laFuga

Entre la migración tecnológica y la presentificación del pasado

Acercamiento a la obra de Carlos Trilnick

Por Mónica Acosta

Tags | **Cine expandido | Video arte | Archivo | Cultura visual- visualidad | Memoria | artes visuales | Estudios de cine (formales) | Argentina**

Universidad de Buenos Aires – Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

El diseño audiovisual, objeto de estudio de la disciplina nominada Diseño de Imagen y Sonido, o bien, Realización, o Cine y Otros Medios, o también Medios Audiovisuales y Multimedia, en fin, EL AUDIOVISUAL como objeto disciplinar, permite el desarrollo de prácticas y productos que, arrojados al mercado de las imágenes digitales y técnicas, semejan todas tener el mismo status naturalizado de objeto instrumental del hábitat tecnológico contemporáneo. Como tal, necesita ser pensado desde alguna tradición que lo enmarque como diverso, dentro de las producciones universitarias, distinto del producto cinematográfico industrial, y mentor de un cierto camino de vanguardia dentro del ámbito de la imagen y el sonido, a fin de convertirse en objeto resultado de una disciplina de diseño propia de un espacio de experiencia, creación y pensamiento en el ámbito de la enseñanza universitaria.

Entre esas tradiciones, me interesa recuperar la del Video-Arte, Cine Expandido (en términos de Youngblood), Post Cine (en términos de Arlindo Machado), imágenes sintéticas preelaboradas por un sistema programado (en palabras de Vilém Flusser) que han sido producidas durante los años de la postdictadura en Argentina, a través de una búsqueda de la especificidad del diseño audiovisual.

Es con esa finalidad que quisiera abordar la obra de Carlos Trilnick [1] para poder pensar cómo, a partir de las búsquedas morfológico-proyectuales de su producción, se puede transitar la pregunta sobre el objeto de diseño en las imágenes técnicas.

Pensar el artista en su tradición, pensar la tradición de la cual procede un diseñador cuya obra se interrogaba por los primeros caminos del cine expandido en relación con el diseño, es empezar a analizar sus objetos de diseño en una proyección histórica, incluyendo también una mirada sobre el modo en que percepción, tiempo y memoria aparecen en sus obras audiovisuales, no representando, sino *presentificando* el pasado, presente y futuro de los *movimientos migrantes* -en tanto población migratoria y en tanto migración comunicacional, tecnológica.

En el año 1971 se publicó en la Argentina un texto que había sido editado por la Casa Argentina en Israel: "Tierra de Israel. Testimonios argentinos". En este texto, personalidades destacadas de la cultura y la ciencia nacidas en el país, hablaban de su relación con Israel y el judaísmo. Jorge Luis Borges colaboró con dos poemas. Uno de ellos, versa: "... judío... un hombre que se obstina en ser inmortal..." y sigue narrando acerca de sus certezas, acerca de batallas ganadas y perdidas, pero jamás abandonadas. Las mismas contradicciones que Borges vislumbra en la comunidad de migrantes judíos homenajeados para la edición del texto en ese momento, hoy traen su voz a este marco que propongo para poder pensar la producción en videoarte y videoinstalación de un artesano del cine extendido, un artista audiovisual difícil de encasillar en clasificaciones porque produce una "doble y contradictoria convicción: la de estar en el país más antiguo del mundo y al mismo tiempo, en el más nuevo, y esas dos condiciones que parecen excluirse, (en él) no se contradicen..." [2]

Esta entrega a la unificación dudosa de las contradicciones que siempre resuena en los textos borgeanos nos lleva irremediablemente a una conclusión que permite interpretar lo que produce estética y metafísicamente la percepción, la mirada de la obra de este autor: si bien la vida solo puede ser entendida mirando hacia atrás, no puede ser vivida si no es mirando hacia adelante, hacia algo que no existe. Esta cita parafraseada de Kierkegaard, nos arroja a la experiencia de la obra de este artista a tratar.

Hace ya casi 50 años, Gene Youngblood escribía sus teorías y observaciones acerca de lo que llamó el "cine expandido" desde el corazón de la contracultura neoyorquina; a modo de manifiesto vanguardista, dejaba un documento histórico sobre el modo de pensar la transformación estética y vital que estaba produciendo el objeto-cine a medida que pensaba los términos emancipatorios de la década a través de la liberación de la conciencia individual que se produce a partir de la tecnología: "En esto, lo experimental está claramente concebido en la línea de las vanguardias clásicas, no solo porque entiende la tecnología en toda su positividad, como un medio de transformación progresiva y liberación, sino incluso porque ese devenir progresivo fusionará -ya fusiona- el arte y la vida" [3]. Trilnick ha elegido como medio de expresión, el video-arte y el diseño audiovisual experimental. Sus intervenciones están siempre en el tono de algún tipo de posición moderna, renovadora, rupturista, vanguardista, respecto del cine cuya historia comienza con los experimentos de la imagen y no es narrativa. Su producción parte de la conciencia de saber que la unidad mínima no es el fotograma, sino el píxel, a través del cual elabora sus apuestas tecnológico-artísticas.

