indigenous population of that continent, the beginnings of the conquest and plunder of India, and the conversion of Africa into a preserve for the commercial hunting of black-skins, are all things which characterize the dawn of the era of capitalist production.

These idyllic proceedings are the chief moments of primitive accumulation."

Karl Marx







QOSCO

1993

Video instalación (2 canales de video, proyección, monitor, toro de cerámica)

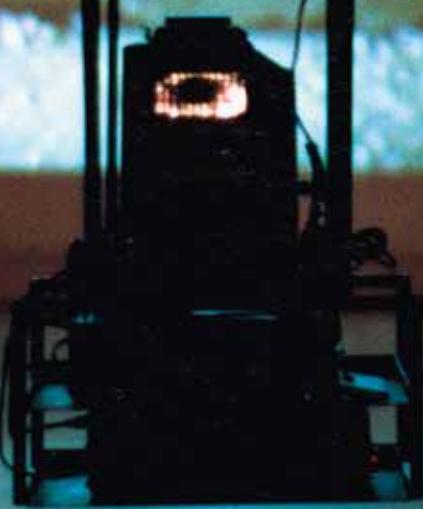
Filmado en la ciudad de Cuzco y en Machu Picchu, Perú.

QOSCO

1993

Video installation (2 channel video, screening, monitor, ceramics bull)

Shot in Cuzco and in Machu Picchu, Perú.









GEOMETRÍAS DE TURBULENCIA

1999

Video color

11'

"La historia es un profeta con la mirada vuelta hacia atrás:
por lo que fue, y contra lo que fue, anuncia lo que será."

Anotaciones hacia el final
del siglo XX.

Eduardo Galeano

GEOMETRIES OF TURBULENCE

1999

Color Video

11'

"History is a prophet who looks back into the past; for what
it was and against what it was, it announces what it will be."

Late twentieth century notes.

Eduardo Galeano







BERLÍN

2010

Serie de 35 fotografías color

120 x 70 cm cada una

"Quizás no sea sólo una irritación sino una forma de mirar por las rendijas del mismo modo que los niños, que siempre notan dónde están los huecos."

Alexander Kluge

Reflexiones y bocetos visuales de una ciudad que esconde bajo sus piedras historias que me interpelan y entre susurros gritan hasta aturdirme.

BERLIN

2010

35 color photograph series

120 x 70 cm each

"And maybe it is not only an irritation but also the opportunity to peek through, in the same way that children can immediately detect gaps."

74

Alexander Kluge

Visual drafts and reflections on a city that hides under its stones stories that question me, and in the murmur of their whispering I become stunned.



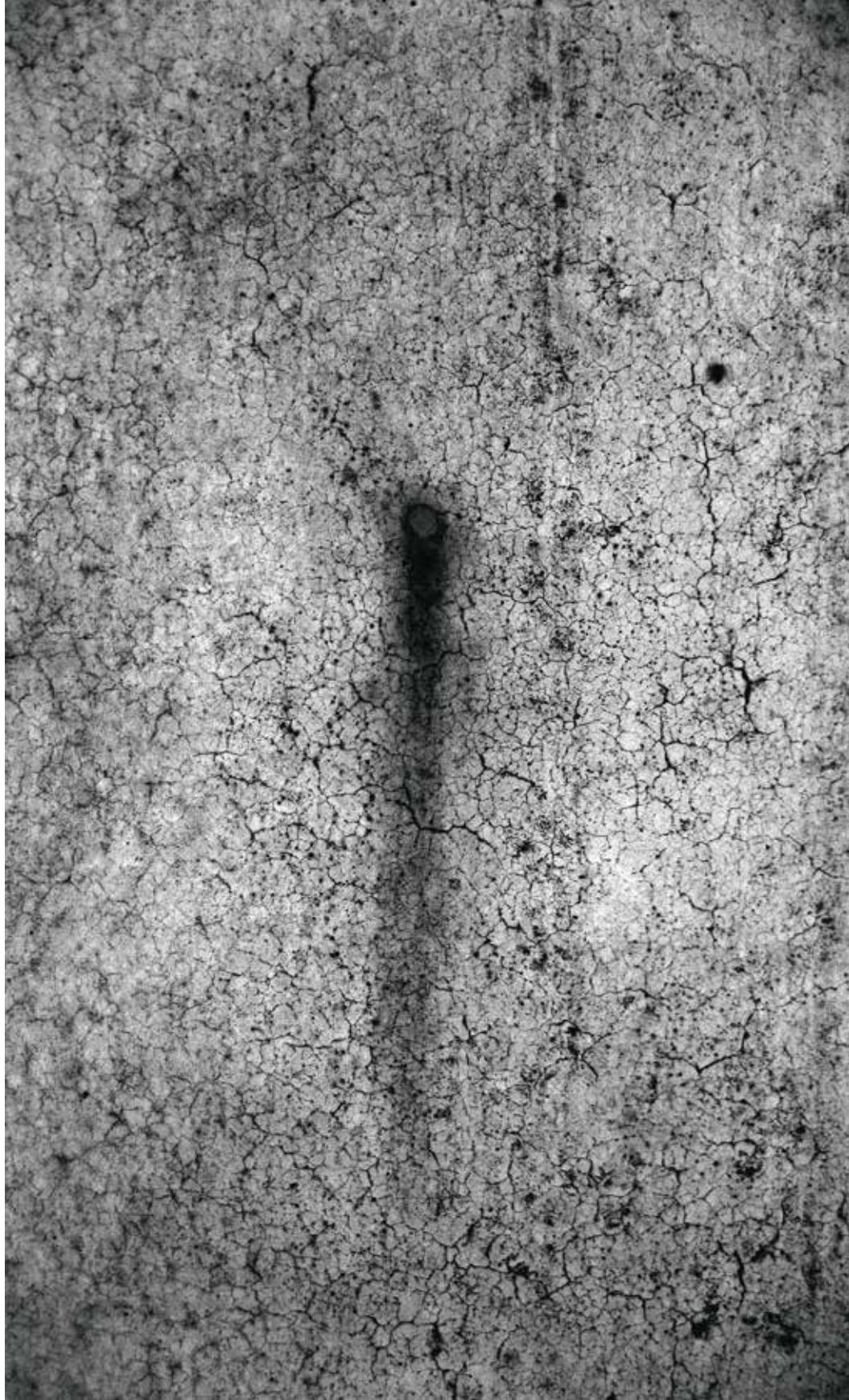




















FUCK
OFF
MEDIA
SPREE





FIVE SECONDS

1982

Video blanco y negro

5'

Realizado en conjunto con Fabián Hofman

Performance: Philip Schutz

"Pero lo que les digo a ustedes, a todos lo digo:

Manténganse alerta."

El Evangelio según Marcos

FIVE SECONDS

1982

Black and white video

5'

Made with Fabián Hofman

Performance: Philip Schutz

"For what I tell you, I tell everybody: be on the alert."

— The Gospels according to Mark







SOCIAL LESS

2007

Video color en loop
(Buenos Aires desde un teléfono celular)
2'

SOCIAL LESS

2007

Color video loop
(Buenos Aires from a cellular phone)
2'







TODOS SOMOS IGUALES BAJO LA PIEL

2010

Video objeto (proyección de video,
baúl, ropa blanca)

"Ser feliz significa poder percibirse a sí mismo sin temor."

Walter Benjamin

Migrar e inmigrar, como los pájaros, todos diferentes pero todos iguales.

WE ARE ALL ALIKE UNDER THE SKIN

2010

Video object (video screening,
a trunk, white clothes)

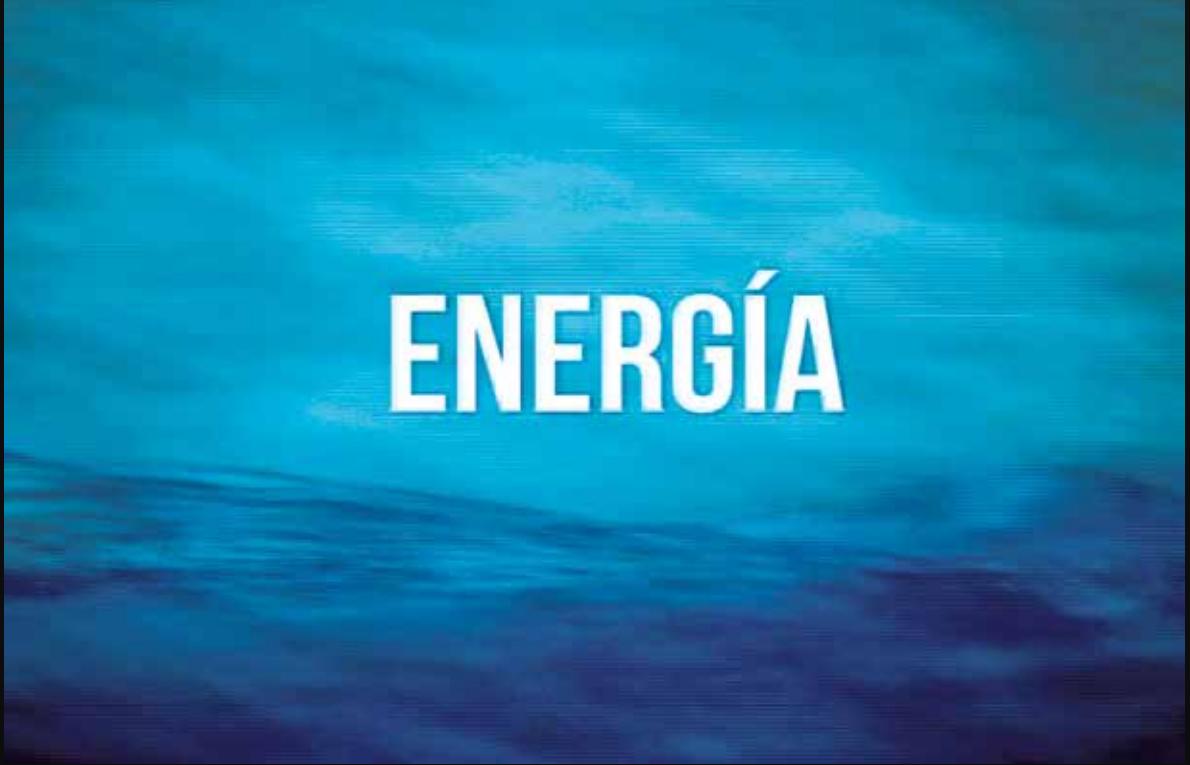
"To be happy is to be able to become aware of oneself without fright."

Walter Benjamin

Migrating and immigrating, like birds of all different kinds, albeit all alike.



REVOLUCIONARIOS



ENERGÍA



TIEMPO



**TODOS SOMOS
INMIGRANTES
BAJO LA PIEL**

COMO UN CUERPO AUSENTE

1993

Video color en loop

7'

Video y performance: Sabrina Farji y Carlos Trilnick

Textos: Remo Bianchedi

Música: Martín Bianchedi

"A mi juicio, el arte ha llegado a un término, toca a su fin y ahora comienza un periodo en que asoma la necesidad de un arte social."

Joseph Beuys

Acto reflejo frente a las Leyes de Indulto firmadas en 1989 y 1990 por el ex presidente argentino Carlos Menem que dejó sin efecto los juicios por las violaciones a los derechos humanos cometidos por la última dictadura cívico-militar en Argentina. El indulto favoreció a más de 1.200 genocidas y torturadores.

LIKE AN ABSENT BODY

1993

Color video loop

7'

Video and performance:

Sabrina Farji and

Carlos Trilnick

Texts: Remo Bianchedi

Music: Martín Bianchedi

"In my way of thinking, art has come to an end. Now a new period starts when the need for total artwork of the future social order emerges."

Joseph Beuys

This is a reflex action done before the Amnesty Laws were signed in 1989 and 1990 by former Argentine President Carlos Menem. In his administration, the trials for the human rights violations committed over the last civic-military dictatorship in Argentina were annulled. The Amnesty Laws favored more than 1,200 assassins and torturers.

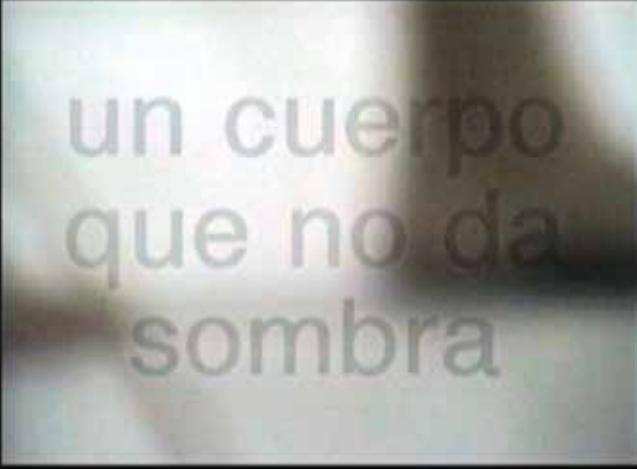




pude ser
un cuerpo
desaparecido



el cuerpo
atrapado
en otro
cuerpo



un cuerpo
que no da
sombra



UNA TARDE

2000

Video color

5'

Video sobre el texto homónimo
de Samuel Beckett

Performance: Carlos Trilnick

Música: Sami Abadi

Cámara y colaboración:

Andrés García La Rota

Una Tarde habla del encuentro con un cuerpo en el medio
de un campo.

ONE EVENING

2000

Color video

5'

Video on the homonymous text
by Samuel Beckett

Performance: Carlos Trilnick

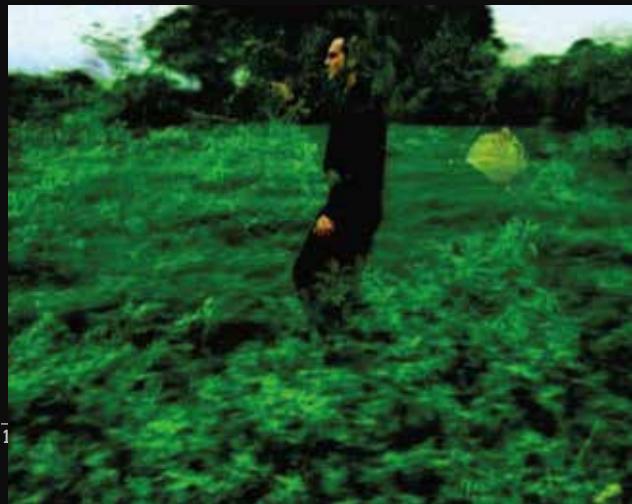
Music: Sami Abadi

Camera and collaboration:

Andrés García La Rota

One Evening is about stumbling upon a body in the countryside.







COMPAÑÍA

2005

Video color

5'

Performance: Sofía Granada
y Leonardo Trombetta
Música: Carlos Trilnick

"La tecnociencia contemporánea constituye un saber de tipo fáustico, pues anhela superar todas las limitaciones derivadas del carácter material del cuerpo humano."

Paula Sibila

Poética biotecnológica sobre la reproducción artificial de los cuerpos vivos.

COMPANY

2005

Color video

5'

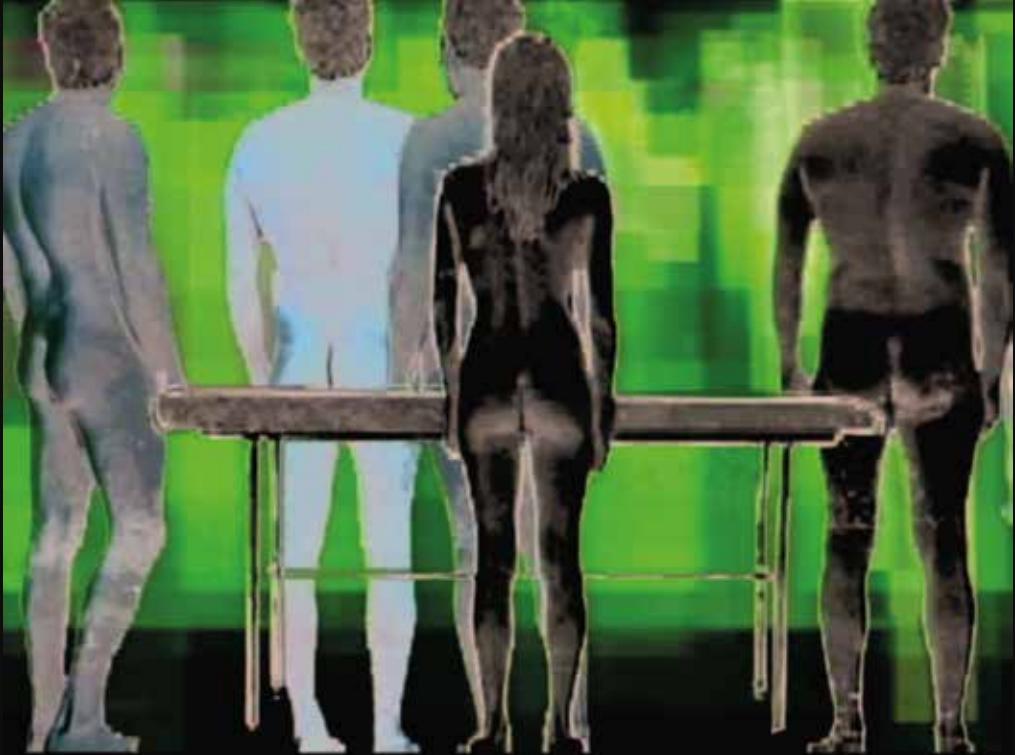
Performance: Sofía Granada
and Leonardo Trombetta
Music: Carlos Trilnick

"The contemporary techno-science constitutes a Faust-like kind of knowledge; it longs for overcoming all the constraints arising from the material nature of the human body."

