

MEMORIAS DEL PRESENTE

Rodrigo Alonso

Publicado en: La Ferla, Jorge (ed). De la Pantalla al Arte Transgénico. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

El pasado es arcilla que el presente labra a su antojo, interminablemente...

Jorge Luis Borges

Si repasamos rápidamente la trayectoria artística de Carlos Trilnick, no nos será difícil constatar su preferencia por la fotografía y el video como soportes para su labor. Sin embargo, una mirada un poco más detenida no puede dejar de observar que su acercamiento a estos medios ha sido -y continúa siendo hoy- eminentemente plástico. Ciertamente, su formación en la Escuela de Diseño "Nery Bloomfield" de Haifa constituye parte de la explicación. Pero a este antecedente debe sumarse la decidida conciencia del artista en cuanto a los medios y los caminos que asumiría su obra. Precisamente, quizás una de las mayores contribuciones de la mencionada escuela no deba adjudicarse a lo estrictamente académico, sino a la posibilidad que ofreció al joven Trilnick de experimentar con medios técnicos aún no demasiado explorados en el terreno de indagación audiovisual.

Una Noche en N.Y.C.

Las primeras realizaciones de Carlos Trilnick están teñidas de un aire de libertad expresiva, espontaneidad e inmediatez. Su primera cinta de video, *Five Seconds* (1982) fue elaborada en un estudio de televisión con dos cámaras y un *switcher*, componiendo las imágenes de una performance con un registro en exteriores pre-grabado. La soltura de la edición determina gran parte de la frescura de este video iniciático, en el que las imágenes ceden al delirio creativo de sus autores (Fabián Hofman y Phillip Schultz además de Trilnick) manifestando la potencia del soporte electrónico en lugar de su funcionalidad narrativa.

El mismo espíritu desinhibido aparece en su primera video instalación, realizada también junto a Phillip Schultz, *Domestic Audience* (1982). En el marco de una bienal de artistas jóvenes, Trilnick y Schultz acondicionan una sala con sillas y un televisor que transmite el noticiero local. Mientras la gente observa las noticias, los artistas la encierran obturando las salidas con un film plástico, hasta que el público atrapado decide romper la barrera y abandonar el lugar.

Tanto *Five Seconds* como *Domestic Audience* introducen un elemento que aparece con recurrencia en la obra del artista, aunque muchas veces de manera sesgada: la performance. Aún cuando su obra posterior va adquiriendo cierta serenidad reflexiva, no debe tomarse como un hecho casual que en muchas ocasiones haya trabajado con músicos, bailarines y artistas de la acción. La efervescencia del hecho vivo atrajo particularmente a Carlos Trilnick en los ochenta; su afinidad por los espectáculos y artistas del rock lo señalan categóricamente.

En 1983, Trilnick produce, junto a Fabián Hofman, un clásico en la historia del video musical argentino, *Los Abuelos de la Nada en Obras*. Tres años más tarde, la misma dupla vuelve a incursionar decididamente en esa historia, con el registro del último concierto en vivo de Sumo en el Estadio de Obras Sanitarias, *Sumo: Llegando los Monos* (1986), uno de los pocos documentos visuales de este tipo de presentaciones del legendario grupo de punk-rock. También pertenecen a esta época toda una serie de historias de ficción realizadas junto a Alfredo Olivieri, de manera muy veloz e improvisada. Como señala el autor, podría considerárselas obras de "arte-acción", ya que se ideaban y ejecutaban con mucha rapidez y, en general, en respuesta a algún tipo de convocatoria. Algunas de estas cintas fueron producidas por la discoteca Palladium; otras surgían del propio arrebato creador de los artistas. Las piezas son bastante atípicas en el conjunto de la obra de Trilnick, ya que son eminentemente ficcionales, improvisadas e interpretadas por actores, elementos que no aparecen con frecuencia en su obra posterior. Pero consideradas desde una perspectiva más amplia, son coherentes con el espíritu vital de aquellos años de retorno a la democracia, de revitalización de las artes, de exultación juvenil y de esperanzas ilimitadas. Quien poseía una cámara no podía dejar de usarla, pero si además era un joven con ganas de expresarse, utilizarla era casi una obligación.

