



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**EL CABELLO SOBRE EL PAPEL.  
MATERIA, FORMA Y CONCEPTO  
EN LA OBRA DE GABRIEL DE LA MORA**

## TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA  
**SERGIO RODRÍGUEZ BLANCO**

DIRECTORA DE TESIS:  
**MTRA. KAREN CORDERO REIMAN**



MÉXICO, D. F.

2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer profundamente la generosa guía de los cinco miembros del comité tutor de la presente tesis: a la Mtra. Karen Cordero (directora) por su templanza; al Dr. José Luis Barrios (sinodal) por su sabiduría; a la Dra. Déborah Dorotinsky (sinodal) por su sensibilidad; a la Dra. Elia Espinosa (lectora) por su emoción y a la Mtra. Rocío Lobo (lectora) por su ecuanimidad. La luz que arrojaron sus reflexiones a esta investigación es inconmensurable.

Agradezco también al artista Gabriel de la Mora por su amable colaboración con este proyecto, por haber abierto en innumerables ocasiones las puertas de su estudio, por prestarme su archivo y sus imágenes, y por adaptar sus horarios para regalarme su tiempo, lo cual, en un creador tan prolífico como él, es un privilegio. Además de su entrega, agradezco su paciencia, pues el artista no leyó ni un solo párrafo de esta tesis antes de que fuera impresa.

Por último, expreso mi más sincera gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Facultad de Filosofía y Letras y al Posgrado en Historia del Arte.

*A mi familia en España y en México*  
*A quienes aman el arte y la palabra*  
*A los que tienen sed de saber*

## ÍNDICE

Agradecimientos	p. 2
Lista de ilustraciones	p. 4
Introducción	p. 8
Capítulo I. Semblanza de un artista emergente	p. 11
1.1. La caja de Pandora se abre	p. 11
1.2. De la peluquería a la cripta	p. 13
Capítulo II. Contexto cultural y artístico	p. 16
2.1. Una lectura panorámica en el umbral del siglo XXI	p. 16
2.2. Espectador, mercado y crítica: la trampa estetizante	p. 20
2.3. Usos culturales y artísticos del cabello	p. 25
Capítulo III. Cabello sobre papel	p. 32
3.1. El pelo como elemento plástico	p. 32
3.1.1. Bidimensionalidad versus tridimensionalidad	p. 32
3.1.2. La perversión del vacío	p. 36
3.1.3. El pelo como materia y la rematerialización del arte	p. 40
3.2. El pelo como alegoría	p. 44
3.2.1. El retorno de lo Real	p. 45
Lo Real y el ilusionismo	p. 49
Lo Real y la complicidad perturbante	p. 51
Lo Real y el sutil erotismo	p. 53
Lo Real y lo siniestro	p. 56
3.2.2. La resignificación de lo abyecto y el <i>sex-appeal</i> de lo inorgánico	p. 59
3.2.3. El cadáver: reliquia y <i>communitas</i>	p. 68
3.3. El mecanismo de sublimación. Pulsión transformada en arte	p. 74
Hacia una sublimación desde la cultura (a modo de conclusión)	p. 81
1. Una interpretación psicoestética	p. 81
2. El fantasma de lo sublime kantiano	p. 85
3. Kant con Sade	p. 90
Anexo 1. Ilustraciones	p. 94
Bibliografía y otras fuentes	p. 103

## LISTA DE ILUSTRACIONES

Nota: todas las imágenes de las piezas de Gabriel de la Mora son cortesía del artista. En sus obras, la identidad de los donantes de cabello aparece mencionada sólo con las iniciales de sus nombres y apellidos entre paréntesis.

1. Autorretrato fotográfico realizado por Gabriel de la Mora en 2004, en el baño de su casa. Título: *5 de Julio de 2004*. LightJet print. 25.4 x 20.32 cm. (forma parte de un políptico de 12 piezas). Colección particular.
2. Gabriel de la Mora. *Primer dibujo de pelo. Prueba en mica* (febrero de 2004). Pelo humano (de María Elena Almaraz) sobre papel. 28 x 21.5 cm. Colección del artista.
3. Gabriel de la Mora. *Diego Morales de la Mora I* (6 de abril de 2004). Pelo humano (DMM) y pelo sintético sobre papel. 30.5 x 20.5 cm. Colección particular.
4. Gabriel de la Mora. *Autorretrato soñado de un corte de pelo en el Salón de Belleza Ivette por María Elena Almaraz* (22 de mayo de 2004). Pelo humano (MEA y GMC) y sintético sobre papel. 128 x 231 cm. Colección particular.
5. Gabriel de la Mora. *Adam II* (2006). Pelo humano (CW) sobre papel arches. 23 x 31 cm. Colección particular.
6. Gabriel de la Mora. *Samir Abdecharour II*, que forma parte del políptico *M.D.R.S.F.A.* (2006). Pelo humano (SA) sobre papel. El políptico consta de doce piezas, seis firmas y seis huellas, de 29.3 x 21 cm cada una. Galería OMR.
7. Gabriel de la Mora. *C. W. II* (2006). Pelo humano del retratado sobre papel. Residencia en Saint Étienne. 100 x 70 cm. Colección de la Universidad de Colima.
8. Gabriel de la Mora. *Paulina de la Mora Peralta y Emiliano Morales de la Mora* (2005). Pelo de los retratados (PMP y EMP) sobre papel. 70 x 50 cm. Colección particular.
9. Gabriel de la Mora. *Mute lunch II* (2005). Pelo humano del retratado (DMM) y pelo sintético sobre papel. 50 x 70 cm. Galería Luis Adelantado.
10. Gabriel de la Mora. *Emiliano Morales de la Mora jugando* (2005). Pelo humano (EMM) y sintético sobre papel. 140 x 85 cm. Colección FEMSA. Premio de adquisición en la Bienal de Monterrey 2006, categoría Bidimensional.
11. Gabriel de la Mora. *Memoria I 24.10.07*, también aparecida en publicaciones con el título *Retrato de la familia De la Mora Centeno* (2007). Políptico de 17 cráneos en sulfato de calcio con aplicación de cianocrilato, base de resina y soportes de acero

inoxidable. Medidas variables. Edición: 3 + 2 PA. Nota: cada cráneo corresponde a cada uno de los 17 integrantes de la familia del artista y están colocados a la altura de cada miembro y por familias. Cada cráneo está tomado de una tomografía computarizada y fue realizado a través de una impresión tridimensional a escala real 1:1. Colección particular.

12. *Ídem*. Detalle lateral.
13. *Ídem*. Detalle. Cráneo de su padre, tomado del molde de sus restos exhumados.
14. *Ídem*. Detalle. Cráneo de su hermana tomado del molde de sus restos exhumados.
15. Gabriel de la Mora. *39-G.M.C.-23.sept.07* (2007). Video digital a dos canales. Duración: 20 min. y 12 seg. Edición: 1/5 + 2 PA. Colección del Museo del Barrio (Nueva York) y colección Mr. Jack Moriniere.
16. Paula Santiago. *Guerrero* (1998). Papel arroz, sangre y cabello humano tejido. 85 x 55 x 20 cm. Colección Galería Iturralde (Los Ángeles). Fuente: [www.fundacion.telefonica.com/at/mexico/paginas/10.html](http://www.fundacion.telefonica.com/at/mexico/paginas/10.html) (fecha de consulta: 19 de octubre de 2008).
17. Paula Santiago. *Las tres gracias (tríptico)* (detalle) (1995). Papel arroz y cabello tejido. 32 x 28 x 5 cm. Colección Claudia y Adrián Guerra (México). Fuente: [www.fundacion.telefonica.com/at/mexico/paginas/10.html](http://www.fundacion.telefonica.com/at/mexico/paginas/10.html) (fecha de consulta: 19 de octubre de 2008).
18. Tania Bruguera. *Estadística* (1996). Bandera de cabello humano, hilo y tela. 630 x 170 cm. Fuente: [www.theharte.com/tania\\_brugueras\\_1.htm](http://www.theharte.com/tania_brugueras_1.htm) (fecha de consulta: 19 de octubre de 2008).
19. Doris Salcedo. *Unland* (1995-1998). Instalación realizada con madera, cabello, hilo, tela y metal. Las esculturas que la componen funcionan de manera independiente y son parte de colecciones privadas distintas, pero regularmente se han presentado juntas. Las fichas técnicas de las piezas son las siguientes: (1) *Unland, the orphan's tunic* (1997). Madera, tela y cabello. 80 x 245 x 98 cm. Colección Fundação La Caixa (Barcelona). (2) *Unland, audible in the mouth* (1998). Madera, cabello e hilo. 74.5 x 315 x 80 cm. Colección Tate Gallery (Londres). (3) *Unland, irreversible witness* (1995-1998). Madera, tela, metal y cabello. 112 x 249 x 89 cm. Colección San Francisco Museum of Modern Art. La fotografía de la figura 34 es la documentación de la instalación de las tres piezas juntas en SITE Santa Fe. Fotógrafo: Herbert Lotz. Fuente: [www.sfmoma.org/exhibitions/exhib\\_detail/99\\_exhib\\_doris\\_salcedo.html](http://www.sfmoma.org/exhibitions/exhib_detail/99_exhib_doris_salcedo.html) (fecha de consulta: 19 de octubre de 2008).

