

— 01

# FUERA DE CUADRO: GABRIEL DE LA MORA

FABIOLA IZA



01— FABIOLA IZA  
FUERA  
DE CUADRO

P. 5

02— FABIOLA IZA  
EL PESO  
DEL PENSAMIENTO

P. 41

03— CECILIA FAJARDO-HILL  
REBASAR LOS  
LÍMITES. NADA  
ES IMPOSIBLE.  
TODO ES POSIBLE.

P. 89



01

# FUERA DE CUADRO

FABIOLA IZA

En 1926 B. Traven publicó *La nave de los muertos*, recuento ficticio en primera persona de un marinero estadounidense quien, tras perder su tarjeta de marinero –único documento que lo acredita como ciudadano de dicho país–, se queda varado en una Europa transformada y convulsionada tras la Primera Guerra Mundial. A pesar de que los infortunios del protagonista son narrados por Traven con gran precisión, su retrato del sufrimiento y la explotación a la que son sometidos los trabajadores indocumentados es una premonición sobre la precariedad laboral y migratoria actual, es otra la cuestión que capturaba mi atención página tras página: el barco epónimo. El Yorikke, la nave de los muertos, es donde se les obliga a trabajar, vivir, y deambular por los siete mares a hombres como los retratados en el libro, individuos sin prueba alguna de ciudadanía a quienes se les prohíbe permanecer en cualquier país. Además del tono declaradamente político y social de la obra, bajo la pluma de Traven tal situación adquiere un aspecto fantasmagórico: un navío devenido chatarra que apenas y puede mantenerse a flote, un objeto *inanimado* que se convierte en un personaje por derecho propio y adquiere tanta agencia en la historia como cualquiera de sus compañeros humanos. Desde el momento de su aparición, el barco es presentado como un personaje más:

¡Pero qué barco más raro viene por ahí...! Ha soltado amarras, pero no acaba de zarpar. Se arrastra a lo largo del muelle, agarrándose a él con uñas y dientes. Es evidente que no quiere salir, le tiene miedo al agua. Yes, *sir*, puede estar usted seguro de que también hay barcos que le tienen miedo al agua. Muchas veces nos olvidamos de que los barcos tienen su personalidad y es un error. Tienen su personalidad y sus

caprichos exactamente igual que una persona. Aquel viejo cascarón era todo un carácter, saltaba a la vista que aguantaba pocas bromas.<sup>1</sup>

Y así, en su carácter como un personaje más que contribuye al desarrollo de la historia, el Yorikke genera relaciones con los marineros que recorren el mundo abordo de él. Gales, el protagonista de esta odisea infernal, recuenta:

Puede que la tripulación abandone el barco, pero los relatos jamás lo abandonan. Una vez que el barco ha escuchado el relato, pasa a formar parte de él. Penetra en el hierro, en la madera, en los camastros, en la bodega de carga, en la bodega del carbón, en la sala de calderas. Y desde allí cuenta sus historias a la tripulación, a sus camaradas, cada noche palabra por palabra, al pie de la letra, como si las estuviera leyendo en un libro impreso.<sup>2</sup>

A lo largo de buena parte del libro, pero en particular en este pasaje, me viene a la mente el cuerpo de obra de Gabriel de la Mora, en el cual objetos inanimados se convierten por igual en la fuente, punto de partida y provocación para una suerte de narración en negativo. **IMG 1**

Con una trayectoria artística de veinte años, De la Mora ha logrado consolidar su práctica a partir de la cuidadosa y obsesiva recolección, manipulación y sistematización de materiales que aparentemente son basura o desechos cotidianos: polvo, suelas de zapatos usadas, cerillos quemados, cáscaras de huevo, antigüedades, plafones de casas de finales del siglo xix,

<sup>1</sup> B. Traven, *El barco de la muerte* (Madrid: Acantilado, 2009), p. 119.

<sup>2</sup> Ibid., p. 155

puertas metálicas oxidadas, placas de impresión, carteles pegados en postes de luz, pinturas viejas. El rasgo que comparten estos elementos sumamente disímiles es su relación cercana con el decaimiento, una condición líminal que se acerca peligrosamente a la desaparición física. Éstos han absorbido una enorme cantidad de energía durante su tiempo de vida y, al igual que con la nave de los muertos, las historias penetran su materialidad misma. 

En 2006 De la Mora comenzó una serie con un intrincado proceso de remoción para separar la superficie de muros de distintas casas construidas hace más de un siglo. Al igual que los marineros abordo del barco, el artista ve en estas paredes una acumulación de vida e historias en potencia: “Las piezas que realicé con fragmentos de muros antiguos me interesan como registros de la vida de un lugar; de su *energía*.<sup>3</sup>” Un método similar fue implementado para remover los plafones que cuelgan de los techos, no obstante, tal compulsión por explorar la cualidad energética de las cosas y lugares también ha sido canalizada en proyectos que requieren una manipulación mínima. 

En *Inscripciones sonoras sobre tela* (2013), De la Mora simplemente retira los pedazos de manta que cubren las bocinas de radios viejos que ha adquirido en mercados de pulgas y tiendas de segunda mano de la Ciudad de México. Las telas atestiguan el paso del tiempo a través de las figuras que quedan marcadas en la superficie de cada una, predominan en ellas composiciones sencillas de círculos y líneas de distintas tonalidades sepia, crema, rojizas y marrón que evocan en ocasiones a la arquitectura de la época de su

fabricación. Las siluetas han sido provocadas ya sea por la vibración al salir el sonido, por la exposición a la luz solar o por el contacto con materiales metálicos durante las décadas de funcionamiento del propio aparato radiofónico. Podría decirse que las miles de voces que pasaron entre los hilos de cada tela (canciones, conversaciones, chismes, llamadas y dedicatorias del público, noticias, actualizaciones sobre el tráfico y el clima) permanecen atrapadas entre los tejidos: todo ello da forma al repertorio de historias que han atravesado a las telas y al interés que tiene el artista en ellas. 

A diferencia de De la Mora, quien se involucra con los objetos a partir de su propia idea de energía, me propongo a explorar la naturaleza animista de su obra, que engloba tanto su interés en tratar las vivencias capturadas en y por diferentes materiales así como la investigación alquímica a la que los somete. Las transformaciones que él emprende suceden, en principio, gracias a la destreza artesanal que ha caracterizado a su práctica desde una etapa muy temprana así como al diálogo entablado con estrategias tomadas del arte conceptual (la repetición, la desmaterialización, la “muerte de la pintura”, etcétera) conjugadas, irónicamente, con obsesivos métodos de manipulación. Mientras desarrollaba estas ideas, me encontré más y más interesada en desarrollarlas pero bajo un tenor distinto, en los momentos previos a la exhibición de la obra. Por ende, este pequeño libro pretende brindar una perspectiva diferente de la producción del artista, desplazando el enfoque hacia los procesos mas que concentrarse en la producción supuestamente final. El objetivo es evitar aceptar o repetir la concepción de las obras como productos; tal acercamiento sugeriría que éstas realmente se concluyen, que son las únicas

<sup>3</sup> Cita de Gabriel de la Mora tomada de *Pulsión y método* (Méjico: Turner, 2011), p. 136. Énfasis añadido.

portadoras de interés y experimentación o los únicos espacios de discursividad dentro de su práctica. **IMG 6**

Intentaré entonces ir desenredando lo que permanece oculto ante las espectadoras cuando experimentan la obra bajo, digamos, un formato expositivo. Mi propósito es entonces tratar a cada pieza cual si fuera un objeto vivo y animado, situación que me ha requerido estudiarlas principalmente fuera del espacio de la galería. Con suerte, en estas páginas se abordarán los métodos de trabajo del artista de una manera más íntima, cual si se abriera una puerta a su estudio. Como lo explica el mantra que impulsa a su práctica, *el arte no se crea ni se destruye, únicamente se transforma*, sus obras exploran no sólo la transformación de la materia sino también la del significado. Son los pasos que permiten esto, en ambos niveles, los que me dispongo a estudiar, no obstante, la mera concepción de *proceso* requiere una reflexión paciente; la palabra misma generalmente se asocia a la noción de una multiplicidad de pasos que pueden seguirse cabalmente para lograr un resultado fijo (como el proceso para purificar agua, por ejemplo). En realidad, aquí tomaré una dirección distinta y en lugar de abordar lo *procesual* me enfocaré en lo *procesal*: el primer término, utilizado de manera casi exclusiva dentro del campo del arte, apela al linaje histórico del arte de procesos, el cual se deriva de la desmaterialización del objeto artístico. Por el contrario, el segundo es tomado del ámbito legal y hace referencia a la serie de actos que buscan normar relaciones, tal como el derecho procesal. ¿Cómo se va dando forma a una práctica con el paso del tiempo? ¿Cuáles son las negociaciones que suceden entre sus múltiples elementos?

Bajo esta veta, es necesario mencionar que la historia del arte ha desatendido a menudo el estudio de los procesos: la vasta mayoría de recuentos históricos

únicamente analizan las obras de arte como objetos autónomos e inmutables producidos por un genio solitario.<sup>4</sup> El arte moderno contribuyó en poner a prueba esta convención y, gracias a acciones cada vez más corporeizadas, exigió de parte de críticos e historiadores de arte una atención mayor al proceso de realización de una obra. Para ilustrar este fenómeno, podemos considerar las fotografías ahora icónicas de Jackson Pollock derramando pintura sobre un lienzo; no obstante, el mito del genio continúa en plena operación en estas imágenes.<sup>5</sup> **IMG 7**

Por otro lado, con el advenimiento de los proyectos artísticos englobados bajo el término *práctica social*,<sup>6</sup> los procesos han tomado el primer plano dentro de cada recuento, descripción, análisis e incluso crítica de una obra de arte<sup>7</sup> y tanto críticas como curadoras han enfocado su atención en los procesos sociales e interactivos puestos en marcha para crear la obra. Éste,

<sup>4</sup> "Creo en la dedicación; nunca he sido de la idea de que el artista no necesita estudiar porque el talento es innato. Una de las cosas que me dejó [la] arquitectura fue la disciplina, que me parece fundamental para llevar a cabo cualquier trabajo, incluido el artístico." (De la Mora en *Pulsión y método*, p. 229)

<sup>5</sup> Las fotografías fueron tomadas por Hans Namuth en 1951, mostrando a Pollock en su estudio mientras trabaja en algunas de sus *action paintings*; se realizaría también una película en la que Pollock chorreaba pintura sobre una hoja de vidrio. La intención de usar un material distinto como soporte, vidrio en lugar de un lienzo, respondía al deseo por parte de Namuth de mostrar la huella de la pintura.

<sup>6</sup> *Práctica social* es un término que ha sido empleado en Estados Unidos para denotar proyectos de que se realizan gracias a la participación de un público determinado previamente o encontrado de manera aleatoria.

<sup>7</sup> La mayoría de estos textos se enfocan en la ética del proceso social, interrogan la relación establecida por parte de las artistas con las participantes. Por ejemplo, ¿fueron sometidas las participantes a la voluntad de la artista o fueron tratadas como iguales? ¿Fue la participación/colaboración pagada o siguió un modelo de explotación? Ver Claire Bishop, *Infieros artificiales: arte participativo y políticas de la espectaduría* (México: Taller de Ediciones Económicas, 2016) para una reflexión a detalle.

evidentemente, no es el caso dentro de la práctica de estudio y la mirada de las estudiadoras rara vez se posa sobre los procesos—el interés se cierne sobre las obras. Hasta cierto grado, mi propuesta se inspira vagamente (y sin seguir su metodología) en la literatura sobre la práctica social: deseo invitar a la lectora a profundizar en los procesos de diálogo que dan forma a la práctica de Gabriel de la Mora. Por ende, en lugar de proveer un estudio exhaustivo sobre resultados materiales, aquí se pretende resaltar los muchos elementos que moldean el trabajo del artista.

Mientras que la cuestión sobre lo que realmente significa sumergirse en un proceso permanece algo incierta, dado que implicaría todo aquello previo a la conclusión de una obra de arte, me ha parecido necesario buscar un término que pudiese ser más útil para este propósito. En estudios cinematográficos, *fuera de cuadro* sirve para englobar todo lo que sucede fuera del cuadro de la película, tanto a nivel físico (escenografía, cámaras, sistema de iluminación, equipo, actores y actrices, rieles, *dollies* y demás) como dentro de la ficción cinematográfica (otros personajes, lugares y, en resumen, lo que sea que conforme al espacio cinematográfico y escape a un cuadro específico). Mirar la obra de cualquier artista en una modalidad *fuera de cuadro* no apela a develar meramente procesos de creación física; por el contrario, esto conlleva una inmersión en sus influencias, obsesiones y pasos a seguir para dar forma.