Paula Sibila

Bio-technological poetry on the artificial reproduction of live bodies.







PORQUÉ PINTAR UN CUADRO NEGRO

2002

Video instalación

(3 proyecciones en loop)

12 x 3 m

"Todo el pensamiento moderno es permeado por la idea de pensar lo imposible."

Michel Foucault

Señalamiento en torno a la crisis social, política y económica que sufrió Argentina a principios del siglo XXI. La crisis, producto de maniobras de especulación financiera, hizo caer a millones de personas en la pobreza extrema. El video fue grabado en la pampa argentina, una de las regiones más fértiles del mundo pero que también ha generado hambre y marginación.



WHY PAINT A BLACK PICTURE

2002

Video installation
(3 screening, loop)
12 x 3 m

"Modern thought is permeated by the idea of thinking the impossible".

Michel Foucault

Indicating the economic, political, and social crisis endured by Argentina in 2001. The crisis was the outcome of financial speculation which eventually caused millions of people to live in extreme poverty. The video was shot in the Argentine Pampas; despite being one of the most fertile regions in the world, it has caused hunger and marginalization.









1978 - 2003 **CONTRAHOMEAJE**

2003

Video color (proyección en loop)

7'

Página 125, Museo de la Memoria,
Córdoba, Argentina

"El torturador es un funcionario.
El dictador es un funcionario.
Burócratas armados, que
 pierden su empleo si no
 cumplen con eficiencia su
 tarea. Eso, y nada más que
 eso. No son monstruos
 extraordinarios. No vamos a
 regalarles esa grandeza."

Eduardo Galeano

Performance de Carlos Trilnick realizada en el estadio donde se jugó la final de la copa del mundo de fútbol "Argentina 1978", organizada por la dictadura cívico-militar argentina como pantalla de los horrores que se cometían violando los derechos humanos más básicos y elementales.

1978 - 2003 **REVERSE TRIBUTE**

2003

Color video (loop screening)

7'

Page 125, Museo de la Memoria,
Córdoba, Argentina

"The torturer is a government official. The dictator is a government official. They are armed bureaucrats who lose their jobs if they do not comply with their duties efficiently. Exactly that and nothing more. They are not extraordinary monsters. We are not going to grant them such grandeur."

Eduardo Galeano

Carlos Trilnick put on this performance at the stadium where the Football World Cup "Argentina 1978" final match was played. The Cup was organized by the civic-military dictatorship as a screen in order to conceal the atrocities perpetrated by the violation of the most fundamental and basic human rights.















en homenaje a los
desaparecidos durante el
mundial de fútbol Argentina 78
organizado en este estadio
por la dictadura militar

PROYECTO MINAS ANTIPERSONAS

2009

Instalación interactiva
en espacio cerrado
Intervención en el espacio público
(3 proyecciones de video, pasto
sintético, sensores de movimiento,
sonido, efectos lumínicos, señales
impresas en vinilo)
Medidas variables

"Pero como siempre ocurre en
el dominio técnico, la guerra
es el mejor modelo."

Paul Virilio

Realizado en Calit2, California Institute for Telecommunications and Information Technology. Transparenta *in situ* la falta de apoyo de los EE.UU. y de otros países del mundo al tratado de no proliferación de estas armas firmado en 1995 en Ottawa, Canadá, armas que afectan principalmente a la población civil y a agricultores de los países más pobres del mundo.

ANTI-PERSONNEL MINES PROJECT

2009

Interactive installation
in a closed space
Intervention of the public space
(3 video screenings, artificial
grass, movement sensors,
sound, light effects, signs
printed on vinyl)
Variable measures

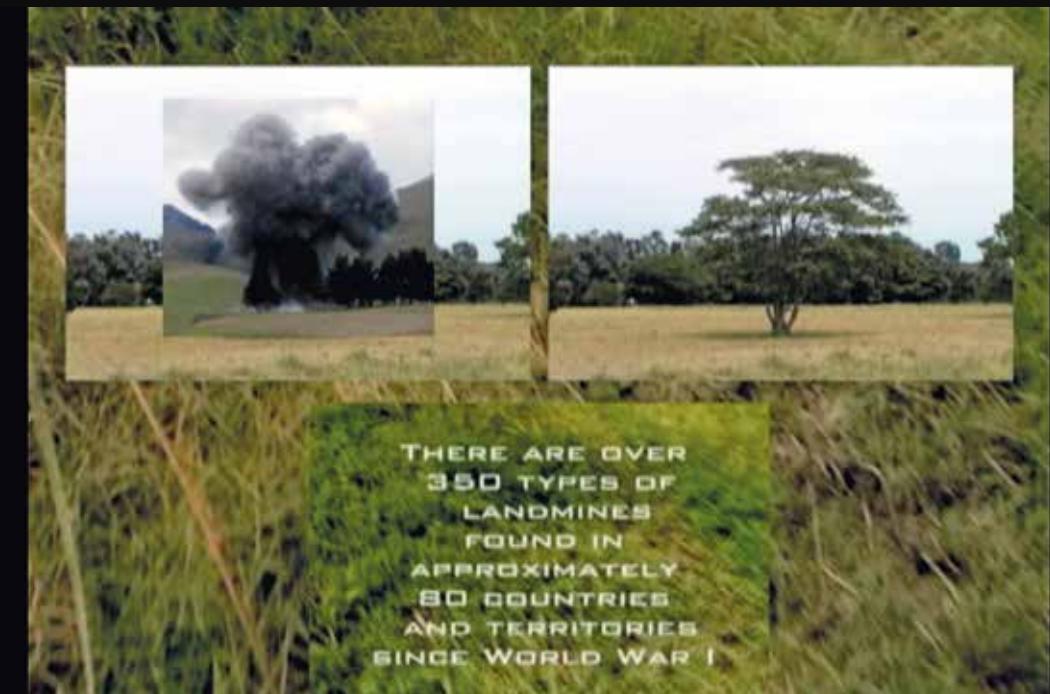
"As it always happens in the
technical domain, war is the
best model."

Paul Virilio

Held in Calit2, California Institute for Telecommunications and Information Technology. On the spot we could see the lack of support given by the U.S.A and other countries in regards to the non proliferation treaty of these weapons that was signed in Ottawa- Canada- in 1995. These weapons mainly affect the civilian population and the farmers in the poorest countries of the world.







THERE ARE OVER
350 TYPES OF
LANDMINES
FOUND IN
APPROXIMATELY
80 COUNTRIES
AND TERRITORIES
SINCE WORLD WAR I





CHECKPOINT

2012

Instalación (video en monitor, vallas policiales)

Medidas variables

"En las sociedades de control, por el contrario, lo esencial no es ya una firma ni un número, sino una cifra: la cifra es una contraseña, mientras que las sociedades disciplinarias son reglamentadas por consignas (tanto desde el punto de vista de la integración como desde el de la resistencia). El lenguaje numérico del control está hecho de cifras, que marcan el acceso a la información, o el rechazo."

Gilles Deleuze

Realizado en el marco de la muestra "Espejos" en el Espacio para la Memoria y los Derechos Humanos (ex ESMA, Escuela Superior de Mecánica de la Armada) de Buenos Aires. Habla sobre las nuevas fronteras que impone el poder mundial para limitar el libre acceso a la información y a la comunicación.

CHECKPOINT

2012

Installation (video monitor, police fences)

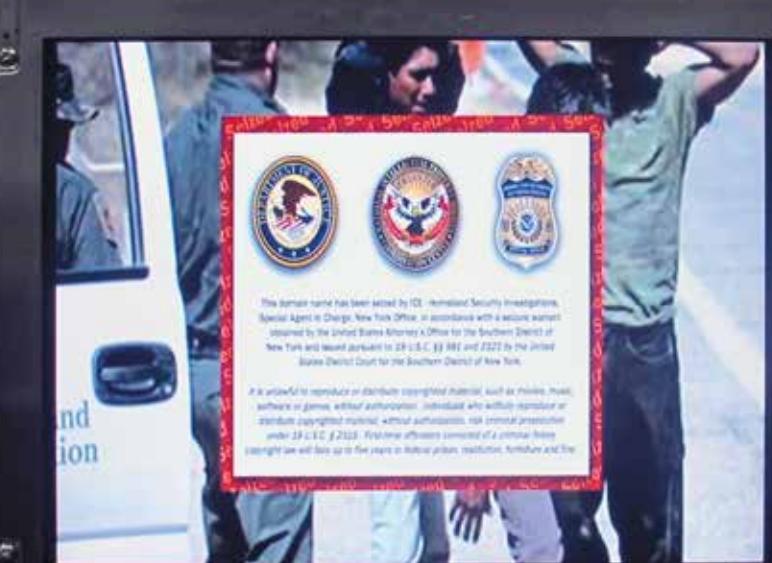
Variable measures

"In the societies of control, on the other hand, what is important is no longer either a signature or a number, but a code: the code is a _password_, while on the other hand disciplinary societies are regulated by _watchwords_ (as much from the point of view of integration as from that of resistance). The numerical language of control is made of codes that mark access to information, or reject it."

132

Gilles Deleuze

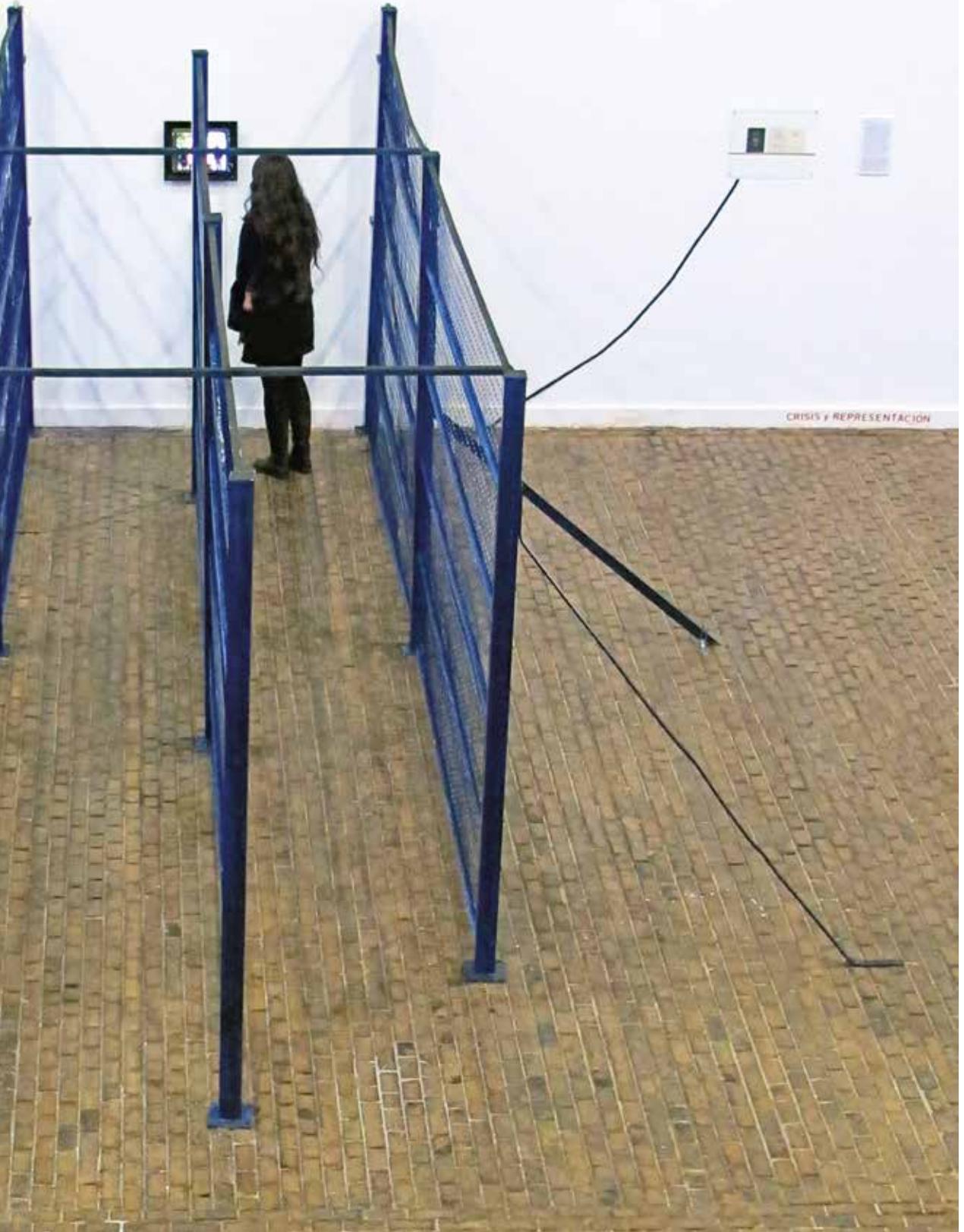
Made within the framework of the "Mirrors" exhibition, in the Space for Memory and for the Promotion and Defense of Human Rights (former ESMA, Navy School of Mechanics) in Buenos Aires. It is about the new borders imposed by the world power to limit free access to information and communication.



This document has been seized by ICE - Homeland Security Investigations,
Special Agents in Charge, New York Office, in accordance with a search warrant
issued by the United States Attorney's Office for the Southern District of
New York and issued pursuant to 18 U.S.C. §§ 881 and 2323 of the United
States District Court for the Southern District of New York.