20. Doris Salcedo. *Unland: audible in the mouth* (detalle) (1998). Madera, cabello e hilo. 74.5 x 315 x 80 cm. Colección Tate Gallery (Londres). Fuente: [www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04spring/unland\\_paper.htm](http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04spring/unland_paper.htm) (fecha de consulta: 19 de octubre de 2008).
21. Robert Gober. *Sin título* (1991). Cera de abeja, cuero, tela y cabello humano. 33.6 x 41.9 x 117.2 cm. Museum of Modern Art, Nueva York, regalo de Werner y Elaine Dannheisser. Tomada del catálogo *The Museum of Modern Art, MoMA Highlights since 1980*, New York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 95.
22. Kiki Smith. *Virgin Mary* (1992). Cera de abeja, cera microcristalina, estopa y madera sobre base de acero. 171.45 x 66.04 x 6.83 cm. Colección Pace Wildenstein (Nueva York). Fuente: Fundación/Colección Jumex.
23. Gabriel de la Mora. *Web minimales* de la serie “Niños jugando” (2005). Pelo humano (MEA) y pelo sintético sobre papel. 31.5 x 41.5 cm. Colección particular.
24. Gabriel de la Mora. *M.A.P.A.* (2006). Pelo humano (ESE) sobre papel. 28 x 21.5 cm. Sicardi Gallery (Houston, Texas). Mención Honorífica en la III Bienal Nacional de Artes Plásticas de Yucatán 2006, en la disciplina de gráfica.
25. Gabriel de la Mora. *Antes de comenzar el concierto* (2004). Pelo humano (MEA) y sintético sobre papel. 25 x 35 cm. Colección particular.
26. Gabriel de la Mora. *Después del concierto* (2004). Pelo humano (MEA) y sintético sobre papel. 25 x 35 cm. Colección particular.
27. Katharina Fritsch. *Rat-King (Rattenkönig)* (2003). Escultura/instalación de poliéster y pintura. 2.8 x 13 m. Tomada del catálogo *Katharina Fritsch, Dia Center for the Arts, New York, April 1993 – April 1994*, New York, The Center, 1993, p. 3.
28. Tunga. *Sin título* (1995). Carboncillo sobre papel. 37 x 50 cm. Colección Fundación Televisa. Tomada del catálogo de la exposición *Amarga belleza. Arte Contemporáneo Internacional*, que se presentó del 29 de abril al 15 de junio de 2003 en la Ciudad de México, p. 77.
29. Caravaggio. *San Juan Bautista* (1597-1598). Óleo sobre tela. 129 x 95 cm. Sala de Santa Petronilla, Pinacoteca Capitolina (Roma). Fuente: [www2.comune.roma.it/museicapitolini/pinacoteca/visita/sala7\\_giovanni.htm](http://www2.comune.roma.it/museicapitolini/pinacoteca/visita/sala7_giovanni.htm) (fecha de consulta: 19 de octubre de 2008).
30. Robert Mapplethorpe. *Man in polyester suit (ZC9)* (1980). Plata sobre gelatina, edición de 25. 19 x 19 cm. Colección particular. Fuente:

[www.artnet.com/artwork/424722157/424149003/man-in-polyester-suit-zc9.html](http://www.artnet.com/artwork/424722157/424149003/man-in-polyester-suit-zc9.html)

(fecha de consulta: 19 de octubre de 2008).

31. Gabriel de la Mora. *1951-G.M.25-1993* (2007). Pelo humano de GMM, RCA, YMC, GMC, LMC, NMC, RMC sobre papel. 100 x 70 cm. Colección particular.
32. Gabriel de la Mora. *1965-G.M.39-2007* (2007). Pelo humano de GMM, RCA, YMC, GMC, LMC, NMC, RMC sobre papel. 100 x 70 cm. Colección particular.
33. Teresa Margolles. *En el aire*, exposición *Muerte sin fin* (2004), en el MMK de Frankfurt. Instalación de burbujas con agua de la morgue y jabón. Fuente: [www.mmk-frankfurt.de/mmk\\_e/03\\_margolles\\_s1\\_01.html](http://www.mmk-frankfurt.de/mmk_e/03_margolles_s1_01.html) (fecha de consulta: 19 de octubre de 2008).
34. Teresa Margolles. *Herida* (2007). Instalación en junio de 2007 en la Galería de la Colección Jumex (Ecatepec) que consistió en un surco de ocho metros de largo, quince centímetros de ancho y tres centímetros de profundidad, lleno de fluidos de cadáveres de personas asesinadas. Fuente: cortesía de Taiyana Pimentel.
35. Horacio Cadzco. *Mosca*. (2003). Escultura realizada con pelo, moco y pellejo del artista. Formato miniatura. Colección particular. Exhibida en la exposición *ALARMA. New art from Mexico City* (Raid Projects, Los Ángeles, marzo de 2003). Fuente: [www.raidprojects.com/Images/Images\\_Mar2003/Cadzco\\_Horacio.jpg](http://www.raidprojects.com/Images/Images_Mar2003/Cadzco_Horacio.jpg) (fecha de consulta: 19 de octubre de 2008).
36. Gabriel de la Mora. *Memoria III* (2007). Pelo humano de 19 personas (JAG, GMM, RCA, MMZ, YMC, DMM, EMM, MAMM, GMC, TCA, LMC, IPA, LMP, PMP, RMP, NMC, AGC, RMC, IGM) sobre papel. Cada miembro tiene un tríptico compuesto por la imagen de su cráneo, su firma y su huella dactilar. Políptico de 57 piezas, 19 cráneos, 19 huellas y 19 firmas. 28 x 21.5 cm. cada pieza. Colección Museum of Fine Arts (Houston).
37. Gabriel de la Mora. *Cobrando 12 años de la muerte de mi padre* (2005). Pelo humano (MEA) sobre cheque. 7 x 16.5 cm. Colección particular.

## INTRODUCCIÓN

Minuciosamente colocado sobre papel de algodón, el pelo humano –y en menor medida el sintético– se erige como la materia prima que Gabriel de la Mora utiliza para trazar las seductoras imágenes de sus “dibujos”. Cualquier espectador despistado podría observar rápidamente las líneas firmes o sinuosas y las figuras planas o modeladas de sus piezas, resueltas sobre el fondo blanco del papel, sin percatarse de que no están dibujadas con grafito o tinta, sino construidas mediante la unión de un cabello con otro. Sin embargo, lo usual es que ese ojo avisado que siempre existe note una textura especial en el material y empiece a aproximarse a las composiciones. Es en ese momento, en el que los fragmentos de pelo comienzan a saltar a la vista, cuando la mirada hacia la obra de arte se torna distinta.

El presente ensayo engloba algunas piezas realizadas por Gabriel de la Mora con pelo sobre papel desde 2004 –cuando inauguró esta técnica con su primera pieza con cabello humano– hasta 2007, cuando culminó un ciclo de trabajo con la exposición individual que presentó en la Galería OMR en octubre de ese año, *Brújula de cuestiones*, en la que utilizó pelo de su padre y hermana muertos años antes, obteniendo las fibras tras la exhumación de los cadáveres. En este periodo ha desarrollado y complejizado una técnica cuya “receta primaria” se repite como si se tratara de un proceso alquímico. El pelo debe ser hervido para que pierda su proteína y pueda conservarse para la posteridad. Cuando trabaja, cubre con otro papel el área que no utiliza y sólo destapa la zona por “dibujar”. Nunca introduce marcas de lápiz ni registros, sino tan sólo el pelo, que es adherido al soporte con el auxilio de un pincel y un barniz acrílico transparente. Al pegarlo nunca toca el papel directamente con las manos y se las lava cada quince minutos. Toda la línea que se observa en cada pieza es únicamente pelo humano y, en algunas obras –pero en menor medida–, sintético.

No es el primero que utiliza el cabello en el arte, y de hecho su uso del material dialoga con las estéticas que reflexionaron sobre la corporeidad y lo orgánico en las dos décadas anteriores tanto en la historia del arte mexicana como la estadounidense. Sin embargo, la originalidad de su trabajo, tanto visual como iconológicamente, reinscribe este filamento capilar como el centro

formal, conceptual y alegórico de su producción, ejes que son vitales en su propia intención artística –que va siendo cada vez más sofisticada a través de una continua experimentación– pero que también se resignifican en la recepción del público, ya que los observadores siempre agregan su propia experiencia con el cabello cuando contemplan las piezas. Mi argumentación aborda la imagen partiendo de que ésta se construye siempre por medio de la fragmentación, de la contradicción, es decir, los elementos que la conforman no son armónicos, sino que, por el contrario, operan en un campo de tensión, como en la imagen dialéctica benjaminiana, cuya función es justamente mostrar la grieta existente entre el signo y el referente, entre concepto y realidad y no unirlos en una totalidad ficticia. Para Walter Benjamin<sup>1</sup> “la imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora de una constelación...”.<sup>2</sup>

Esta reflexión es sumamente importante en el arte contemporáneo creado en México a principios del segundo milenio, que se sabe inscrito en la globalidad, pero que no puede perder de vista sus especificidades relacionadas con lo local y lo personal (e íntimo), que son vectores dialécticos en De la Mora. Este proyecto, por tanto, se propone volver la mirada hacia el cabello, a su vez inserto en la obra de este artista, para evidenciar que su utilización, diferente a la de otros creadores posmodernos y coetáneos, dota a la pieza de un viso conceptual y alegórico que trasciende lo plástico, pero sin dejar de estar sumergida en búsquedas formales cada vez más sólidas. Todo ello integrado, pero a la vez resquebrajado, debido a la tensión existente entre el pelo como un material para el arte –que deviene en “línea dibujística” pero también en escultura, al tiempo que, por su tangibilidad resignifica las tendencias desmaterializadoras del conceptualismo– y por otro lado, por el pelo como signo (alegoría) del concepto lacaniano de lo Real, del *sex appeal* de lo inorgánico y del cadáver. La complejidad filosófica de esta fibra,

---

<sup>1</sup> Walter BENJAMIN, *El libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 464.