A esta época pertenecen también sus primeros intentos de alcanzar las pantallas televisivas. Con la reciente aparición de la televisión por cable, el circuito televisivo parecía preparado para absorber una producción menos estandarizada, más autoral y tal vez orientada a un público más exigente. Por lo menos, así lo creyeron Trilnick, Hofman, Rozichner, Mármora y Candino cuando realizaron los capítulos pilotos de *La Red. Foro Contemporáneo* (1984), un proyecto de programa de investigación basado en entrevistas, que jamás alcanzó las pantallas hogareñas. Como la mayoría de las producciones independientes de esta época, *La Red. Foro Contemporáneo* fue ignorado por las emisoras. Su estética, algo espontánea y desacartonada, desentonaba con la rigidez de los formatos televisivos que hasta ese momento habían demostrado su eficacia en la captación del gran público. No será sino hasta la década próxima -cuando dichos formatos queden completamente agotados- que la televisión comenzará a dar cabida a la producción independiente, en un intento desesperado por recuperar a las audiencias perdidas ante la multiplicación de la oferta audiovisual.

Atracciones Catódicas

De manera paralela a su interés por la cultura popular, el rock y la televisión, Carlos Trilnick desarrolla una serie de obras ligadas a los circuitos del arte de elite, lo que evidencia el carácter multifacético de su producción artística. Seducido por las promesas de un medio que aún conoce parcialmente, se interna en una indagación formal de las potencialidades estéticas de la imagen electrónica, lo que lo lleva a explorar el universo audiovisual renegando de las influencias televisivas y cinematográficas que formaban parte de su formación académica.

Los videos de este período evidencian una atracción particular por la textura de la imagen electrónica, enfatizada por el procedimiento del *feedback*, que utiliza con frecuencia. En *Elipsis II* (1988), esa textura apenas permite percibir las imágenes a las que da forma. El video está compuesto por la superposición de dibujos pertenecientes a culturas antiguas con las imágenes del mundo tecnológico actual, transmitidas a través de una pantalla televisiva sobre la que la cámara del artista realiza recortes y aproximaciones permanentes. Hay una marcada búsqueda de la abstracción, con un énfasis en el sustrato electrónico, en estas últimas imágenes. De la misma forma se exalta el carácter pulsante de la video-imagen y sus valores lumínicos intrínsecos, lo que la transforma en un elemento eminentemente plástico en el seno de una composición compleja y atípica en la producción videográfica local.

Viajando por América (1989) posee una estructura similar. Aquí es un signo gráfico circular sobreimpreso, en movimiento permanente, el que actúa como contrapunto al registro del paisaje americano introducido por la pantalla de un televisor. Nuevamente, el *feedback* produce una abstracción de la imagen que desestima a su referente y llama la atención sobre su materialidad. El contrapunto entre el signo arcaico nítido y el registro contemporáneo apenas perceptible, genera una tensión visual interna que se proyecta al plano de la metáfora. Algo similar sucede con la música, de reminiscencias folklóricas imprecisas.

Ascenso-Descenso-Realidad-Ilusión (1985) es la primera video instalación que Carlos Trilnick realiza en Buenos Aires como parte del Grupo Accer. Se trata de una instalación *in situ*, en la que la imagen de un televisor, ubicado en la fosa interna de una escalera, dialoga con el entorno físico mediante los múltiples reflejos que produce su imagen al impactar sobre las superficies reflejantes que rodean la fosa. El "ascenso" y "descenso" al que alude el título es literal -ya que la obra puede verse mientras se sube o baja por la escalera- pero también simbólico: alude al espíritu y a su movimiento entre la realidad y la ilusión. El video que integra la pieza está formado por el registro de un hombre que ingresa al espacio de la instalación y sube la escalera, editado en relación a imágenes menos precisas, manipuladas con recursos simples, de voluntad abstracta, monocromas, hipnóticas y vibrantes. Inserto en el ámbito de la instalación, funciona como contrapunto sensorial a la ortogonalidad flagrante de la estructura de la escalera.