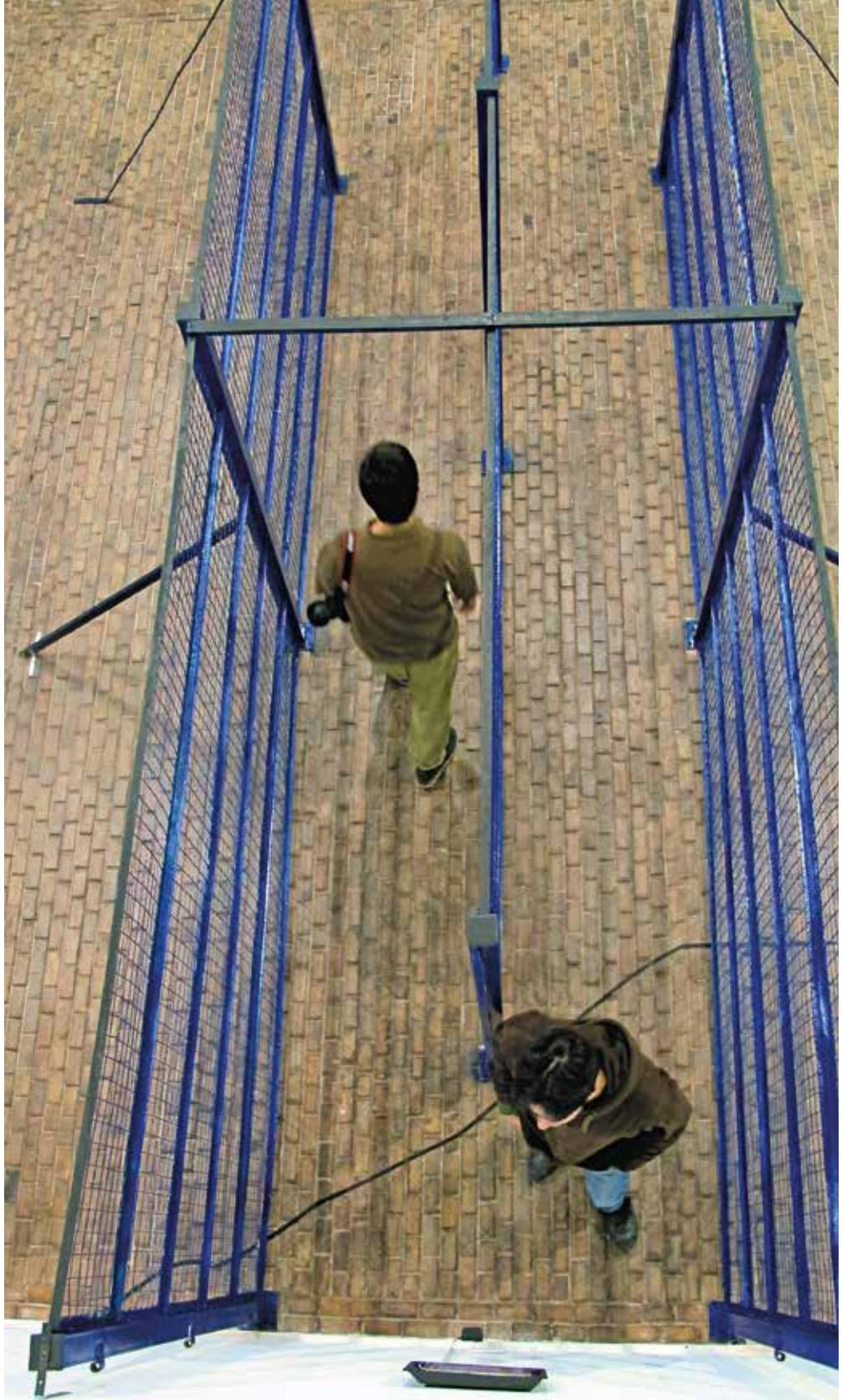
It is unlawful to reproduce or distribute copyrighted material, such as prints, music,
software or games, without authorization. Individuals who willfully reproduce or
distribute copyrighted material, without authorization, risk criminal prosecution
under 18 U.S.C. § 2319. Any law enforcement officer convicted of a criminal offense
under this law will face up to five years in federal prison, restitution, forfeiture and fine.

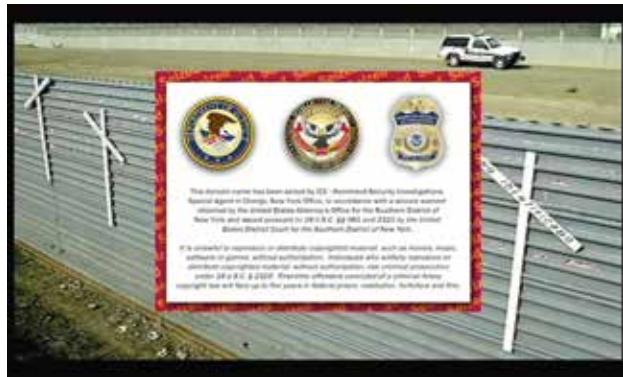
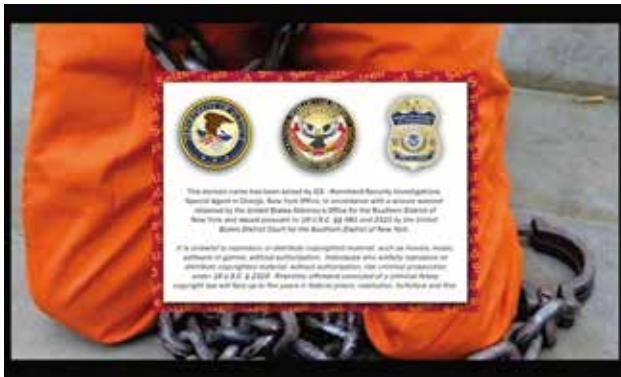


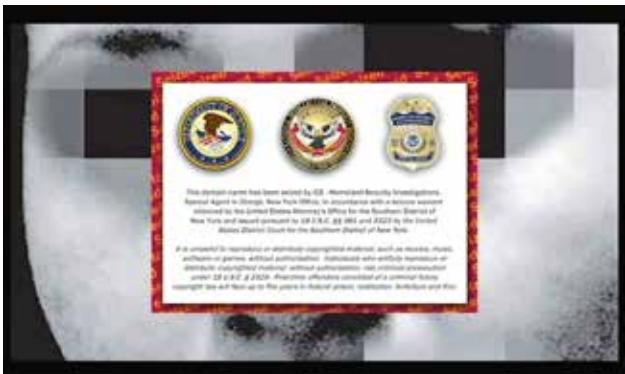
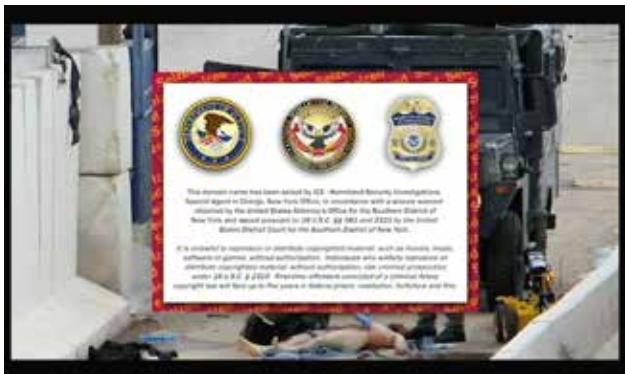


CRISIS Y REPRESENTACIÓN









Ley de Linus

Existen dos afirmaciones que se han denominado Ley de Linus, en referencia a afirmaciones realizadas por Linus Torvalds, ingeniero de software finlandés creador del Kernel Linux. La primera de ellas hace referencia a la capacidad de encontrar errores al abrir un programa a la comunidad, y la segunda a la motivación para el desarrollo de código libre.

Wikipedia.org

La circulación de la información, quiénes administran nuestros datos y quiénes pueden, en un micro segundo, detener el flujo de la comunicación digital. Control del error de un sistema que se muestra robusto pero que en realidad es, para los usuarios, tan frágil como el papel.

Linus's Law

There are two statements named Linus's Law, in reference to the assertions made by Linus Torvalds, a Finnish software engineer, the creator of Kernel Linux. The first concerns software bug detection by a community, while the second is about the motivations of developing free code.

Wikipedia.org

The flow of information: there are those who administer our data and those who can, in a microsecond, stop the flow of digital communication. This is the control and error of a system that proves itself robust; however, in reality, for its users it is as fragile as paper.

EL FARO

2012

Video color en loop

Formularios bajados de Internet

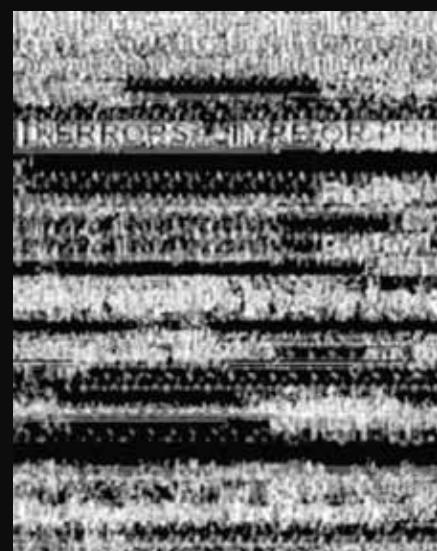
THE LIGHTHOUSE

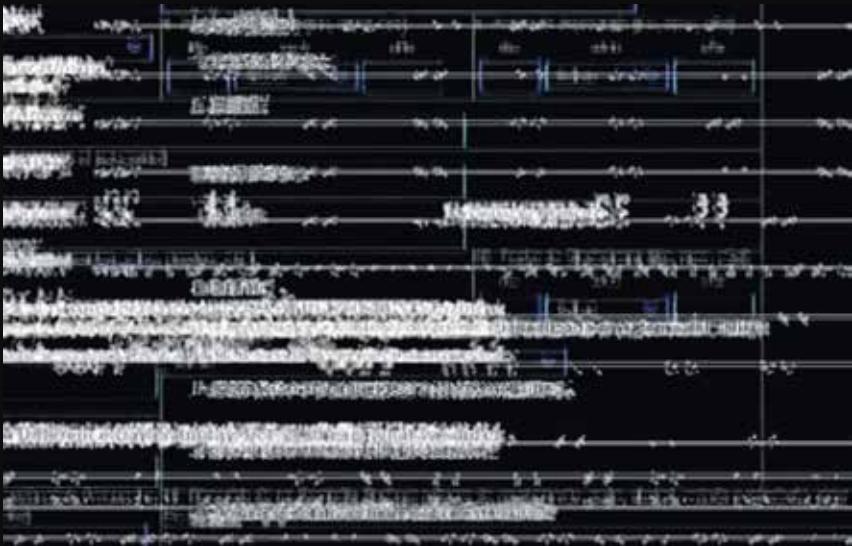
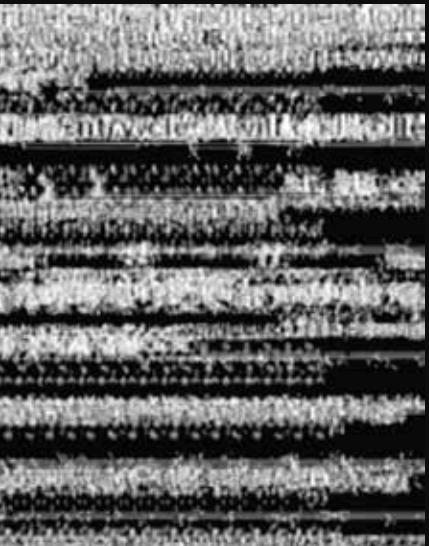
2012

Color video loop

Forms downloaded from the Internet











146

EX DATA

2010

Serie de 15 impresiones digitales y video en loop

120 x 35 cm cada impresión

Imágenes de archivo de tecnología electrónica obsoleta intervenidas con frases de fallas de sistema tomadas de manuales de ingeniería informática



EX DATA

2010

15 digital print series and video loop

120 x 35 cm each

Archive images of obsolete electronic technology intervened by system failures taken from information technology engineering manuals



THE WAIT OPERATION TIMED OUT

THE SYSTEM CANNOT READ FROM THE SPECIFIED DEVICE



THE OPERATING SYSTEM CANNOT RUN

PASSWORD IS NOT CORRECT



THE OPERATING SYSTEM CANNOT RUN

DATA ERROR





ELECTRO

2003

Serie de 25 impresiones digitales

80 x 50 cm

Archivos bajados de Internet incompletos
y con defectos producto de la mala conectividad

152

ELECTRO

2003

25 digital prints

80 x 50 cm

Incomplete and faulty files downloaded
from the Internet due to a low connection



the first time in the history of the world, the people of the United States have been called upon to determine whether they will submit to the law of force.

It is a law which has never yet been tested. It is a law which no man can define.

It is a law which no man can know.

It is a law which no man can understand.

It is a law which no man can explain.

It is a law which no man can interpret.

It is a law which no man can apply.

It is a law which no man can enforce.

It is a law which no man can administer.

It is a law which no man can execute.

It is a law which no man can implement.

It is a law which no man can put into effect.

It is a law which no man can make work.

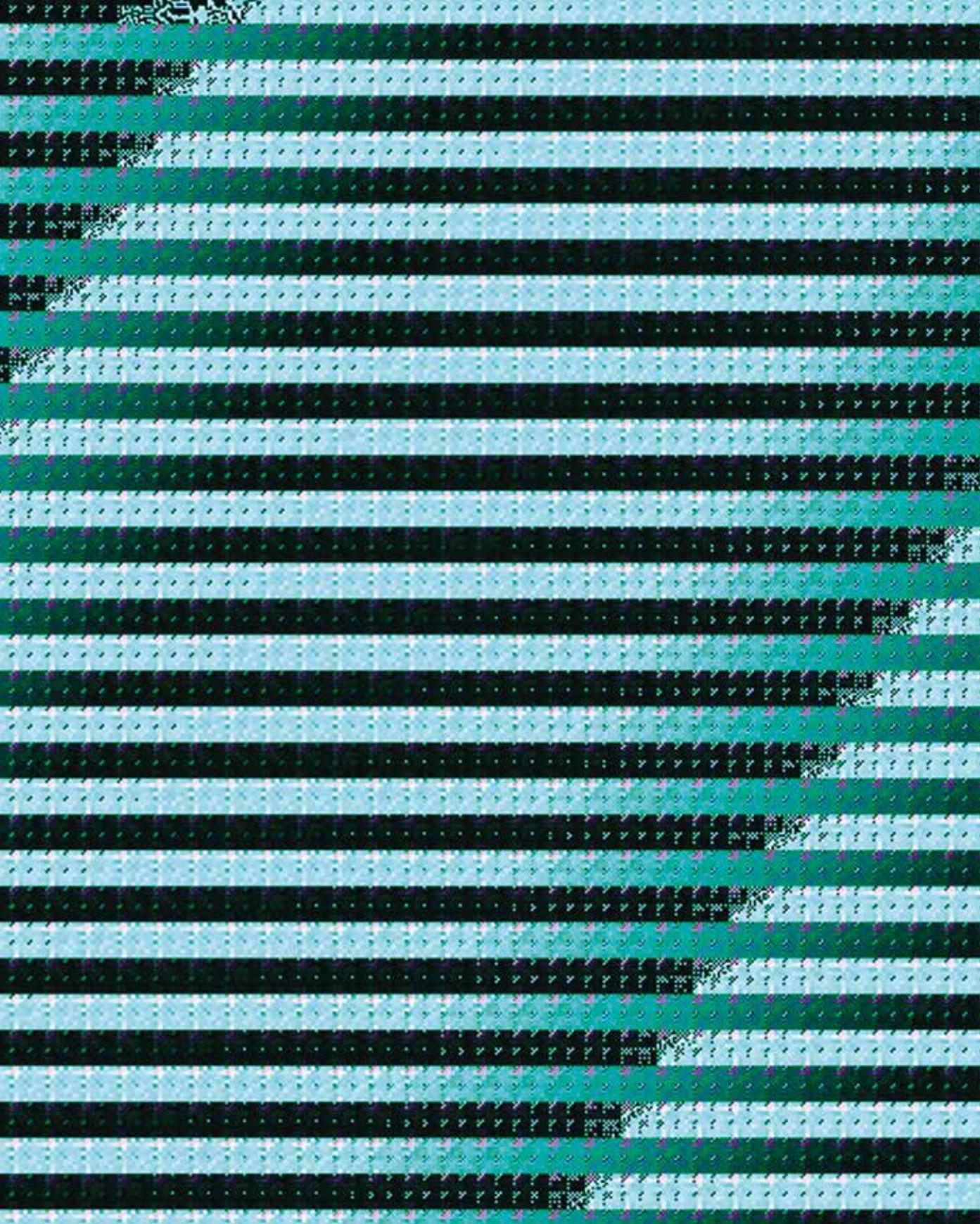
It is a law which no man can make effective.

It is a law which no man can make successful.