Su obra puede ser considerada dentro del denominado *cine expandido.* En ella, nada se mira desde fuera de la experiencia perceptiva que trae el peso del pasado y el ansia del futuro al vívido presente, y en un movimiento hacia adelante, lo hace por medio de la experimentación tecnológica, creando un espacio emancipatorio para el diseño.

En ese sentido, bien vale buscar un punto de partida que nos permita anclar la fuga continua que produce la experiencia estética de sus obras. Cuando Freud hace el análisis acerca de cómo Moisés funda la religión judía otorgándole su carácter monoteísta, se detiene en la relación posible que se puede entablar entre tradición y arte, historia y poesía: "Cuando del pasado no subsisten más que los recuerdos incompletos y nebulosos que llamamos "tradición", ellos ofrecen un particular atractivo para el artista, pues entonces queda en libertad de llenar las lagunas del recuerdo según las apetencias de su fantasía, y de plasmar de acuerdo con sus propios propósitos la imagen de la época que quiere reproducir." [4]

No es casual que una de las muestras de fotografías y video realizadas por Trilnick en el Museo Judío de Buenos Aires durante el año 2013 se titule "El cristal de la memoria". Cuando el director del museo, Rabino Simón Moguilevsky, hace su presentación, nos trae la memoria de los "gauchos judíos" que, asentados en el litoral de la Argentina, no olvidaron sus tradiciones pero crearon una tierra nueva que "los bendijo con sus frutos". Moguilevsky nombra la ciudad de la que vienen los antepasados de Carlos Trilnick, y la sola mención del nombre recupera un sonido de cristales que refractan la identidad del mundo -propio y ajeno-: Moisesville. Dice el opúsculo de presentación: "Cuando el Rabino Samuel Trilnick, su esposa Jaie Rive y sus siete hijos originarios de la ciudad de Slonim en la actual Bielorrusia zarparon de Libava en el vapor Corania, no pudieron imaginar que la Argentina que los iba a acoger en diciembre de 1894, iba a ver nacer cinco generaciones de Trilnick en esa tierra." [5] Una sola interpretación puede referir al cruce de significados entre "cristal" y "memoria": no podemos hablar ni de pasado ni de futuro, sino simplemente del cambio eterno del mundo y de las criaturas que lo habitan en ese devenir. Vale entonces, para empezar a pensar algunas significaciones y formas de la obra, las palabras con las que Freud anuda desanudando, tradición y poesía: "Casi se podría decir que cuanto más vaga se haya vuelto la tradición, más utilizable será para el poeta." [6] Si el diseñador debiera ser pensado en su tradición, aquella de la cual viene Trilnick, nos lleva a analizar su obra en una proyección histórica en la que, tal como dijimos anteriormente, *percepción, tiempo y memoria* aparecen fuera de toda intención mimética, haciendo presente el pasado, presente y futuro de los movimientos migrantes a través de los cambios tecnológicos.

La memoria mediatizada

Lo primero que convoca la mirada, es la extensión de las fronteras de la visualidad: la obra extiende los límites de los estudios cinematográficos y permite empezar a repensar las categorías de experimentación, autor, audiovisual y comunicación a partir de una búsqueda que va más allá de los parámetros de la narración cinematográfica clásica. En el prólogo al libro de textos críticos compilados sobre la obra de Trilnick, Jorge La Ferla, ubica generacionalmente y en la escala de las expresiones audiovisuales latinoamericanas el surgimiento del diseñador: "La reciente existencia e irrupción de videoartistas en el cine latinoamericano es en parte resultante de otras experiencias más vitales, a partir de las cuales el video ha funcionado como práctica artística previa en la búsqueda de discursos que luego se han trasladado al cine." [7]

Uno de los ejes que atraviesa toda la obra, es una concepción de la temporalidad que nos retrotrae a experiencias del recuerdo y la memoria al mismo tiempo en que rechaza todo mecanismo de representación, de modo que, cualquier reconstrucción de una diégesis histórica le es absolutamente ajena. Hay en sus obras una búsqueda continua del tiempo que a su vez se experiencia como manipulable, y en sus efectos, totalmente extrañado. Difíciles de abordar en su individualidad, cada una de sus obras establece un juego de intertextualidad con la totalidad, mientras exacerban una puesta en valor de la materialidad, los usos y los alcances del medio audiovisual: son metatextuales en el sentido en que están atravesadas por una razón que no se cansa de preguntarse, dudar, permitirse la imposibilidad de la totalidad y la certeza en la contradicción, y a la cual sus críticos y curadores Mariela Cantú y Jorge La Ferla conceptualizan como la implicancia de "un empeño ético en la materialización creciente de una razón creativa" [8] en un artista que se permite trayectos híbridos en la expresividad y materialidad de los objetos artísticos creados, que transita la imagen electrónica, la fotografía, las videoinstalaciones y el arte digital, eligiendo un lugar que se ha apartado concientemente de la supuesta nobleza de los soportes fotoquímicos y se entrega a la nimiedad, al error, la disrupción del pixelado.