Otro elemento común a las video instalaciones de este período, es su particular tratamiento del tiempo, enfatizado, generalmente, por la disminución de la velocidad de las imágenes o el recurso a registros en tiempo real. La video instalación *Campo de la Llama* (1991) se basa casi exclusivamente en una grabación ralentizada del Festival de la Doma y el Folklore de Jesús María, apenas intervenido por los datos de procedencia del registro y por la sobreimpresión de una bandera argentina, tomada del cierre de transmisión de un canal de televisión. El video se emite desde un monitor ubicado sobre un pedestal, lo que refuerza el carácter escultórico de esta pieza de vocación minimalista.

En *Ciudad Satélite* (1986) utiliza tres televisores montados sobre pedestales. Las imágenes transmitidas por sus pantallas son travesías por materiales diversos, que destacan formas, volúmenes, luz y texturas. El conjunto tiene una apariencia netamente escultórica. Los valores formales de los elementos retratados refuerzan y son reforzados por la estructura expositiva.

Este componente fuertemente estructural se repite en otras video instalaciones de la misma época, como *Aguas* (1992) o *Jerusalem* (1993), en las que monitores en diferente posición son vehículos de imágenes simples, monótonas y prácticamente invariantes. En la tradición de la estética minimalista, estas obras actúan principalmente a través de un impacto visual instantáneo; la percepción del todo precede al examen de las partes. Una vez decodificadas las exiguas imágenes en los monitores -el monte Lanín, un mar que retrocede, un globo terráqueo digital que gira- la experiencia de la obra se transforma en la captación sensorial del entorno a través del recorrido personal, y en la confrontación de las temporalidades propias de cada registro, manipuladas hábil y sutilmente por el artista.

Una Pasión Americana

Con *Elipsis II* y *Viajando por América* aparece en la obra de Trilnick un elemento que repercute con fuerza en su producción posterior: la problemática latinoamericana, ligada principalmente a la historia y la cultura del continente. Su tratamiento no es netamente militante pero tampoco es ambiguo. Se presenta como una preocupación que exige una reflexión acorde, como una exploración de las raíces de nuestra cultura que actúa como caja de resonancia para nuestra situación actual.

A diferencia de los cineastas y videastas militantes, Trilnick no cede a la seducción del registro documental ni al realismo efectista. Por el contrario, su preocupación regionalista se embebe en su obra, y se transforma en su interior, alcanzando el grado de la metáfora. En ningún momento renuncia a su formación artística, elaborada a la luz de la tradición occidental, para enajenarse en culturas que, en definitiva, son tan extrañas al resto del mundo como al habitante de estas tierras. En cambio, guarda un profundo respeto por los lugares, las costumbres y los ritos que observa a través de su cámara, e intenta darles voz incorporándolos a un ámbito discursivo más amplio. En este sentido, Trilnick adopta al lema que define la aparición de las problemáticas regionales en la producción artística de la post-modernidad: "think locally but act globally" (piensa localmente, pero actúa globalmente), como muy pocos artistas lo han hecho en la escena artística local.

Su obra más paradigmática dentro de esta línea es, sin dudas, *Qosqo, La Cabeza del Tigre* (1993), una video instalación presentada en el Museo Caraffa de Córdoba, en el marco de la exhibición "El Día Electrónico", organizada por Daniel Capardi. La pieza confronta dos situaciones igualmente ligadas a la historia y la tradición americanas: por un lado, un registro de las ruinas del Machu Pichu, legendaria morada de los Incas, proyectado sobre una de las paredes del museo; por otra parte, las imágenes de una ceremonia quechua, una danza infantil, una mujer rezando durante una ceremonia cristiana y la iconografía religiosa de las fachadas de las iglesias de Cuzco, que se introducen al espacio de la video instalación a través de un monitor de espaldas a la imagen proyectada. La tensión interna desestima toda interpretación meramente descriptiva. La incongruencia de los registros transmite un conflicto que alienta la interpretación crítica y reflexiva por parte del espectador.