<sup>2</sup> Utilizaré a lo largo de este ensayo el concepto benjaminiano de constelación para aludir a que la obra de De la Mora constituye una imagen complejísima, conformada por fragmentos dialécticos, a veces paradójicos, que en sí se concentran y se descargan en un vértice, el cual a su vez se dialectiza en relación a otros vértices de diversas constelaciones mayores o menores: la de artistas de su tiempo, la de creadores con pelo, la de sus contemporáneos mexicanos, la de los usos del cabello a lo largo de la historia, etc. Aunque aquí me centraré en examinar su trabajo (y sólo esbozaré algunas parcelas de constelaciones de las que forma parte), no se puede olvidar que éste está ubicado en un tiempo, un lugar, una sociedad y se relaciona con otras obras y usos tanto artísticos como extra artísticos.

friccionada con lo histórico-artístico y lo socio-cultural, se funde en obras en donde la plasticidad visual, el esteticismo aséptico y minimalista, y la pulcritud en la factura lanzan interrogantes sobre conceptos como vacío, ausencia, belleza, seducción y perversión que apuntalan el trabajo en cabello sobre papel sobre una última idea, quizá la más suprema: una intención y una recepción donde la obra de arte aspira a quedar sublimada.

## CAPÍTULO I

### SEMBLANZA DE UN ARTISTA EMERGENTE

#### 1.1. LA CAJA DE PANDORA SE ABRE

Si hubiera que definir de forma esquemática las piezas de Gabriel de la Mora abordadas en el presente ensayo, habría que decir que se trata de obras figurativas sobre papel cuya “novedad” estriba en el uso del material: el cabello humano, mismo que se erige como el “pigmento” con el que el artista resuelve un “dibujo” *sui generis*, porque el creador no utiliza grafito sino fibra orgánica arrancada o cortada del individuo al que perteneció. Dibujar figuras utilizando pelo sobre papel coloca a la materia plástica (el pelo) como un eje que afecta –o deconstruye– el concepto y la forma de sus creaciones, pero también ilumina desde un reflector diferente el uso que en la historia del arte se ha hecho del cabello, de lo orgánico y del cuerpo, además de resignificar las imbricaciones del propio cabello en el imaginario colectivo.

Nacido en Colima en 1968 y licenciado en Arquitectura con honores (Universidad Anáhuac, 1987-1991), se dedicó a su profesión sólo durante dos años en la Ciudad de México. Al morir su padre en 1993 descubrió un añejo secreto familiar durante el funeral: su progenitor había sido sacerdote. “Entonces entendí por qué estuvimos siempre en una burbuja de cristal. También comprendí que *El Manumiso*, que era el primer libro que escribió mi papá, no era una novela como yo pensaba, sino una autobiografía. Todo lo que se supone que era fantasía, era exactamente real”.<sup>3</sup> Tras el fallecimiento de su padre se mudó a su ciudad natal y estableció un despacho de arquitectura experimental, donde laboró durante tres años. Pero en 1996 decidió dar un giro consustancial a su carrera y cambiarla por el arte, que define, siguiendo a Oscar Wilde, como la única excusa para hacer una cosa inútil y admirarla infinitamente.<sup>4</sup> Para él, la funcionalidad del trabajo arquitectónico interfería con su idea de lo artístico, así que, cuando decidió cambiar su título universitario por el arte, su expresión surgió como una casi furiosa afirmación de autonomía, desafiando íntimamente cada convención mansamente acatada en el

<sup>3</sup> Sergio R. BLANCO, “Con el arte hasta los huesos”, en el suplemento cultural *El Ángel* del diario *Reforma*, México, 28 de octubre de 2007, número 696, p. 5.

<sup>4</sup> Entrevista personal con el artista, en su estudio, octubre de 2007.

seno de una familia muy tradicional. Según describe acertadamente la periodista Adriana Herrera, el reducto del arte se convirtió para De la Mora en una especie de pozo de Alicia donde cayó y cayó hasta llegar al fondo de sí mismo.<sup>5</sup> En agosto de 1996 inauguró su primera exposición de pintura en el Museo de Historia regional de Colima, titulada *La inconciencia de la Vista*, que en realidad fue un “adiós” para irse a Nueva York. Sentía que a sus 28 años comenzaba tarde su carrera como artista. Llegó a la meca del arte el 7 de septiembre de 1996 y pocos días después compró una rasuradora y se rapó el pelo por primera vez, pues odiaba peinar el poco cabello que le quedaba. Desde entonces se afeita la cabeza cada tres días.

Tomó algunas clases abiertas como oyente de dibujo al natural y de teoría del arte con Rosalind Krauss en la Universidad de Columbia y en 1999 regresó a la Ciudad de México por problemas migratorios. En agosto de 2000 obtuvo la Beca Fulbright-García Robles para estudiar en Nueva York, así que de nuevo se mudó a esta megalópolis, donde llegó un mes antes del 11 de septiembre de 2001 a un apartamento a 13 manzanas del desaparecido World Trade Center. La beca le permitió cursar en el Pratt Institute entre 2001 y 2003 un Master of Fine Arts (MFA) donde, además de experimentar con el arte conceptual, el arte objeto y la pintura de manera muy prolífica, se tituló con mención honorífica.

Su regreso a México desde la ciudad de los rascacielos en 2003 detonó el que habría de ser un parteaguas en su trabajo artístico, tras haber pasado más de seis años explorando las posibilidades expresivas de la pintura. En la maleabilidad del cabello, Gabriel de la Mora encontraría el medio que había estado buscando desde su decisión de dejar la arquitectura por el arte. Una vez que fue capaz de aprender cómo utilizar la fibra humana en lugar del lápiz, esta técnica “innovadora” se convirtió en herramienta primaria de sus dibujos, lo que, por cierto, establece un contraste muy notorio entre su medio elegido para el arte y su propia cabeza desprovista de cabello (fig. 1).

---

<sup>5</sup> Adriana HERRERA, “Gabriel de la Mora y su estética de la transgresión”, en la revista *Poder y Negocios*, Ciudad de México, 5 de enero de 2006, número 17, p. 86-89.

## 1.2. DE LA PELUQUERÍA A LA CRIPTA

A modo de breve recorrido panorámico por su producción a lo largo de los tres años y medio que abarca esta investigación, es necesario situarnos en febrero de 2004, fecha en que De la Mora realizó su primera pieza con pelo (fig. 2). Para conseguir la materia prima, se dirigió a un salón de belleza cercano a su estudio en la colonia Roma y consiguió que María Elena Almaraz, una peluquera jubilada que estaba al frente de este establecimiento de corte y cuidado capilar, le donara el desecho de su propio cabello. La primera encrucijada a la que se enfrentó fue cómo manejar una técnica para la que no había recibido entrenamiento: crear con pelo. Guiado por su intuición, compró unas micas transparentes autoadhesivas y basándose en una fotografía de su sobrino Diego –que su hermana Yunuen le había enviado cuando él estudiaba en Nueva York– comenzó a pegar el pelo directamente sobre el plástico. La pieza no obtuvo la pulcritud deseada. Sin embargo, varias aristas conceptuales se desdoblaron de este incipiente trabajo con fibra orgánica de cuero cabelludo humano que tituló *Primer dibujo de pelo. Prueba en mica* (febrero de 2004, fig. 2).

Para su segunda pieza con pelo, titulada *Diego Morales de la Mora durmiendo*, basada en la anterior, decidió usar como soporte el papel. Para ello, se asesoró sobre el tipo de pegamento necesario, así como acerca del tratamiento adecuado para poder conservar durante el máximo tiempo posible el material obtenido de la cabeza de Almaraz. Quedó satisfecho con el resultado, por lo que decidió continuar explorando esta veta. En su tercera obra, *Diego Morales de la Mora I* (fig. 3), utilizó cabello del modelo y pelo sintético. Esta imagen de pequeño formato fue la primera pieza con cabello que vendió. Poco después, en otro trabajo, usaría un soporte de 1.32 por 2.44 metros en el que plasmaría otra composición de sus sobrinos, que fue adquirida por el Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Ensimismado en el abanico de experimentaciones que encontró al aplicar el cabello sobre el papel –materia prima que primero conseguía en el salón de belleza cercano a su estudio y después directamente del modelo referido en la obra–, también se adentraba en el laberinto del retrato. Decenas de piezas creadas de manera tan minuciosa como prolífica le hicieron dominar la técnica. Esta fibra capilar era resignificada como la línea que es,

pero a la vez servía para producir obras de temática iconoclasta donde, por ejemplo, el aura pueril de la infancia se envolvía en un viso de crueldad.