Los textos aquí reunidos se limitan a algunas de las series más recientes de De la Mora, comenzando desde 2006, y exploran un cambio gradual en su producción: el desplazamiento de un contenido autobiográfico<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Las series tempranas de Gabriel de la Mora, específicamente aquéllas

hacia lo que la curadora Cecilia Fajardo Hill ha llamado “la biografía de las cosas”.<sup>9</sup> Este tema aparece de manera explícita en obras como *El peso del pensamiento* (2011), serie aún en curso para la cual ha recolectado miles de suelas de zapatos desechadas que posteriormente se consolidan sobre distintas superficies que fungen como lienzo. Cada suela está cargada con información sobre el deambular de la propietaria/usuaria: cada paso dado dejó una huella en su superficie, y la repetición provocó su erosión, al grado en que ciertas partes han desaparecido por completo. Los agujeros consecuentes, en ocasiones círculos perfectos, no son sino el testimonio de la vida de cada suela. Sin importar su suspensión actual, un paréntesis creado al postularlas como obra de arte, el material mismo continuará decayendo, incluso si sucede a un ritmo significativamente más lento. Los plafones y puertas de metal sufrirán el mismo destino, poniendo de manifiesto la tensión entre perennidad y caducidad.

Lo que utiliza De la Mora como materia prima evi-  
dencia por igual las transformaciones que escapan a su mano y cualquier intento por controlar su devenir, así como los diferentes registros de información que pueden contener. Por ejemplo, en *Sangre* (2008-2009), una serie de pinturas donde el mismo pigmento contiene información genética del artista, los tonos y matices

que muestran una vertiente autobiográfica (por ejemplo *Retratos de pelo*, 2004), son objeto de muchos textos y ensayos. Si bien la serie que ilustra mejor esta veta autorreferencial —*Brújula de cuestiones* (2007)— coincide con este período, decidí no hacerlo parte de la selección ya que, a mi parecer, el énfasis en el elemento biográfico ha eclipsado los logros artísticos de la misma. A pesar de emplear distintos medios y estrategias, buena parte de las preocupaciones filosóficas y conceptuales desarrolladas por De la Mora en los años siguientes ya estaban presentes en estas series.

<sup>9</sup> Ver “Desbordar los límites. Nada es imposible. Todo es posible.”, contribución de Cecilia Fajardo-Hill a este libro.

que conforman a cada obra continuarán cambiando conforme pase el tiempo. “A lo largo de la historia, el arte ha sido una fuente de información,” una reflexión pintada en G.M.C. O+ / 11,600 cm<sup>2</sup> (2009), parece una afirmación apropiada para comprender su acercamiento a los materiales. Igualmente, en sus murales recientes compuestos de telas tomadas de bocinas de radios antiguos (TCA, 2016), el paso del tiempo y su inscripción sobre la materia son visibles—no obstante, la serie también aborda la relación que cada material establece con una usuaria potencial (*Inscripciones sonoras sobre tela*, 2013 en adelante). Nociones sobre función, afecto y desgaste emergen. Las suelas de zapato, la sangre y las telas representan más que su mera materialidad; simultáneamente, éstas apuntan a ausencias. <sup>IMG 8-9</sup>

En oposición al Yorikke de Traven, las obras creadas por el artista se rehusan a contar historias; nos son insinuadas pero jamás reveladas. Esta negatividad es quizá una interpretación contemporánea de la idea de *reliquia*—esto es, un objeto que es venerado por, o se convierte en una fuente de fascinación debido a la ausencia que representa. Este punto me lleva a un elemento esencial: la práctica de De la Mora extendida al colecciónismo. Dentro de ésta él ha atesorado una vasta colección de arte y antigüedades donde sobresalen elementos relacionados con funciones religiosas, artículos de devoción y culto que oscilan desde pinturas tradicionales hasta mementos, e incluso animales disecados mediante taxidermia. Sin embargo, es al desempeñar el rol de artista cuando De la Mora pone en marcha una noción mucho más compleja de reliquia: si buena parte de su producción opera bajo el método del ready-made o del ready-made asistido (se elige un objeto y se propone tal cual como obra de arte),

al pretender invocar el espíritu de la materia en cada objeto, este término artístico es contaminado por el carácter devocional de la reliquia.

*Crucificado* (2014), por ejemplo, es una pintura cromada del siglo xix adquirida por el artista en un bazar severamente dañada, cubierta casi en su totalidad por capas y capas de polvo y con una superficie craquelada. Conservando el cromo tal como lo encontró, De la Mora procedió a cancelar la imagen cubriendola con pintura acrílica negra que a su vez se mezclaba con el polvo, a excepción de las partes manchadas o las líneas de las fracturas del papel donde la imagen ya había desaparecido. El resultado es un monocromo negro a través del cual emergen algunas fisuras que asemejan ser líneas blancas. Bajo la capa de pintura negra, además de la imagen pía se oculta igualmente el paso del tiempo: años de abandono, incontables plegarias, anhelos y peticiones que las creyentes (muy probablemente) proyectaron sobre la imagen están atrapadas debajo de la pátina negra. Gabriel de la Mora no exemplifica la figura del artista-árqueólogo quien reconstruye narrativas faltantes a partir de restos materiales, por el contrario, él preserva las historias sin contar, cual si cada una de sus piezas fuera una cápsula del tiempo. Sus obras comprenden lo que no vemos pero que nos mira de regreso. <sup>10</sup> <sup>IMG 10</sup>

Más que una doctrina filosófica o religiosa, el animismo que he intentado trazar en el cuerpo de obra de De la Mora es la convicción de que los objetos, gracias a las distintas vivencias que han tenido o han atestiguado, poseen energía. Ésta emerge en los procesos de manipulación física llevados a cabo por el artista

<sup>10</sup> Parafraseo aquí el título de la exhibición individual más grande del artista a la fecha, *Lo que no vemos, lo que nos mira* (Museo Amparo, 2014), curada por Willy Kautz.

o en las situaciones a las que los somete. En sus manos, la fuerza animista de cada cosa, siempre latente más no revelada, se pone en diálogo con la agencia de elementos extraños al propio objeto. Como tal, hago referencia a la agencia de la historia del arte, la cual permea la mirada del artista sobre todo aquello que lo rodea. Capturados por la cámara de De la Mora, plafones, muros, gotas de lluvia cayendo sobre el pavimento, la luz proyectada sobre una pared, una telaraña, entre otros, se convierten en una pintura encontrada. El artista está cautivado por la potencialidad pictórica de distintas superficies, situaciones y materiales. Es así que, a pesar de su jubilación temprana de la pintura (en su acepción tradicional),<sup>11</sup> su extraordinaria sensibilidad pictórica no ha desaparecido ni ha quedado de lado su interés por el medio. Más que considerarse una suerte de pintura expandida, las obras aquí abordadas fungen como una interrogación sobre la naturaleza de la pintura misma, esta preocupación se extiende por igual a los elementos que la legitiman como una disciplina artística y económica. Por ejemplo, en *Originalmentefalso* (2010-2011),<sup>12</sup> De la Mora aborda preguntas sobre autenticidad, falsificación, imitación, maestría técnica, genio y la ecología de la imagen; también explora las tareas de investigación, colección, regateo y autenticación de obras pictóricas, incluyendo la ardua labor de rastrear pinturas. **IMG 11**

Sus series más recientes han establecido una relación distinta tanto con la historia del arte como,

específicamente, con la historia de la pintura. Atraído por la cualidad material de objetos cotidianos como las lijas usadas de las cajas de cerillos, portaobjetos para microscopio o mantillas de caucho y placas de aluminio provenientes de máquinas de impresión en *offset*, De la Mora juega con la composición, el ritmo y la luz para crear obras de gran formato que evocan el lenguaje visual del arte abstracto y minimalista, así como las estrategias de producción del arte conceptual. Asimismo, también hace eco con nombre y apellido a artistas como Mark Rothko, Sol LeWitt, Ad Reinhardt, Frank Stella, Carl Andre, entre otros. Estas series no son una cita de los artistas mencionados sino que representan una de las maneras a través de las cuales se manifiesta la fascinación que tiene De la Mora con el arte conceptual, así como la contestación que éste provoca en él. Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg e Yves Klein, al igual que las artistas conceptuales estadounidenses, han jugado un papel fundamental para definir su concepción sobre la labor de la artista: no son hacedoras de objetos, dan forma a ideas y conceptos. A pesar del claro hecho de que el trabajo de Gabriel de la Mora está atravesado por la historia del arte conceptual dado que cuestiona la naturaleza de la creación artística misma, es la combinación de este elemento con la admiración por los fenómenos ordinarios (es decir, la vida cotidiana y sus manifestaciones físicas), la naturaleza animista antes descrita y un entusiasmo incesante por probar técnicas nuevas y cada vez más desafiantes lo que constituyen su núcleo. Estos elementos en conjunto sirven para cuestionar la permanencia de la vida material. **IMG 12-13**

En un esfuerzo por comprender el marco de pensamiento que informa el trabajo de De la Mora, en un período de más de dos años visité frecuentemente

<sup>11</sup> De la Mora es Maestro en Pintura por parte de Pratt Institute, Brooklyn. Un año tras su titulación, decidió dejar la pintura (en un sentido ortodoxo) con la finalidad de seguir probando los límites y las convenciones del medio. Para un recuento más amplio de esta transición, ver la entrevista realizada por María Minera en *Pulsión y método*, pp. 227-238.

<sup>12</sup> *Originalmentefalso* es un proyecto desarrollado en colaboración con el escritor y curador Francisco Reyes Palma.

su estudio y tuve la posibilidad de pasar horas mirando las imágenes y objetos que colecciona. Mientras navegaba por los archivos de la computadora de su estudio me encontré con una imagen de Édouard Isidore Buguet, un fotógrafo del siglo xix conocido por su creencia férrea en la psicoquinesis, esto es, la facultad de influir en lo físico a través de lo psíquico: moviendo objetos, levitando, o realizando la teletransportación con la mente. *Efecto fluídico*, la fotografía en cuestión, presenta a un hombre y una silla que flota junto a él, sus manos sugieren que es él quien provoca el desafío del mueble a la gravedad. Es revelador que De la Mora sienta atracción por la imaginería del fin de siglo, la cual refleja con fidelidad las esperanzas y anhelos de finales del siglo xix e inicios del xx: conforme se desarrollaba la investigación científica, el medio fotográfico podía capturar imágenes que el ojo no podía ver y, creando un cierto paralelismo, el psicoanálisis probó que la comunicación con lo invisible –el inconsciente– era igualmente posible. Dado que la gente buscaba la inmortalidad, la ciencia se convirtió en un canal para la magia; una creencia común de la época es que los cables eléctricos transportaban mensajes de espíritus. ¿Acaso se canaliza una búsqueda similar a través de los plafones, puertas, muros desprendidos, suelas de zapatos y demás obras? A pesar de que la respuesta no es afirmativa, las series aquí abordadas destacan las relaciones que cada objeto o material generó con un mundo en vías de desaparición, son testigos mudos del fluido social.