Elipsis II (1988), *Viajando por América* (1989), *Celada* (1990), *Vísperas* (1991), *Nostalgias del presente* (1991), *Geometrías de turbulencia* (1999), *Una tarde* (2000) y *HH* (2004) son obras atravesadas por la idea de los ciclos y la memoria o duración de los seres vivos de los objetos culturales.

Uno de los efectos más importantes del tipo de experiencia temporal que producen sus obras, es el de adentrarnos en un tiempo que en nada se corresponde con el orden cronológico, sino fundamentalmente un tiempo que exacerba el valor de la cualidad en detrimento de la cantidad de tiempo transcurrido [9] . La expansión del concepto de cine permite entonces pensar las razones por las cuales la materia elegida para la expresión no es fotoquímica sino fundamentalmente electrónica. En la imagen cinematográfica, tiempo y movimiento son una ilusión producida en la acumulación de fotos fijas, en una unidad menor como lo es el fotograma. En cambio, la imagen electrónica está compuesta por un barrido continuo de impulsos eléctricos que iluminan un punto tras otro, siempre intermitente, nunca completa, siempre fragmentada, no unificada sino en una milésima de tiempo de nuestra percepción que ve algo que solo habita en líneas y puntos; una imagen que es "sólo tiempo, y nada más que tiempo" según Nam June Paik [10] y que nos arroja a la experiencia de lo inasible. A través de grabaciones de íconos de culturas ancestrales que entran en una relación combinatoria con imágenes televisivas, el video *Elipsis II* (1998), lejos de despreciar el medio televisivo, instituye la TV, como el espacio donde se gesta una "memoria mediatizada" [11] , subvirtiendo la voluntad televisiva de dominar o sustituir el tiempo por medio de recurso del vivo. A la memoria fragmentada creada por un evento registrado por la TV, le suma combinatoriamente imágenes de la historia del arte en cuya incrustación electrónica surge la obra de arte a través de la manipulación de la tecnología. El tiempo medido no es el tiempo de la pura duración sino el de la experiencia pura, casi fenomenológica de la existencia, el tiempo bergsoniano de la experiencia de transcurrencia del tiempo, la pura experiencia de la duración que es posible gracias a la intersección, la incrustación de una imagen en otra que permite experimentar el puro devenir. Hay un énfasis en lo parcial que se recorta sobre el continuum del tiempo histórico, y que incrustado en otra imagen, nos devuelve al puro proceso de la existencia.

En *Celada* (1990), toda una serie de registros de íconos, imágenes, partes de imágenes y objetos de la historia argentina que forman parte del patrimonio del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires. Vestigios de imágenes que fueron pensadas referencialmente, figurativamente, y que son resignificadas a partir de intervenciones por cortes electrónicos que permiten, por medio del mecanismo de la incrustación, desacralizar el discurso de la novela nacional y ligar el recuerdo y la memoria a la imaginación, a través de citas proustianas, en una operación que hace de contrapunto a

la música sacralizadora e ilustrativa a través de la cita de *Música para Marcel Duchamp* de John Cage unidos a una voluntad de mostración de las estrategias enunciativas que desocultan el relato del enunciado histórico y permiten recobrar la experiencia de un espacio perdido en el caos de la urbe, trasladando al espectador a una zona velada en la que lo histórico, abandona lo progresivo y permite adentrarse en la experiencia.

El espectador recobrado

El quehacer del diseñador de imagen y sonido como aquel que construye la vivencia del devenir en la que la percepción de lo mínimo es significante. Ese es el recorte del objeto y la disciplina que aparece en la producción de objetos de diseño audiovisual que estamos analizando, donde el movimiento se desacelera o acelera de la diégesis aparentemente naturalista, a través de una cámara subjetiva en la que se exacerba la acción del que enuncia, a la vez que destaca un recorrido en el que el lugar del espectador es puesto en un plano privilegiado, ya que, no hay nada más real que la experiencia del sueño, espacio-tiempo internos, vivencia a la que nos introduce el artista en una especie de contemplación dilatada, flotante, opuesta a los modos de representación institucional [12] en sus diversos formatos, sean cine o TV.

Espectador, tiempo, espacio recobrado y siniestro de la dictadura que aparece en *1978-2003* (2003), video resuelto en un plano secuencia en la que el artista-joven entra a cuadro para colgar un enorme paño negro del arco del estadio de fútbol de River Plate, símbolo del horror de un festejo futbolístico que obturó las torturas y asesinatos que ocurrían a pocas cuadras, en el predio de la ex Escuela de Mecánica de la Armada, reinstalando lo ominoso que de modo omnipresente supera cualquier encuadre del espacio y del tiempo, y reenviando a un continuo fuera de campo, fuera de cámara constitutivo de esta propuesta audiovisual.