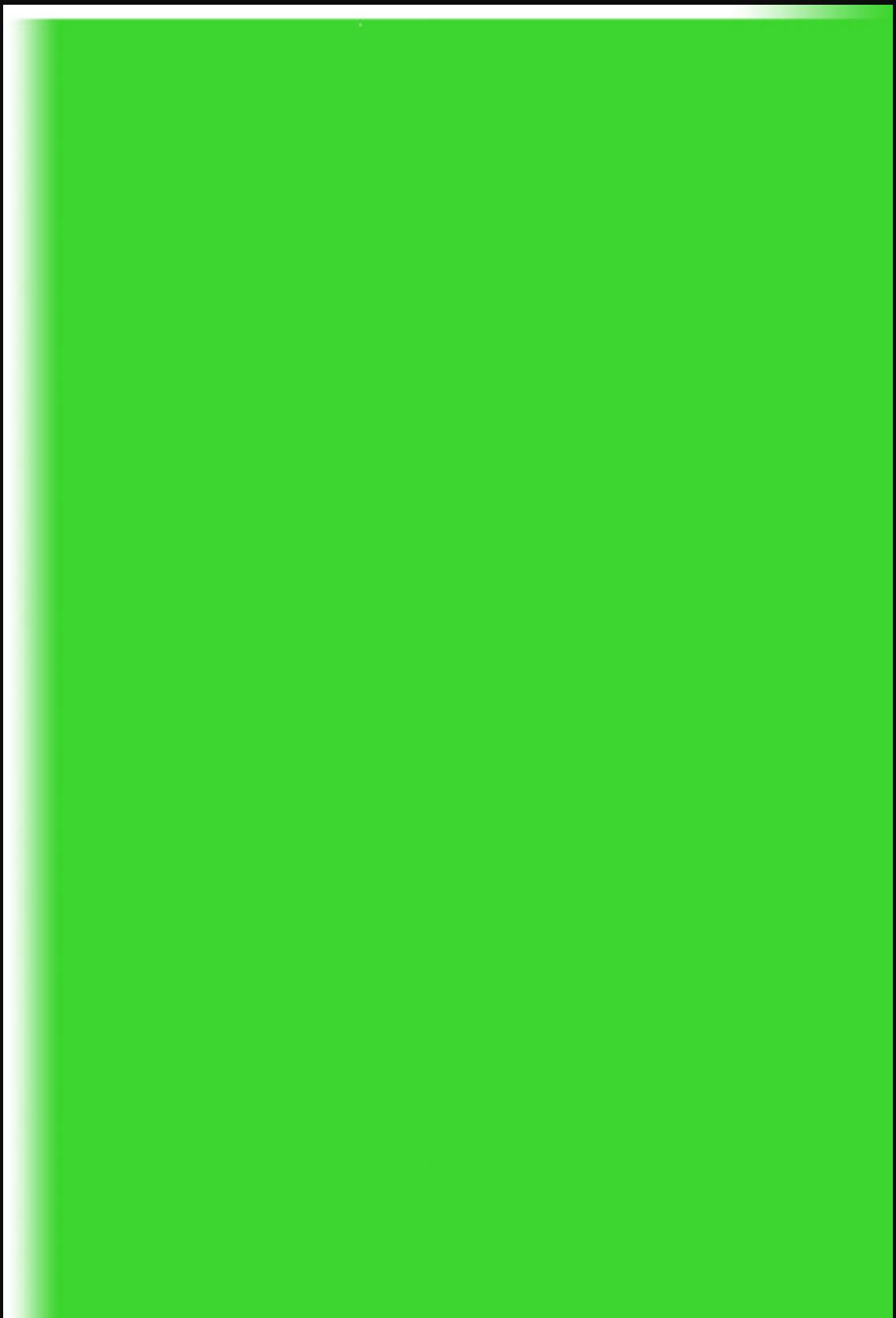
It is a law which no man can make victorious.

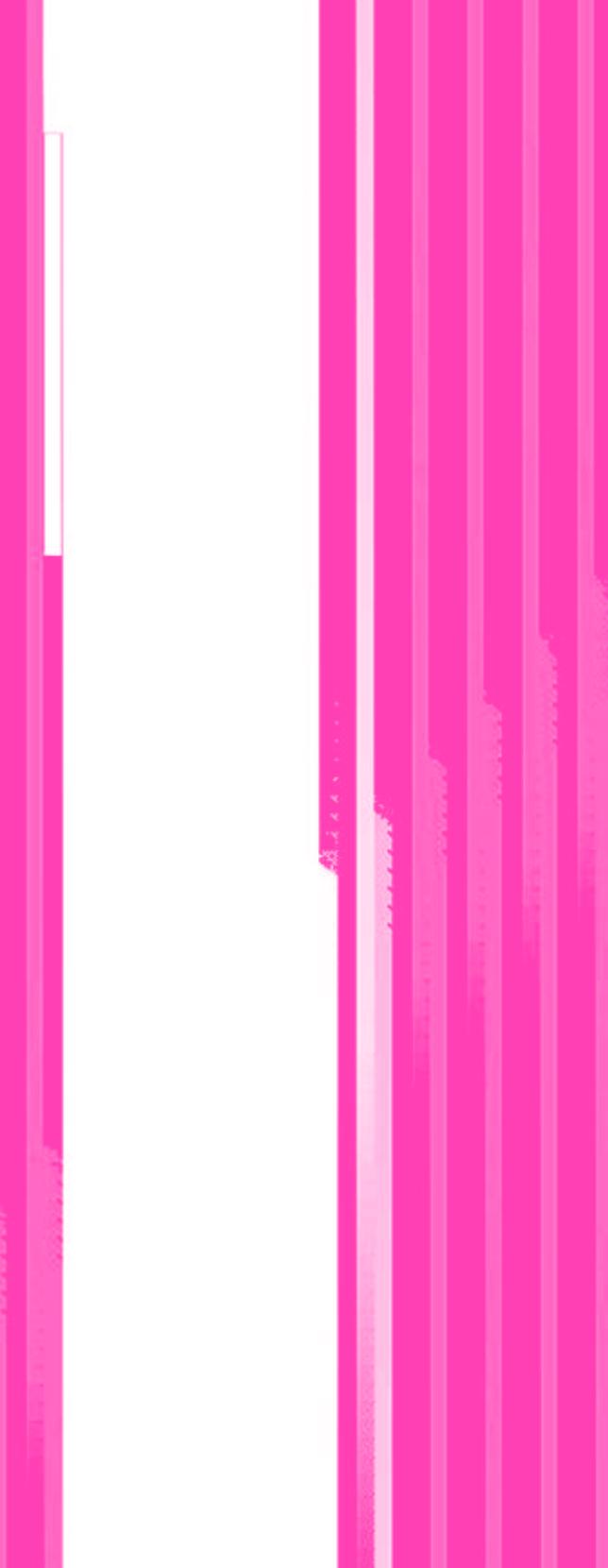
It is a law which no man can make dominant.

It is a law which no man can make superior.









L.A.

158

2010

Video en loop

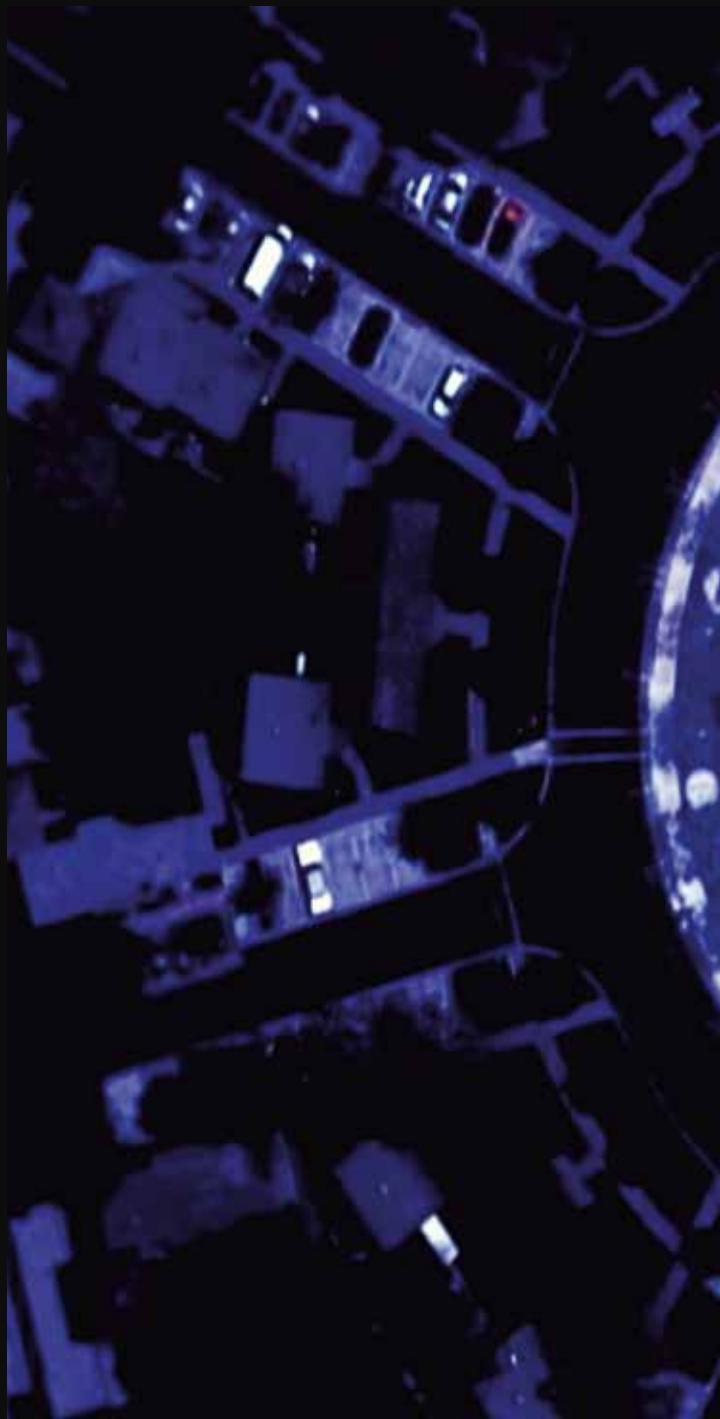
Imágenes editadas de Google Earth

L.A.

2010

Video loop

Edited Images from Google Earth





PAISAJES URBANOS

2010/2013

Serie de 35 fotografías color
150 x 90 cm cada una

"...oh
en la luz
cada uno de nosotros
lleva
consigo
los sueños invisibles..."

Diario de viaje, bitácora de navegación en círculos.

Jean-Luc Godard

URBAN LANDSCAPES

2010/2013

35 color photo series
150 x 90 cm each

"...oh
in the light
everyone of us
carry around
invisible dreams..."

A travelling diary, a circular sailing log.

Jean-Luc Godard

MERRY
CRISIS

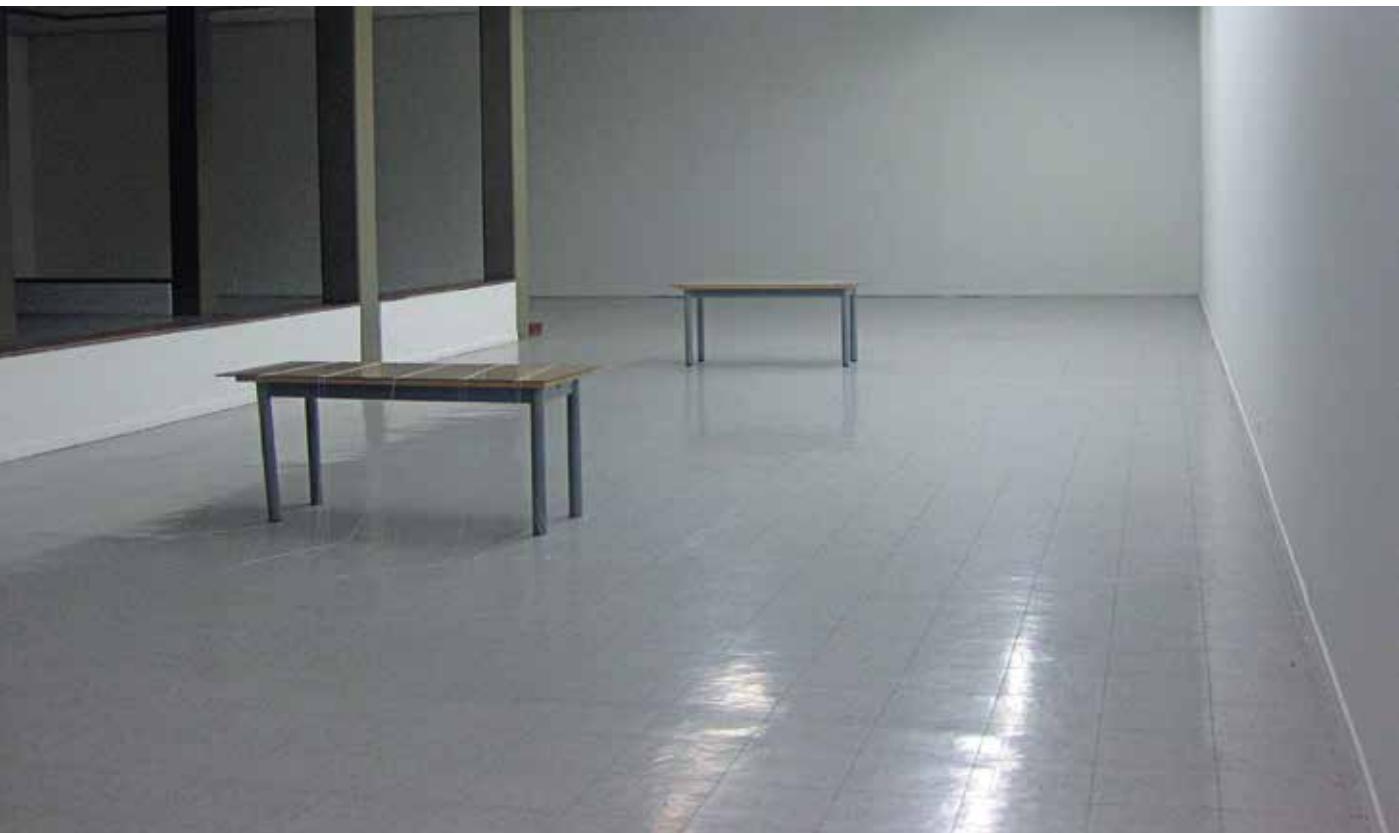
ATHENES JANVIER 2001

























ARCHIVOS DEL HORROR

2012

Serie de 20 fotografías color

120 x 70 cm cada una

"El problema no es saber si hay o no que mirar una cierta imagen, sino en el seno de qué dispositivo sensible la miramos."

Jacques Rancière

Proyecto en proceso basado en trabajar con los archivos de la dictadura del General Stroessner y del Plan Cóndor (cooperación durante los años setenta entre las dictaduras de Paraguay, Argentina, Uruguay, Chile, Brasil y Bolivia) encontrados en Paraguay en el año 1992. Estos archivos, testimonios del sangriento accionar de las dictaduras sudamericanas, se conservan en el Palacio de Justicia de la ciudad de Asunción.

ARCHIVES OF HORROR

2012

20 color photo series

120 x 70 cm each

"The key of the matter is not to know whether we have to look at a certain image or not, but with which sensible apparatus we look at it."

Jacques Rancière

Work in progress based on Paraguayan General Stroessner's dictatorship and the Operation Condor files (the cooperation among the dictatorships in Paraguay, Argentina, Uruguay, Chile, Brazil and Bolivia in the 70's) found in Paraguay in 1992. These files, evidence of the bloody violence committed by the South American dictatorships, are kept in the Palace of Justice in the city of Asunción.



con este grupo, en For

3. **IBARROLA** le encontró a
con la Jefatura de Pol.
y con Pastor Coronel, P
cio.

BARROS AV

mosa, ayer. El enlace es **BLANCA HUESPE.**

TAHA en Clorinda, ayer, y le dijo que colabore
icia. Que deje de colaborar con el Insp. Benitez
porque los informes de ellos no llegan al Pala-

VISO QUE ESTA NOCHE NO HAY NADA.

=====



Don FRANCISCO BOGADO Y.

00021F 1421

00143F 0065

Lo ESPERO TENGO ALGO Muy
IMPORTANTE QUE COMUNICARLE

A LU DOLE

Ratty

00017F 1319

00143F 1131

-7-27: Vuelan a Buenos Aires (R.A.) en un avión Bi-reactor de las Fuerzas Armadas Argentinas, con matrícula 5-7-30-0653, pilotado por el Capitán de Corbeta JOSE ABDALA.-

ALEJANDRO JOSE LOGGIO

...//... Tué allanado lograr su a los efectos ta con el comunitariamente, la casa X donde tamb y otros, casual.-

ciados nes acti

nos A
ERALU
LAND
des Arg
tán

Caja 18

(Desde 987 al 1010)

- 987 - Revolucion y el Estado
- 988 - Hombres y Obras del sindicalismo Libre en el Py
- 989 - Ikakuaaharepe ojevyva rembihasakue, ipy'atarovarante
- 990 - Una Opinion para la republica
- 991 - Siempre Cantaremos tu nombre, señor
- 992 - Historia de los Pobres del Py (2 ej.)
- 993 - Fundacion Internacional Eduardo Frei para la democracia
- 994 - Aumenta el costo de vida
- 995 - ¿Gremio vs. Partido?
- 996 - Juan Pablo II, Ne'e karaku
- 997 - Herederos del Porvenir
- 998 - Propuestas del Movimiento Universitario 1º de Agosto
- 999 - Proceedings
- 1000 - La condicion legal de la Mujer en el Paraguay
- 1001 - The waci Bulletin
- 1002 - 31 Años de Paz y Progreso 1954 - 1985
- 1003 - Revista Internacional 4
- 1004 - Revista Internacional 6
- 1005 - La Alianza obrero campesina con hegemonia del prolet
- 1006 - Guerra popular y prolongada como estrategia para la..
- 1007 - El Juicio
- 1008 - Revista Playgirl
- 1009 - Revista Koreana
- 1010 - Revista Polonia

Caja 1

(Desde 1011 al 1024)

- 1011 - Revista Internacional 3
- 1012 - Revista Internacional 5
- 1013 - The International communist movement
- 1014 - 27 de Agosto
- 1015 - Respuestas a las preguntas de la...
- 1016 - Novedades de la Union sovietica 1
- 1017 - The Police Chief (10 ej.)
- 1018 - Revista Militar
- 1019 - Revista Oeste
- 1020 - Embajada do chile no Brasil (2 ej.)
- 1021 - Enfoque Mensual - Amnistia Interna
- 1022 - Revista Réplica (3 ej.)
- 1023 - Revista Humor (2 ej.)
- 1024 - Revista Allure

00143

00017F 1318 REFERENCIA

DETENIDAS el 29 de marzo de 1.977. Ingresó al país de enero de 1.977. Fueron detenidas señora ALEJANDRA JOSE LOOLUSO, quien provenía de GUILLERMO OSCAR STAGNI y otros argentinos, alojados en la Pensión N° 884, llegados de la Argentina con documentos paraguayos. Se conoció con el "Bar del Platense" y llegados al Paraguay se conocieron con José Nelli (Montenegro) tuariada y a su concubino reemplazado por el que obtuvo documentos paraguayos "Falso" salidos de su país, mientras dure la Presidente Argentina VIDELA, por cuestiones a la Juventud "eronista".