Gabriel de la Mora es tanto un artista de ideas y, a diferencia de la caricaturización de la artista conceptual, es también un artesano profundamente involucrado con las técnicas y la experimentación material. Personalmente, creo que no es muy distinto de los

marineros de Traven abordo del Yorikke ni de las moradoras de finales del siglo xix que experimentaban y cuestionaban la vida a través de las historias contenidas en distintos objetos, historias que, en este caso, permanecían sin contar. Su labor no es relatar historias sino preservarlas a través de sus vestigios materiales, conjugando el animismo, el diálogo con la historia del arte, y la experimentación material exhaustiva. Objetos en declinación, frágiles y cuidadosamente creados, se convierten en el vehículo para una jornada de exploración artística y espiritual. **IMG 14-15**

01

## FUERA DE CUADRO

FABIOLA IZA

## IMÁGENES

IMG 1



### Montaje de algunos objetos del estudio del artista.

IMG 2



Desprendimiento de muro en Tonalá 47, 7 de abril de 2006,  
10:01 horas

IMG 3



↑ Desprendimiento de plafones en Altamirano 20, 21 de  
marzo de 2012, 13:58 horas  
↗ Desprendimiento de plafones en Pomona 36, 21 mayo  
2012, 11:26 horas



Desprendimiento de muro en Tonalá 47, 8 de abril de 2006,  
13:04 horas



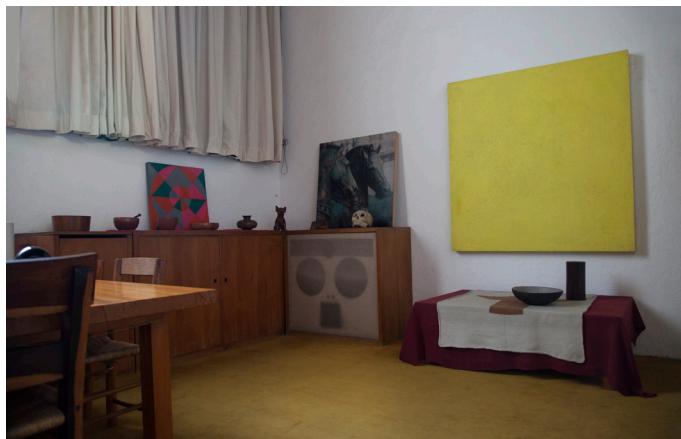
Proceso 20 III A y 20 III B, 6 de febrero 2012, 11:45 horas

IMG 4



Retiro de plafón en Edison 169, 4 de julio de 2013, 8:42 horas

IMG 5



Casa Estudio Luis Barragán 1947, Ciudad de México.  
Propiedad del Gobierno del Estado de Jalisco y de la  
Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán A.C.  
Luis Barragán: © Barragan Foundation, Switzerland/  
SOMAAP



Bocinas adquiridas durante un mes. Lunes 23 de marzo de  
2015, 11:21 horas

IMG 6



Montaje de un plafón, 30 de mayo de 2012, 14:14 horas

IMG 7

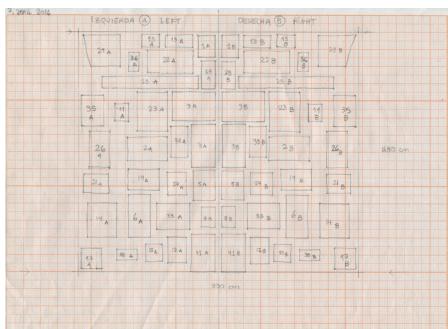


Gabriel de la Mora, *WHAT I*, 2016

IMG 8



Registro de archivo de bocinas, 23 de diciembre de 2014,  
12:06 horas



Boceto para acomodo de tapas de bocinas, 7 de abril de 2016



Gabriel de la Mora, G.M.C. O+ / 14,565.6 cm<sup>2</sup>, 2009 (detalle,  
panel #12)

IMG 9



Gabriel de la Mora, T-29 i / 29 d, 2016



Corte de suelas



Puesto de reparación de calzado donde se adquieren suelas

IMG 10



Gabriel de la Mora, *Crucificado*, 2014



Proceso de *Crucificado*, 21 de julio de 2014, 17:29 horas

IMG 11



Proceso de obra M.G., menos 66 gr. (2011), 28 de febrero de 2011, 20:17 horas



Proceso de F.K., menos 29 gr. (2011)

IMG 12



De la serie *Monedas mal acuñadas* (2014), 10 de diciembre de 2013, 12:52 horas



Remoción de membranas de cascarón de huevo, 16 de octubre de 2015, 18:05 horas



Acumulación de cerillos cancelados. 16 de enero de 2014, 16:34 horas



↑ Montaje de *Mantillas de caucho*,  
30 de enero de 2015, 18:57 horas  
↗ Corte de laterales de caja de cerillos,  
16 de julio de 2014, 13:25 horas  
↓ Cancelación de cerillos,  
20 de enero de 2014, 16:52 horas.

IMG 13



Gabriel de la Mora, 500 pesos, 1987, 2014

IMG 14



Montaje de portaobjetos

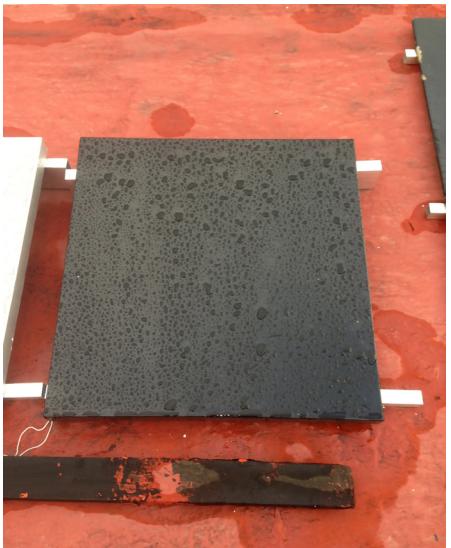


Clasificación por tono de cascarón de huevo verde



Vista de un taller del estudio

IMG 15



Proceso de la obra 92 días / Granizada 22.05.2013 (2013),  
14 de junio de 2013, 11:00 horas

IMG 16



Registro de la azotea de Lugar Común, Monterrey, tras retirar  
obra. 3 de noviembre de 2016, 12:37 horas.  
Fotografía: Ana Cervantes



Vista de la azotea del estudio con piezas en proceso, 18 de  
octubre de 2013, 10:57 horas



Gabriel de la Mora, *NO I*, 2014

# EL PESO DEL PENSAMIENTO

FABIOLA IZA

## LA FOTOGRAFÍA COMO UNA HERRAMIENTA ESPECULATIVA

Podría decirse que la estrategia fundacional del arte conceptual es enmarcar. Como es bien sabido, el desplazamiento llevado a cabo por Marcel Duchamp en *Fuente* (1917) al presentar un urinario dentro de un contexto artístico fue, en otras palabras, el cambio radical de enmarcarlo de una manera distinta y, por consecuencia, transformarlo en una obra de arte. Dada la gran influencia que el arte conceptual de los 60s ha tenido en sus estrategias de producción, a lo largo de la carrera de Gabriel de la Mora el uso de tal desplazamiento ha sido recurrente. En ocasiones él arranca, literalmente, un objeto o material de su emplazamiento "original" y lo enmarca como una pintura, una escultura o un dibujo. Las categorías resultantes de dicho desplazamiento no dependen, por supuesto, de que decida colocar la obra sobre el piso o en la pared; el desplazamiento es además conceptual y temporal, logrando desafiar las nociones preestablecidas sobre un medio específico. No obstante, cambiar el encuadre de un objeto artístico es ya una fórmula fácil y trillada, una estrategia cuyo abuso ha sido trágico dentro del mundo del arte durante el último medio siglo.<sup>1</sup> Sin embargo, ésta es solamente una de las múltiples connotaciones que enmarcar adquirió entre las artistas conceptuales que trabajaban en Nueva York en la década de los 60s.

Entre estas últimas, el estadounidense Mel Bochner

reflexionó sobre el marco o el encuadre de una manera que resulta particularmente relevante para el propósito de mi argumento en este segundo capítulo. En 1966 él organizó una exposición en la SVA (Escuela de Artes Visuales por sus siglas en inglés) de Nueva York, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* [Dibujos de trabajo y otras cosas visibles sobre papel que no deben ser vistas como arte necesariamente], para la cual reunió dibujos realizados por sus colegas minimalistas: éstos tenían una naturaleza esquemática y fungían como sustitutos de las obras terminadas que existían, o cuya existencia futura estaba planeada, para otro espacio. La exposición paradigmática señalaba el acercamiento cerebral y novedoso al dibujo como algo más que un medio artístico, era igualmente una "herramienta especulativa". Bochner empleó el término *bracketing* (aislar algo al ponerlo entre corchetes)<sup>2</sup> para expresar esta idea. En una conversación con el crítico de arte James Mayer, Bochner expresó que "[su] proyecto siempre ha sido una especie de investigación basada en poner entre corchetes. Al hacerlo pones algo de lado, no lo eliminas. Conviertes a eso en algo extraño o desconocido al desplazarlo de 'obra' a 'marco'".<sup>3</sup> Esto es, en momentos específicos, ciertos aspectos de su práctica pueden activarse o desactivarse. Entonces, al enmarcar algo a través del dibujo, él ensaya ideas que posteriormente podrían concretarse como obras tridimensionales pero, de manera importante, él también convierte al medio en un espacio donde las posibilidades de la escultura pueden desafiarse: esto es, el dibujo

<sup>1</sup> En la elocuente prosa de Barbara Formis, el urinario de Duchamp "ha sido reinterpretado y escenificado, [que] ha sido juzgado por diversos crímenes, acusado de blasfemia y utilizado como chivo expiatorio de todos los pecados que han cometido los artistas en el arte posterior a los 60s". (Barbara Formis, "The Urinal and The Synchrope" en Frank Ruda y Jan Voelker, eds., *Art and Contemporaneity* [Zurich: diaphanes, 2015], p. 92.) Mi traducción.

<sup>2</sup> El término significa también horquillado, una estrategia empleada en la fotografía para probar diferentes exposiciones en un mismo encuadre.

<sup>3</sup> Mel Bochner citado en Dan Adler, *Hanne Darboven: Cultural History* (Londres: Afterall Books, 2009), p. 39.

tiene valor como un elemento de exploración teórica en lugar de limitarse a servir como un bosquejo de obras futuras. En este capítulo mi cometido es explorar la influencia que el arte conceptual ha tenido en la producción de Gabriel de la Mora y que trasciende el ámbito visual –como algunas conexiones compositivas en el capítulo previo pueden haber sugerido– y moldea su práctica y sus metodologías.

El mejor ejemplo para continuar indagando en este asunto es la serie *El peso del pensamiento* (2013-en curso). Como se describió en el primer capítulo, ésta se conforma por obras realizadas con suelas de zapatos desechadas acomodadas siguiendo distintas configuraciones. Hasta la fecha, la disposición más recurrente es una retícula que sigue una matriz vertical u horizontal  ; otras están conformadas de suelas apiladas cuidadosamente mientras que otras son diápticos realizados con pares de suelas: partiendo del centro, cada par comienza a colocarse del lado derecho e izquierdo (correspondiendo al zapato que pertenezcan) y las siguientes suelas se van colocando hacia los lados dando lugar a una obra en espejo.  La serie está inspirada en una cita de André Breton, “No hay que cargar nuestros pensamientos con el peso de nuestros zapatos”, y De la Mora hace un intento declaradamente fallido por obtener un recuento biográfico, así sea vago, de la propietaria del par de suelas. Las tribulaciones de una persona, sus cavilaciones y aflicciones se plasman en su manera de caminar, esto es, en la forma en que distribuye su propio peso en cada pie. Igualmente, es posible decir si alguien es zurda o diestra al analizar cuál pie arrastra con mayor persistencia (lo cual se traduce en desgaste y daño del material). Algunas marcas específicas son más reveladoras: los círculos perfectos formados por la erosión de la piel nos revela

que esa persona bailaba tango con regularidad—mientras el pie gira una y otra vez sobre su propio eje, el material de la suela lenta y paulatinamente se torna más y más delgado, hasta desaparecer por completo. 

No obstante, estas obras son únicamente la salida pública de la serie ya que buena parte de ella permanece sin exhibición pública. En paralelo a los trabajos descritos en los párrafos anteriores, un vasto número de fotografías conforman a *El peso del pensamiento*; al día en que escribo estas líneas, solamente una de ellas ha logrado la exposición pública al aparecer en el blog del artista. Sin pretensión artística alguna, por ejemplo, ni la luz ni algún otro elemento han sido manipulados digitalmente, las imágenes tienen una árida estética documental y, a primera vista, una podría suponer que las escenas que retratan son en realidad ensayos de parte del artista para probar distintas configuraciones y arreglos para las suelas. De manera similar a Bochner, De la Mora ha empleado la fotografía –en vez del dibujo– como una herramienta especulativa que le permite poner distintas ideas en marcha y, a pesar de que las imágenes sí sirven como un bosquejo o plano para esculturas futuras, también son importantes por derecho propio. Una descripción general de las imágenes puede ser útil para ilustrar este punto.