Formalmente Trilnick trabaja con todos los materiales de la imagen y no desecha ninguno, ni plantea una superación de un formato por otro. Lúdicamente construye una obra en la que prima la hibridez que permiten los formatos digitales insertos en instalaciones y paisajes que, en serie, constituyen toda una poética del autor. Arlindo Machado analiza la creación de paisajes mediáticos a partir de poéticas tecnológicas a través de las cuales las imágenes emigran de un soporte a otro. [13]

Este devenir producido por las obras tiene una base material, ya que, el trabajo de hibridación implica un diálogo entre las diversas tecnologías de la imagen y el sonido utilizadas a través del tiempo, y que resulta ser la imagen digital en una pantalla. Este trabajo de un autor que produce en el espectador un alejamiento de la vivencia cotidiana de lo mediático, construye un arte conceptual que nos habla de todo aquello que queda en los bordes, en los intersticios y en los ocultamientos-develamientos de la imagen.

Viajando por América (video 1989; videoinstalación 1990), *Nostalgias del presente* (1991), sus series de *Paisajes* (desde 1982 hasta la actualidad) y la serie *h, hh* y *hhh* (2004) habitan los extremos discursivos y expresivos más variados del video "en su intento y convicción de producir un discurso elaborado y conceptual" [14] a través de la historia del arte audiovisual. Cada una de las propuestas artísticas que ha producido Trilnick a lo largo de los últimos 40 años, ha llevado la marca de un autor que es conciente de la existencia en un contexto y de los materiales con los que trabaja e interviene con acciones que determinan un punto de vista significativo en la relación entre el arte, las prácticas y la percepción del espectador que se reenvía a la experiencia de la instalación, formato significativo en una obra que apunta a la experiencia del tiempo, la memoria y el espacio, más que a categorías previamente existentes.

Memoria, poética y ficción

Geometrías de Turbulencia (1999) es un video que se propone intervenir en medio del discurso pastoral y laudatorio sobre el nuevo milenio, un volver sobre la marcha de los siglos y contemplar los escombros de un mundo donde el horror es un real ominoso y aún posible. Así va marcando sus huellas sobre la memoria que descubren sus obras en un fluir libre de la conciencia que trasciende todo particular y decide pausar el discurso oficial adentrándose en los vestigios de un terreno que está en continuo devenir, como lo es el terreno de la memoria. Con esto construye una poética del tiempo

que tiene estructura de ficción, un relato desarmado, destemporalizado, desandado que es una verdad casi revelada a la conciencia.

Eduardo Russo, hace una lectura de una serie (*De niño*, 1995/*Una tarde*, 2000/ *Compañía*, 2004) [15] a la luz de lo que Chris Marker denominó "zonas de sombra en la memoria." La producción artística de Trilnick está atravesada por el significante memoria: a menudo parte del registro, la fotografía, el discurso testimonial que son formalizados a través de un trabajo constante, minucioso, dedicado, obsesivo de la forma abstracta, con materiales siempre fronterizos entre el video, la plástica, la poesía y la danza. Este recurso estructurante en su obra, crea un espacio de la memoria dudosa, alejada de la construcción fijada, y abierta a una memoria que tiene la estructura de una ficción lábil, marcada por el valor de lo inconcluso, lo que está en movimiento, el devenir siempre ficcional de las cosas que ocurren.

El video *De niño* (1995) construye espacios entre lo manifiesto y lo latente, cara y seca de la estructura de la memoria y el sueño. Para Eduardo Russo, se trata de la "Ficción de una biografía signada por una pérdida que se adivina en términos de desgarro [16] explora la memoria (entre el objeto atesorado, la reliquia y la ruina) de un narrador asediado por un pasado omnipresente, regulado por el retorno de lo reprimido y por las marcas de una represión de cuño simbólico, social, en su dimensión más íntima: aquella de la familia y los grupos de pertenencia en la infancia vividos como cárceles del cuerpo y del espíritu." [17]

Sin embargo, los textos poéticos de Remo Bianchedi que se suceden en la imagen, amplían el universo de la memoria personal a la memoria colectiva, tecnológica, universal, reinsertándola en la permanencia de las atrocidades del siglo a través de tomas cinematográficas de la Gran Guerra, por ejemplo, entrecruzadas por la imagen recurrente de la reposera, significante de la espera, la calma, el paraíso perdido para siempre. Una memoria que nada tiene que ver con la información o el archivo cronológico, sino que es pura construcción de conceptos en un orden específico en el que se elige colocar rasgos, huellas, documentos.