Esta misma apelación crítica se encuentra, en su obra, posterior ligada a diferentes conflictos. Aparece, por ejemplo, como sustrato de la mirada ecologista de *Primaveras* (1993), como reivindicación política en *Llanto de Bandoneón* (1996), o como reflexión finisecular en *Geometrías de Turbulencia* (1999). En todos los casos, es el instrumento que evita la interpretación esteticista, forzando al espectador a una reconsideración de las imágenes, más allá del instante de su exhibición.

Mirar con los Ojos de la Historia

Celada (1990), un video realizado junto a Claudio Baroni y Reinaldo Laddaga, se inserta en la línea de las producciones de un marcado tono local, pero esta vez, a través de un repaso por la historia argentina, rescatada de las reliquias del Museo Histórico Nacional. Los autores se valen de recortes precisos y desplazamientos por el interior de cuadros que representan escenas patrióticas, para fundar un relato que no cuenta únicamente el destino de los seres evocados, sino principalmente, el destino del relato histórico mismo. Antes que una narración de hechos pasados, el video es vehículo de una reflexión sobre la propia historia, entendida como proyección del pasado en el presente.

Esta concepción de la historia como recorrido que cobra su más absoluta significación en el momento actual, se difunde a lo largo de la obra de Trilnick como un sustrato biológico. Aún cuando recurra a la historia o a las culturas primitivas, la mirada del artista nunca es nostálgica ni melancólica, en tanto no existe una glorificación de ese pasado ni la intención de recuperar lo que ha sido sepultado por el tiempo, sino la necesidad profunda de entender el presente desde una perspectiva que incorpore al pasado como sostén. No se trata de volver atrás, pero sí de restaurar la memoria. No se trata de encontrar en el pasado las excusas para posiciones fundamentalistas, sino de entender su necesaria determinación en el presente.

La distancia entre ese tiempo pretérito y el actual se expresa como tránsito, como travesía. En este sentido es que deben entenderse las palabras de Marcel Proust que acompañan las imágenes de este video: "Acaso el placer específico del viaje no consiste sólo en poder apearse en el camino y detenerse cuando se está cansado, sino en percibir la diferencia que existe entre la partida y la llegada...". Al mismo tiempo, la apelación a las reliquias y los restos del pasado, induce una reflexión sobre lo efímero y lo permanente, que de alguna manera se expresa también en la extensa labor fotográfica de Trilnick, principalmente en su interés por la temporalidad de la imagen fija y lo transitorio.

Celada está armado a partir de las imágenes de los objetos expuestos en el museo. La cámara realiza una sutil resignificación de esos restos históricos insertándolos en una cadena narrativa sustentada en la mirada de los autores. Esta capacidad para narrar a partir de elementos mudos será recurrente en la obra posterior de Trilnick. Algunas imágenes, como las de los rostros de personajes históricos que miran profundamente hacia la cámara, recuerdan los rostros atemorizados de los cuadros de Remo Bianchedi en *La Noche de los Cristales* (1993). La reinterpretación visual es, asimismo, una constante en la serie de documentales basados en la obra de otros artistas (Alfredo Hlito, Juan Paparella, Jorge Macchi, Miguel Ríos, Ennio Iommi), pero alcanza su grado más alto en *Argumento* (1992), basado en una pieza teatral de la Organización Negra, y en las producciones realizadas junto a Remo Bianchedi y Sabrina Farji.