Colocadas contra el fondo rojo, vibrante pero con cierta crudeza, que brinda la azotea del estudio, un gran número de suelas están colocadas en el piso. Éstas aún no han sido recortadas y aparecen en un estado “crudo”; a diferencia de las esculturas (¿o pinturas?) de la serie que sí han sido exhibidas, las suelas conservan aquí el carácter de restos o desechos, aún no se les ha sometido a un proceso de estetización. Sus formas son irregulares y la alineación no es perfectamente simétrica. Claramente, nos encontramos bastante

alejadas del espacio seguro y prístico de la galería, donde las hermanas escultóricas de estas imágenes se han sentido en casa con gran naturalidad. Entre las fotografías están algunas tomas cenitales que revelan un gran número de suelas formadas en hilera, que abarcan la totalidad del plano pictórico **IMG 5**; en otras la agrupación de suelas se reduce a una fracción del plano y podemos ver un número selecto **IMG 6**; en otras tomas abiertas las suelas abarcan la totalidad del plano y desaparecen hasta fusionarse con el horizonte **IMG 7**; algunas tomas medias presentan vistas más detalladas de las suelas y los hoyos irregulares, la mugre, sus superficies ralladas y las inscripciones realizadas con gises o lápices de color se hacen evidentes. **IMG 8** Si la información que el artista obtiene de la usuaria anterior es escasa, por el contrario, la espectadora obtiene una instantánea de la mente en acción del artista, una radiografía de su pensamiento en ese preciso momento, ejecutando decisiones con los materiales.

En relación con el dibujo, Mel Bochner ha declarado que él lo contempla como “el residuo del pensamiento, el lugar donde el artista formula, idea y descarta sus ideas [...] que] frecuentemente contienen los comienzos falsos del artista, sus divagaciones, errores y aritmética incorrecta, al igual que las posibilidades que no se le podrían haber ocurrido en cualquier otro lenguaje”.<sup>4</sup> Esto, me parece, es una descripción apropiada y precisa del uso que da Gabriel de la Mora a la fotografía en vez de al dibujo. Cuando me mostró por primera vez las imágenes antes descritas, inmediatamente vinieron a mi mente unas imágenes previas, menos conocidas, que no responden a su lógica actual de producción

conceptualizada en series pero que son bastante reveladoras de los intereses que prevalecen en su práctica en general. Por ejemplo, entre la colección de imágenes de viaje del artista, una toma de 2007 muestra una telaraña después de la lluvia delante de un fondo grisáceo y borroso—la simetría perfecta de los hilos simultáneamente frágiles y resistentes es retratada con las gotas de agua que capturó. **IMG 9** A pesar de la calidad óptima de la imagen y su composición elaborada con gran cuidado, De la Mora nombra a esta especie de imágenes *snapshots* [instantáneas], refiriéndose a un estado fugaz capturado y preservado por su cámara. Esto me tienta a sugerir que el origen o la concepción de series posteriores se remonta a algunas de estas imágenes: *Plafones*, por ejemplo, al igual que *Papeles quemados* pueden interpretarse como una extensión de la tenacidad del artista, sugerida ya en las *snapshots*, por preservar un momento de tensión, un punto de quiebre, justo como cuando la materia está por encarar su deterioro irreversible.

Otra toma cerrada retrata otra telaraña **IMG 10** pero esta vez desde una perspectiva lateral. Más que gotas de lluvia, la red guarda una cantidad discreta pero vasta de polvo y materia acumulada a lo largo del paso del tiempo. En lugar de tener una forma perfecta, esta telaraña se asemeja a una membrana que se descompone lentamente.<sup>5</sup> Desde mi punto de vista, ambas *snapshots* son una expresión de *l'inframince* (lo infra-leve), un concepto un tanto elusivo acuñado por Marcel Duchamp que se refería a aquello que se yergue en los límites de lo perceptible. Siguiendo una fuerte veta conceptualista, esta teoría o formulación artística

<sup>4</sup> Mel Bochner, “Anyone Can Learn to Draw” (1969) en *Solar Systems and Rest Rooms: Writings and Interviews, 1965–2007* (Cambridge: MIT Press, 2008), p. 61. Mi traducción.

<sup>5</sup> La presencia austera de la telaraña guarda un parecido notorio con una imagen posterior (IMG. 6, CAP. 1), calificada por el artista como “documentación”, de un plafón recién desprendido del techo de una casa.

favorecía las ideas y procedimientos más que la materialidad fácilmente reificada de un objeto. Evitando siempre las definiciones, Duchamp explicaba este concepto recurriendo a ejemplos:

CUANDO  
EL HUMO DEL TABACO  
HUELE IGUAL  
A LA BOCA QUE LO EXHALA  
AMBOS OLORES  
ESTÁN UNIDOS POR  
LO INFRALEVE<sup>6</sup>

Otros ejemplos menos poéticos incluyen el intervalo de tiempo entre el sonido de la detonación de un rifle cercano y la aparición subsecuente de la marca de la bala en el blanco o “la transparencia reflejada entre el frente y verso de una delgada hoja de papel”.<sup>7</sup>

No obstante, incluso si las *snapshots* tomadas hace alrededor de una década y las fotos que presentan distintos arreglos de las suelas de zapatos sirven como herramientas especulativas por igual, la complejidad de estas últimas es mucho más profunda. Además de ayudar al artista a decidir qué hará con los materiales que aparentemente son desecho, en un giro inesperado, es a través de la representación fotográfica de los materiales que emerge una naturaleza diferente de lo que realmente se está intentando. En las fotografías las suelas de zapatos adquieren un carácter extrañamente antropomórfico: adquieren una presencia inquieta y espectral similar a cuerpos detenidos, formados

en una línea  , o incluso parecen cadáveres  . Las imágenes fueron tomadas en 2014, uno de los años más convulsos en la historia reciente de México. Incluso si la última década ha estado profundamente poblada con noticias de violencia extrema, en dicho año ésta llegó a la cúspide y la esfera pública se enfocó en gran parte en un caso altamente sensible y representativo del estado de la cuestión en el país: el secuestro, tortura, desaparición y presunto asesinato de 43 estudiantes de una escuela rural en Guerrero, uno de los estados más pobres y de los más afectados por el tráfico de drogas y la guerra contra éste promovida por el Estado.

Desde mi perspectiva, la mención constante de eventos tan sangrientos y las noticias de cuerpos encontrados en todos lados y en cualquier parte del país han provocado el surgimiento de una psique colectiva sobre la represión y muerte bajo tales circunstancias. Las imágenes resultantes evocan paisajes forenses, caracterizados por los trazos en gis que buscan interpretar, a partir de los restos materiales, lo sucedido. Incluso si las imágenes más gráficas no circulan ampliamente en los principales medios de comunicación, el apilamiento caótico de suelas de zapatos trae a la mente una fosa común. A pesar de su condición privilegiada como alguien que no ha sido afectada físicamente por la violencia extrema en México y su intensificación constante, las fotografías tomadas por De la Mora develan cómo ha procesado dicha información traumática. En resumen, la serie fotográfica muestra el peso de su pensamiento, expresado bajo los mismos medios que utiliza generalmente para desafiar los géneros artísticos.

Más que una lectura fácilmente politizada de la obra de De la Mora, lo que está en juego aquí es cuándo se materializa como tal una obra de arte. A pesar de lo

<sup>6</sup> Michel Sanouillet y Elmer Peterson, eds., *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (Londres: Thames & Hudson, 1975), p. 194. Mi traducción.

<sup>7</sup> *Ídem*.

redundante que puede parecer la pregunta desde la invención del ready-made, formularla hoy día adquiere una relevancia mayor bajo este contexto. Cuando miramos las fotografías de las suelas de zapatos, estamos atestiguando las consideraciones del artista sobre el tema—¿son éstas simples registros de un proceso de acumulación y manipulación de materiales o son obras de arte por suerte propia? A la luz de la importancia que la discusión sobre la documentación ha tomado durante las últimas décadas, el filósofo Boris Groys ha sostenido que, actualmente, ésta es la forma artística dominante: la mayoría de objetos e imágenes exhibidas en galerías de arte no son sino sustitutos de eventos que sucedieron en otro lugar.<sup>8</sup> Su argumento no refiere únicamente a ejemplos obvios como la documentación de performances sino que extiende este razonamiento a la producción de artistas como Sophie Calle quien, durante casi tres décadas, ha desarrollado proyectos que intervienen el devenir de la vida cotidiana y, posteriormente, comparte estos eventos y situaciones con una audiencia más amplia por medio del display de imágenes fotográficas, videos y textos que hacen manifiesta la relación establecida entre ella y sus colaboradoras (quienes ocasionalmente estuvieron ausentes, no estuvieron al tanto, o rechazaban participar).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Boris Groys, "El arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación de arte", en *Obra de arte total Stalin. Topología del arte* (La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, 2008).

<sup>9</sup> Por ejemplo, la página web de Arndt Fine Art, una de las galerías que representa a Calle, describe su trabajo de la siguiente manera: "Ella utiliza fotografía en formas únicas — nadie más trabaja con fotografía/ texto en esta forma excepcionalmente original. [...] La *manera documental* en la que ella presenta su obra sugiere un alto grado de factualidad." (Énfasis añadido, mi traducción. Sophie Calle, disponible en [http://www.arndtfineart.com/website/artist\\_937?idx=c](http://www.arndtfineart.com/website/artist_937?idx=c), consultado el 12/03/2017). Por otra parte, Boris Groys afirma que en la práctica de Calle "El concepto de vida cobra con ello una significación biopolítica aún mucho más evidente: no se trata de las cosas de la vida, sino de las

En las muchas conversaciones que sostuvimos durante la preparación de esta publicación, De la Mora me dijo que al ver las fotografías en la computadora de su estudio, su apreciación de las suelas de zapatos se volvió en la de esculturas efímeras, obras cuya existencia estuvo limitada a las pocas horas durante las cuales las manipuló en distintas configuraciones. Mi interpretación es que el rechazo por parte del artista a circular públicamente esas imágenes, negándose a incluirlas en exposiciones o incluso mostrarlas en su página web, responde a motivos éticos. En "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso",<sup>10</sup> el antropólogo Igor Kopytoff explica que un objeto no es en sí mismo una mercancía, éstas se crean como tal a través de un proceso cultural y cognitivo—no es un estado intrínseco ni permanente. Cualquier cosa (y cualquier persona, señala Kopytoff) puede ser una mercancía en un momento y no serlo más en otro; entre otras razones, esto depende del contexto, de la significación cultural apegada a la cosa, a su singularidad y a su valor de uso. En mi perspectiva, la producción del artista replica esta idea y postula que cualquier objeto es sujeto a convertirse, o des-convertirse, en una obra de arte. Un objeto adquiere su naturaleza artística gracias a aislarlo o suspenderlo al ponerlo entre corchetes. Por ende, el rechazo de parte del artista por circular las imágenes les concede singularidad —una estrategia que, de acuerdo con Kopytoff puede prevenir la reificación de un objeto— y evita entonces la inclusión de las imágenes

---

formas mismas de vida, que mediante las imágenes no son representadas, sino sólo documentadas." (Groys, *Op. cit.*, p. 178.)

<sup>10</sup> Igor Kopytoff, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso" en Arjun Appadurai, ed., *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Grijalbo, 1991, pp. 89-122).

en la esfera comercial del arte. No obstante su evidente carácter documental, la posibilidad de estar sujetos a transacciones económicas no es improbable—finalmente, el valor de mercado de la documentación de distintos performances trascendentales, ya sea en video o en fotografía, es impresionantemente alto y en algunos casos ha sido colecciónada por museos de renombre internacional.<sup>11</sup> Consciente de esta problemática, De la Mora aparentemente prefiere prevenir que las imágenes, *snapshots* de su mente en el trabajo y vehículos para lidiar con una realidad traumática, adquieran valor económico.

#### "EL ARTE ES UNA MEZCLA ENTRE CONCEPTO Y DISCIPLINA"<sup>12</sup>

En el primer capítulo mencioné brevemente que la curadora Cecilia Fajardo-Hill ha afirmado que un aspecto fundamental dentro de la práctica de Gabriel de la Mora es su interés consistente en la biografía de las cosas.<sup>13</sup> Según ella, el artista intenta encapsular la energía y la memoria de los materiales que transforma en obras de arte pero, yo sugeriría, no está interesado en descifrar o revelar dichas historias. Los actos compulsivos de colección, clasificar, manipular y transformar se cristalizan

<sup>11</sup> Aquí tengo en mente *Following Piece* (1969) de Vito Acconci. Su documentación (o, en realidad, la documentación de un *reenactment* llevado a cabo un día después) es parte de la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y está bajo el resguardo del departamento de Fotografía. Para un agudo análisis sobre el performance y su documentación, ver David Levine "You Had to Be There (Sorta)" en *Parkett*, 95, 2014, pp. 225-234.

