

Enterrar y callar II

por José Ignacio Roca

Essay for the exhibition: "Carlos Motta: Enterrar y callar" at Alliance Française, Bogotá (2004)

En sus primeros trabajos, Carlos Motta cuestionaba la posibilidad de representación a través del medio fotográfico, generando imágenes casi abstractas, manipuladas hasta el instante preciso en donde el referente se torna irreconocible. Es el caso de Pesca Milagrosa (2002-2004), una instalación con cientos de imágenes "raptadas" del Internet y re trabajadas en el computador para producir rostros casi genéricos, irreconocibles, en donde los rasgos que definen la identidad se vuelven completamente difusos¹, llamando así atención a la superficie fotográfica como determinante exclusivo del significado de la imagen, en un juego de abstracción y figuración.

En Sin Título 117, Motta tomó de la red imágenes de cuerpos amontonados de víctimas de violencia de diversa naturaleza y las montó sobre madera eliminando por completo el contexto, de tal manera que los cuerpos, dispuestos en el suelo en una retícula regular, fueron a la vez descontextualizados e individualizados, otorgándoles la corporeidad que habían perdido en su versión electrónica y una tactilidad inherente a su carácter adquirido de objeto. Esta insistencia con el cuestionamiento del "borde" o del "límite" de manera literal o metafórica aparece de manera recurrente en sus trabajos posteriores. En la serie Enterrar y Callar, iniciada en 2003 y que incluye trabajos en fotografía, video, escultura e instalación, el límite invocado es el que separa la existencia de la desaparición, en una alusión a la muerte y a la forma como ésta es representada. El título de la serie hace referencia explícita a los Desastres de la Guerra, la serie de grabados en donde Goya plasmó de manera magistral la conciencia colectiva de toda una generación frente a la tragedia de la guerra. Radicado en Nueva York desde hace siete años, Motta fué testigo no solo de los atentados del 11 de septiembre, sino de la manera como la información sobre las víctimas fué manejada por los medios de comunicación; a manera de control político. Después de Septiembre 11 y por espacio de dos años, Carlos Motta comenzó a recoger guantes que encontraba tirados en las aceras de Nueva York.

El tenso ambiente posterior a los atentados y la decisión oficial de no presentar imágenes de las víctimas en los medios hacían que una prenda en cierto modo insustancial tomara otra dimensión por las asociaciones que le sugería al artista. Los guantes en las aceras - una presencia cotidiana durante los meses fríos-denotan doblemente la idea de un cuerpo ausente: el guante, como toda prenda, es un índice del cuerpo, y por tratarse de una prenda que siempre funciona en pares, el hecho de tener uno solo indica un estado constante de incompletitud. Recogerlos fue para Motta "una forma de negociar [el] tránsito cotidiano por la ciudad en luto". Sin título # 2, 2004, consiste en cinco monitores colocados en un pedestal en el medio de una sala oscura, de tal manera que es necesario circular en torno a este "túmulo" para poder ver todas las imágenes, que se presentan simultáneamente pero con una duración diferente, de tal manera que constantemente hay un proceso que se inicia y uno que termina. Cada monitor muestra

un guante tirado en el suelo, que es consumido lentamente por el fuego hasta convertirse en cenizas para luego "regenerarse" al invertirse el sentido de la grabación, en un bucle infinito que alude a los procesos de vida y muerte, destrucción y posterior reconstrucción. A Motta le interesa preguntarse por cuestiones como el luto y el duelo colectivo, la imposibilidad de rectificación político-social y la representación de la violencia a través de imágenes poéticas que se alejan de toda referencia explícita. Refiriéndose a esta serie, el artista ha afirmado: "Al utilizar imágenes simbólicas y al asignarles el deber de cuestionamiento político a través de recursos estéticos, Sin Título # 2, 2004 hace referencia al progreso social de luto colectivo generado por la violencia y su mediada representación. Esta obra desea cuestionar la responsabilidad moral de una sociedad frente a acciones políticas y el carácter definitivo e irremediable de la intencionalidad política". Las obras de Motta evitan toda posición concluyente: ¿a quienes estamos realmente viendo? ¿cuales son las verdaderas causas de un hecho trágico? ¿puede haber muertes trágicas y otras que no lo sean? ¿es la violencia patrimonio de algunas sociedades, o se trata de un fenómeno universal? Como en ciertas obras del artista francés Christian Boltanski, quien mezcla imágenes de torturadores y sus víctimas (que el espectador es incapaz de diferenciar) para evidenciar la imposibilidad de establecer juicios a partir de lo que creemos que la imagen es capaz de transmitir, Motta obliga al espectador a cuestionarse sobre lo que se le está siendo presentado al volver difusos los límites que definen la existencia de la imagen como soporte de una "verdad" concluyente.