En *Visperas* (1991), obra inmediatamente posterior a *Celada*, el mismo grupo de realizadores continúa la tarea de hacer hablar a los mudos habitantes de un museo. Ya no se trata aquí de objetos y pinturas, sino de bustos y animales embalsamados; sin embargo, persiste la intención de dar vida a los testigos de un tiempo pasado en función de un conflicto con consecuencias en el presente. Las estremecedoras figuras de los animales disecados,

vuelven a resonar en *Geometrías de Turbulencia*, ligadas ahora a una reflexión sobre la evolución humana hacia el final del milenio. Estos ecos subrepticios consolidan la obra de Trilnick al exhibir los íntimos lazos que unen una producción con otra, poniendo en evidencia la unidad conceptual que sustenta su abultada producción. Entre estas obras insertas en la tradición del video arte y los documentales que produce de manera paralela, parece haber un *feedback* continuo, a diferencia de lo que ocurría entre sus primeras realizaciones para la televisión por cable y sus video instalaciones para museos y galerías. Los documentales son cada vez menos descriptivos e intentan con mayor asiduidad penetrar en el pensamiento visual de las obras y en el conceptual de sus autores. Los videos de creación profundizan su veta plástica. La colaboración con Remo Bianchedi, que se produce inmediatamente después, reforzará esta tendencia.

Matrimonio a la Italiana

En 1993, Carlos Trilnick realiza *La Noche de los Cristales*, un video basado en la obra homónima de Remo Bianchedi. A diferencia de *Grafías*, realizado el año anterior a partir de una exhibición de dibujos del mismo artista, *La Noche de los Cristales* no es simplemente un documental sobre la obra del plástico. Un trabajo muy preciso de edición y de duración de las tomas, extrae de las pinturas de Bianchedi una dramaticidad propia de la narrativa electrónica, haciendo de este video una pieza autónoma. Insertos en el fluido temporal, los anónimos retratos son por momentos individuos y por momentos multitud indiferenciada. La banda sonora completa el sentido fuertemente narrativo de la pieza, agregando un elemento ausente en la propuesta original.

Trilnick volverá a colaborar con Remo Bianchedi en otras tres ocasiones, esta vez junto a Sabrina Farji. El intenso contenido histórico y político de estas obras entronca los intereses de Bianchedi con los de Trilnick; el tema de la memoria, ya era una constante en la obra de ambos autores.

Desde su título, *Como un Cuerpo Ausente* (1994) alude a los desaparecidos durante la última dictadura militar. Estas alusiones se plasman en imágenes de cuerpos desnudos sin identidad, insinuados tras distorsiones focales, y en textos poéticos donde los cuerpos se van asociando lentamente a la muerte, la desaparición y el lenguaje. Las imágenes funcionan como contrapunto de las palabras y viceversa. No hay voluntad ilustrativa ni refuerzo informacional. Más bien, los cuerpos apenas perceptibles por la difusión óptica, aportan una nota poética a la contundencia de algunas frases, expresando metafóricamente lo que incluso las palabras no pueden nombrar.

En *De Niño* (1995), hay mayores referencias a la historia personal y al presente inmediato. Las imágenes poseen referentes más concretos y reconocibles, a diferencia de las de *Como un Cuerpo Ausente*, que tienden a la abstracción. Las referencias históricas son más diversas pero igualmente intensas. Imágenes fluidas y vibrantes parecen citar la inconstancia de la memoria. Hechos atroces conviven con prístinas estampas infantiles. Lenta y progresivamente, los horrores adquieren nombres: se llaman AMIA, Bosnia, Chiapas. El texto de Bianchedi refuerza el aire oscuro de este video en blanco y negro, para concluir en una frase contundente: "de niño es igual que ahora". Como en tantos videos anteriores, reaparece en éste el lazo que ata firmemente el pasado al presente.