<sup>12</sup> La frase es uno de los lemas de Hanne Darboven.

<sup>13</sup> El argumento es desarrollado a profundidad en el capítulo siguiente, escrito por la propia Fajardo Hill. A pesar de la similitud entre el término que ella emplea y el de Kopytoff, su argumento no parte de la propuesta teórica del último.

en cada obra, lo cual dota de una cualidad documental a la totalidad de su producción. Tal como Boris Groys ha escrito, "el tiempo, la duración y por lo tanto la vida no pueden ser mostrados directamente sino que documentados."<sup>14</sup> Entonces, es permanente afirmar que el cuerpo de obra de Gabriel de la Mora tiene una cualidad documental, sin embargo, esto es en el sentido en que ha desarrollado la capacidad de contener labor, energía y tiempo en lugar de estar construido a partir de imágenes y objetos históricos como las prácticas etiquetadas bajo la rúbrica del arte de archivo.<sup>15</sup>

La disciplina y dedicación que moldean su práctica descubren vínculos a otras formas de conceptualismo que no pueden inferirse a primera vista: aquéllas de On Kawara y Hanne Darboven. En ambas figuras la repetición tomó el centro de la producción de cada

<sup>14</sup> Groys, *Op. cit.*, p. 109.

<sup>15</sup> Estoy haciendo referencia a la narrativa clásica del giro del archivo: un grupo de prácticas que emplean documentos que existían previamente —o hacen otros ficticios para poner en duda la figura del archivo— para crear obras en una gran variedad de medios. Okwui Enwezor identificó y reunió a las artistas más representativas de esta veta de trabajo en la exposición paradigmática *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (International Center of Photography, Nueva York, 2008). A pesar de la aparente incompatibilidad de Gabriel de la Mora dentro del giro de archivo, su obra y los procesos implicados en ella muestran una sensibilidad más cercana a la de Andy Warhol, quien concebía a los archivos de manera distinta, sin interesarse por su carácter de herramienta para examinar o cuestionar la historia y el pasado: "Lo que deberías hacer es conseguir una caja y tenerla por un mes, tira todo dentro de ella y al final del mes encierra todo. Tennessee Williams guarda todo en una cajuela y después lo manda a una bodega. Yo mismo empecé con cajuelas y partes extrañas de muebles, pero después fui de compras para buscar algo mejor y ahora simplemente aviento todo en cajas de cartón del mismo tamaño que tienen una marca de color para el mes del año. En verdad detesto la nostalgia, así que, en el fondo, espero que todo se pierda y jamás tener que mirarlo nuevamente. Ése es otro conflicto. Quiero aventar las cosas por la ventana así como me las dan, pero por el contrario doy las gracias y las bato en la caja del mes". (Andy Warhol, "The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)" (1975) en Charles Merewether, ed., *The Archive* [Londres y Cambridge, MA: Whitechapel y The MIT Press, 2006], p. 31. Mi traducción.)

uno y se convirtió en la fuerza que impulsa la obra. *El peso del pensamiento* revela esta influencia pero otras series como *Obsidiana* (2013-en curso) pueden llevar la idea de la repetición aún más lejos.<sup>16</sup> **IMG 13-15** Como el título indica, esta serie se conforma de un gran número de esculturas de obsidiana que representan números, letras, palabras e incluso frases que imitan las obras en neón de Bruce Nauman y similares. Sin embargo, las obras realizadas por De la Mora no son objetos producidos industrialmente sino, por el contrario, objetos de una clara producción artesanal. El proceso de tallar letras de un bloque requiere, por igual, esfuerzo y paciencia terribles, así como la destreza de saber cómo tratar el material: mientras más delgada sea la figura a crear, mayor es el riesgo que involucra la tarea. La obsidiana, un vidrio volcánico, es un material extremadamente frágil y, si se quiebra, toda la empresa debe empezar nuevamente desde cero. Una obra es, en realidad, la suma de incontables momentos e intentos por llegar al un cometido, supuestamente, final.

Sobra decir que, al igual que *El peso del pensamiento*, cada serie está cabalmente documentada; de cada paso se toman incontables fotografías y videos. No obstante, me atrevo a afirmar que *Obsidiana* y *El peso del pensamiento* son las únicas series que han sido afectadas por su propia documentación. Dada la dificultad notoria de tallar el material en letras, la búsqueda del artista por una talladora con la destreza suficiente para concluir las obras fue larga. Una vez que la encontró, De la

Mora le pidió que tomara fotos del proceso entero, incluyendo asimismo los intentos fallidos. Una vez completadas las piezas, la talladora debía entregarle también aquellos bloques y fragmentos en los que fracasó.

En algunas fotografías de las piezas no logradas las letras apenas y se insinúan, intentan salir del vidrio volcánico pero permanecen fijadas a él. En otras imágenes éstas apenas y son visibles ya que, debido a un error durante el proceso, no será posible extraerlas del bloque. La obsidiana es opaca aún, está llena de inscripciones con lápices de color y las partes grabadas son perfectamente distinguibles. En otras imágenes, en el reverso del bloque se han formado retículas irregulares que crean figuras improvisadas y composiciones geométricas torpes. **IMG 16-18** Incluso si la tarea es clarísima en apariencia (las esculturas deben ser números, letras y palabras), ¿por qué no podrían ser estas piezas imprevistas obras de arte por derecho propio? Junto con la documentación de las suelas de zapatos, estos registros crean un archivo de potencialidades que generan diferentes tipos de preguntas sobre la práctica misma de crear arte: ¿existen un inicio y fin de la obra de arte? ¿Qué debería ser descartado como proceso y qué debería permanecer como obra? Tales señalamientos ontológicos trascienden las peculiaridades de cada serie y constituyen el eco que resuena a través de la documentación compulsiva, disciplinada y exhaustiva de la totalidad del cuerpo de obra del artista. De nueva cuenta, mientras se recurre a la conceptualización de la fotografía como una herramienta especulativa, en cada registro la repetición se yergue como el principio regente del estudio del artista. “El trabajo genera más trabajo y también genera ideas”, señala a menudo De la Mora al explicar sus dinámicas de producción, “y las ideas generan más trabajo y así sucesivamente.”

<sup>16</sup> Vale la pena mencionar que *Obsidiana* toma prestada su metodología de una serie previa, *Papeles quemados* (2003-2009), ya que su propósito es hacer lo imposible posible. En la última, el artista quemó su tesis de maestría hoja por hoja, e intentó transformar cada una de ellas en una escultura. Incluso si falló en la mayoría de las ocasiones, puesto que el papel rápidamente se convertía en cenizas, logró hacerlo con un número reducido de hojas.

“Acordémonos también de que la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte”<sup>17</sup>, señaló el filósofo Jacques Derrida en el exergo de *Mal de archivo*. La naturaleza compulsiva de las metodologías de producción de Gabriel de la Mora pretende desafiar la finitud: varias de sus series batallan por pausar el deterioro o la extinción física de materiales que resguardan una gran cantidad de información. Por estas razones, no es sorpresa alguna que el artista cite al artista conceptual japonés On Kawara como una de sus principales influencias. Como es bien sabido, Kawara llevó a cabo la serie *I Got Up* a lo largo de una década: con una frecuencia casi diaria, envió postales a amigas y colegas en diferentes ciudades del mundo donde escribía a qué hora se había levantado, reafirmando así su existencia. De la Mora ha desarrollado una relación personal con la serie, encontrando conexiones supuestamente personales y adoptando a Kawara como una suerte de mentor artístico. En 2016, para celebrar su vigésimo aniversario como artista, De la Mora publicó el siguiente texto en su blog:

El viernes 10 de mayo de 1968 el artista On Kawara inicia su serie *I GOT UP* en la Ciudad de México, en el Hotel Monte Carlo, y terminó la misma el lunes 17 de septiembre 1979 en Estocolmo, Suecia.

La serie duró 11 años.

El domingo 22 de septiembre de 1968, On Kawara se despertó a las 10:36 A.M. en su habitación del Hotel

<sup>17</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997) p. 19.

Monte Carlo en Avenida Uruguay 69 en el centro de la Ciudad de México. Esta información la escribió en una postal de su serie *I GOT UP*, con una vista panorámica mirando al oeste de la Ciudad de México desde la Torre Latinoamericana, de 44 pisos de altura. Envió la postal por correo aéreo dirigida a John Evans a la dirección 101 Ave. B apt. 8, New York – N.Y. 10009 U.S.A., con un timbre ilustrado con uno de los logotipos de las Olimpiadas de México 68 de 80 centavos.

La postal salió a Nueva York el lunes 23 de septiembre de 1968 a las 13:00 horas.

En la madrugada del lunes 23 de septiembre de 1968, a las 4:40 horas, nació en el Hospital Español de la Ciudad de México.

El viernes 20 de junio de 2014, a las 8:02 A.M., recibí un correo electrónico en donde se me ofrece la postal de On Kawara con mi fecha y lugar de nacimiento del 23 de septiembre de 1968. A partir de ese día ésta forma parte de mi colección personal.

21 días después, el jueves 10 de julio de 2014, On Kawara muere a los 81 años en Nueva York, después de vivir 29,771 días.

Mañana viernes 23 de septiembre de 2016, cumple 48 años de vida y 20 años como artista.<sup>18</sup>

La postal de On Kawara no es valiosa por su valor económico ni por el prestigio adjunto al nombre del

<sup>18</sup> 22 SET. 1968 10:36 A.M. / 23 SEP 1968 13:00 en <https://gabrieldelamora.wordpress.com/2016/09/22/22-set-19681036-a-m-23-sep-1968-1300/>, consultado el 11/01/2017.

artista  ; la colección atesorada por De la Mora se construye a partir del gusto personal y por esto me refiero específicamente a objetos e imágenes que establecen un diálogo con, e incluso desafían, sus intereses, ideas y preocupaciones. De manera similar a las *snapshots*, la colección constituida durante décadas es de hecho un espacio para formular preguntas que atraviesan la médula de su producción artística: ¿cómo podemos archivar el tiempo, el esfuerzo y el trabajo? En un espíritu cercano al mostrado por Fluxus, esta cuestión ha penetrado su práctica y su vida cotidiana en igual medida. Dada la lógica no jerárquica de su colección, incluso las cosas que surgen de las actividades diarias del artista han venido a conformarla (polvo, uñas recortadas, empaques, etc.).

Por ejemplo, durante un período en el que vivió en Nueva York, De la Mora llevó un cuaderno donde registraba cada gasto, sin importar lo insignificante que éste fuera, siguiendo un orden cronológico.  Además de servir como el instrumento para llevar un control estricto de sus finanzas, situación con la que cualquiera puede relacionarse, éste fungió tanto como una afirmación de su vida como un documento de ese período. Como la artista estadounidense Susan Hiller comentó: "ciertamente nos pasamos acumulando objetos que le dan significado a nuestras vidas".<sup>19</sup> Desplegando una sensibilidad similar a la de Kawara, De la Mora parece darle significado a su vida al colecciónar objetos y momentos y, como discutía anteriormente, la fotografía juega un rol fundamental en esta segunda categoría. 

Sobre colecciónar como una actividad llevada a cabo por artistas, es también Susan Hiller quien comenta que

"Así como podríamos decir que la existencia de nuestra vida en sueños es un *memento mori* continuo y que a la vez es un acercamiento a la inmortalidad, ya que soñar nada tiene que ver con las necesidades de la existencia física: asimismo colecciónar puede ser la misma clase de actividad compleja."<sup>20</sup> Ella asocia esta compulsión de acumular con un impulso infantil, en el sentido en que es una actividad gozosa que posteriormente formula toda suerte de tipologías distintas. Dado el importante papel que juega en dar sentido al mundo, la colección se revela a sí misma como una herramienta especulativa. Contrariamente a la fotografía, ésta no es un lugar para probar ideas sino para almacenarlas, resguardarlas en estado de latencia, y donde adquieran sentido a partir de su acumulación.