En el caso de la videoinstalación *Una tarde* (2000), Russo la emparenta directamente con un momento anterior a los desarrollos de la imagen video: los orígenes del cine como cine experimental y su relación con los recursos visuales de las vanguardias históricas sumados a *One Evening* de Samuel Beckett en una reflexión sobre el andar, la marcha y el esfuerzo por sostener una vida a escala humana, sabiendo que el camino de los que estamos vivos está sombreado, a veces delimitado, acaparado, por aquellos que ya están muertos.

En el caso del video *Compañía* (2005), realizado bajo la asesoría coreográfica de Sofía Mazza, la construcción de una imagen excesivamente electrónica hace evidente la verdad acerca de la desorientación y liberación que produce el espacio electrónico, a través del cual se demuestra que el cuerpo que lo habita no es el cuerpo imaginario del quehacer cinematográfico, no hay verosimilitud, ni representación, ni identificación, en un cuerpo que, atravesado por el modo electrónico, nunca es *tal cual es*. Los cuerpos femenino y masculino se metamorfosean y multiplican en una camilla que les hace de entorno tecnológico. En este sentido, Russo –citando a Vilém Flusser- descubre en esta experiencia una de las voluntades del video como arte, en oposición al cine: el film como instrumento artístico que *representa*, a diferencia del video como instrumento epistemológico que a medida que *presenta*, *especula* y *filosofa*: este video aproxima Eros y Tánatos como parte intrínseca del aparato de la memoria, a su vez tecnológico en cuanto a su registro y su extrañamiento.

El cuerpo como experiencia

Del año 2010 es el video *La pietá,* uno de los trabajos que, realizado sobre una performance de tres inmigrantes que buscan el modo de sobrevivir en el popular y multicultural barrio de Once -antiguo barrio de inmigrantes judíos de Buenos Aires-, hizo que la figura del diseñador tomara renombre latinoamericano e internacional. En la obra, una mujer, Gloria, que remeda una virgen María latinoamericana, recibe en sus brazos a su hijo Miguel, que está en el lugar del joven hijo muerto bajado de la cruz frente a la mirada de las generaciones que lo han precedido, entre los cuales, se encuentra su abuelo.

La posición de los cuerpos en el paisaje de caos y miserabilidad urbana a la que los sistemas globalizados someten las humanidades de los que los habitan, es interceptada por el artista en el

momento sublime del descenso de la cruz representado por *La Pietá* de Miguel Ángel. Una imagen universal para expresar el sometimiento al que cotidianamente están eyectados los migrantes de las grandes urbes. A su alrededor, ciudadanos alienados en la velocidad de la producción de capital, no ven, o ven sin mirar, la escena que queda despojada de toda posible llegada de piedad a los cuerpos sufrientes de este mundo. La cita, lejos de convertirse en una representación elevada de gusto artístico, reenvía a un acto emancipatorio y denunciante.

Performance, instalación, intervención de archivos, son las nuevas búsquedas en este transcurso de tecnologías y formatos migratorios. *Checkpoint* es una instalación realizada en el año 2012, en el marco de una muestra en el Espacio para la Memoria y los Derechos Humanos (ex ESMA, Escuela Superior de Mecánica de la Armada) de Buenos Aires, espacio donde funcionó uno de los peores y más "organizados" campos de concentración y exterminio de la Argentina. Toda una serie de monitores entre vallas policiales sobre las que se desplaza el espectador, hablan de las nuevas fronteras impuestas por el poder mundial en su obsesión por limitar el libre acceso a la información, a la comunicación y al intercambio entre las personas, vallas que imponen un modo y tiempo de circulación acotado y disciplinado de los cuerpos. La denuncia no es discursiva, la experiencia del control de la circulación de los cuerpos en el presente de la historia de la civilización, es un hecho que se percibe, más allá de la mirada, en todo el cuerpo del espectador cuya circulación está más que ordenada.

Cada cuerpo es informatizado, datado, administrado en el flujo de la comunicación digital. En esta instancia, Trilnick vuelve sobre el vacío: un sistema tan aparentemente robusto para los usuarios tecnológicos, es de una fragilidad que nos vuelve al cuerpo siniestrado, desaparecido, en una analogía con la información y los sistemas de archivo que desaparecen al tiempo que los usuarios lo hacen, a medida que el mundo digital y la historia de los archivos electrónicos muestran sus fallas. Así, *El Faro* (2012), *Ex data* (2010), *Electro* (2003) y *L. A.* (2010) muestran una lectura, una posición sobre lo defectuoso-monstruoso que está presente en el mundo de la comunicación tecnológica mundial, de la cual todos somos hacedores, usuarios y deudores, enarbolando toda una serie de cuerpos que existen bajo la presión de la experiencia informática mientras luchan por tener alguna posibilidad de libertad en sus movimientos.