Danza de Niño (1995) es el tercer trabajo de esta serie. Se trata de un video muy breve, en el que un bailarín ejecuta una danza de marcado corte expresionista frente a los cuadros de la exhibición de Bianchedi "De Niño mi Papá me Comía las Uñas" (Centro Cultural Recoleta, 1995). Los movimientos, netos y cortantes, de la danza del bailarín, parecen repetir las aristas de los dibujos de Bianchedi, incorporados al video a través de un plano vertical. Esta obra es menos angustiante que su antecesora, posiblemente debido a la ausencia de referencias históricas específicas y de textos que acompañen a las imágenes.

Regreso al Futuro

Tras un período dedicado casi exclusivamente a la fotografía, Trilnick diversifica los soportes de su obra incorporando los nuevos medios digitales. En 1996, forma parte del proyecto *Fin del Mundo*, un sitio en Internet destinado a albergar obras de artistas argentinos realizadas especialmente para la *world wide web*.

Para la inauguración de este proyecto presenta *Moraleja*, una obra basada en una sucesión de imágenes fotográficas que conducen a un pensamiento final de Antonin Artaud. Tres años más tarde, para el relanzamiento del proyecto, crea *Acto de Fe*, un dispositivo de imágenes móviles elaborado con el sistema *shockwave*, que culmina en una reflexión sobre la mirada, la realidad y la mediación tecnológica.

Los últimos años de la década del noventa lo encuentran embarcado en toda una serie de proyectos en colaboración, artísticos y didácticos. En 1997 realiza las imágenes para el último concierto de Soda Stereo, regresando, aunque sea fugazmente, al entorno musical que lo acompañó tan asiduamente en los primeros años de su carrera. Dos años más tarde produce las imágenes de dos espectáculos teatrales para el Teatro General San Martín, *Luces de Bohemia* (dirigido por Villanueva Cosse) y *El Tiempo* (dirigido por Oscar Edelstein). Ese mismo año, trabaja en colaboración con un grupo de investigación de la Universidad de Lomas de Zamora en la semblanza audiovisual del legendario Juan Moreira, que concluye en la producción de un CD-ROM del mismo nombre. Al año siguiente realiza un video educativo *-Materia y Energía-* y co-dirige, junto a Graciela Taquini, el programa *Play Rec*, un espacio dedicado al video experimental en el Canal 7 de televisión.

La convocatoria para la realización de este programa es un hecho casi irónico, si recordamos las dificultades que obstaculizaron su ingreso a las pantallas a mediados de los ochenta. Pero los quince años que median entre ambos momentos han sido suficientes para relativizar el peligro de la realización televisiva autoral y la virulencia del video experimental. En alguna medida, esta convocatoria corona su trayectoria no solo en el campo de la realización, sino también, en el de la docencia y la difusión de la producción videográfica local (Trilnick fue curador de numerosas muestras de video arte en Argentina y en el exterior, creador de la muestra *Buenos Aires Video* que se realiza anualmente en el ICI, organizador de festivales internacionales de video en nuestro país y es, actualmente, docente en la Universidad de Buenos Aires).

A través de *Juan Moreira*, Trilnick ingresa de lleno en el terreno digital, al que se había asomado con su primer proyecto para las redes informáticas. El trabajo con un sistema no lineal lo acerca a un nuevo enfoque de la realización audiovisual, que proseguirá con la incorporación de la edición digital en sus últimas producciones en video. Con *Geometrías de Turbulencia* (1999), Trilnick retorna al video autoral con un estilo consolidado. La pieza constituye una reflexión profunda y serena sobre el destino de la humanidad de cara al cambio de milenio. En sus imágenes reaparecen algunos de sus intereses y obsesiones: el recurso a la memoria, las arcaicas ruinas del Machu Pichu, los museos, el tránsito entre el pasado y el presente, la vida como devenir, lo efímero y lo permanente. *Geometrías de Turbulencia* es una obra de una gran síntesis, casi un balance del milenio transformado en balance de su propia obra, un momento de intensa recuperación artística y de auto-contemplación. A diferencia de sus producciones anteriores, es un video muy personal e íntimo; hay una escena en la que incorpora su propia voz, hecho completamente novedoso hasta el momento.