Otro artículo dentro de la colección del artista es un cuaderno de su infancia temprana, cuyas páginas están plagadas por repeticiones de la letra "m";  en la página derecha las letras están invertidas horizontalmente, reflejando en espejo a las que habitan la página contigua. Cuando De la Mora lo encontró, junto con algunos otros objetos de esa etapa de su vida, estaba perplejo por la coherencia que tenía con su producción actual: la imagen trae a la mente los dipticos en espejo de *El peso del pensamiento*, la lógica gobernante es la repetición y, además, mantiene un fuerte parecido con una obra en papel de la artista alemana Hanne Darboven que recién se había incorporado a su colección. De la Mora tituló a este *memento* de su infancia *m-294*, haciendo referencia al número de veces en que se repite la "m", y la fechó en 1972, la fecha real de su creación, cual si fuera unos de las obras de la serie *Lucíferos* (aquella creada con cerillos y las lijas de sus

<sup>19</sup> Susan Hiller, "Working Through Objects" en Charles Merewether, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>20</sup> *Ídem.*

cajas) u otras series donde el título se obtiene a partir de contabilizar tiempo, actividades o materiales. Los cuadernos, por lo tanto, se convirtieron en parte de su colección pero portando un estatus ambiguo: no son una obra de arte ni una antigüedad, pero tampoco son residuos ni materiales de desecho. Como obra de arte, *m-294* abre una zona gris en su colección y en su producción, dado que el dibujo es en realidad un objeto encontrado –aún si él es el creador– y se le da asimismo una cualidad artística gracias a la manera en que él ha decidido enmarcarlo (o encorchetarlo).<sup>21</sup> Por supuesto, esto es diferente que afirmar que De la Mora creó sus primeras obras siendo aún niño, o que su talento –o genialidad– sea nata (a pesar de la fecha que nos lleva en una dirección equivocada).<sup>22</sup> El dibujo adquiere importancia gracias a la mirada retroactiva que lo sitúa dentro de un marco de trabajo con conceptos, motivos visuales y referencias particulares. No obstante, es difícil aún hacer de lado la pregunta sobre cuándo se convierte alguien en artista o si una obra de arte se completa jamás: al incluir sus dibujos tempranos dentro de su colección personal, la respuesta es aún más opaca y podría abrir el sendero para discusiones futuras sobre el tema.

Por otro lado, el dibujo en cuestión evoca los castigos impuestos a las niñas que se portaban mal o que no aprendían algo como les era enseñado (la forma correcta de una letra o la ortografía de una palabra, por ejemplo). La repetición es quizás la clase de castigo más común

<sup>21</sup> El artista ha experimentado la misma fascinación con objetos creados por alguien más (fotografías y pinturas), por una actividad (por ejemplo, las placas de aluminio de las imprentas offset) y por el paso del tiempo (las telas de las bocinas de radio).

<sup>22</sup> Como mencionaba en el capítulo anterior, De la Mora está contra la noción de “genio” y, por el contrario, cree en las ideas, en la disciplina y en el trabajo arduo.

aunque también es un vehículo para luchar contra la pulsión de muerte. Como se mencionaba anteriormente, la artista alemana Hanne Darboven, quien pasó un par de años en Nueva York durante la década de los 60s y produjo cercanamente a su amigo Mel Bochner, creó por décadas un buen número de obras que repetían incesantemente la misma inscripción, un trazo semejante a la letra “u”. Además de servir como un marcador temporal, ésta era una propuesta, entre muchas otras en la época, para despersonalizar las operaciones dentro del arte conceptual. Como lo explica el historiador de arte Dan Adler:

El trazo puede significar para quien observa un símbolo auténtico del trabajo ritualizado y regularizado de Darboven. [...] Además de considerar las prácticas de trabajo ritualizadas de Darboven como una referencia al contexto exclusivo y religioso del *scriptorium*, uno podría interpretar la repetición de su trabajo diario como evocativo de la obrera o el obrero, con su objetivo de cumplir con una cuota horaria o un turno laboral y nada más.<sup>23</sup>

En la escritura<sup>24</sup> de Darboven, el tiempo es ritualizado como trabajo, y el trabajo mismo es transformado en una práctica meditativa. La lógica serial del trabajo de De la Mora está conectada directamente con este punto ya que su producción desbordante, unida a la creencia de que el trabajo conduce a ideas y las ideas conducen a más trabajo, aborda una noción de incompletitud. Sin embargo, la conciencia de que la finitud y el deterioro

<sup>23</sup> Dan Adler, *Hanne Darboven. Cultural History: 1880-1983* (Londres: Afterall, 2009), p. 82. Mi traducción.

<sup>24</sup> Con connotaciones de la escritura religiosa monástica medieval, *scripture*.

no pueden evitarse a costa alguna, aún si se lucha con obstinación contra ellos, se canaliza por medio de la repetición: difícilmente se da cierre a una serie y ésta dirige hacia nuevas metodologías, nuevos procedimientos y maneras distintas a través de las cuales se expresa el carácter inquisitivo del artista. El arte es postulado como una actividad en sí misma y las obras resultantes son la documentación de la vida dentro de ese proyecto.

Si la naturaleza radical de algunos movimientos artísticos parecía materializar el capítulo final de un cuestionamiento profundo sobre la propia esencia del arte (desplazando el momento de la creación artística, generando corchetes a través de los cuales los objetos de arte son activados o desactivados como tales, etcétera), prácticas como la de Gabriel de la Mora logran continuar socavando, de una manera discreta y quizás inocua en la superficie, las nociones aparentemente establecidas sobre lo que el arte es. Es más, el artista persiste en sus cuestionamientos. Esta pequeña publicación no es un intento por brindar respuestas sino para abrir un espacio donde podamos mirar de lleno a estas preguntas a través de la lente del pensamiento del artista. ▀

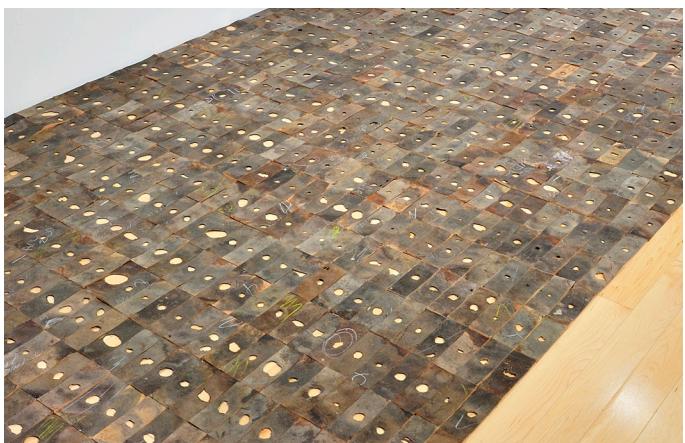
02

**EL PESO  
DEL PENSAMIENTO**

**FABIOLA IZA**

**IMÁGENES**

**IMG 1**



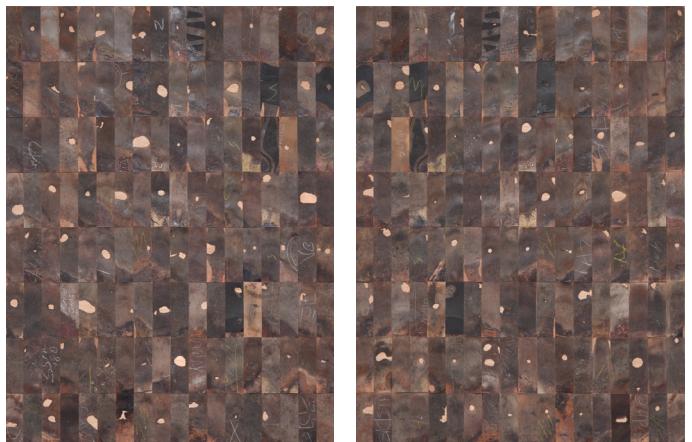
Vista de 1,089 (2013) en Museo Amparo, 18 de diciembre de 2014, 19:01 horas  
Fotografía: Carlos Varillas

IMG 2



Detalle de 62 (2013), 4 de septiembre de 2013, 18:22 horas

IMG 3



Gabriel de la Mora, 288 - IV / Pi, 2014

IMG 4



Una de 17 suelas con agujero central

IMG 5



Clasificación de suelas desecharadas, 1 de octubre de 2014,  
17:13 horas

IMG 6



Clasificación de suelas desechadas,  
1 de octubre de 2014, 17:14 horas

IMG 7



Clasificación de suelas desechadas,  
24 de septiembre de 2014, 14:25 horas

IMG 8



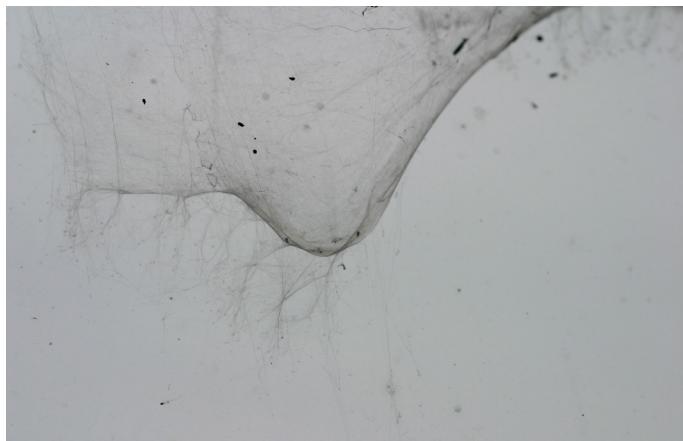
Clasificación de suelas desechadas, 1 de octubre de 2014,  
17:14 horas

IMG 9



Colección de imágenes de viaje del artista, 16 de mayo de  
2007, 17:22 horas

IMG 10



Colección de imágenes de viaje del artista, agosto  
- septiembre 2006

IMG 11



Montaje de pares de suelas de zapatos sin cortar, 19 de  
diciembre de 2014, 13:41 horas

IMG 12



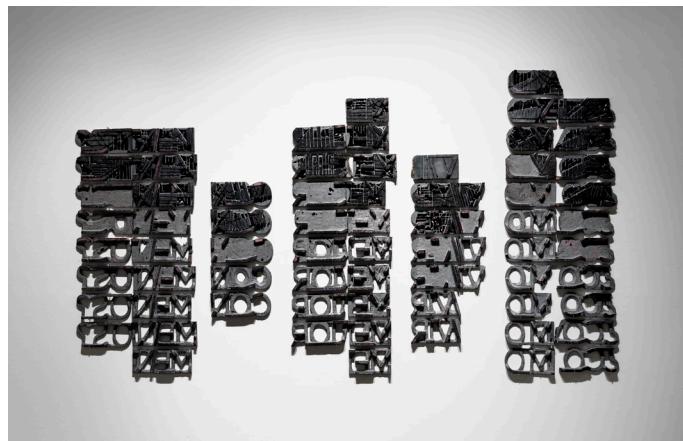
Clasificación de suelos desechadas, 1 de octubre de 2014,  
17:14 horas

IMG 13



Proceso de talla de obsidiana, 21 de agosto de 2014, 9:35 horas

IMG 14



Montaje XII Bienal FEMSA, Programa Curatorial *Poéticas del Decrecimiento. ¿Cómo vivir mejor con menos?*, 2016  
Fotografía: Roberto Ortiz Giacomán

IMG 15



Montaje XII Bienal FEMSA, programa curatorial *Poéticas del Decrecimiento. ¿Cómo vivir mejor con menos?*, 2016  
Fotografía: Roberto Ortiz Giacomán

IMG 16-18



Gabriel de la Mora, *GH (RIGHT) I*, 2016 (reverso)

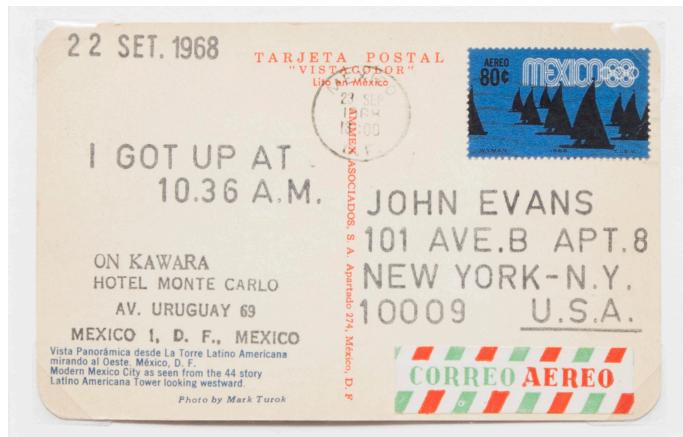


Gabriel de la Mora, *NO I*, 2014.