El objeto en su devenir temporal

En el año 2013 se inauguró en Buenos Aires el Museo de la Inmigración de la Universidad de Tres de Febrero. Emplazado en las instalaciones del que fuera el antiguo Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires, junto al Río de la Plata, un espacio enorme en escala, hoy casi vacío y vaciado de documentación a través de las diversas administraciones gubernamentales de la Oficina Nacional de Migraciones, nos traslada a un tiempo en que miles y miles de inmigrantes entraban desde el Océano Atlántico y a través del Río de la Plata a la ciudad de Buenos Aires, para ser recibidos en este recinto temporariamente, mientras se resolvía en qué lugar iban a asentarse finalmente. Miles de historias individuales y colectivas resuenan en documentos migratorios recuperados, textos, oralidades cuya fonética denota una pertenencia ajena, todos reunidos en un espacio novedoso, donde los documentos históricos se mezclan con objetos ya fuera de uso, fotografías de diversas colectividades en su vida cotidiana y sus costumbres regionales, documentos intervenidos, acompañados por instalaciones y video-objetos.

Una de las obras de Trilnick fue adquirida por el museo para su muestra permanente: *Todos somos iguales bajo la piel* (2011), un video-objeto realizado a través de una video-proyección en loop, ropa blanca y baúl de viaje. Esta obra parece trasuntar una conclusión obligada en un espacio por donde pasaron, entre 1820 y 1924, una parte importante de los 55 millones de personas que cruzaron el océano entre Europa y América: la que coloca a cada migrante en el lugar del uno y del todo al que pertenece, aquél que tanto ayer como hoy transita por toda una serie de experiencias comunes a partir de las cuales decide migrar, y el encuentro trabajoso, muchas veces violento, con más o menos violencia que la de ser expulsado de su raíces, y finalmente, cierto hallazgo en el establecimiento de las marcas de una identidad común creada por puentes existentes entre el país de origen, y el de arribo.

El video-objeto *Todos somos iguales bajo la piel* une esa experiencia del traslado obligado del origen a través de un baúl que, abierto, emana de su interior una luz azul-celeste que nos trae la imagen y el movimiento del agua en el océano. Sobre el agua se proyectan algunas palabras que buscan cierto aglutinamiento, siempre diverso, disperso en la búsqueda de esos puentes en una identidad común. La serie termina con la palabra *revolucionarios*, como si aquello que unificara todo movimiento inmigratorio fuera el estado de revolución permanente al que el espíritu y el cuerpo se entregan en el camino que supondrá pasar de un pasado y una genealogía aparentemente inmóvil, a un devenir siempre en desintegración y voluntad de aprehensión.

¿Qué noción más lábil y diseminada que el tiempo para un migrante, cuya voluntad siempre constructiva de una novela familiar que actúa alrededor del significante "Hacer la América", atravesada por fracasos, éxitos, vitalidades y muertes, finalmente es desoída por la temporalidad que nos devuelve a la nada? Trilnick intuye esta verdad y la coloca en forma de objeto en un museo contemporáneo que fusiona historia y arte, declarando sin decirlo expresamente, una opción por el colapso de la autonomía artística anunciado por Walter Benjamin, donde "El bien resguardado recinto de la estética cede ante la presión de contenidos, cuestiones, discursos e imágenes provenientes de otro lado: de la cotidianidad, el medioambiente, la historia, la filosofía y las ciencias." [18]

Los posicionamientos son ideológicos: trabajando sobre la extremación de la forma, Trilnick podría haber decidido quedar en el ámbito de aquellos artistas modernos que crean ghettos en el ámbito de la producción artística. Sin embargo, siempre hay una intervención, una acción que produce significación en los territorios y contenidos elegidos, un objeto que significa en el devenir histórico, un artista que decide intervenir sobre las significaciones de los efectos que sobre el cuerpo, el espacio y el tiempo, ha dejado la dictadura argentina y las dictaduras latinoamericanas en general, sádicos, al tiempo que inútiles remedos del holocausto. Los espacios a intervenir son tan significativos como los objetos: un museo de la inmigración, los objetos de la historia de la inmigración en el Museo Judío de Buenos Aires en *El cristal de la memoria* (video, 2013), el Parque de la Memoria frente al Río de La Plata en Buenos Aires, los archivos de la tortura que han quedado de los gobiernos dictatoriales latinoamericanos en Paraguay que fueron presentados en la muestra *Proyecto Archivos del Horror: Apuntes sobre el Plan Cóndor (2014)* [19] .