Desde entonces, De la Mora es un coleccionista de cabello, que él mismo obtiene persuadiendo a amigos y extraños para que le donen sus mechones en pos de sus proyectos artísticos. Una vez en su poder, lo clasifica y conserva en frascos de cristal –como un científico– o en bolsas de plástico –como un detective–, cada uno cuidadosamente ordenado por fecha, lugar donde se efectuó el corte y nombre del donante. Cuando el dibujo está completo, el artista suele incluir los datos en el título del trabajo (figs. 3 a 8).

En 2005, su dibujo *Emiliano Morales de la Mora jugando* (fig. 10), hecho con pelo de su sobrino, obtuvo el primer premio de la VII Bienal de Monterrey FEMSA en la categoría de obras bidimensionales, galardón que le permitió durante 2006 disfrutar una residencia de trabajo en la escuela de Bellas Artes de Saint Étienne en Francia, donde siguió ahondando en el retrato con cabello.

Y todo podría haber continuado de un modo similar, pero la sed por hallar filones insospechados en el género del retrato a través de la manipulación de materia orgánica humana lo llevó a trasgredir deliberadamente, en el nombre del arte, uno de los tabúes universales: el de la perpetuidad de la tumba. Con la exhumación el 4 de agosto de 2007 del cadáver de su padre, fallecido exactamente el mismo día de 1993, y de los restos sin nombre de su hermana, que nació muerta el 30 de noviembre de 1971, De la Mora obtuvo el material orgánico –huesos y cabello– para completar una imagen familiar nunca antes explorada.<sup>6</sup> Los 17 cráneos, copias realizadas a partir de tomografías tomadas de los originales de su padre, su hermana, él mismo y 14 miembros vivos de su parentela, constituyen la pieza *Retrato de la familia De la Mora Centeno* (figs. 11 a 14), exhibida en octubre de 2007 en la Galería OMR en la exposición individual *Brújula de cuestiones*. Estas esculturas suponen posiblemente el culmen del trayecto creativo que De la Mora inició en febrero de 2004 con su primer dibujo de pelo humano sobre papel, cuando probablemente ya intuía el alcance de la bomba que estaba armando al utilizar una fibra del

---

<sup>6</sup> R. BLANCO (2007), *op. cit.*

cuerpo como materia para el arte, generando piezas que le han conferido visibilidad en el panorama artístico internacional. Si en aquellas composiciones utilizaba el pelo como si fueran los trazos del lápiz, proponiendo un juego conceptual entre la bidimensionalidad del soporte y la tridimensionalidad del cabello, los cráneos presentes en *Brújula de cuestiones* ahondarían en la encrucijada de dialécticas entre la escultura y el dibujo, pero también entre lo inerte y lo que tiene vida, entre lo presente y lo ausente. Las calaveras, réplicas de los huesos de las personas – vivas y muertas– que representan, son impresiones tridimensionales obtenidas a través de tomografías computarizadas de los cráneos de sus familiares, de entre 3 y 88 años, incluido él, su pareja, su madre, abuela materna, hermanos, cuñados y sobrinos. En la misma muestra, el uso de piezas conceptuales, la documentación de un *performance* donde destruye su propia escultura (fig. 15), así como obras realizadas con pelo de toda su familia –incluidos los dos miembros exhumados– plantean una reinención de su propio trabajo que dota de nuevos significados a sus experimentaciones anteriores con cabello, en el sentido formal y alegórico, pues introducen también una veta metafísica y ritual.

Pero, si las anteriores líneas constituyen, *grosso modo*, el planteamiento cronológico que establece los límites del presente texto en relación al legado y metodología artística de De la Mora en su obra con cabello, no es posible entender estos dispositivos sin contextualizarlos en la trama geográfico temporal donde se suscitaron.

## CAPÍTULO II

### CONTEXTO CULTURAL Y ARTÍSTICO

#### 2.1. UNA LECTURA PANORÁMICA EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI

Si en algo coinciden los críticos e historiadores con respecto al arte mexicano de los últimos quince años es en su entrada en los circuitos del mundo globalizado. Ya lo apunta Issa María Benítez Dueñas, cuando se refiere a que es innegable que en este periodo la producción artística surgida en el país ha gozado de gran visibilidad en el ámbito del arte contemporáneo internacional más avanzado, de modo que “el reconocimiento de la crítica y el mercado internacionales ha sido el paraíso deseado de un arte que se ha querido universal”.<sup>7</sup> Sin embargo, la historiadora del arte también advierte que, todavía, la mirada extranjera efectúa una especie de apropiación a la inversa que descontextualiza las piezas que saltan las fronteras en aras de vislumbrar en ellas ecos de lo “exótico urbano” —un concepto construido desde fuera hacia adentro—, mientras que los artistas locales se dividen entre aquéllos que reproducen estrategias extranjeras, y otros que dan cuenta de su realidad pero “desmarcándose del exotismo y acercándose a posturas más globales y neutrales”.<sup>8</sup> Benítez Dueñas no enumera quiénes se encontrarían en uno y en otro grupo —es evidente que De la Mora se situaría en el segundo, tomando en cuenta, por supuesto, que en la medida en que su obra se centra en una identidad personal, lleva también necesariamente rasgos de identidad cultural y nacional. En su texto, la autora apela acertadamente a la necesidad de desandar el camino que ya ha encontrado el arte mexicano en la escena global para atender a la pregunta más importante, referida a la relación subjetiva de cada artista en su contexto —un creador puede nacer en un lugar u otro, pero elige desarrollar su obra en un espacio— en respuesta a circunstancias que no hay que pasar por alto a la hora de insertar su trabajo en un discurso crítico-histórico nacional o internacional. Esto es justo lo que me propongo en el presente apartado.

---

<sup>7</sup> Issa Ma. BENÍTEZ DUEÑAS, *Crónicas del paraíso: arte contemporáneo y sistema de arte en México*. Madrid, Ephemera, s/a, p. 7.

<sup>8</sup> BENÍTEZ DUEÑAS, *op. cit.*, p. 10.

Si hay un artista contemporáneo cuyo arte –que ha alcanzado madurez y un notable éxito en ferias y colecciones– clama una profundización crítica, ése es Gabriel de la Mora. Su entrada en el panorama artístico se consagró en 1996 con una exposición en Colima, para irse a Nueva York desde ese año hasta 1999. La primera muestra que tuvo en la Ciudad de México fue en 2001 en la Galería Nina Menocal, titulada *Serie Homenaje a Robert Mapplethorpe*, que integraba, entre otras obras, algunas pinturas que recreaban a niños posando desnudos con una estética muy gráfica (mostrando su sexo), justamente como la del famoso fotógrafo estadounidense. Quizá la simbología de su arte todavía era igual de explícita que sus piezas y a su vez, muy poco comercial en un México que aún se santiguaba –todavía lo hace– por los prejuicios ante la sexualidad en la infancia, a pesar de tratarse de un golpe al tabú freudiano para convertirlo en tótem.

Otras obras realizadas durante su periodo de estudios de posgrado en el Pratt Institute (2001-2003) acometieron más sutilmente contra instituciones enraizadas en la cultura mexicana, como el catolicismo: sirva de ejemplo la pieza en la que el artista escribe un ensayo que afirma que la imagen de la Virgen de Guadalupe es una pintura, una mentira histórica y también “la primera obra de arte conceptual en América”, para después transformar el texto en un frasco lleno de sopa de letras. Este interés último por lo conceptual, pero sin dejar de lado los tabúes del sexo y la religión –que en su posterior trabajo con cabello son temas muchísimo más sutiles, hasta ser casi fantasmagóricos–, así como la relación con la corporeidad y con lo orgánico, ponen su trabajo en diálogo con los temas que sacaron a la luz las estéticas de las dos décadas anteriores en Estados Unidos. Por un lado, con el arte activista posmoderno de los ochenta como el de Barbara Kruger, Jenny Holzer, Adrian Piper, Dara Birnbaum o Tim Rollins, que intentó cuestionar la abusiva mercantilización del arte y denunciar grandes problemas no resueltos por la conservadora sociedad estadounidense como las reivindicaciones feministas, el sida, la

homosexualidad o la integración racial.<sup>9</sup> Por otro lado, con aquellos creadores de los noventa que pusieron al cuerpo como lugar de las prácticas artísticas mucho más íntimas por su cercanía geográfica y psicológica, un cuerpo antropomórfico, autobiográfico y orgánico, pero también artificial, semiótico y abyecto.<sup>10</sup> En este sentido, como veremos, Hal Foster descifra dos acercamientos al cuerpo: el primero sería un ilusionismo que no cubre lo Real –concepto lacaniano que analizaré más adelante– con elementos cotidianos y extraños a la vez, como los urinarios de Robert Gober, o los muñecos de peluche de Mike Kelley; el segundo, el rechazo del ilusionismo y la sublimación, a través de propuestas abyectas como los fragmentos corporales de Gober, algunas obras de Kiki Smith, los *performances* de Paul McCarthy o las series de Cindy Sherman, que presentan residuos de violencia y heridas que plantean su insatisfacción con el modelo establecido de cultura. El paso de De la Mora por Nueva York a finales del siglo XX y principios del XXI dejará huellas fundamentales en su posterior trabajo con pelo, aunque sus referencias a estas estéticas serán para diferenciarse de ellas, como veremos en el siguiente subcapítulo.