Gabriel de la Mora, *H I*, 2016

IMG 19



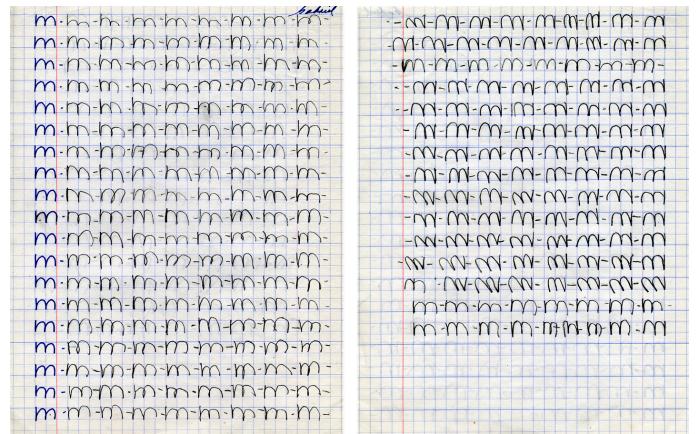
On Kawara, de la serie *I Got Up*, 1968

IMG 20



Registro de gastos del artista en Nueva York del 7 de septiembre al 5 de diciembre de 1996.

IMG 21



Gabriel de la Mora, m-294, 1972

IMG 22



Hanne Darboven, *Untitled, 1972* (detalle)



Gabriel de la Mora, *H*, 2016 (reverso).

REBASAR LOS  
LÍMITES. NADA  
ES IMPOSIBLE.  
TODO ES POSIBLE.<sup>1</sup>

CECILIA FAJARDO-HILL

(...) no puedo sustraerme a la idea de que lo lleno es como un bordado sobre el cañamazo de la vida, que el ser está superpuesto a la nada y que en la representación de "nada" hay menos que en la de "algo".<sup>2</sup>

— Henri Bergson

Gabriel de la Mora declara que el arte no se crea ni se destruye, sino que es la transformación de algo que ya existe en otra cosa. La manera en la que el artista elige ese algo, los procesos a los que el objeto es sometido durante su transformación a ser arte y las capas de significado e historias en cada pieza son etapas complejas de un acto creativo de resistencia hacia cualquier concepto de finalidad en el arte y en la vida.

De la Mora ha explicado que para él los tres elementos clave en su arte son lo formal, lo conceptual y la energía. Los primeros dos son ideas diseminadas asociadas con el arte contemporáneo, pero la energía es un tema distinto porque no es comúnmente discutido en relación al arte. En la obra de De la Mora la energía es un punto centrífugo en movimiento desde el cual todo se conecta paradójicamente de manera rizomática, sobre pasando por tanto categorías binarias y linealidad, así como narrativa, ideas de origen y la jerarquía del significado y la importancia de la naturaleza de las cosas. Deleuze y Guattari explican que el rizoma "no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*".<sup>3</sup> Es el ámbito entre las cosas, entre estados, entre realidades, donde De la Mora produce arte que siempre está sin terminar, siempre

<sup>1</sup> Declaración escrita por el artista. Todas las citas de este texto son parte de una entrevista entre el artista y la autora en mayo del 2014.

<sup>2</sup> Henri Bergson, *La evolución creadora* (Madrid: Aguilar, 1963), p. 75.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2002) p. 29.

mutando, perpetuamente en contradicción de sí mismo, intentando hacer posible lo imposible. El acto interminable de transformación de la materia y la energía de De la Mora nos lleva a definir su práctica como un proceso, el arte como proceso. **IMG 1**

"En la física, la energía es una propiedad de los objetos, transferible entre ellos mediante interacciones fundamentales que pueden ser convertidas en forma, pero no creadas ni destruidas."<sup>4</sup> La energía como aquí se describe, es intercambiable con el concepto de arte de De la Mora donde no hay creación ni destrucción, sólo transformación. La ciencia también define muchas formas de energía tales como cinética, radiante, electromagnética, térmica, elástica, química, entre otras; formas de energía que el artista pueda emplear en sus procesos artísticos de transformación, como sus *Papeles quemados* (2007 - presente), en la que quemando papel (energía térmica), éste se transforma en otra misma cosa. **IMG 2**

La ciencia describe dos tipos de cambio que involucran energía: el físico y el químico. Un cambio físico en un objeto o material afecta la forma pero no cambia la composición química y puede ser reversible. Por otro lado, en un cambio químico la composición del material cambia: los átomos son reacomodados. Este proceso es por lo general irreversible y puede también dar como resultado una nueva sustancia. Un ejemplo de cambio físico es la sal disuelta en agua; una vez que el agua se evapora, la sal recupera su forma original, pero un cambio químico puede ser la reacción entre el sodio y el agua para producir hidróxido de sodio: una nueva sustancia. Los procesos de Gabriel de la Mora

<sup>4</sup> Definición de "conservación de la física" tomada de la entrada en inglés de Wikipedia, disponible en [https://en.wikipedia.org/wiki/Conservation\\_of\\_energy](https://en.wikipedia.org/wiki/Conservation_of_energy) y consultada el 12/07/2014.

oscilan entre cambios físicos y químicos. Un ejemplo de cambio físico pueden ser sus obras recientes con suelas de zapato gastadas, sus piezas de cascarón de huevo y sus piezas tempranas con cabello humano. Un ejemplo de cambio químico pueden ser sus *Papeles quemados* o sus libros transformados como *Conceptual Art, Ursula Mayer, 1972* (2009), en el cual un libro es convertido a pulpa y reconstituido en una sola hoja grande de papel. 

No obstante este análisis describe sólo parcialmente, la naturaleza de los procesos transformativos de Gabriel de la Mora. ¿Cómo podemos describir cambios en la energía dependiendo del concepto de irreversibilidad en un objeto de arte? Una pieza de obsidiana después de tallarse sigue siendo obsidiana, pero es otra cosa; un huevo quebrado mantiene su composición química pero nunca puede ser reconstruido en su forma original. Existen obras de De la Mora que son más difíciles de catalogar y están en áreas grises, como la construcción de monocromos. Mediante cuidadosos actos de restauración, el artista raspa una pintura falsa de una imagen religiosa del siglo XVIII, restaurando la imprimatura original (*S XVIII A*, 2011), o, por ejemplo, un paisaje falso de Joaquín Clausell (J.C., 111.6 g. de pigmento, 2011) que durante el proceso de remover la obra fue revelada otra debajo. El artista produjo un tríptico, uno de 70 gramos del Clausell falso, otro de 41.6 gramos de la pintura revelada, y el tercero de un lienzo vacío. ¿Por qué tipo de transmutación energética pasaron estas obras al cambiar física y químicamente? ¿Cuál es la naturaleza de la nueva energía de este tríptico? 

Muchas preguntas clave permanecen sin responder cuando pensamos en los aspectos subjetivos, conceptuales, psicológicos, espirituales y metafísicos involucrados en el proceso de transformación de algo

en arte. Las preguntas más importantes se relacionan con la naturaleza del cambio energético más allá de los aspectos físicos y químicos. En el momento en que De la Mora elige un objeto, éste ya ha pasado por muchos cambios, ya ha vivido muchas otras formas de energía y ya ha acumulado una cantidad inmensa de complejidad. Un leit motif en la obra de De la Mora es su intento por hacer visible o reconocer lo residual, lo liminal de las cosas. En *Antes y después de la limpia* (2010), De la Mora documenta el ático de la casa de su padre antes y después de que ésta fuera bendecida en un intervalo exacto de 24 horas entre las dos fotografías. Es imposible para el ojo percibir el cambio, pero la fotografía intenta capturarlo y, por lo menos, reconocerlo. Lo importante aquí es el acto de remoción del mal de ojo, la documentación cuidadosa del sitio, la elección del momento de la experiencia. Como en gran parte de su obra, la verdad reside en muchos sitios, en vez de en el acto de mirar. ¿Es esta obra principalmente conceptual, basada en el "saber" que algo ha cambiado? ¿O es más subjetiva y espiritual? ¿Por qué es que el cambio "real" parece intangible? ¿Lo puede ver el artista? 

Existen otras formas de energía que son más intangibles, como la energía que deja la gente en un lugar, energía condensada en los muros, mobiliario, objetos usados, o en formas naturales como un huevo o la obsidiana durante el curso de los años. Éstas son formas de energía menos demostrables e inadvertidas, que son de naturaleza más objetiva como la energía psíquica, energía espiritual, energía de sensación, energía mística o "esotérica", o la llamada energía sutil que se define como una fuerza viva universal que corre entre y dentro de todas las cosas y es el medio por el cual la conciencia se manifiesta como materia física. El filósofo francés

Henri Bergson (1859–1941) habló sobre *élan vital* (fuerza vital) en su libro *La evolución creadora* (1907) y la describió como una forma de ímpetu vital original o principio creativo que existe en todos los organismos y la materia inorgánica.<sup>5</sup> Explicó que podemos vivir esta fuerza vital al colocarnos en un proceso constante de ser, de duración. Anota: “Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo”.<sup>6</sup> 

El artista ha explicado que incluso al elegir “... cualquier cosa más insignificante como una suela de zapato con hoyos, la rodea toda una reflexión y hasta eso tiene un aspecto visual, estético o formal muy potente... una historia, un tiempo, un desgaste, información, huellas, etc”.<sup>7</sup> La conciencia del artista sobre el cambio, la historia y la energía acumulada inherente de las cosas, y su participación en la extensión y transformación de la vida del objeto, pueden ser asociadas al concepto de Henri Bergson sobre duración. La duración para Bergson es la continuación y la conservación del pasado, pero puesto que cada momento se agrega a uno antiguo, ninguna experiencia es siempre la misma sino diferente, entonces la continuidad implica heterogeneidad.<sup>8</sup> La ciencia ha probado que nuestro cerebro está programado para actualizar constantemente la memoria. Una experiencia de hace diez años al ser

recordada será una memoria del evento más la experiencia acumulada de los diez años pasados. No existe repetición sino duración, una sensación de que el pasado informa el presente y viceversa. 

Bergson creía que existimos en un continuo y que cambiamos sin cesar de la misma forma en la que el “desde el momento en que el pasado aumenta sin cesar, se conserva también indefinidamente”.<sup>9</sup> Este concepto sobre el tiempo, en el cual no hay principio ni fin, coincide con el concepto de Gabriel de la Mora de que no crea ni destruye (aunque sí lo hace) pero de que sólo transforma las cosas. De la Mora a menudo trabaja en serie, haciendo innegable la idea de lo no terminado. Describe el trabajo repetitivo como una forma de meditación cercana a la filosofía Zen, la que junto con elementos intelectuales y sensoriales, e incluyendo un sentido de compulsión, intenta cuestionar límites. De acuerdo con el artista, la serialidad y la repetición crean un momento excepcional que al compararse con la meditación lleva a un estado especial de conciencia en el que nuevas ideas emergen. 

De la Mora ejerce procesos constantes de mutabilidad de la naturaleza de los objetos, una renovación y expansión de su rol y su tiempo de vida, y a menudo la aceleración de su brevedad y/o fragilidad. Tal es el caso de *201 días 126 días* (2013), de la serie *El sentido de la posibilidad*. Ésta es una fotografía impresa en offset y pintada con acrílico y esmalte sobre lienzo, que fue dejada en la azotea del estudio del artista durante 126 días, expuesta al polvo, al sol, la contaminación, lluvia, ceniza volcánica del Popocatépetl y cambios de temperatura, para ser deteriorada y cambiada irreversiblemente. Esta pieza nos recuerda no sólo la idea de

<sup>5</sup> Henri Bergson, *La evolución creadora*, p. 502.

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> Cita del artista.

<sup>8</sup> Henri Bergson, *Op. cit.*, pp. 480-81. “[...] la visión que tengo de él difiere de la que acabo de tener, pues se dará el caso de haber envejecido un instante. Mi memoria está ahí, introduciendo algo de este pasado en este presente. Mi estado de alma, al avanzar en la ruta del tiempo, se infla continuamente con la duración que lo engrosa y hace, por decirlo así una bola de nieve consigo mismo...”, pp. 439-440.