Este alto grado de intimidad y de involucración personal reaparece con más potencia en *Una Tarde* (2000), su último video a la fecha. La obra está protagonizada por el propio artista, quien, mediante manipulaciones del sentido de las imágenes, anda y desanda caminos que se van desdibujando en continuos avances y retrocesos de la imagen. La acción repercute a nivel narrativo, en la promesa de un relato que nunca se concreta. Sólo parece ponderarse el transcurrir, el camino aparentemente sin rumbo que, sin embargo, transporta todo el sentido de esta obra, de renovadas resonancias minimalistas.

Una vez más, la travesía resume, con una simplicidad magistral, el constante deslizamiento de la imagen electrónica en manos de Carlos Trilnick. No conduce a grandes conclusiones, sino más bien, al terreno, acaso más sereno, de la contemplación y la reflexión, terreno aún fértil en el video de creación, en tanto se perpetúa alejado de la superficialidad y la velocidad televisivas. Trilnick es uno de los artistas argentinos más concientes de este hecho. Y, afortunadamente, uno de los que ha decidido renovar su confianza en el lenguaje audiovisual, para revitalizarlo como semblanza de nuestro tiempo.

Carlos Trilnick. Obras

Video Arte:

Five Seconds (1982). Elipsis (1984). Elipsis II (1988). Viajando por América (1989). Celada (1990). Vísperas (1991). Nostalgias del Presente (1991). Argumento (1992). Qosqo (1993). Primavera (1993). La Noche de los Cristales (1993). Como un Cuerpo Ausente (1994). De Niño (1995). Danza de Niño (1995). Geometrías de Turbulencia (1999). Una Tarde (2000).

Video Instalaciones:

Domestic Audience (1982). Ascenso-Descenso-Realidad-Ilusión (1985). Ciudad Satélite (1986). Elipsis (1988). Minimal Music (1989, junto a Daniel Melero y Viviana Tellas). Viajando por América (1990). Campo de la Llama (1991). Aguas (1992). Jerusalem (1993). Qosqo: La Cabeza del Tigre (1993). Llanto de Bandoneón (1996). Aguas 2002 (2000).

Fotografías (series):

Retratos (1981/82). Paisajes (1982). Buenos Aires (1983). Trabajo (1983). Malvinas, Salida (1984). Revolución Industrial (1986). Buenos Aires (1987/89). Jerusalem (1992). Paisajes (1992/96). Children Factory (1998). Paisajes (1997/99). Inblack (1999). Afiches (2000). Paisajes (2000).

Documentales, Musicales y Videos Educativos:

Subte Línea D (1983). Los Abuelos de la Nada en Obras (1983). La red, Foro Contemporáneo (1984). Sumo, Llegando los Monos (1986). Alfredo Hlito, Obra Pictórica (1987). Eda: Ataque 77 (1989). Júrame (1990). La Región de los Lagos Cordilleranos (1991). Remo Bianchedi: Grafías (1992). Jorge Macchi: Pinturas, Objetos e Instalaciones (1992). Ennio Iommi: No Perder la Memoria (1993). Diz Berlín: El Cuadro Infinito (1993). Conversaciones con Julio Cortázar (1993, edición). Miguel Ríos: Huellas del Colonizaje (1994). Juan Paparella: Instalación (1994). Babilonia: Cinco Años (1995). Mónica Girón: Instalación (1999). Materia y Energía (2000).

Videos y Películas para Escenografías:

Concierto de Daniel Melero (Goethe Institut, 1991). Espacio Colorido (Casa FOA, 1994). La Jungla (Paseo Alcorta, 1996). Soda Stereo: Concierto de Despedida (Estadio River Plate, 1997). Luces de Bohemia (Teatro General San Martín (1999). El Tiempo (Teatro General San Martín, 1999).

Internet:

Moraleja (1996). Acto de Fe (1999). En *Fin del Mundo*: www.findelmundo.com.ar

CD-ROM:

Juan Moreira (1999).