De orden S
de 1.977, v
en compañía
Zaurralde,
Geloso y Ne
Scotto, que
posición de
timas.



DETENIDA	PÁGINA	ÍNDICE	MÉTODO	ANEXOS

3851

F 1129

S
Fait en la segunda quincena de su compañía de su concubina Dora Marta Landi Gil, por darse documento falso a numeros extreistas uruguayos de Fulgencio N. Moreno propósitos de obtener documentos en la ciudad de Mar del Plata, donde se encuentra en la pension indicada (), quién trató a la pronunciamiento en las negociaciones de Argentinos políticos visita al Paraguay del Período de seguridad. Per-

operario, el 16 de Mayo viajó a Buenos Aires R.A. de Gustavo Edison Inocente Nall, Alejandro Licon Rodolfo Santans dando los mismos a disposición las Autoridades Argentinas

00017F 1321

00143F 1123

REFERENCIAS

DETERIORO: el 29 de Marzo de 1977, en compañía de su concubina DORA MARTA LANDI GIL, por darse documento falso a nombre de ANGEL GUILLERMO STAGNI.
Su militancia en la Juventud Peronista, comienza en el año 1.973 en la ciudad de Mar del Plata, siendo captado por amigos y militantes en política relacionadas con el Peronismo. Su documentación falsa a nombre de GICAH GUILLERMO STAGNI, la obtiene estando en la ciudad de La Plata, donde se encuentra con intenciones de reincorporar sus estudios Universitarios. Con un contacto en esa ciudad le hace entrega de dicho documento, retirandole los auténticos. Que en esa oportunidad conoce a su concubina DORA MARTA LANDI GIL también militante de la Juventud Peronista. Su domicilio de Mar del Plata

Impresión Nacional



LARGO	MEDIO	LARGO	INDICE	MEDIO	ANULAR	MEDIO
Impresión Nacional						

385

00017F 1322

00021F 1440

00143F 0084

34



TRILNICK'S WORKS

Ticio Escobar

Impiety

Against the sordid background of waste and busy passers-by, the scene features a mother holding on her knees the dead body of her son. The video-performance *The Pietà* refers to the hardships of Peruvian immigrants that wander through the city of Buenos Aires selling their goods. Their "alien" status puts them in a particularly vulnerable situation, exposing them –like almost everywhere around the world– to the restriction of exclusionary migration policies. However, the artist's political gesture does not end by presenting a case of injustice, but is rather asserted through two positional moves.

The first one triggers a sudden pitch: shot in real time, the image suddenly shifts from the main frame and focuses on a Paraguayan immigrant, a builder of the waste architecture (a "cathedral," states Trilnick) that frames the main scene. This off-stage move becomes not only a Brechtian gesture of distancing, which denies the limits of representation (breaking the stage's "fourth wall"). It also reveals material aspects of the actual set production (Lacan's *bâti*), created by another illegal alien, another second-class citizen.

The second move summons and later disregards a canonical standard of art. The quote of Michelangelo's sculpture, the ideal of classical beauty conceived as the crowning of the form, is a reminder of the embarrassing issue of the aesthetic form as sense perception and guiding scheme of matter or content. Trilnick advances his own project of the form based on a calculated handling of the compositive order. This is the artist's own reading of the three famous "contrasting harmonies" of the Renaissance golden age that, according to the academy, reached its peak with Michelangelo's *Pietà*.¹ However, in translating the model sculpture, Trilnick's montage revises the meaning of the work not so much by disrupting its formal or expressive aspects, but rather in its pragmatic scope. The work substitutes marginal characters for ideal figures and

¹ The harmonic contrast between curved and broken lines, the reconciliation of still body / moving body, and the solution of the conflict between chiaroscuro and sfumato.

ACERCA DE LAS OBRAS

Ticio Escobar

La impiedad

Sobre un trasfondo sórdido de deshechos y transeúntes apurados, la escena representa una madre sosteniendo sobre sus rodillas el cuerpo abatido de su hijo. El video-performance se refiere a los azares de los inmigrantes peruanos que deambulan por la ciudad de Buenos Aires para vender mercaderías. Su estatuto de "ilegales" los coloca en una situación especialmente vulnerable exponiéndolos, como en casi todo el mundo, a la restricción de políticas migratorias excluyentes. Pero el gesto político del artista no se consuma en la presentación de un caso injusto, sino que se afirma a través de dos movimientos posicionales.

El primero activa un lance brusco: la imagen de la obra, filmada en tiempo real, se desvía repentinamente del cuadro principal y señala a un inmigrante paraguayo, constructor de la arquitectura de desechos (una "catedral", dice Trilnick) que enmarca el cuadro central. Esta salida de escena no sólo constituye un gesto brechtiano de distanciamiento, negador del límite de la representación (rompe la "cuarta pared" del escenario), sino que descubre aspectos materiales de la producción misma de la escenografía (el *bâti*, en sentido lacaniano), levantada por otro ilegal, por otro ciudadano de segunda.

El segundo movimiento convoca y desobedece luego una medida canónica del arte. La cita de la escultura de Miguel Ángel, paradigma de la belleza clásica, concebida como coronación de la forma, trae a colación el embarazoso tema de la forma estética como registro sensible y esquema ordenador de la materia o el contenido. Trilnick hace su propia propuesta formal basada en un manejo calculado del orden compositivo; una lectura propia de las tres célebres "armonías de contraste" de la edad de oro renacentista, que, según la lectura académica, alcanzan su plenitud con *La Pietà* de Miguel Ángel.¹ Ahora bien, al traducir la escultura ejemplar, el montaje de Trilnick replantea el sentido de la obra no tanto mediante el trastorno de sus aspectos formales y expresivos, cuanto en sus alcances

1_ El contraste armónico entre líneas quebradas y curvas, el que concilia cuerpo inerte/cuerpo vivo, y el que resuelve el conflicto entre el claroscuro y el *sfumato*.

argues the historicity of the situation revealing the real conditions that jeopardize the image's unity.

Both moves (both "stands") set forth the politics of Trilnick's *Pietà* not by how the topic is displayed, but –following Rancière– in the alteration of its aesthetic record. A maneuver that alters the "distribution of the sensible," invites actors who were invisibilized on to the stage, and unveils situations that are not part of a conscious cartography of the visible and the speakable. The featuring of the "part that has no part" (in this case, informal immigrants) disrupts the frame of (aesthetic and political) representation and allows for the emergence of new meanings and stances. The disruption of an established matrix opens a breach through which other contemporary meanings sneak in. Without actually meaning to, Trilnick's *Pietà* evokes the image of *pái tavyterã* (Guarani) women who hold the bodies of their unconscious children after the rite of passage. It resonates with hundreds of popular images across Latin America; it reminds us of Juan Davila's 1984 caustic version and anticipates Kim Ki-duk's film *Pietà* (2012), whose sinister refinement also involves marginal characters, portraying scenarios of malaise and waste.

Defeat of the Champion

The video *1978-2003 Reverse Tribute* (2003) features a man –the artist himself– who walks on the field of an empty soccer stadium and covers one of its goals with a black cloth. This melancholy ritual plays on the contrast between the Argentine victory at the 1978 World Cup and the military dictatorship that manipulated the event as media spectacle to cover up and legitimize its crimes against humanity. The space covered in black is the goal where Argentina scored the victory goal. As any site that condenses historical memory, it becomes the core of a cluster of meanings that open up in different directions. As such, they are dense meanings. On the background, the invasive ubiquity of World

pragmáticos: la obra sustituye las figuras ideales por personajes marginales, plantea la historicidad de la situación descubriendo las condiciones reales que ponen en jaque la unidad de la imagen.

Ambos movimientos (ambas "tomas de posición") instalan lo político de la obra no en la exposición del tema, sino –sigo ahora a Rancière– en la alteración de su registro estético; una maniobra que trastorna el "reparto de lo sensible", deja entrar en escena a actores invisibilizados y revela situaciones que no forman parte de una cartografía de lo visible y lo decible trazada *a priori*. La inscripción de "una parte de los sin-part" (en este caso, los inmigrantes informales) desordena el cuadro de la representación (estética y política) y permite la emergencia de posiciones y significaciones nuevas. El disloque de una matriz establecida abre una brecha por la que se cuelan otros significados de su tiempo. Sin buscarlo, *La Pietà* de Trilnick convoca la imagen de las mujeres *páï tavyterã* (guaraníes) que sostienen el cuerpo de sus hijos desmayados luego del ritual iniciático, resuena en los cientos de imágenes populares en toda América Latina, recuerda la cáustica versión de Juan Dávila (1984) y anuncia la película *Pietà* de Kim Ki-duk (2012), cuyo siniestro refinamiento también involucra personajes marginales y levanta escenarios de desazón y basura.

La derrota del campeón

El video *1978-2003 Contrahomenaje* (2003) muestra a un hombre –el propio artista– que avanza sobre el césped de un estadio de fútbol vacío y cubre uno de sus arcos con un paño negro. Este melancólico ritual tematiza la oposición entre la conquista argentina del mundial de fútbol de 1978, por un lado, y por otro, la dictadura militar, que pretendió usar el evento como un gran show mediático, encubridor y legitimador de sus crímenes contra los derechos humanos. El espacio cubierto de negro corresponde a la portería en donde se marcó el gol de la victoria. Como todo sitio condensador de memoria histórica, éste deviene punto nodal de un haz de significaciones abiertas en direcciones diversas. Son significaciones densas. Como

Cups that every four years occupy every single public space, hegemonizing images and discourse, mobilizing huge amounts of money—the acclaimed scene of the society of the spectacle. The space represented is the River Plate soccer stadium, the venue of the last game of the World Cup, which is not far from the bleak Navy School of Mechanics. The ESMA [as it is known in Spanish], hosted a clandestine detention, torture, and death camp during the 1976-1983 military dictatorship in which over five thousand people were imprisoned. Today this site has become a *Space for Memory and for the Promotion and Defense of Human Rights*. The ESMA has become one of the most powerful symbols of state terrorism in Southern Latin America.

The association between the image of the military regime and the Argentine victory triggers intensifications of, and short-circuits in meaning. The dictatorship manipulated the sports victory into a spectacular means of propaganda, turning it into the allegory of a victorious model portrayed as a crusade against “subversive guerrilla,” a justification of political crimes, and a badge of sinister national values. The World Cup avowedly cost the Argentine state over half a billion dollars, including the obscene amount allotted for payoffs. Well-grounded suspicions hint that the Argentine dictatorship bought the Peruvian team’s defeat (obliterated by Argentina 6-0) in a previous game whose outcome would define Argentina’s classification for the playoffs.

Trilnick effectively links these highly charged contents with the slightest gesture and an unadorned progression of the image. The black backdrop closes over the stage of shame and mourning. It ripples with the wind that blows in the large deserted space. It shudders, pushed by blasts of violence. It is neither covering up the horror nor silencing the cries of victory and suffering, of outraged uproar. It watches over the last enclosure of tragedy—the empty one, the one that memory calls for in order to stop for an instant, steady itself, and then continue working.

trasfondo, la omnipresencia invasiva de los mundiales de fútbol que cada cuatro años ocupan todo el espacio público, hegemonizan la imagen y el discurso, movilizan sumas de dinero descomunales y constituyen escena consagrada de la sociedad del espectáculo. El espacio representado es el del estadio del Club River Plate, sede del partido final, que queda a poca distancia de la tenebrosa Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), donde funcionó durante la dictadura militar argentina (1976-1983) un centro clandestino de prisión, tortura y muerte por el que pasaron más de cinco mil personas. Este sitio se ha convertido hoy en Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos. La ESMA ha devenido uno de los más fuertes símbolos del terrorismo de Estado en el Cono Sur de América Latina.

El vínculo entre la figura del régimen militar y la del triunfo argentino en fútbol produce intensificaciones y cortocircuitos de significación. La dictadura manipuló la victoria deportiva empleándola como espectacular medio de propaganda política; convirtiéndolo en alegoría de un modelo triunfal presentado como cruzada contra “la subversión guerrillera”, justificación de los crímenes políticos e insignia de siniestros valores nacionales. Se estima que el campeonato mundial costó al Estado argentino más de quinientos millones de dólares; dentro de esa suma obscena puede incluirse el soborno: existen serias sospechas de que se compró la derrota del equipo peruano (arrasado por seis goles contra cero) en un partido anterior de cuyo desenlace dependía la clasificación del equipo argentino.

Trilnick conecta con eficacia estos contenidos de alto voltaje mediante un gesto mínimo y un desarrollo escueto de la imagen. El negro telón es corrido sobre el teatro de la vergüenza y el luto. Ondula movido por el viento que sacude el gran espacio desierto. Tiembla empujado por ramalazos de violencia. No significa un escamoteo del espanto ni un acallamiento de los gritos del triunfo y el suplicio, de clamores indignados; vela y custodia el último recinto de la tragedia: el que está vacío, el que precisa la memoria para detenerse por un instante, tomar impulso y seguir operando.

Mine Scene

Anti-Personnel Mines (2009) is an intervention of a specific site where a U.S. military training camp used to operate. While spectators wander around the room, four videos are activated through motion sensors. Images feature the issue of anti-personnel mines, which represent a large transnational business in the arms trade and target particularly the most vulnerable sectors of the world population. The work concludes with an essay by the artist based on a disarmament critique and specific proposals for the elimination of this global bane that mushrooms in hundreds of millions of explosives spread all around the world.

Once more, the artist presents contents heavily charged with references and thus faces the challenge of having to argue his grievance in a parallel forum ordained by the obscure codes of poetic discourse. But he is reluctant to let the claims be argued through literal evidence and conclusive documentation. Art must take back what it said in order to speak loudly of what exceeds the realm of language. It must name the radical silence veiled by the explosions; mention the dark nothingness where the business of violence is plotted; show what the injured that have lost their sight see; disclose what those who cannot say anything anymore –because an explosion has silenced them– would have said.

Trilnick appeals to the radical providence of the scene of representation. How do you replace or reimagine a real place (the minefield, the military training camp)? What particular space is able to substitute the stealthy places that condone death? The artist assumes that the scene is vulnerable: it is mined by hollows that harbor menacing images, explosive cores of meaning, small points of pure nothingness exiled from the symbolic order. These crevices harbor the agonized threat that harasses and sustains art (the *Unheimliche*, the advent of the unknown), although they are also havens of meaning in the midst of a transparented global field.

Escena minada

La obra *Minas antipersonales* (2009) consiste en una intervención de un espacio específico donde había funcionado un campo de entrenamiento militar norteamericano. A medida que la sala es transitada por los espectadores, cuatro videos son activados mediante sensores. Las imágenes registran el tema de las minas antipersonales, que significan grandes negocios trasnacionales del mercado de armas y abaten especialmente a los sectores vulnerables de la población mundial. La obra se completa con una ponencia del artista basada en argumentos antiarmamentistas y en propuestas específicas para encarar la eliminación de tal flagelo mundial, que prolifera en centenas de millones de explosivos diseminados a nivel mundial.