Pero la relación con el arte del país fronterizo del norte también se puede establecer en la inscripción de De la Mora en el conjunto del arte contemporáneo de México. Los casi siete años transcurridos entre su primera exposición individual en la Galería Nina Menocal y la siguiente, montada en México en la OMR, constituyen un puente que traza la huella entre su debut y su madurez en el panorama artístico nacional. Y ese ducto tiene sus cimientos en el arte posmoderno. A lo largo de los ochenta un buen número de pintores, escultores y fotógrafos (Nahum B. Zenil, Julio Galán, Reynaldo Velázquez, Magali Lara) inauguraron la entrada de México en la posmodernidad a través del neomexicanismo, en el que, al borde de lo folclórico, entre la mística y la burla, reivindicaron el regionalismo lleno de connotaciones culturales<sup>11</sup> desnacionalizantes, según apunta Olivier Debrouse. La importancia de las propuestas de estos

<sup>9</sup> Anna Maria, GUASCH, “La mirada múltiple a la realidad. 1985-1995”, en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2007, p. 476.

<sup>10</sup> Juan Vicente ALIAGA, “¿Disidencias? ¿Normalizaciones? Acerca del arte reciente en Estados Unidos”, en *Sobre la crítica d’art i la seva presa de posició*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 1996, p. 215.

<sup>11</sup> Olivier DEBROISE, “Me quiero morir”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, catálogo de la exposición, UNAM/Editorial Turner-México, Ciudad de México, 2007, p. 277.

artistas versa en que, como explica Osvaldo Sánchez, se trata del primer momento del arte mexicano donde el cuerpo es el portador simbólico fundamental: “La apropiación deliberada de este cuerpo simbólico por parte del neomexicanismo propició explicitar en lo político el discurso del cuerpo como portador de la identidad individual”.<sup>12</sup>

Inaugurando los noventa, el arte contemporáneo nacional transitó por derroteros que coinciden en parte con los de Estados Unidos –donde, además, una de las reivindicaciones del cuerpo provenía de los artistas chicanos, o bien de artistas latinoamericanos que alcanzaron popularidad en ese país como la colombiana Doris Salcedo– aunque no como un proceso de imitación, sino como resultado de su propio caminar histórico y político. Sin embargo, Sánchez apunta que habría que ser más críticos con la turbia relación entre la ideología izquierdista y la moda neoyorquina con base en el indigenismo como parte de la fantasía moderna estadounidense.<sup>13</sup>

Cuauhtémoc Medina<sup>14</sup> considera que el artista que hace quince años trabajaba en México, país periférico, debía efectuar un acto de malabarismo para aventurarse a la vez en una desnacionalización que implicaría parodiar y distorsionar su localismo, y en una relocalización para no sucumbir ante el bombardeo seductor de lo internacional. Como señala José Luis Barrios,<sup>15</sup> una buena parte de los artistas herederos de la corriente neomexicana asumieron una relectura de la identidad “nacional” a través de lo urbano, lo popular, lo ritual y lo cursi, lo que Alberto Ruy Sánchez calificó en 1990 como “fundamentalismo fantástico”; mientras otra parte consideró una ficción este cuestionamiento hacia lo identitario del arte “nacional” y prefirió el arte como concepto y discurso. En este segundo grupo se ubica el neoconceptualismo de Gabriel

<sup>12</sup> Osvaldo SÁNCHEZ, “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización”, en *Curare Espacio crítico para las artes*, Ciudad de México, enero-junio 2001, número 17, p. 139.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

<sup>14</sup> Cuauhtémoc MEDINA, “Abuso mutuo I”, en Issa Ma. Benítez Dueñas (ed.), *Crónicas del paraíso. Arte contemporáneo y sistema de arte en México*, Madrid, Ephemera, s/a, p. 13. El texto fue publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* que se llevó a cabo en P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, y en Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlín, en 2002. Editado por Klaus Biesenbach.

<sup>15</sup> José Luis BARRIOS, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales”, en BENÍTEZ DUEÑAS, Issa Ma. (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, CONACULTA/Curare, 2001, p. 161.

Orozco, de gran eco en el arte global y a partir del cual, a decir de Medina, el acceso al *mainstream* tuvo una precondition: “debía ser el resultado de la lectura periférica de la ‘alta’ cultura derivada del centro”.<sup>16</sup> Fruto de este roce, surgieron en la Ciudad de México artistas que tras la crisis de 1994, estetizaron los efectos tragicómicos de la modernización a través de lo que Medina denomina un “mal gusto sublimado”.<sup>17</sup> Propuestas como las de Daniela Rossell examinando el *kitsch* de las residencias de Las Lomas, Melanie Smith elaborando un diálogo entre la abstracción y el espectáculo del comercio callejero, o el grupo Temístocles 44 entrando en las estéticas de la disolución y la simulación son ejemplos de estas preocupaciones.

Barrios detecta que la simultaneidad de generaciones es un elemento determinante en la configuración del arte actual. Por un lado, están los artistas que tienen una memoria vivencial del 68 y por otro aquellos creadores nacidos a lo largo de la década de los sesenta y principios de los setenta que se formaron a través de narrativas más elitistas, como la educación privada y/o en el extranjero, en quienes existe un debilitamiento de la memoria identitaria de lo nacional.<sup>18</sup> En este segundo grupo se encontraría Gabriel de la Mora, que generacionalmente es contemporáneo de Daniel Lezama (1968), Pablo Vargas Lugo (1968), Abraham Cruzvillegas (1968), Mauricio Alejo (1969), Damián Ortega (1967), Rafael Lozano-Hemmer (1967) y Miguel Calderón (1971). Todos ellos, artistas que proceden de familias acomodadas y que se inscriben en el arte contemporáneo como ejemplo vivo de la pluralidad de narrativas en las que ya no hay un arte mexicano, sino un arte contemporáneo “hecho en México”, lo cual es muy distinto.

## 2.2. ESPECTADOR, MERCADO Y CRÍTICA: LA TRAMPA ESTETIZANTE

A pesar de pertenecer a la generación mencionada en las líneas anteriores, la inserción de De la Mora en la atmósfera contemporánea se dio, sin embargo, en este segundo milenio. Su obra no creció en la última mitad de los noventa al lado de la de los artistas de su edad, sino que apareció en el mundo global del arte a través de ferias internacionales como ARCO en Madrid o Femaco,

---

<sup>16</sup> MEDINA, *op. cit.*, p. 19.

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> BARRIOS, en BENÍTEZ DUEÑAS (2001), *op. cit.*, p. 162.

donde lo representó la galería valenciana Luis Adelantado, para después reintroducirse en México. Ésta es, quizá, una de las razones por las que son muy pocos los textos críticos que abordan su legado, y los que lo hacen presentan una lectura superficial fundada en el notable éxito comercial que ha tenido la obra en pelo sobre papel. Por ejemplo, el curador Víctor Zamudio Taylor indica que el trabajo de De la Mora destaca en el panorama artístico porque es “de los pocos artistas mexicanos contemporáneos que combinan en su obra una factura sólida con búsquedas formales”.<sup>19</sup> Aunque no es errónea esta apreciación, tampoco agrega nada nuevo sobre su trabajo, ni lo diferencia en una manera sustantiva del de otros creadores coetáneos.

En el mercado del arte, su obra ha sido adquirida para formar parte de colecciones públicas y privadas del mundo, entre las que figuran el Art Museum of the Americas en Washington, el Museo del Barrio de Nueva York, el Museo Jaureguia en España, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y recientemente el Museum of Fine Arts de Houston, además de que un buen número de coleccionistas de Europa y las dos Américas han “consumido” sus piezas. En el público, siempre que se exhibe un dibujo suyo de cabello sobre papel, no es difícil observar, si uno permanece atento durante unos minutos, a distintas personas que se detienen, escudriñan la pieza, comentan y cuchichean entre sí: “¿Te has fijado? ¡Es pelo!”.

El alto éxito comercial y la modesta fortuna crítica de las obras sobre papel que aborda este ensayo constituyen posiblemente la primera paradoja que reside en el objeto de estudio. ¿Qué ven los espectadores que les resulta tan fascinante? Y sin embargo, ¿por qué tan pocos críticos han dedicado sus reflexiones a estas obras?