Los objetos de arte de Trilnick escapan a toda reinserción en el discurso del arte por el arte mismo. No hay autonomía del arte porque el artista es conciente del territorio que habita, se compromete con él y compromete el trabajo de formalización en sus intervenciones. Tal como afirma el curador, crítico y promotor cultural paraguayo Ticio Escobar: "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 violencia globalizadas, así como la denuncia de todo modelo autoritario y cualquier forma de discriminación." [20] . Aborda una praxis artística a través de una audacia en el tratamiento de los objetos que son desviados, torcionados y reenviados a instancias de sentido siempre en construcción, siempre en movimiento entre lo que se desoculta y se vela, creando objetos de arte que se niegan a una lectura única, a un esclarecimiento definitivo y a una obturación en el camino de la economía de las significaciones contemporáneas, que tienden a determinar el intercambio de objetos de arte en el mercado del arte contemporáneo. En ese sentido, los objetos de arte y las intervenciones artísticas de Trilnick están fuera de la apropiación definitiva del consumo de objetos de arte, se escapan, al mismo tiempo que lo atraen a un vacío omnipresente en el que se cruzan la experimentación tecnológica con la presentificación de fantasmas del pasado.

El diseño, el proyecto, y el ansia.

El ansia nos proyecta hacia adelante en un viaje que, alejándonos del origen, permite que nos encontremos a nosotros mismos en la imagen del otro, que es nuestro origen. Trilnick ha hecho un periplo que empieza con una estancia voluntaria en Israel durante la dictadura militar. Su intención era estudiar cine, pero ganó una beca que lo llevó a estudiar fotografía en la Neri Bloomfield Academy of Design and Education. Su iniciación en el diseño a partir de su vocación fotográfica fue temprana y azarosa. En el año 1982 fue invitado a realizar su primera exposición en la White Gallery de Tel Aviv,

galería que además le compró la fotografía *Rosa y Raúl* para su muestra permanente: una imagen en blanco y negro a una escala media entre blancos y grises, de un espacio que no cierra en los límites del plano sino que parece continuar más allá del marco. Atraviesan la foto, en una lejanía media, su padre, y más al fondo, su madre. Separados por una línea que llega al horizonte, el padre, parece mirar a cámara; la madre, en cambio, está de espaldas, caminando hacia el horizonte. No hay una escena diegética, no hay figuración salvo por la existencia de esas diminutas figuras en el espacio infinito, seres que parecen decir algo acerca de lo inefable e inabarcable de la existencia. Trilnick ha realizado un viaje que, llevándolo fuera de su espacio y su tiempo, lo devuelve, ya en 1983, a un país que recupera, muy lentamente, su vocación democrática. Las formas de la memoria, los paisajes inconclusos, los cortes biográficos, las incrustaciones históricas, los cuerpos en un espacio infinito, las intervenciones digitales en imágenes familiares, genealógicas, históricas, ya eran una intuición cierta en el proyecto de artista que partió de Rosario para irse a Israel y volvió para convertirse en un referente del videoarte.

El artista/diseñador, tiene un ansia contenida, se encuentra en los silencios, se sabe en el vacío del devenir de la existencia: "… si uno se empieza a familiarizar con el silencio y con el vacío, puede sentir y llegar a entender el arte contemporáneo." [21] -dice, y se asume en la tradición de Duchamp y Malevich. Así, el diseñador, se sabe ciudadano de una gran urbe y conciente de los efectos que ello provoca; se construye como artista desalienado de la contaminación de ruido e imágenes de las ciudades contemporáneas. El ejercicio de la escucha que establece en su relación con otros artistas, con otros diseñadores, otras experiencias y fundamentalmente, la necesidad de que la experiencia de la creación de videoarte se convierta en objeto de transmisión educativa, hacen del quehacer del diseño, un arte enseñable en una institución de educación superior, y un artista/diseñador que, aún ensimismado, siempre está sumido en la intuición del concepto transmisible a las generaciones que vienen, posición que le da una forma de ser entregado a la búsqueda y experimentación constantes.

La experimentación tecnológica está presente en todas las áreas de acción y es sostenida por una convicción audaz acerca de las nuevas tecnologías: "… involucrarse en ellas tal vez sea en la actualidad una de las funciones sociales del artista como educador." [22] Esa capacidad lúdica se complementa con la capacidad de establecer relaciones a través de la red en los trabajos colaborativos y usos de las nuevas tecnologías, gracias a los cuales se fortalece el sentido del arte en la comunidad.

En los años 2001 y 2002 el diseñador trabajó sobre fotografías y videoinstalaciones cuya relación intertextual nos retrotrae a la enunciación de un manifiesto artístico: *Pasolini* (2001), *Por qué pintar un cuadro negro* (Backligth, 2001 y videoinstalación, 2002).