De nuevo el artista plantea contenidos cargados de alta potencia referencial, y se enfrenta al desafío de tener que expresar su agravio en un foro paralelo, regido por los códigos oscuros del decir poético, renuente a que las denuncias se argumenten mediante evidencias literales y documentos claros. El arte debe desdecirse para poder decir con mayor intensidad lo que excede el ámbito del lenguaje; para nombrar el silencio radical que las explosiones esconden, mentar la oscura nada donde se trama el negocio de la violencia, mostrar lo que ven los accidentados que han perdido la visión; exponer lo que hubieran dicho los que ya nada pueden ni decir, pues una explosión los ha callado.

Trilnick apela al albur radical de la escena de la representación. ¿Cómo se repone o reimagina un lugar real (el de las minas, el campo de entrenamiento militar)? ¿Qué espacio específico es capaz de sustituir los sitios furtivos que apañan la muerte? El artista asume que aquella escena es vulnerable: se encuentra minado por oquedades que cobijan imágenes amenazantes, explosivos núcleos de sentido, pequeños puntos de pura nada exiliados del orden simbólico. Esos resquicios cobijan la amenaza angustiante que atosiga y sostiene el arte (lo *Unheimliche*, la inminencia de lo desconocido) pero también constituyen refugios de sentido en medio de un terreno global transparentado.

Trilnick carries out a montage of images: he displaces and interrupts them, likening the mushroom of a smoky blast to a cloud or a tree. He intercepts the visual sequence with words, using the conventional design of precaution signs, prosthetics, and the portrayal of innocent landscapes, windows that open up on screen and refer to another channel. These distancing devices turn the claims into more forceful pleas than those sustained by mere denotation (mere detonation). The question explodes in many possible places and its blasts resonate in spaces that have always been ruptured.

Equality Embodied

The artist revisits immigration, a heavily laden content which –in order to avoid the logic of pure protest– once again needs to resort to the minimal distancing required by the gaze. This recourse demands positionings, displacements, contingent locations. The video-object *We Are All Alike Under the Skin* (2010) unfolds as images and texts are projected on the light-color clothes that fill a traveller's trunk. The equality that Trilnick calls for is not referred to the abstract principles of liberal enlightenment, but to actual historical achievements. The real political gesture is the one capable of, at least, questioning the system that makes equality an unattainable privilege for minorities or large excluded majorities, for sectors that are prevented from full participation in the social body.

Rancière speaks of a “work of equality” in terms of the action through which everyone can escape from a rank allotted either by natural destiny, metaphysical design, or divine purpose. Moreover, he suggests that art and politics agree in that by upsetting the chips on the board –each in its own way–, they both make it possible to imagine other social moves. A slight gesture can embed a discrepancy note; it can introduce a wedge of doubt or disagreement in the symbolic order. Sometimes it just takes a word featured on a piece of clothing/screen to interrogate the status quo with a question mark—the sign of other possibilities in the hierarchy.

Trilnick realiza un trabajo de montaje de las imágenes: las desplaza e interrumpe, equipara a una nube o a un árbol el hongo de un estallido humeante; intercepta la secuencia visual con palabras, con el diseño convencional de los signos de prevención, con figuras de prótesis, presentación de paisajes inocentes, ventanas que se abren en la pantalla y remiten a otro canal. Estos dispositivos de distanciamiento permiten que la denuncia se base en alegatos más contundentes que los sostenidos por la mera denotación (la mera detonación). El tema explota en muchos lugares posibles y resuenan sus estruendos en espacios perforados desde siempre.

La igualdad encarnada

El artista retoma el tema de la migración; un contenido pesado que, para esquivar la lógica de la pura protesta, precisa una vez más recurrir a la mínima distancia que requiere la mirada. Este recurso exige posiciones, desplazamientos, emplazamientos contingentes. El video-objeto *Todos somos iguales bajo la piel* (2010) se desarrolla mediante la proyección de imágenes y textos sobre la ropa clara que llena un baúl de viajero. La igualdad que demanda Trilnick no se refiere tanto a principios abstractos de origen liberal ilustrado, sino a conquistas históricas concretas. El gesto propiamente político es aquél capaz de, por lo menos, discutir el ordenamiento que hace de la igualdad un privilegio inalcanzable por minorías o grandes mayorías excluidas, por sectores desplazados de una participación plena en el cuerpo social.

Rancière habla de un “trabajo de igualdad” para referirse a la acción mediante la cual cada quien puede zafarse de un nivel asignado por un destino natural, un designio metafísico o un propósito divino. Sugiere que en este punto coinciden el arte y la política: al desarreglar, cada uno a su manera, las fichas del tablero, permiten ambos imaginar otras jugadas sociales. Un mínimo gesto puede instalar la nota de discordancia, introducir una cuña de duda o desacuerdo en el orden simbólico. A veces basta la proyección de una palabra sobre una ropa que hace de pantalla para marcar lo

However, if we abide by the work's title, *We Are All Alike Under the Skin*, equality should also be sought archeologically, underneath the clothes that make the distinction, underneath the skin marked with signs of segregation, with colors that set ranks and calibrate racial categories. Da Vinci equates dress with skin when he refers to the latter as the "dress of sentiment," i.e., as the symbolic costume that covers the sensitive interiority of the body.² Underneath the skin lies the truth hidden to the gaze, the impervious real. "All we see is the surface," argues Didi-Huberman "but, on the other hand, we are seen from the depth that comes to us."³ The crossing of the gazes activates the interplay between appearance/disappearance, the threat of the recalled absence: "The object of anxiety *par excellence* is the flesh within (the underside)."⁴ And Freud taught us well that anxiety is an essential premise of art. Trilnick works the surface of the clothes labeling it with consecutive texts that renew his questions about the texture of canvasses, and drafting ciphered clues from the unfathomable interiority where we are all equal.

Surveil and Suppress

A loop of random images plays on a monitor located at the center of a picket fence that evokes those used as barriers in frontiers with a strict immigration control. The tropes of surveillance and persecution are highlighted by the fact that *Checkpoint* (2012) was installed in the ex ESMA⁵, a tenacious symbol of dictatorial repression. Moreover, the actual fence used in the montage comes from a deposit in the macabre clandestine detention camp. The threatening atmosphere of this work is reinforced as well by the fact –stated by the artist– that "due to the lack of a carcass, the monitor bares its circuits, reminding us of security systems and X-rays." Trilnick also states that the documentary photographs, downloaded from the web, show military and police repression against people attempting to cross emblematic borders (U.S.-Mexico, Israel-Palestine, Gibraltar, etc.). The photographs are intervened by Internet censorship banners, only their edges visible on the looped video.

2_ Quoted in Georges Didi-Huberman. *La peinture encarnée. Suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu, d'Honoré de Balzac.* (Paris: Minuit, 1985), p. 10 in the Spanish version quoted in Spanish preface.

3_ Idem, p. 32 in the Spanish version quoted in Spanish preface.

4_ Idem, p. 158 in the Spanish version quoted in Spanish preface.

5_ As stated above, during the Argentine military dictatorship, the Navy School of Mechanics (ESMA) functioned as a prison, torture, and death camp for political prisoners. It was from there that thousands of them were disappeared.

establecido con un signo de interrogación: la señal de otras posibilidades de ordenamiento.

Pero de atenernos al título de esta obra (*Todos somos iguales bajo la piel*), la igualdad también debe ser buscada arqueológicamente, bajo las ropas que establecen la distinción, bajo la piel marcada con señales de segregación, con colores que establecen rangos y gradúan categorías raciales. Da Vinci equipara vestido y piel cuando se refiere a ésta como “hábito del sentido”, es decir, como investidura simbólica que recubre la interioridad sensible del cuerpo.² Bajo la piel se encuentra la verdad sustraída a la mirada, lo real inaccesible; “no vemos más que la superficie”, dice Didi-Huberman, “pero en cambio somos vistos desde la profundidad que viene hacia nosotros”.³ Ese cruce de miradas activa el juego de aparición/desaparición, la amenaza de lo ausente invocado: “El objeto de angustia por antonomasia es la carne de adentro”.⁴ Bien sabemos por Freud que la angustia es principio del arte. Trilnick trabaja la superficie de las ropas rotulándola con textos sucesivos que renuevan sus preguntas sobre la textura de los lienzos, trazando indicios cifrados del interior abismal donde todos somos iguales.

Vigilar y reprimir

Una secuencia azarosa de imágenes es presentada en *loop* en un monitor ubicado en el medio de un armazón de vallas que sugieren las utilizadas como barrera fronteriza en sitios de control migratorio duro. Las figuras de vigilancia y persecución se afirman por el hecho de que la obra, titulada *Checkpoint* (2012), fue instalada en la ex ESMA,⁵ símbolo constante de represión dictatorial. Es más, las propias vallas empleadas en el montaje provienen de un depósito del siniestro centro clandestino de detención. El clima amenazante de la obra es, a su vez, reforzado por el hecho, citado por el artista, de que “por la falta de carcaza, el monitor deja al desnudo sus circuitos, que recuerdan los sistemas de seguridad y de rayos X”. Trilnick anota además que las fotos documentales, bajadas de Internet, muestran la represión militar y policial a personas que intentan cruzar fronteras emblemáticas (USA-México, Israel-Palestina, Gibraltar, etc.). Las fotos aparecen interferidas por los escudos de censura de Internet y mostradas en el video sólo en sus bordes.

2_ Citado en Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, Valencia, Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 10.

3_ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 32.

4_ *Ibidem*, p. 158.

5_ Según queda referido más arriba, durante la dictadura militar argentina, la ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) sirvió de centro de encarcelamiento, tortura y muerte de presos políticos y base de desaparición de miles de ellos.

Trilnick repeats the challenge of betting on excessive contents that are located on the limits of, or even beyond representation. Like in *1978-2003 Reverse Tribute*, he starts precisely by stating the paradox of representing a place in its actual place. The space is split between its own reality and its *mise-en-scène*; between the dark memory of the past and a present condemned to forever represent the shame of that past. A space bewildered by its own reflections. A time paralyzed in thousands of instants of pain and mourning.

This bleak backdrop enacts the drama that can never be concluded as a reconciled record because its coordinates have been displaced. Each image is forced to recreate an exiled space and repeat a time that can never be the same because each moment of the many cases of torture and death is unique and lacks the signs to replace it.

Tribute to Malevich's Square

"The endeavor to see the world necessarily implies that of concealing a part of it."⁶

Gérard Wajcman

As in most of Carlos Trilnick's work, *Why Paint a Black Picture* (2002) integrates different media (video, site-specific theatre, performance). The artist cuts a virtual rectangle on a landscape of the Argentine pampas and covers it with a black curtain hanging from two trees on the site that become parts of a picture frame.

200

The staging and its elements bring to mind recurrent topics in the artist's work: in the hard times of the Argentine economic crisis, patching up a paradigmatic landscape of the country's wealth bespeaks a sharp ironic move. Curtains, Trilnick states, also signify the ethnic communities that inhabited lands that were originally theirs. Curtains not only suggest the fabric of the tent-like dwellings of the natives after the invasion; they also cover with a sign of

⁶ Gérard Wajcman. *L'objet du siècle*, op. cit., p. 111 in the Spanish version quoted in Spanish preface.

Trilnick repite el desafío de apostar a contenidos excesivos, ubicados en el límite o más allá de la representación. Como en *1978-2003 Contrahomaje*, comienza justamente por plantear la paradoja de representar un lugar en el lugar mismo: el espacio se ve escindido entre su propia realidad y su puesta en escena; entre la memoria oscura de lo que fue y un presente condenado a representar siempre la ignominia de aquel pasado. Un espacio confundido con sus propios reflejos; un tiempo paralizado en miles de instantes de dolor y de luto.

Sobre este trasfondo aciago se recorta el drama, que ya no podrá consumarse como registro conciliado, pues sus coordenadas se han trastocado. Cada imagen se ve obligada a refundar un espacio exiliado y repetir un tiempo que nunca puede ser el mismo porque cada momento de los tantos casos de tortura y muerte es único y carece de signos que lo reemplacen.

Homenaje al cuadrado de Malevich

"La empresa de ver el mundo contiene
forzosamente la de ocultar una parte de él."⁶

Gérard Wajcman

Como en la mayor parte de la obra de Carlos Trilnick, la llamada *Por qué pintar un cuadro negro* (2002) integra medios diversos (video, puesta en *site specific*, performance). El artista recorta virtualmente un rectángulo en un paisaje de la Pampa argentina y lo recubre con un telón negro pendiente de dos troncos de árboles del lugar, que actúan como partes del armazón de un cuadro. La puesta en obra y sus componentes remiten a cuestiones bien identificadas por el artista: en los tiempos duros de la crisis económica argentina parchar un paisaje paradigmático de la riqueza del país marca un movimiento irónico punzante. Los telones, dice Trilnick, también hacen referencia a las comunidades étnicas que habitaban esos territorios, originariamente suyos. Los telones no sólo mencionan

6. Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2011, p. 111.

mourning the crimes of looting and plundering and the ensuing misery caused by real-estate speculation.

References and connotations are covered in turn, and thus intensified through poetic and rhetorical devices that allow the artist to get closer to, and distance himself from the story he tells. Trilnick conceals and reveals in order to work with the empty place of representation, always inhabited by urgent images and clues.

There is no doubt that this work is a reference to Malevich's *Black Square on White Field* (and maybe slightly to Albers' *Homage to the Square*). The title acknowledges that quote: it denotes the painting of a picture rather than the recording of a video. In this case, it might be possible that the most important aspect of Malevich's work is that black not only means concealment, but also a veiled presentation of the hidden. Speaking about *Black Square*, Wajcman argues that "there is no painting that does not exist against a background of absence... this emptiness is what is shown over the painting...."⁷ That is why the work turns absence into a positive, turns nothingness into an active principle (Nietzsche). From this perspective, the artist paints the nothingness (which is not the same as painting nothing).

Every representation evokes the absence of presence, and vice versa. Driven by desire, the gaze is always looking for what is hidden, the presence hidden by the curtain. The game of art is that there is nothing behind the curtain—nothing of what is shown outside the frame. However, a part of the landscape that continues beyond the interruption of the (artist's) cut takes shelter in the area covered, in order to reveal the invisible notches of history, the cries and stampedes erased by the wind, the stolen land, the presence of actors who were banished from the scene.

el material de las tolderías que los indígenas usaban después de la invasión, sino que cubren con una señal de luto los crímenes de despojo y miseria causados por la especulación inmobiliaria en esas tierras.

Esas referencias y connotaciones son, a su vez, recubiertos y, de ese modo, intensificados mediante expedientes poéticos y retóricos que permiten al artista acercarse y alejarse de la situación narrada, encubrirla y descubrirla para operar con el lugar vacío de la representación, poblado siempre de imágenes e indicios urgentes.

Sin duda, la obra también se refiere al *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich (y quizá, tangencialmente, al *Homenaje al cuadrado*, de Albers). El título de la obra reconoce esa cita: no habla de grabar un video, sino de pintar un cuadro. Quizá, en este caso, el aspecto más importante de la obra de Malevich sea el hecho de que el negro no sólo significa ocultamiento, sino también presentación velada de lo oculto. Refiriéndose al *Cuadrado negro...*, Wajcman dice que "no hay cuadro que no exista sobre un fondo de ausencia... ese vacío es lo que se exhibe encima del cuadro".⁷ Por eso la obra vuelve positiva la ausencia, hace de la nada un principio activo (Nietzsche); desde esa perspectiva, el artista pintaría la nada (que no es lo mismo que no pintar nada).

Toda representación evoca la ausencia de la presencia, y viceversa: movida por el deseo, la mirada siempre busca lo que se le esconde, la presencia ocultada por el telón. El juego del arte es que detrás del telón no hay nada –nada de lo que se muestra fuera del marco–, pero una parte del paisaje que continúa más allá de la interrupción del recorte se refugia en la zona cubierta para descubrir las muescas invisibles de la historia, los gritos y estampidos borrados por el viento, el territorio arrebatado, la presencia de actores expulsados de la escena.

7_ *Ibidem*, p. 141.

Impossible Relationships

The video *Company* (2005) discusses the artificial reproduction of animal species without their mating. The work reflects upon the ethical import of bioengineering and raises questions on the limits of techno-scientific research.