El hecho de que existan escasos textos publicados sobre el trabajo de De la Mora tiene que ver, probablemente, con el problema del extremado esteticismo de su producción. Es decir, si algo no ha llamado la atención a los críticos es precisamente que el artista es profundamente estetizante, sobre todo en las piezas más figurativas. En una práctica del arte contemporáneo donde la poética de muchas obras trasciende la visualidad del objeto en sí, el exceso de belleza

---

<sup>19</sup> Víctor ZAMUDIO-TAYLOR, “Gabriel de la Mora”, en la revista *Origina*, México, septiembre de 2005, número 150, pp. 24-32.

puede debilitar más que fortalecer, sobre todo en términos de las tendencias de la propia crítica. Por ejemplo, la obra de Gabriel Orozco *Caja de zapatos vacía* (1993) que ante los ojos no es más que lo que su título indica; o la video instalación de Melanie Smith *Parres I* (2004), que proyecta un paisaje árido transitado por un personaje que se dirige desde lo lejos al primer plano para cegar la pantalla con spray blanco<sup>20</sup>, distan mucho de apelar a la belleza en primera instancia, pero sí causan sorpresa o perplejidad en el espectador –y en el crítico–, por lo que el propio sistema del arte establece como un paso lógico el recurrir a la interpretación y a la escritura de textos para contrarrestar “la ausencia de comprensión inmediata”<sup>21</sup> que caracteriza a gran parte del arte contemporáneo.

En el caso de las piezas de cabello sobre papel de De la Mora, la estetización es una trampa de oro, en la medida en que su obra se presenta tan perfecta, tan deslumbrantemente bella, que aparece, a primera vista, como clausurada, incluso, repelente. Si en el arte decimonónico la belleza era considerada todavía una meta suprema del arte, a partir de las vanguardias artísticas –especialmente con los *readymades* como *Fuente* de Marcel Duchamp o la *Caja Brillo* de Andy Warhol (1964)– se gestó una revolución contra lo bello que ha ido *in crescendo* hasta hoy. Desde hace un siglo “el lugar de la belleza no está en la definición, o por emplear una expresión un tanto desacreditada, en la esencia del arte”.<sup>22</sup>

Sin embargo, es innegable el éxito de sus piezas en los espectadores, atraídos quizá en primer lugar por el sutil y frágil equilibrio de sus composiciones. Después, al acercarse, se produce la fascinación por la técnica –por la sorprendente destreza manual del artista–, pero la seducción visual puede, en cierta medida, oscurecer también la profundización en su trabajo. Esa fabulosa factura, que es una representación excelente, pone en el candelero también otro de los peligros de su obra: el encantamiento del oficio en términos más comerciales.

<sup>20</sup> Véase Sergio R. BLANCO, “Hace de un pueblo reflexión abstracta”, en diario *Reforma*, México, 16 de marzo de 2007, sección Cultura, p. 8.

<sup>21</sup> Anna Maria GUASCH, “Las estrategias de la crítica de arte”, en *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, coord. por Anna Maria Guasch, Barcelona, Del Serbal, 2003, p. 222.

<sup>22</sup> Arthur C. DANTO, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 67.

Este alto esteticismo, aunado a la fascinación por la técnica y el material, presenta el riesgo de condenar a una lectura de su trabajo siempre *a posteriori*. El éxito en el consumo de la obra da cuenta del proceso de placer material en los coleccionistas y evidencia un tipo de recepción que tiende precisamente a una cosificación –que se inscribe en un proceso de rematerialización– y no sólo a una catarsis. Aunque su obra se encuentra entre este carácter material y procesual, el mercado tiende a favorecer el aspecto matérico, táctil, aún cuando lo tangible no constituye toda la obra, mientras que el propio artista, en su discurso sobre su producción, suele privilegiar la parte del proceso, así como el espectro conceptual, ritualístico e incluso oculto del material como fragmento, reliquia o fetiche.

Uno de los vectores que desplegaré a lo largo del presente ensayo consistirá en demostrar que la estetización de los recursos iconográficos en De la Mora no está hueca. En realidad, considero que funge como una llamada al placer visual, una invitación a la promesa del goce de la pieza. Una voz que es “escuchada” en el instante en que el espectador, que cree estar contemplando lo bello, nota que las líneas de la obra son de cabello. Entonces, al saber que un filamento humano forma parte de una obra de arte, se cambia el registro: se genera cierta pulsión que une curiosidad y, en cierto modo, atracción.

Esta llamada entronca con la teoría que formuló Jacques Lacan en 1963 en su texto *Kant con Sade*. Lacan hace notar que Kant no admite que el principio del placer pueda ser una ley del bien (*Gute*), sino que es la ley del bienestar (*wohl*) porque para el filósofo alemán ningún fenómeno puede tener una relación constante con el placer. Con ello, Kant excluye entonces la pulsión o sentimiento de goce que puede padecer el sujeto en su interés por un objeto, porque, de ser así, se destruiría la posibilidad de que el bien (no el bienestar) fuera el objeto de la ley moral.<sup>23</sup> Oponiéndole el personaje de Sade, que postula una libertad ilimitada, Lacan plantea la idea de que los requisitos del imperativo categórico de Kant (que es la base de su moral y reza: “Actúa de forma que la máxima de tu conducta pueda ser siempre un principio de Ley natural y universal”) se encuentran también en el imperativo del goce del Marqués. Lacan entonces

---

<sup>23</sup> Jacques LACAN, “Kant con Sade”, en *Escritos 2*, México, Siglo XXI Editores, 1999, p. 745.

formula una máxima que vincula a ambos autores: “Tengo derecho a gozar de tu cuerpo, puede decirme quienquiera, y ese derecho lo ejerceré, sin que ningún límite me detenga en el capricho de las exacciones que me venga en gana saciar en él”.<sup>24</sup>

Trasladando al arte este principio que sarcásticamente formula Lacan, es como si la obra de De la Mora susurrara: “Tienes derecho a gozarme” o “tienes derecho a gozar de mi belleza”. Si decíamos que la estetización puede ser una trampa peligrosa, también es un cebo puesto por el artista, y como tal, una perversión del propio creador. Una vez sucumbida la tentación de contemplar, el espectador se topa con la posibilidad de precipitarse, a través del cabello como materia, hacia una atracción que proviene de una pulsión un poco más perversa que el mero disfrute de lo agradable para la vista: la sensación de descubrir que el motivo dibujando está hecho con pelo, el verse a uno mismo, un fragmento de cuerpo, convertido en obra de arte.

A lo largo del ensayo utilizaré en diversos momentos el concepto de perversión. Aunque a grandes rasgos ésta se podría explicar como la asignación del deseo a la cosa, en realidad me interesa la acepción que desarrolló Lacan en su seminario *D'un Autre à l'autre* (1968-1969), en el que se levantó contra el juicio que –aún– suele hacerse, según el cual el llamado perverso no piensa más que en su propio goce y no tiene en cuenta al Otro. En realidad, para Lacan, es lo contrario: su novedad consiste en que el sujeto se hace objeto al servicio del goce del Otro.<sup>25</sup>

El paso de De la Mora por Nueva York y su desarrollo en México para insertarse en el panorama global, la adquisición de obras por instituciones del sistema artístico, la recepción satisfactoria por parte del público y del mercado, la originalidad de un trabajo que no necesariamente es “políticamente correcto” y las paradojas de su esteticismo y de la técnica versus el proceso son algunos de los factores que claman un análisis profundo que diseccione los mecanismos artísticos con los que dialoga –y en los que no obligatoriamente se inscribe– tanto en la amplia atmósfera contemporánea (artistas, mercados, público, crítica) como en el grupo

<sup>24</sup> LACAN, “Kant con Sade”, *op. cit.*, p. 748.

<sup>25</sup> Para Lacan, *el Otro* es el prójimo (cada otro sujeto por separado) y, al mismo tiempo, también es todo el conjunto de sujetos que constituyen a la cultura y la sociedad desde los albores de la humanidad. Según su definición de perversión, el sujeto se hace *objeto a* en favor de un plus de gozar del Otro de acuerdo a dos modalidades: como *suplemento a* (sadismo y voyeurismo) y como *complemento de* (masoquismo y exhibicionismo). Mi utilización de estos conceptos psicoanalíticos será como una teoría aplicada a la estética.

específico de creadores que han utilizado el cabello como recurso simbólico. Su trabajo con pelo debe ser leído, además, en otro nivel: el de los significados personales que cada espectador atribuye a este filamento, que dependen del imaginario cultural, de la cultura visual y de la relación íntima con el material.

### **2.3. USOS CULTURALES Y ARTÍSTICOS DEL CABELLO**

La utilización de cabello en el arte no es nueva, pero sí es inusual. Una variedad de asociaciones culturales y sociales que incluyen el fetichismo, la vanidad, la fuerza, la astucia, el erotismo, la religión y la magia negra lo cargan de significados como material. A lo largo de la historia planetaria el cabello ha tenido variadas huellas simbólicas, como por ejemplo el trofeo de guerra que suponían las cabelleras cortadas por los hombres de los pueblos nativos de Norteamérica. También ha sido utilizado como ofrenda ritual y religiosa, y todavía existen localidades en donde se perpetúan estas costumbres. Por ejemplo la noche del 14 de agosto se celebra en Huamantla (Tlaxcala) la festividad de la Virgen de la Caridad, cuyo cabello es sustituido cada año por el de una niña que se lo corta para la ocasión. Otro ejemplo tradicional es el bordado en cabello, que mujeres de diferentes culturas realizaban como presentes íntimos para sus maridos.