•

Enterrar y callar I

por José Ignacio Roca

Essay for the exhibition: "Urbes Interiores" at Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá (2004)

El video Sin título # 1, 2004 (de la serie Enterrar y Callar, 2003-Presente), de Carlos Motta está a mitad de camino entre la documentación de una performance y un video narrativo. El título de la serie hace referencia explícita a los Desastres de la Guerra, la serie de grabados en donde Goya plasmó de manera magistral la conciencia colectiva de toda una generación frente a la tragedia de la guerra.

Luego del atentado de Septiembre 11 y por espacio de dos años, Motta comenzó a recoger guantes que encontraba tirados en las aceras de Nueva York. El tenso ambiente posterior a los atentados y la decisión oficial de no presentar imágenes de las víctimas en los medios de comunicación hacían que una prenda en cierto modo insustancial tomara otra dimensión por las asociaciones que sugería. Los guantes de lana, en las aceras -una presencia cotidiana durante los meses fríos- denotan doblemente la idea de un cuerpo ausente: el guante -como toda prenda- es un índice del cuerpo, y por tratarse de una prenda que siempre funciona en pares, el hecho de tener uno solo indica un estado constante de incompletitud. Recogerlos fue para Motta "una forma de negociar [el]

tránsito cotidiano por la ciudad en luto“. El video muestra los guantes dispuestos en el suelo en una retícula regular, un recurso formal heredado del Minimalismo, que en el contexto en que la pieza fue realizada denota más bien la manera como se cuentan las víctimas en los conflictos bélicos y en las tragedias. El fuego consume lentamente los guantes, y cuando han sido reducidos por completo a cenizas, una espectral presencia humana que se sobrepone a la imagen se empeña en lavar y barrer los remanentes, ocultando o borrando para siempre los vestigios de lo sucedido. A Motta le interesa preguntarse por cuestiones como el luto y el duelo colectivo, la intencionalidad política, la responsabilidad moral, la imposibilidad de rectificación político-social y la representación de la violencia a través de imágenes poéticas que se alejan de toda referencia explícita.

Esta alegoría de la muerte a través de asociaciones simbólicas está también presente en la foto-escultura Sin Título, 2003 de la misma serie. Aludiendo en su disposición formal a un túmulo funerario, una serie de fotografías de en lápidas están colocadas una tras otra, separadas por ladrillos reales, conformando una especie de mausoleo. La imagen de un perro-lobo corona este improvisado monumento fúnebre. La identificación de la imagen del perro con la muerte es recurrente en la historia de las culturas (Anubis, Xolotl, Hel, Cerbero y muchos más), en ocasiones como guardián de la entrada al más allá, en otras como acompañante en este último camino: en La Eneida, Virgilio afirma que Cerbero, perro de los infiernos, es en realidad “la tierra que absorbe a los muertos”. Las fotografías de lápidas (tomadas en los cementerios de Bogotá) muestran nombres grabados en mármol sin otra información de su procedencia, así como la textura de la piedra (una aspiración a la trascendencia a través de un material noble) e intervenciones vandálicas en las mismas, que señalan la profanación de esta morada final. En palabras de Motta, “abordé la construcción de esta foto-escultura (que representa para mí -de forma invisible- la identidad borrosa, mediada y manipulada de las víctimas) de una manera estética-formal al amontonar las fotos e “incrustarlas” en ladrillos. El hecho que son fotografías y no dibujos o pinturas es importante ya que pretenden cuestionar la identificación y representación de la realidad, el carácter documental y otras características comúnmente atribuidas a la fotografía como un índice verídico del mundo visible. Como fotografías, fallan en su capacidad de representar al individuo. Cualquier reconocimiento o proyección de contenido es dada por el contexto estético y por la yuxtaposición de la obra con su título. La relación entre la piedra representada en las fotografías y la piedra real genera una especie de simulación, que espero despierte inquietud y genere cuestionamientos acerca de conceptos como la trascendencia y la permanencia”.