El título *Por qué pintar un cuadro negro* en la obra de Carlos Trilnick –cita de la obra de Malevich que remite no sólo al ocultamiento sino a la presentación velada de aquello que permanece oculto-, parecería instalarse en el mismo tono de aquél artista cuya fotografía decidió intervenir digitalmente, cruzando manifiestamente la voluntad de incluir experiencias de percepción y creación involuntaria, múltiples, disímiles, a una voluntad de hacerlo sobre la pantalla, la tela negra que se extiende entre dos árboles y remeda la pantalla cinematográfica pero que en el caso de Trilnick es negra, punto de partida para la posibilidad de creación en el arte del video digital, asumiendo de esta manera, una continuidad en la tradición de la historia del arte que responde más a una voluntad borgeana en el sentido en que Borges ha renegado de la postura vanguardista por la vanguardia misma, y ha enarbolado el valor de la pertenencia a la tradición de la historia del arte, aún en las rupturas que temporariamente tuviera que hacer un artista para encontrarse definitivamente consigo mismo y con su objeto en la cultura tecnológica de los albores del siglo XXI.

Bibliografía

Bürch, Noel (1997) *Praxis del cine*. Fundamentos: Madrid.

Escobar, Ticio y Trilnick, Carlos (2013) *Carlos Trilnick.* Ediciones Castagnino: Rosario.

Freud, Sigmund (1991) *Obras Completas XXIII*. Amorrortu Editores: Buenos Aires.

La Ferla, Jorge, comp. (2007) Carlos Trilnick. *Nuevos Territorios*. Bogotá.

VVAA (2000) *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Libros del Rojas: Buenos Aires.

VVAA (1971) *Tierra de Israel. Testimonios argentinos.* Publicación de la Embajada de Israel: Buenos Aires.

Youngblood, Gene (2012) *Cine Expandido*. EDUNTREF: Buenos Aires.

Notas

1

Videoartista argentino nacido en Rosario, 1957. Profesor de la cátedra Diseño Audiovisual/Producción Audiovisual I, II y III, carrera de Diseño de Imagen y Sonido, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA

2

VVAA, Tierra de Israel. Testimonios argentinos. Buenos Aires: 1971. (p. 14)

3

Youngblood, Gene; *Cine Expandido*. EDUNTREF, Buenos Aires: 2012. (p, 26)

4

Freud, Sigmund; "Moisés y la religión monoteísta". En: *Obras Completas XXIII*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1991. (p.69)

5

Liliana Olmeda de Flugelman, "El cristal de la memoria", Museo Judío de Buenos Aires, 2013.

6

Freud, Sigmund, Ibidem, p.69.

7

La Ferla, Jorge (comp.); Carlos Trilnick. *Nuevos Territorios*. Bogotá, 2007.

8

Cantú, Mariela y La Ferla, Jorge; "Sobre algunas variables en la obra de video de Carlos Trilnick" En: Jorge La Ferla, op. cit.cit., pág. 20.

9

La Ferla (op. cit.) cita esta distinción en las categorías temporales acuñada por Henri Bergson en *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia,* escrito en 1889.

10

La Ferla (op. cit.), pág. 25.

11

La Ferla (op. cit.), pág. 27

12

Bürch, Noel; *Praxis del cine.* Fundamentos, Madrid, 1997

13

VVAA; *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Libros del Rojas, Buenos Aires, 2000. (p.20)

14

Como investigador, crítico y artista audiovisual, Jorge La Ferla (op. cit.) insiste en la producción teórica de un continuum de la historia del videoarte en la Argentina, uno de cuyos mejores exponentes es el artista visual Carlos Trilnick.

15

La serie es pensada por Russo para una aproximación a lo estructurante del armado de las ficciones de la memoria, en base a las continuas recurrencias presentes en la obra; serie hipotética para poder empezar a pensar la totalidad. En el caso del video en blanco y negro *De niño* (1995), fue realizado junto a Sabrina Farji.

16

ya que

17

Russo, Eduardo A.; ”Poéticas del tiempo, ficciones de la memoria. De niño. Una Tarde. Compañía.” En: La Ferla, Jorge; (op.cit)

18

Escobar, Ticio; “El oficio de la distancia. Acerca de la obra de Carlos Trilnick” En: Escobar, Ticio y Trilnick, Carlos; *Carlos Trilnick.* Ediciones Castagnino, Rosario, 2013.

19

El Plan Cóndor fue un plan de cooperación de las dictaduras de Paraguay, Argentina, Uruguay, Chile, Brasil y Bolivia para el secuestro y desaparición de personas. En el año 1992 fue encontrada toda una serie de archivos con los que ha trabajado Trilnick en Paraguay, archivos que hoy son conservados en el Palacio de Justicia de Asunción y fueron parte de una muestra realizada en la Sala Tais del Parque Nacional de la Memoria en Buenos Aires en el año 2014.

20

Escobar, Ticio; op cit, pág. 13.

21

Reportaje realizado por la investigadora de la Universidad Javeriana de Bogotá y crítica de arte Catalina López par el libro compilado por La Ferla (op. cit, pág.58)

22

Ibidem, pág. 63.

Como citar: Acosta, M. (2019). Entre la migración tecnológica y la presentificación del pasado, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2025-07-30] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/entre-la-migracion-tecnologica-y-la-presentificacion-del-pasado/934