<sup>9</sup> *Ibid.*

Bergson sobre la duración sino también su concepto de intuición. De acuerdo con el filósofo, la intuición se trata de entrar dentro de nosotros mismos y observar las cosas desde dentro, mediante un proceso de auto-simpatía que se desarrolla heterogéneamente en simpatía o empatía hacia los demás. La intuición Bergsoniana es una intuición de lo que es “lo otro” y la intuición de la duración nos pone en contacto con una continuidad de duraciones,<sup>10</sup> con una heterogeneidad continua.

La idea de Bergson sobre la simpatía asociada al método intuitivo resuena con el proceso de selección y transformación de cosas descartadas de De la Mora: pinturas de artistas fracasados, pinturas fallidas del propio artista, obras maestras falsificadas, materiales como el oro falso, fotografías anónimas olvidadas, muros pelados, plafones de casas abandonadas, o suelas de zapatos descartadas. Aquí, las diferentes temporalidades (duraciones) de los objetos son vividas por el artista y, mediante cada objeto abandonado, De la Mora expande su propia existencia. Él explica:

A veces siento que uno puede ser uno mismo o varias personas... Yo soy yo pero también alguien más... En el inicio de mi trabajo me gustaba cuestionar la idea de originalidad, lo único, a través de la repetición, fotografiando dos cosas iguales, gente que se parecía a mí, un doble, la posibilidad de estar en dos lugares al mismo tiempo o ser dos personas diferentes o iguales en una. Darle vida a algo que parece ser

el final y ese final se convierte en un principio o el inicio o transformación de algo más.<sup>11</sup> **IMG 11-12**

De la Mora reconoce el espacio y el tiempo antes de la obra y también su futuro dentro de una peculiar forma de conciencia en futuro-pretérito. Ejerce la búsqueda de un concepto de eternidad (en el intento de expandir la longevidad de las cosas) y está simultáneamente consciente de la finitud de una forma material en su estado presente. Esto puede ser ejemplificado con la obra *569 X* (2011), hecha con fragmentos de una fotografía mexicana de principios del siglo xx, montada sobre papel. El artista está consciente de que la obra se desvanecerá durante el curso de cincuenta, doscientos, o más años, para eventualmente convertirse en un monocromo, momento en el cual, según el artista, la obra será terminada. De la Mora escribe:

Siempre traté de que todo lo que pensara o hiciera fuera eterno, que sobreviviera a mi muerte y esté para siempre, pero llegó un momento en el que me doy cuenta de que todo al final desaparecerá, dejará de existir o se transformará en algo más... Y estos conceptos son los que llevo trabajando ya varios años [...] En las fotos me interesa que la pieza queda concluida cuando desaparezcan, y el artista no terminará la obra, incluso quizás jamás la vea terminada... el proceso continúa aún después de la muerte del artista o el proceso comienza mucho tiempo antes del nacimiento del artista...<sup>12</sup> **IMG 13-14**

<sup>10</sup> Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente* (Buenos Aires: Cactus, 2013).

<sup>11</sup> Cita del artista.

<sup>12</sup> *Ídem.*

Lo que parece ser un acto de destrucción (romper la imagen en cientos de pedazos) es efectivamente un acto de empatía, en términos Bergsonianos, una intuición del ser y el otro en duración, una reinscripción de significado y la expansión de la vida de la fotografía. La obra pudo haberse desvanecido o desaparecido mucho antes si el artista no hubiera utilizado métodos de restauración para preservar y reparar la fotografía. Pienso que la fluctuación contradictoria entre la conciencia de la muerte y el fin de las cosas y la conciencia de la eternidad de las cosas y la energía es la que produce la tensión vital en la obra del artista y pone el proceso en el centro de su práctica. Quizá el auto-reconocimiento que se lleva a cabo cuando De la Mora elige sus objetos y materiales es una reflexión de la memoria del pasado, del suyo y del pasado del mundo y sus cosas. De la Mora ha comentado que está interesado en todo lo que se encuentra detrás de los objetos, su historia, su energía, su misterio, su belleza, su sensualidad y su significado. Cuando produjo su primera pieza de plafón, *P-1* (2006), no fue suficiente para el artista saber que un plafón de una casa construida entre 1870 y 1910 está cargado de energía. Con la ayuda de dos videntes eligió el espacio de la casa cargado de mayor energía. Ese plafón despegado fue montado sobre un bastidor de madera. ¿Qué ocurre entonces a la energía de esta habitación después de ser encerrada y montada al panel? ¿Se preserva eternamente? ¿Cambia su naturaleza? ¿Es transferida al nuevo espacio que alberga la pieza? ¿Podemos contestar estas preguntas? **IMG 15**

Antes del 2007, De la Mora produjo muchas obras que eran abiertamente autobiográficas. En obras como *P-1* hay un desplazamiento de la naturaleza estricta de lo autobiográfico como autorreferencial a la experiencia

de la biografía de las cosas. En otras palabras, la auto-simpatía descrita en el concepto intuitivo de Bergson está expresada en igualdad y heterogeneidad. De la Mora apunta:

La autobiografía es la información que tenemos de todo lo que hemos pasado, vivido, lo que nos lleva o trae o nos hace ser lo que somos, ni muriendo borramos esa información, queda ahí oculta, latente, y puede verse quizás en regresiones, etc. Nadie puede comenzar o partir de cero, por eso la definición: el arte ni se crea ni se destruye, tan sólo se transforma. Es un paralelo a la definición de energía y lo que explica perfectamente mi forma de pensar ahora, con respecto a lo que hago.

No existe una cualidad innata esencial o estática del ser, sino un ser constante, un estado fluido donde el pasado, el presente y el futuro son permeables unos con otros de la misma forma en la que la energía y la materia son transformadas una por la otra en el proceso de convertirse en arte. Como en el rizoma de Deleuze y Guattari, el proceso en el arte de De la Mora no tiene principio ni fin, está siempre en el medio, desafiando el fin y la mortalidad. Como él mismo dice: "Quizás el proceso nunca deja de existir y está latente en la obra todo el tiempo... antes y después de la mano, la visión o la mente del artista". **IMG 16**

REBASAR LOS LÍMITES.  
NADA ES IMPOSIBLE.  
TODO ES POSIBLE.

CECILIA FAJARDO-HILL

IMÁGENES



Proceso de quemado de papel.



Gabriel de la Mora, *Catalogue of the exhibition, 2003-2009*

IMG 3



Proceso de libro *Del arte objetual al arte de concepto* de Simón Marchan Fiz hecho una hoja de papel (2009)

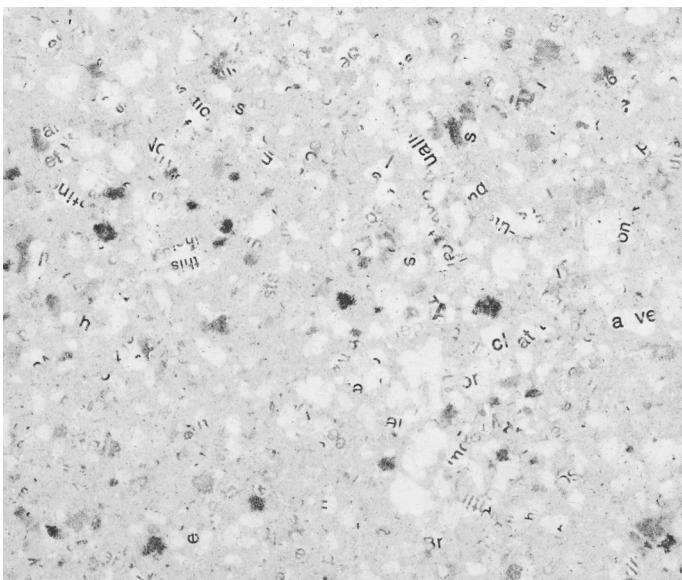
IMG 4



↑ Raspado de la obra falsa *La isla de los muertos*  
↗ 147 gramos de pigmento raspado



Proceso de raspado de Gabriel de la Mora, A. B. 1886, *La isla de los muertos*, 147 gr de pigmento, 2013



Detalle de Gabriel de la Mora, *Conceptual Art, Ursula Meyer*, 1972. Libro transformado en una hoja de papel

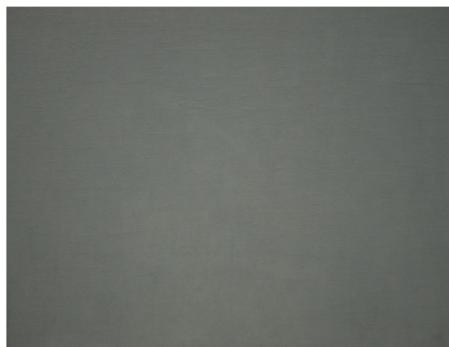
IMG 5



IMG 6



Casa-estudio de Gabriel de la Mora de la Mora, padre del artista, en Colima, México



Gabriel de la Mora, J.C., 116 gramos de pigmento, 2011

IMG 7



Gabriel de la Mora, 7 - 8 de agosto de 2007, 12:00 horas, 2007

IMG 8



Clasificación de suelas desechadas: Michel Domit-27,  
propietario zurdo. 18 de agosto de 2014, 16:18 horas

IMG 9



Gabriel de la Mora, 1,089, 2014. Vista de instalación en el Museo Amparo, 2015

IMG 11



Gabriel de la Mora, 569 X, 2011

IMG 10

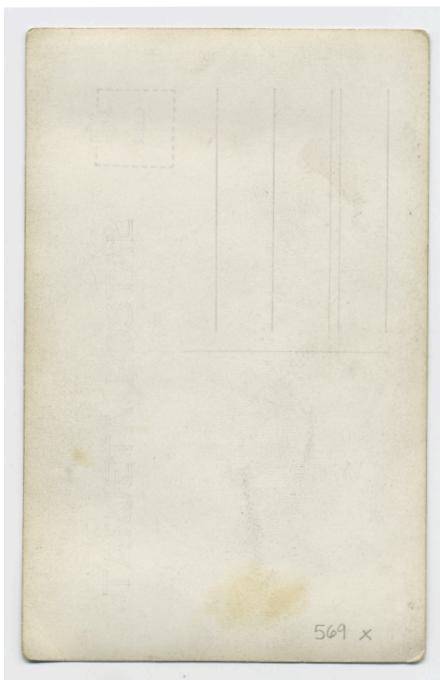


Gabriel de la Mora, 126 días, 2013

IMG 12

Detalle del fragmento 42/121 de 569 X

IMG 13



- ↑ Detalle de 569 X: reverso de la postal
- ↗ Postal antes de ser arrancada
- Registro de fragmentación para arrancado



IMG 14



Fragmentos arrancados de la postal utilizada para 569 X

IMG 15



Gabriel de la Mora, *P - I*, 2006

•

•

•

•

—

—

•

•

## FUERA DE CUADRO

### TEXTOS

FABIOLA IZA  
CECILIA FAJARDO HILL

### EDITORIA

FABIOLA IZA

### GESTIÓN DE IMÁGENES

ALFREDO GALLEGOS

### DISEÑO EDITORIAL

ESTEBAN GÉRMAN

### CORRECCIÓN DE ESTILO

ROBIN MYERS

### ESTUDIO GABRIEL DE LA MORA

JORGE HERNÁNDEZ, MIGUEL HERNÁNDEZ, SANDRA MARTÍNEZ,  
GLADYS MAURICIO, KARINA MAURICIO Y ARTURO SOTO

### AGRADECIMIENTOS

GREG ATTAWAY, MARIANNE BLANCO, TEOFILO COHEN, JEAN  
ESPINOSA, VERÓNICA GERBER BICECCI, PROYECTOS MONCLOVA,  
NICHOLAS PARDON, SAMMY SAYAGO Y POLINA STROGANOV.

ISBN XXX-XXX-XXXX

TODAS LAS IMÁGENES © 2017 ESTUDIO GABRIEL DE LA MORA,  
A EXCEPCIÓN DE LAS QUE APARECEN CON OTRO CRÉDITO

ESTA OBRA ESTÁ PROTEGIDA BAJO UNA LICENCIA CREATIVE COMMONS  
(CC BY-NC-ND) POR LO QUE USTED ES LIBRE DE COPIAR, DISTRIBUIR Y  
COMUNICAR PÚBLICAMENTE LA OBRA SIN ALTERARLA. DEBE RECONOCER LOS  
CRÉDITOS DE LA MISMA Y NO PUEDE UTILIZARLA PARA FINES COMERCIALES.