Once again, the discussion transcends the sphere of an “objective” debate in order to be enacted: associated with an economy of the gaze (of desire), *Company* refers to the origin of the image, the failure of representation. In this context, the absence of sex cannot but be associated with the Lacanian statement “there is no sexual relation,” a metaphor of the impossibility of a true encounter between two subjects because each of them is conditioned by their own phantasmatic viewpoint and need different symbolic supports. These representational devices always introduce the mediation of an insurmountable distance between the lovers. The object-cause of desire (the *petit a*) is inaccessible, and thus desire cannot be satisfied. When translated into the realm of art, Lacan’s statement could be phrased as follows: the fit between the sign and the thing is impossible, because between them lies a space of absence. Furthermore, the latter is the condition of the actual play of the gaze and the very existence of art. This topic is also associated with the undecidable of bodily presence in the realm of aesthetic and political representation.

Praising Error

Trilnick comes back to the trope of failure in the series of photographs called *Ex Data* (2010), albeit playing with a different meaning. The images enact the information system’s flaws, which pose a serious menace to the technological operation of a cyber dependent global culture. The slightest imperfections taking place at this level may trigger chaos in complex information and communication networks. According to Trilnick, images and texts –taken from the web and from computer engineering manuals respectively– refer to social subordination to digital systems. A large part of the world population trusts the information provided

Relaciones imposibles

El video *Compañía* (2005) tematiza la reproducción artificial, es decir, sin apareamiento de especies animales. La obra reflexiona sobre los alcances éticos de la bioingeniería y arroja preguntas acerca de los límites de la investigación tecno-científica.

Una vez más, para ser puesta en obra, la discusión trasciende el ámbito de un debate “objetivo”: vinculada con la economía de la mirada (del deseo), la obra remite al punto de origen de la imagen, la falla de la representación. En este contexto, la ausencia de sexo no puede sino ser vinculada con la sentencia lacaniana “no existe relación sexual”, metáfora de la imposibilidad de encuentro pleno entre dos sujetos, pues cada uno de ellos se encuentra condicionado por su propio encuadre fantasmático y precisado de apoyos simbólicos diferentes. Estos dispositivos representacionales introducen siempre la mediación de una distancia insalvable entre los amantes: el objeto-causa del deseo (el *petit a*) no puede ser alcanzado, ni puede, por eso, ser realizado el deseo. Trasladado al plano del arte, la sentencia podría ser enunciada así: es imposible el encastre entre el signo y la cosa, pues media entre ellos un espacio de ausencia, que constituye, por otra parte, condición del juego mismo de la mirada, del propio hacer del arte. Este tema también se vincula con lo indecidible de la presencia corporal en el ámbito de la representación estética y política.

Elogio del yerro

Aunque empleado como un argumento diferente, la figura de la falla es retomada en la serie de fotografías titulada *Ex data* (2010). Las imágenes trabajan los desperfectos del sistema informático, que constituyen una grave amenaza al funcionamiento tecnológico de la cultura global ciberdependiente. Mínimas insuficiencias ocurridas en este nivel pueden provocar el caos en complejas redes de comunicación e información. Según Trilnick, las imágenes y los textos, tomados respectivamente de Internet y de manuales de ingeniería informática, remiten a la subordinación social respecto a los sistemas digitales. Gran parte de la humanidad confía en las

by these abstract systems, even without knowing their origin or who administers them. *Electro* (2010-2012), made with digital prints of defective files downloaded from the web, also delves with the same question. The same goes for the video *the Lighthouse* (2012), which uses forms found online.

In the realm of representation, the system's lapses and errors are not only unavoidable but are actually the basic requirement for its functioning. The flaw that prevents the conciliation of the real object with the represented one thwarts the endeavors of language. It also signals –in the same move– the greatest failure and the deepest yearning of art, which always strives to breach that minimal distance, insisting on naming the impossible real. This negative impulse both hardens the artistic form and casts an inevitable shadow of melancholy. Kant defines the beautiful as "purposiveness without purpose," and gives the example of a flower. In order to realize its reproductive destiny, the flower displays all its potentialities, but before fulfilling its purpose, when the form has reached its peak (its complete beauty), it is cut with a brisk gesture that prevents consummation. The beautiful is always the result of a failure that prevents the realization of the object at the height of its potential and, by doing so, forces a detour that may end up enhancing the gaze upon the object.

The information system's failure also enables resignifying moves. It opens a peephole from which we can glimpse paradoxes that a perfect system would not allow—dualities that work with the ambivalence of a pharmacon. First, errors reveal the double sign of a model that solves everyday life and explains everything upon the condition of total dependency on its regime. Second, errors unearth the social exclusion that lies beneath a mass access to information, and display the two-faced logic that facilitates communication at the expense of anonymity (we ignore the abstract mechanism that rules over issues that involve us). Last, the system's failure is an ambiguous move that brings the world's library closer but also jeopardizes the endless search for meaning.

informaciones provistas por estos sistemas abstractos, aun desconociendo cómo están constituidos y quiénes los administran. Este tema también es encarado por la obra *Electro* (2010-2012), realizada con impresiones digitales de archivos defectuosos bajados de Internet, así como por el video *El Faro* (2012), que emplea formularios obtenidos del mismo modo.

En el terreno de la representación, los lapsus y yerros del sistema no sólo son inevitables, sino que constituyen el requisito básico de su funcionamiento. El desliz que impide la conciliación entre el objeto real y el representado, frustra los afanes del lenguaje y marca el fracaso y, simultáneamente, el anhelo mayor del arte, empeñado en saldar esa mínima distancia, obstinada en nombrar lo real imposible. Este impulso negativo tanto curte la forma artística como arroja una inevitable sombra de melancolía. Kant define la belleza como “finalidad sin fin”; pone como ejemplo el caso de la flor, que tiende a cumplir su destino reproductor desplegando todas sus potencialidades, pero en el momento de llegar a su conclusión, cuando la forma ha llegado a su apogeo (su belleza completa), es cortada mediante un gesto brusco que impide su consumación. La belleza es siempre resultado de una falla, que paraliza la realización del objeto en su momento mejor y, al hacerlo, fuerza a un desvío que puede terminar enriqueciendo la mirada sobre el objeto.

La falla del sistema informático también permite jugadas resig-nificantes. Abre una mirilla desde la que pueden ser entrevistas paradojas que la plenitud instrumental no permitiría; dualidades que actúan con la ambivalencia del *phármakon*. En primer lugar, el yerro revela el doble signo de un modelo que resuelve la vida práctica y lo explica todo bajo la condición de la total dependencia a su régimen. En segundo, descubre la exclusión social por debajo del acceso masivo a la informática y manifiesta la doble cara de una lógica que facilita la comunicación a costa del anonimato (desconocemos el engranaje abstracto que comanda cuestiones que nos involucran). Por último, la falla del sistema constituye un movimiento ambiguo que tanto acerca la biblioteca del mundo como arriesga la búsqueda incesante del sentido.

The Archives of Horror Project

The so-called "Archives of Terror" or "Archives of Horror" were discovered in 1992, a few years after the fall of the Paraguayan dictator Alfredo Stroessner in 1989. Its files record the systematic violations of human rights committed by the military regime.

Over a thousand documents in that archive confirm the activities involved in Operation Condor that launched a repressive strategy negotiated by the South American dictatorships. These files are kept in the Museum of Justice of the Judiciary, in Asunción, Paraguay.

In a reference to that atrocious record, Carlos Trilnick's *Archives of Horror* includes twenty color photographs (2012-2013) that are part of a work in progress. As is usual throughout his work, Trilnick faces situations charged with painful memory that resonate with strong political-historical content, which he portrays from a standpoint marked by a clear ethical commitment. Working on recent, highly disturbing events requires a cautious approach.

These need to be dealt with by grading the distance through perspectives, cuts, and angles that allow to trace inscriptions and images beyond those that appear in dossiers and record files.

The archive can never match the testimony or the accusation it holds. Inside its drawers, the symbol cannot fulfill its mission of fitting the fragments of a split unit: the memory of the tortured, the disappeared, and the dead does not match the figures that trace names and aliases, the descriptions in dossiers, the snapshots in criminal records. There are always residues and lacks that prevent a perfect fit. Derrida's "archive fever" cannot be cured: not everything can be catalogued or reconciled, in the same

way that criminal records and relationships cannot fully identify those suspected or indicted. Nomenclature cannot be closed and concluded. This failure within police representation leaves empty margins where memory can commit (always in blank) its own records.

Proyecto Archivos del Horror

Los llamados *Archivos del Horror o del Terror* fueron descubiertos en 1992, pocos años después de la caída del dictador paraguayo Alfredo Stroessner, ocurrida en 1989. Sus expedientes registran las violaciones de los derechos humanos cometidas sistemáticamente por el régimen militar. Como parte del archivo, más de mil documentos asientan las operaciones del Plan Cóndor, que pusiera en marcha una estrategia represiva pactada entre las dictaduras sudamericanas. Esta documentación se conserva en el Museo de la Justicia del Poder Judicial, ubicado en Asunción, Paraguay.

Titulada con el nombre de aquel registro execrable, la obra de Carlos Trilnick consta de veinte fotografías en color (2012-2013) que forman parte de un proyecto en proceso. Como lo hace en general en toda su obra, el artista se enfrenta a situaciones dolorosamente cargadas de memoria, dotadas, por ende, de fuerte contenido histórico-político, y enfocadas desde un lugar marcado por un claro compromiso ético. Trabajar hechos recientes y demasiado convulsos requiere acercamientos cautelosos; abordajes capaces de graduar la distancia mediante enfoques, cortes y ángulos que permitan rastrear inscripciones e imágenes más allá de las que aparecen en las fichas y los legajos. El archivo nunca puede coincidir con el testimonio o la denuncia que guarda: en sus gavetas no puede el símbolo cumplir su misión de hacer encajar los fragmentos de una unidad separada: la memoria de los torturados, los desaparecidos y los muertos no coincide con las figuras que trazan los nombres y alias, con las descripciones de las fichas, con las fotos de los pron-tuarios. Siempre median residuos y faltas que impiden el encastre. El mal de archivo (Derrida) no tiene remedio: no puede conciliarse ni catalogarse todo, así como no pueden los antecedentes y relaciones terminar de identificar a los imputados o sospechosos. La nomenclatura no puede ser clausurada y cerrada. Esta falla de la representación policíaca deja márgenes vacantes donde podrá la memoria asentar (siempre en blanco) sus propios datos.

Skewed Memory

The record of personal and family memory also has political implications, because the crevices left by the archive allow us to glimpse its own historical background and review the cartographies of exclusion which outline –for the worst– each demented time. Using photography and video, Trilnick works on this subject in *The Lens of Memory* (2013). He traces back the history of his own family, starting with his paternal great-grandparents' escape from Belorussia, pursued by the czarist regime, their arrival in Buenos Aires in the late nineteenth century, and their settlement in Moses Ville, Province of Santa Fe. Moses Ville was a small town of Jewish immigrants that welcomed thousands of other expats from all over Europe who were threatened with genocide, persecuted by ethnic, political, and religious bigotry. In that "town of Jewish gauchos," in Trilnick's own words, the artist took the photographs that will be part of a permanent exhibition at the Jewish Museum of Buenos Aires.

The magnitude of contents at play in this story is handled through several montage devices, in the Brechtian sense of the term, as math operations that allow to measure and adjust distance. Didi-Huberman argues that montage seeks to avoid two extremes that threaten the historicity of art. On the one hand, pure fiction that may result in myth; on the other, the strict documentary narrative (straightforward reportage) that centers around facts rather than on the complexity of how those facts are related.⁸ Remembering: neither too far, nor too close. Neither the utter play of the imagination, nor the literal transcription of facts or their recalling without distancing (the seamless continuum of *Funes, the Memorious*).

In the fickle distance between the two extremes lies the possibility of a poetically defined third space. Trilnick works on personal papers, photographs of places and people, submitting images and texts to the "mortification of language" as stated by Benjamin. Concealments, displacements, overlappings, and pauses that keep the gaze from either getting too close and thus being trapped in the

⁸ George Didi-Huberman. *L'oeil de l'histoire, 1. Quand les images prennent position*, op. cit., p. 73 in the Spanish version quoted in Spanish preface.

Memoria sesgada

El registro de la memoria personal y familiar también tiene implicancias políticas, pues los intersticios dejados por el archivo permiten atisbar su propio trasfondo histórico y revisar las cartografías de la exclusión que, para mal, diagraman cada tiempo desquiciado. Empleando fotografía y video, Trilnick trabaja este tema en *El cristal de la memoria* (2013). Parte de un rastreo de la historia de su propia familia: la huida de Bielorrusia de sus bisabuelos paternos, perseguidos por el régimen zarista, su llegada a Buenos Aires a fines del siglo XIX y su instalación en Moisés Ville, Provincia de Santa Fe, un pequeño pueblo de inmigrantes judíos que cobijó a miles de otros expatriados procedentes de toda Europa, amenazados por el genocidio, perseguidos por la intolerancia étnica, política y religiosa. En ese “pueblo de gauchos judíos”, según palabras suyas, el artista tomó las fotos, que serán exhibidas en forma permanente en el Museo Judío de Buenos Aires.

El peso de contenidos que se encuentran en juego en esta historia es manejado mediante dispositivos diversos de montaje, en el sentido brechtiano del término, como operaciones de cálculo que permiten medir y ajustar la distancia. Según Didi-Huberman, el montaje busca evitar dos extremos que arriesgan la dimensión de historicidad del arte: por un lado, la pura ficción, que puede desembocar en el mito, y, por otro, la estricta narración documental (reportaje liviano), que recae en los hechos en detrimento de la complejidad de sus relaciones.⁸ Recordar: ni demasiado lejos, ni demasiado cerca. Ni el mero juego de la imaginación ni la transcripción literal de los hechos o su evocación sin distancias (el recuerdo sin hiato de “Funes el memorioso”).

211

En el trecho, variable, que media entre ambos extremos se juega la posibilidad de un tercer espacio, definido poéticamente. Trilnick trabaja documentos personales, fotografías de lugares y personas para someter las imágenes y los textos a “la mortificación del lenguaje” referida por Benjamin: a veladuras, desplazamientos, superposiciones y pausas que impiden que la mirada se acerque demasiado y

8. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 73.

absolute truth of the narrative, or distancing itself so much that it loses sight of the object altogether, lured by the illusion of costumes. Against these extremes, Žižek suggests “looking awry:” the slanted perspective of anamorphosis that implies a difficult position, albeit essential to detect from a different angle aspects that an objective gaze cannot distinguish. Distorted by the desire that inhabits memory, the object reveals sides, shadows, and interiorities that are not displayed while looking straight.⁹ Moments that transcend the realm of what actually happened but enhance our understanding of a biography that holds much more than what mere records reveal, and accordingly protects the aggrieved memory.

Habeas Corpus

The video-performance *Like an Absent Body* (1992), a joint work with Sabrina Farji, also delves with the lack through the tension presence/absence, but referred to the disappeared during the military dictatorship. The work is also a gesture against the Amnesty Laws that President Carlos Menem passed between 1989 and 1990. These laws attempt to disappear disappearance, to eliminate symbolically what had been eliminated in reality (in Lacan’s terms, the topic of “double death,” the natural and the symbolic one).

But the perverse logic of representation turns the staged absence into a factor of reappearance. The image and the name summon the presence of people who are not there and are forced to attend through their traces, their memory, their shadow. From the ambiguous site of art, the disappeared is enacted as spectre (Derrida), which both harks back to the past and heralds the future. This spectre shares with us the space “between life and death” in which we exist; it travels astride different dimensions and, indomitable, stalks us with the threat or the promise of its return (Shakespeare).

⁹ Slavoj Žižek. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture.* (Cambridge: MIT press, 1992).

quede así atrapada en la sola veracidad del relato, o se aleje hasta el punto de que pierda de vista su objeto, seducida por la ilusión de los disfraces. Ante esos extremos, Žižek propone un enfoque al sesgo: la perspectiva oblicua de la anamorfosis, que implica una posición difícil pero indispensable para divisar, desde otro ángulo, aspectos que la mirada objetiva no distingue. Distorsionado por el deseo que habita la memoria, el objeto revela costados, sombras y adentros que no se muestran de frente.⁹ Momentos que trascienden el ámbito de lo realmente acontecido, pero permiten intensificar la comprensión de una biografía que guarda mucho más de lo que declara el puro registro, y cautela, puntual, la memoria agraviada.