El pelo, además, es un símbolo de la fuerza viril y de la castración, ideas materializadas en el pasaje bíblico de Sansón (Jueces, 13-16), a quien Dalila cortó el cabello –donde residía su fuerza– mientras dormía, para entregarlo a los soldados filisteos, que le arrancaron los ojos y lo encadenaron como esclavo a una noria.

El cabello, sobre todo el femenino, también ha sido objeto de mitos, leyendas, cuentos y pasajes bíblicos. La cabellera más famosa de la historia se encuentra, sin duda, en la mitología griega: Medusa, una ninfa de gran belleza, se unió a Poseidón en el templo de la diosa Palas Atenea, quien, envidiosa de su llamativa melena, le transformó los rizos en víboras, mientras que, inevitablemente, su mirada monstruosa convertiría en piedra a los hombres que la mirasen. La princesa egipcia Berenice II (269-221 a. C.) cortó su larga cabellera como sacrificio y la dejó en el santuario de Afrodita para que su marido Tolomeo Evergeta regresara sano de una

expedición guerrera. Al día siguiente, según el relato del astrónomo Conon, la melena de Berenice habría ascendido al firmamento formando una nueva constelación. Lady Godiva, una heroína inglesa del siglo XI, paseó desnuda por la ciudad de Coventry cubierta por su rubia cabellera, con lo que ganó una apuesta que alivió los impuestos que agobiaban a su pueblo. La doncella renacentista Isabella, según un poema de John Keats basado en una historia de Boccaccio, desenterró a su amado Lorenzo, que había sido asesinado por los hermanos de ella, y le cercenó la cabeza para después sepultarla en una gran maceta donde plantó una albahaca cuyos brotes acariciaba cada día con sus cabellos.<sup>26</sup>

La tradición cristiana también cuenta con varias mujeres de melena célebre. La pecadora María Magdalena lavó los pies de Jesucristo y los enjugó y secó amorosamente con sus cabellos, para después convertirse en su fiel seguidora hasta la Crucifixión. A Santa Inés (siglo IV), Dios le habría hecho crecer los cabellos para evitar que fuera violada, milagro que fue visto como obra de brujería y que la condujo directamente a morir en la hoguera. María Egipciaca, tras ejercer la prostitución durante 17 años en Alejandría, habría sumergido su admirada melena en el agua purificadora del río Jordán, donde fue bautizado Cristo, y habría salvado su alma antes de trasladarse al desierto y morir como santa.

Desde la Edad Media, el cabello fue una más de las reliquias (fragmentos de mártires o santos) que circularon por el mundo católico, junto a restos como huesos, vísceras y sangre. En el período barroco, el pelo y las uñas eran consideradas como algo más íntimo: el *memento mori* (recordatorio de la muerte) corporal, que atesoraban las familias. En el arte, las *vanitas* eran un tipo de pintura simbólica perteneciente al género de la naturaleza muerta utilizado por pintores flamencos y holandeses barrocos, y que consistía en pintar elementos como cráneos, cabello, burbujas e instrumentos musicales, que hacían referencia a lo efímero de la vida y lo inevitable de la muerte.

En el arte, un uso no simbólico, sino técnico, se dio en la serigrafía. Parece que la primera pantalla serigráfica fue inventada en Japón por Some Ya Yu Zen hacia finales del siglo XVII, y

---

<sup>26</sup> Erika BORNAY, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 19-35.

consistía en dos hojas de papel de morera aceitadas, de forma que en una de ellas se untaba cola y se fijaba sobre una red de cabellos tensos, mientras que la otra hoja se contrapegaba en el registro exacto encima de la red.<sup>27</sup>

En la Inglaterra victoriana, el pelo era recolectado en relicarios fúnebres, como recuerdo del cónyuge, los hijos o los familiares cercanos, y era guardado como parte del álbum de familia. Una imagen todavía imborrable y traumática en el imaginario del siglo XX es lo que supuso la industria de la Shoa en el régimen nazi, que utilizaba los huesos, dientes, grasa y piel de las víctimas para producir objetos. Los cabellos, por ejemplo, eran destinados para fabricar fieltro industrial.

Hoy, en las sociedades urbanas, la textura, la longitud y el color también son relevantes en los significados colectivos atribuidos al pelo dependiendo de las idiosincrasias: en México, por ejemplo, en las mujeres el cabello largo se considera un signo de sensualidad. Desde la época dorada de Marilyn Monroe, sigue vigente en el imaginario colectivo occidental la frase de que “los caballeros las prefieren rubias”. La forma de acomodarlo o intervenirlo a través del peinado es uno de los elementos que han dado identidad simbólica a diferentes movimientos sociales o de tribus urbanas: los *hippies* (muy largo tanto en hombres como en mujeres), los *punkies* (con una cresta en mitad de la cabeza), los *skin head* (cráneo rapado), los *grunch* (a rastas o degrafileado) o los *emos* (liso, teñido de negro y cubriendo la mitad de la cara).

Además, junto con los estudios *post mortem* y el análisis del ADN, el cabello también desempeña actualmente un papel fundamental en procedimientos forenses y médicos de la identificación.

El empleo de pelo por parte de De la Mora en lugar de herramientas más tradicionales para el dibujo lleva inscritas de manera latente todas las referencias anteriores, mismas que probablemente influyen en la curiosidad y fascinación generada en el espectador al presenciar sus obras. Se trata, en realidad, de una enorme constelación de imágenes en la que, los usos de

---

<sup>27</sup> Michel Caza, *La serigrafía*, Barcelona, Ediciones R. Torres, 1974, p. 96.

De la Mora agregan más aristas: como veremos a lo largo de este texto, el artista privilegiará ciertos manejos, desdeñará otros, y construirá algunos nuevos.

Antes que De la Mora, diversos creadores contemporáneos han utilizado el cabello como un material alternativo. Una de sus predecesoras en el uso del pelo es la artista mexicana Paula Santiago (Guadalajara, 1969), quien lo identifica con lo femenino. En una pieza de los años noventa, Santiago bordó y tejió ropa de bebé utilizando su propio cabello, el de su abuela y el de sus amigas (fig. 16). En un tríptico de 1995 que tituló *Las tres gracias* (fig. 17), la autora tejió prendas con papel arroz y cabello humano. En 1998 dio un paso más en su trabajo con materia orgánica al agregar la sangre en una de sus obras. En la recopilación artística de Paula Santiago el uso del cuerpo y sus rastros deriva de un impulso simbólico, que casi siempre está utilizado en un mismo sentido: el pelo es el hilo que mantiene las costuras unidas, aludiendo a la unificación de las relaciones y el paso del tiempo. En De la Mora, como abundaremos en los capítulos posteriores, la utilización del cabello es más presimbólica y, lejos de aludir a un único significado, a lo largo de su producción los diversos usos irán destilándose y sofisticándose a través de muy variadas formas alegóricas.

Otro ejemplo de una artista que utiliza cabello en su trabajo es la performancera cubana Tania Bruguera (La Habana, 1968). Haciendo referencia a los rituales coloniales de la elaboración de banderas con que las mujeres contribuían al esfuerzo de la guerra desde los campos de batalla, Bruguera recogió cabello rizado, ondulado y liso y lo ató con cuerda roja, blanca y verde para crear una enorme bandera cubana (fig. 18). Posteriormente, hizo una lista de amigos y visitantes casuales a su estudio para que la ayudaran a coser el pelo al tejido, un proceso que duró cuatro meses. El resultado fue la obra *Estadística* (1996), que representa a la gente de Cuba en su multiplicidad racial y, a la vez, al uso de cabello en los rituales religiosos afrocubanos. Es decir, el pelo es un dispositivo simbólico hacia lo político, lo multiétnico y lo identitario. En este caso, una de las diferencias más acusadas en comparación con el trabajo de De la Mora versa en que el artista mexicano abreva de poéticas mucho más individuales, mismas

que configuran piezas prácticamente exentas a primera vista de recursos estéticos de identidad colectiva que las cataloguen como *made in Mexico*.

Un caso interesante en el uso del cabello con un fuerte acento social y político es el de la artista colombiana Doris Salcedo (Bogotá, 1958), creadora cuyo trabajo, en síntesis, se ha caracterizado por la voluntad de transformar objetos usados en esculturas que contienen referentes de pérdida, fragilidad y trauma de las víctimas de guerra en su país, personas con las que convive durante meses como parte de su proceso creativo.<sup>28</sup> Su instalación *Unland*<sup>29</sup> (1995-1998, figs. 19 y 20) consta de tres mesas viejas reconstruidas: la primera tiene un extremo forrado de tela blanca fina, sujeta visiblemente con puntadas de cabello; la segunda presenta una superficie envuelta de forma casi imperceptible con pelo e hilo; la tercera está cubierta completamente por tela semitransparente cosida a la madera con cabello, mientras que en un extremo tiene una cuna infantil incrustada, recubierta de gasa y rematada también con pelo humano. Sin recurrir a narrativas efectistas, como explica el curador norteamericano Dan Cameron, “el trabajo de Salcedo logra, paradójicamente, hacer de la ausencia el registro de una presencia humana que ha sido borrada de la escena”.<sup>30</sup> Es decir, los muebles se convierten en reliquias que testimonian la memoria de las personas que alguna vez los utilizaron, pero, al mismo tiempo, la intervención de la madera y el metal los convierte en una especie superficie orgánica de donde crece vello, que, como un elemento metonímico (una parte es tomada por el todo) constituye el recuerdo “vivo” de los seres anónimos rememorados. En este sentido, a pesar de que la carga social es abordada con mucha más fuerza que en el caso de De la Mora, el trabajo de ambos artistas coincide en que evocan la presencia a través de la ausencia del cuerpo. Asimismo, la poética desplegada en los dos no se presenta visualmente exotizante para el espectador europeo o norteamericano, como sí podría hacerlo la obra de Tania Bruguera.