Hábeas corpus

El video-performance *Como un cuerpo ausente* (1992), realizado con la colaboración de Sabrina Farji, también plantea el tema de la falta mediante la tensión presencia/ausencia, pero lo hace en referencia a los desparecidos durante la dictadura militar y como un gesto de protesta por las leyes de indulto sancionadas por Carlos Menem entre 1989 y 1990. Estas leyes intentan hacer desaparecer la desaparición; eliminar simbólicamente lo que había sido eliminado en la realidad (tema de la “doble muerte”, según Lacan: la natural y la significante).

Pero la lógica perversa de la representación hace de la ausencia escenificada un factor de reaparición: la imagen y el nombre convocan la comparecencia de quien no está y lo fuerzan a concurrir a través de sus huellas, su recuerdo y su sombra. Desde el lugar equívoco del arte, el desaparecido es emplazado como espectro (Derrida), que tanto remite al pasado como anuncia un porvenir, que comparte con nosotros el espacio “entre la vida y la muerte” en que nos encontramos, que transita entre dimensiones distintas: que, indoménable, asedia con la amenaza o la promesa de su retorno (Shakespeare).

9_ Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

This detour allows the disappeared (approximately 30,000 people) to linger in the hurting collective memory and the constantly renewed political project. "Art lets go of the prey for the shadow," states Levinas, meaning it moves away from objective facts and documents to seek images capable of showing their traces and suggesting other possible reinscriptions. Images capable of showing the absence that allows us to locate the victims of dictatorship in an ill-timed non-place, beyond the expiration of evil laws.

The present/disappeared body is also featured in the video *One Evening* (2000), a quote on Beckett's short story *One Evening*. In the latter, an old woman looking for yellow flowers stumbles on the body of a man lying on the ground, forgotten like an object in the middle of the countryside ("No one had missed him. No one was looking for him.") Nothing seems out of place in that rural scene, where a body is found, just like a rock is found. But its very casualness is alarming, sinister in a Freudian sense, the unknown imminence that stalks the "normal" scene, the *it* that does not fit and becomes a disquieting clue. The end of the story could not express better this denouement: "All that seems to hang together. But no more about it." (All *seems* to hang together—actually it *does not hang together*; faced with the unfathomable, only silence remains.) Accordingly, Trilnick is not surprised by the presence of the body. He grants it the same value of a stray chair, the landscape, and the flowers, almost absent, almost present. But the elements do not fit; there is a residue, and thus, a lack. Some detail disturbs the quiet arrangement of the scene and the anxiety grows when the disturbing element is not actually the fallen body that no one is looking for, who no one cares about or even feels horrified by. Thus, the threat should be sought outside the field of vision. Trilnick looks back and silently names thousands of bodies that were never found. ■

Este rodeo permite que los desaparecidos durante la dictadura argentina (aproximadamente 30.000 personas) continúen presentes en la doliente memoria colectiva y en el siempre renovado proyecto político. “El arte deja la presa por su sombra”, dice Lévinas; es decir, se aparta de los hechos y documentos objetivos para buscar imágenes capaces de mostrar sus rastros y sugerir otras reinscripciones posibles, capaces de mostrar la ausencia que permite ubicar a las víctimas de la dictadura en un no-lugar y un destiempo más allá de la caducidad de leyes inicuas.

La cuestión del cuerpo presente/desaparecido también es tratada en el video *Una tarde* (2000), que cita el breve relato homónimo de Samuel Beckett. En éste, una anciana que va a buscar flores amarillas tropieza con el cuerpo tendido de un hombre, olvidado como un objeto en medio del campo (“Nadie lo había echado de menos. Nadie lo buscaba”). Nada parece haber de extraño en esa escena bucólica, donde simplemente se encuentra un cuerpo, como se encontraría una piedra. Pero esa misma naturalidad se vuelve alarmante, siniestra, en sentido freudiano: la inminencia desconocida que acecha la escena “normal”; el *algo* que no calza y deviene indicio inquietante. El final del relato no puede ser más expresivo en esa dirección: “Todo esto parece encajar. Pero no hablamos más de ello”. (Todo parece encajar: en verdad *no encaja*: ante lo inexplicable, el silencio.) Trilnick tampoco se asombra ante la presencia del cuerpo, le otorga el mismo valor que a una silla perdida, al paisaje y a las flores, casi ausentes, casi presentes. Pero los elementos no encajan; hay residuo y, por ende, falta. Algún detalle desarregla el orden tranquilo de la escena, y todo se vuelve aún más angustioso cuando el elemento perturbador no es precisamente ese cuerpo tumbado, que nadie busca, que a nadie preocupa ni espanta. Entonces, lo que amenaza debe ser buscado fuera del campo visible. Trilnick mira atrás y nombra en silencio miles de cuerpos nunca encontrados. ■

CARLOS TRILNICK

Nació en Rosario, Argentina, en 1957. Actualmente vive y trabaja en la ciudad de Buenos Aires. Realizó estudios de fotografía y video en The Neri Bloomfield Academy of Design and Education (Haifa, Israel); de Educación, Imágenes y Medios en FLACSO (Buenos Aires, Argentina) y de Formación Docente sobre TIC y Educación en la Escuela de Educación, Centro de Altos Estudios Universitarios, CAEU-OEI (Madrid, España).

Desde 1987 es Profesor de la Carrera de Diseño Gráfico y desde 1996 de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, donde también es Investigador Principal del Instituto de Arte Americano.

Es Profesor Titular de la Maestría en Multimedia de la Universidad del Azuay (Cuenca, Ecuador) y en el Department of Communication y el Center for Iberian and Latin American Studies, UCSD, University of California (San Diego, EE.UU.).

Ha dictado seminarios y talleres de video y arte digital en diferentes ciudades de Argentina y en Chile, Paraguay, Colombia, Ecuador, Canadá y EE.UU.

Born in the city of Rosario, in Argentina, 1957. Today, he works and lives in the city of Buenos Aires. He studied photography and video at The Neri Bloomfield Academy of Design and Education (Haifa, Israel). He holds a degree on Education, Image, and Mass Media from FLACSO (Buenos Aires, Argentina) and completed the Teachers' Training and Educational Sciences at the Center of High University Studies (CAEU-OEI in Madrid, Spain).

Since 1987 Trilnick has been a Professor at the School of Architecture, Design, and Urbanism at Buenos Aires University, first in the degree of Graphic Design and since 1996 also in Image and Sound Design. He is a senior researcher at the American Art Institute of the University of Buenos Aires.

He is a Visitor Professor at the Master's Program in Multimedia Studies at Azuay University (Cuenca, Ecuador) and the Department of Communications and the Center for Iberian and Latin American Studies, UCSD, University of California (San Diego, U.S.A.).

He has taught video and digital art seminars as well as workshops in different cities of Argentina, Chile, Paraguay, Colombia, Ecuador, Canada and the U.S.A.,

Es asesor en el área de capacitación docente del Programa Conectar Igualdad y redactor de contenidos para las áreas de arte digital y medios audiovisuales para educación y TIC del portal educ.ar del Ministerio de Educación de la Nación Argentina.

Desde 1980 participa en numerosas exposiciones individuales y colectivas, entre las que caben destacar las realizadas en el Museo Castagnino+macro (Rosario, Argentina); Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (Argentina); Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina); Museo Caraffa (Córdoba, Argentina); Museo Judío de Buenos Aires (Argentina); Museo de Arte Moderno de Mendoza (Argentina); Museo de la Memoria (Córdoba, Argentina); Espacio para la Memoria y los Derechos Humanos (Buenos Aires, Argentina); Akademie der Kunste (Berlín, Alemania); The Museum of Modern Arts (MOMA, New York); Museo da Imagen e du Son (San Pablo, Brasil); Museo de Extremadureño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, España); Museo de Artes Visuales (Montevideo, Uruguay); Museum of Modern Arts (Haifa, Israel); Wesenburk Museum of Modern Art (Bremen, Alemania); Museu da Arte Contemporânea (Fortaleza, Brasil); Museo del Barro, Fundación Migliorisi

as well as being an advisor to the Area of Instructor's Training for the *Conectar Igualdad Program*. He is the content writer for the areas of digital art and audiovisual media in education and ITC for the web portal "educ.ar" of the National Ministry of Education of Argentina.

Since 1980, Trilnick's work has appeared in solo and collective exhibitions in Argentine museums and abroad. Among them, at Castagnino+macro Museum (Rosario, Argentina); Fine Arts Museum Buenos Aires (Argentina); Modern Art Museum of Buenos Aires (MAMBA-Argentina); Caraffa Museum (Córdoba, Argentina); Jewish Museum of Buenos Aires (Argentina); Modern Art Museum of Mendoza (Argentina); Memory Museum (Córdoba, Argentina); Space for the Memory and Human Rights (Buenos Aires, Argentina); Akademie der Kunste (Berlin, Germany); Museum of Modern Arts (MOMA, New York); Museo da Imagen e du Son (São Paulo, Brazil); Museo de Extremadureño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, Spain); Visual Arts Museum (Montevideo, Uruguay); Museum of Modern Arts (Haifa, Israel); Wesenburk Museum of Modern Art (Bremen, Germany); Museu da Arte Contemporânea (Fortaleza, Brazil); Museo del Barro, Migliorisi Foundation

(Asunción, Paraguay); Museo Nacional de San Carlos (México DF); American Film Institute (Los Ángeles, EE.UU.); European Media Art Festival (Osnabrück, Alemania); Center of Contemporary Art (Sydney, Australia); The Art Institute of Chicago (Chicago, EE.UU.); Bienal de Video y Artes Electrónicas (Santiago, Chile); Bienal Internacional de Curitiba (Curitiba, Brasil); Bienal del MERCOSUR (Porto Alegre, Brasil); 6 Biennale Champ Libre (Montreal, Canadá); Biennial of Moving Images (Ginebra, Suiza); Bienal del Fin del Mundo (Ushuaia, Argentina); Galería Tomas Cohn (San Pablo, Brasil); Galería Animal (Santiago, Chile); Galería RO (Buenos Aires, Argentina); Video Fest (Berlín, Alemania); París-Berlín, roARoTorio Interventions en espace public (París, Francia - Berlín, Alemania); Institut of Contemporary Arts (Toronto, Canadá); Instituto Cultural Itaú (San Paulo, Brasil); Calit2, California Institute for Telecommunications and Information Technology (San Diego, EE.UU.); World Expo Exhibition (Shangai, China); Free International Forum, Joseph Beuys house at Bolognano (Italia); VIPER, Int Film-und Videotage (Luzern, Suiza); Festival International de la creation video et de la poésie electronique (Manosque, Francia); Video Formes (Clermont-Ferrand, Francia).

(Asuncion, Paraguay); National Museum of San Carlos (Mexico City, Mexico); American Film Institute (Los Angeles, U.S.A.); European Media Art Festival (Osnabrück, Germany); Center of Contemporary Art (Sydney, Australia); Art Institute of Chicago (Chicago, U.S.A.); Video and Electronic Arts Biennale (Santiago, Chile); International Biennale of Curitiba (Curitiba, Brazil); MERCOSUR Biennale (Porto Alegre, Brazil); 6 Biennale Champ Libre (Montreal, Canada); Biennial of Moving Images (Geneva, Switzerland); Fin del Mundo Biennale (Ushuaia, Argentina); Tomas Cohn Galley (São Paulo, Brazil); Animal Gallery (Santiago, Chile); RO Gallery (Buenos Aires, Argentina); Video Fest (Berlin, Germany); Paris-Berlin, roARoTorio Rencontres Internationales; Institut of Contemporary Arts (Toronto, Canada); Instituto Cultural Itaú (São Paulo, Brazil); Calit2, California Institute for Telecommunications and Information Technology (San Diego, U.S.A.); World Expo Exhibition (Shangai, China); Free International Forum, Joseph Beuys house at Bolognano (Italy); VIPER, Int Film-und Videotage (Luzern, Switzerland); Rencontres Internationales de vidéo de création et de poésie électronique (Manosque, France); Video Formes (Clermont-Ferrand, France).

AGRADECIMIENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

Sami Abadi, Rodrigo Alonso, Emilce Avalos, Diego Alberti, Luis Campos, Claudia Casarino, Mariela Cantú, Ricardo Domínguez, Erroristas Loreto Garín Guzmán y Federico Zukerfeld, Sabrina Farji, Andrés García La Rota, Dara Gelof, Brian Goldfarb, Eva Guelbert de Rosenthal, Jorge Haro, Fabián Hofman, Ricardo Migliorisi, Diana Moreno, Santiago Nuñez, Roxana Olivieri, Liliana Olmeda de Fugelman, Andrea Padilla Lozano, Mariano Ramis, Gabriel Rud, Osvaldo Salerno, Pablo Tripnik Trilnik, Zoe Trilnick Farji, Nicolás Trombetta, Leonardo Trombetta, Fabián Wagmister, Diana Wechsler, Damián Zantleifer.

GOBIERNO DE SANTA FE

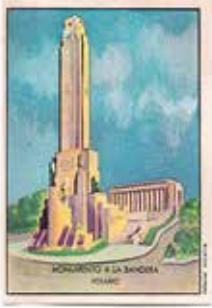
Gobernador	Presidente
Antonio Juan Bonfatti	Carlos Siegrist
Vicegobernador	Presidente Honorario
Jorge Antonio Henn	Carlos María Zampettini
Ministra de Innovación y Cultura	Vicepresidente 1°
María de los Ángeles González	Marcelo Martín
MUNICIPALIDAD DE ROSARIO	Vicepresidente 2°
Intendenta	Secretario
Mónica Fein	Mario Castagnino
Secretario de Cultura y Educación	Tesorero
Horacio Ríos	Eugenia Usellini
Subsecretaria de Cultura y Educación	Protesorero
Mónica Peralta	Juan José Staffieri
	Vocales
	Marcela Römer
	Itatí Cuevas de Castagnino
	Guido Martínez Carbonell
	José Gabriel Castagnino
	Lidia Sartoris de Angeli
	Juan Carlos Bachiochi
	Consejeros Honorarios
	Silvina Ortiz de Couzier
	Rosa María Ravera

MUSEO CASTAGNINO+MACRO

Directora
Marcela Römer
Subdirectora
Alejandra Ramos
Coordinación general
Florencia Lucchesi
Melania Toia
Coordinación curatorial
Nancy Rojas
Coordinación editorial
Georgina Ricci

EQUIPO EDITORIAL

Textos
Ticio Escobar
Carlos Trilnick
Corrección
Gilda Di Crosta
Derlis Esquivel
Traducción de textos
Ingrid Migelson
Traducción de Ticio Escobar
Alejandra Vassallo
Revisión de textos en inglés
Kevin Armel Martin
Diseño y maquetación
Joaquina Parma
Coordinación
Georgina Ricci



Este libro fue realizado con apoyo del
Programa Espacio Santafesino / Estímulo a la Producción Editorial
del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe

ES **Espacio Santafesino**
+ Industrias creativas



Gobierno de Santa Fe

MR MUNICIPALIDAD
DE ROSARIO
SECRETARÍA DE CULTURA Y EDUCACIÓN

MUNICIPIO AUTÓNOMO DE BELL Ville CASTAGNINO + **MC**-TRO

"Carlos Trilnick encara el conflicto entre el orden de la forma y el ímpetu de contenidos apremiantes midiendo, en cada caso, el componente estético, regulándolo y sopesando su acción según lo requiera la necesidad de afirmar una posición ético-política: su compromiso con una realidad dura, marcada por la crítica de la exclusión social y la violencia globalizadas, así como la denuncia de todo modelo autoritario y cualquier forma de discriminación.

Se trata de una operación compleja, capaz de sortear tanto la seducción de la belleza apaciguada como la literalidad de la pura denuncia. Se trata de una operación audaz: trabaja con rigor la puesta en imagen y con osadía la experimentación formal haciendo de estas operaciones dispositivos de enunciación y discurso"

Ticio Escobar

"Carlos Trilnick addresses the conflict between the order of the form and the drive of urgent contents assessing the aesthetic element in each case. He regulates and ponders the latter's impact according to the need to advance an ethico-political stand: his commitment to a harsh reality, marked by a critique of social exclusion and global violence, as well as a condemnation of all authoritarian models and any form of discrimination.

Trilnick performs an intricate operation that avoids both the seduction of placid beauty and the literal nature of pure condemnation. His is a daring operation: he works the mise-en-scène strenuously and the formal experimentation daringly, turning these operations into enunciation and discourse devices."

Ticio Escobar



Espacio Santafesino
Ediciones



Gobierno de Santa Fe

ISBN 978-987-29180-1-9



9 789872 918019