<sup>28</sup> Véase Claudia Elisabeth GARCÍA CALDERÓN, *El arte contemporáneo como reto interpretativo. Dos estudios de caso*, tesis de maestría, México, UNAM-ENAP, 2005, pp. 98-169.

<sup>29</sup> *Unland (Destierro)* se exhibió en 1998 en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York y Site Santa Fe en Nuevo México. La conforman tres piezas independientes que, sin embargo, se presentaron juntas: *La túnica del huérfano* (1997), *Audible en la boca* (1998) y *Testigo irreversible* (1995-1998).

<sup>30</sup> Dan CAMERON, “Absence makes the art”, en *Artforum International*, Nueva York, octubre de 1994, número 33, p. 88.

Además de las creadoras latinoamericanas mencionadas, otros artistas también han utilizado el pelo como material y forma expresiva, tales como el estadounidense Robert Gober (Wallingford, Connecticut, 1954) y la germano americana Kiki Smith (Nuremberg, 1954). Estos autores inscriben sus obras en las estéticas desarrolladas en Estados Unidos durante los ochenta y noventa como paradigma de la práctica *queer* o la feminista (figs. 21 y 22). En ellos la materia orgánica tiene una función claramente del desecho como factor político de trasgresión del límite de la belleza (Gober), o de rescate de la corporeidad femenina como el sentido de la interioridad (Smith). Además Gober –junto con Christian Boltanski– fue pionero en la evocación del sentimiento de pérdida, en el mismo sentido que posteriormente lo hace Doris Salcedo, y que también, como veremos, está presente en varias piezas de De la Mora.

En contraste con los artistas mencionados, los dibujos de pelo de De la Mora no parecen contener en primera instancia referencias feministas, nacionalistas, sociales ni raciales, y la falta de estos significados no disminuye en ninguna medida el impacto visual de su trabajo. Pero al mismo tiempo, en el contexto en que empieza a trabajar De la Mora, que estudió en Nueva York, donde todos estos aspectos estaban muy problematizados en las corrientes multiculturales, considero que, conscientemente, el artista busca diferenciarse de esos usos. En este sentido, en un principio la utilización estetizante del pelo probablemente busca diferenciarse del arte posmoderno norteamericano en referencia a la problemática del cabello como receptáculo de la identidad y la corporeidad. Está claro que el artista conocía muy bien estos usos del pelo, puesto que en las pinturas anteriores a la maestría en Nueva York la referencia a estas estéticas es directa.

Después del posgrado en el Pratt Institute, si en sus obras más tempranas el pelo funciona como un dispositivo formal que apela a una condición no simbolizada de la materia como forma –como en los ejemplos vistos anteriormente–, poco a poco, se irá cargando de referentes alegóricos, como veremos más adelante, que apelan al cabello como fragmento, registro genético o reliquia. A la vez, la curiosidad, intriga, hechizo o suspicacia que este material genera en la

recepción del público es fruto de la fricción entre el trabajo artístico específico en el creador, y todos los otros usos artísticos y extra artísticos del cabello (moda, rito, tradición, religión).

Por ello, la realidad construida paulatinamente por De la Mora a través de su uso artístico específico del cabello ruega ser diseccionada filosóficamente, a fin de rastrear las contradicciones o antagonismos que existen entre los vectores que forman parte de ella (como elemento plástico y como alegoría), lo que quizás conduzca más certeramente a conocer las proposiciones que explican cómo esa realidad se inserta, contradictoria y dinámicamente, en la historia del arte y en la cultura.

## CAPÍTULO III

### CABELLO SOBRE PAPEL

El trabajo de Gabriel de la Mora ejecutado en pelo sobre papel no es necesariamente el mismo en las primeras obras y en las últimas. Si al principio primaba la idea del pelo como un elemento plástico –formal y técnico– después el artista irá sofisticando y aumentando la complejidad del recurso, que se va cargando de significados que no necesariamente existían en sus primeros trabajos, y que derivan hacia lo alegórico. Vectores que, lejos de armonizarse, van amalgamándose de forma que es ilusorio leer su obra como un todo compacto.

#### 3.1. EL PELO COMO ELEMENTO PLÁSTICO

##### 3.1.1. Bidimensionalidad versus tridimensionalidad

La primera vez que De la Mora exhibió sus dibujos de cabello en México fue en abril de 2005 en la segunda edición de la feria MACO, en el *stand* de la galería Luis Adelantado dentro del recinto Expo Reforma, en la colonia Juárez. Catorce dibujos realizados con pelo humano y sintético sobre papel integraron entonces la colección de piezas de De la Mora a la venta. Se colgaron escenas infantiles donde los personajes –que en la mayoría de las ocasiones eran sus propios sobrinos– aparecían envueltos en una atmósfera donde se construía una simbiosis entre la inocencia y la crueldad, el placer y el dolor, lo dulce y lo amargo: todas ellas exploraciones y contradicciones temáticas resueltas con cabello de los propios retratados<sup>31</sup> (figs. 8 y 9). Dos meses antes, en febrero de 2005, otras catorce obras hechas con pelo habían sido mostradas en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO, en Madrid. De ellas, siete fueron adquiridas por el Centro Gallego de Arte Contemporáneo y el resto desembocó en colecciones privadas de Estados Unidos, Europa y Venezuela. El éxito comercial de su obra y el interés creciente suscitado en los coleccionistas, coincide también con sus investigaciones del cabello como materia para el arte.

---

<sup>31</sup> Sergio R. BLANCO, “Dibuja con cabello inocencia y crueldad”, en *Reforma*, México, 22 de abril de 2005, sección Cultura, p. 4C.

Entonces el autor tenía claro que, por su técnica, las piezas son “dibujos”, a pesar de que éstas no hubieran sido resueltas a tinta, carbón, lápiz ni pastel: “Para mí, el dibujo es el conjunto de puntos y líneas que dan una imagen, una idea o un concepto, y tiene que ser forzosamente sobre papel”, consideraba el creador en 2005,<sup>32</sup> y agregaba: “El punto que siempre me ha llamado la atención es el de un poro de la piel, y la línea que me ha interesado es la de un pelo, o cabello, aunque a mí me gusta decirle pelo”.<sup>33</sup>

Sin embargo, esta fibra aporta novedades inexistentes e imposibles –al menos ante la limitada vista humana– en la línea de carboncillo, lápiz o tinta. En primer lugar, el pelo continúa fuera del papel, es decir, el soporte no es un límite. Además, el soporte sostiene la línea, pero no atrapa el trazo. En segundo término, los diseños ya no son bidimensionales, sino que el volumen del cabello proporciona una tercera dimensión real –no óptica– a la obra: por primera vez, un dibujo puede ser visto de perfil. Siendo literalmente plano, se impregna de características que tienen que ver con la escultura, incluso con la arquitectura.

Desde su trabajo inaugural con pelo, que tituló *Primer dibujo de pelo. Prueba en mica* (febrero de 2004, fig. 2), se dio cuenta de ambas “novedades” del pelo como línea. Constató que aunque físicamente se terminara la superficie adhesiva, el pelo trascendía los límites de soporte. Además, iluminado al vislumbrar las burbujas de aire que quedaban entre el plástico con pegamento y el papel, se dio cuenta de que los diseños ya no eran de dos dimensiones como sí lo es el dibujo tradicional, sino que el volumen delgado del cabello fungía como un parámetro más de la composición artística. En un texto que redactó en junio de 2004, cuatro meses después de su primer intento de crear dibujos con pelo, De la Mora describió y justificó su “nueva” técnica con las siguientes palabras:

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*

<sup>33</sup> Etimológicamente, la palabra “pelo” proviene del latín *pilus*, y el diccionario de la Real Academia Española (RAE) define el vocablo como “un filamento cilíndrico, sutil, de naturaleza córnea, que nace y crece entre los poros de la piel de casi todos los mamíferos y de algunos otros animales de distinta clase”. La palabra “cabello” procede del vocablo latino *capillus*, y la RAE lo define como “cada uno de los pelos que nacen en la cabeza”. El término “pelo” define a todos los filamentos que nacen en el cuerpo humano, incluyendo las axilas, el pubis, la cara, las piernas, brazos y el resto de las zonas de la anatomía.

El pelo para mucha gente o culturas simboliza fetichismo, vanidad, la inteligencia, erotismo, angustia, repulsión, fuerza, lleva tu información genética o DNA, entre otras. El pelo existe de diferentes formas, espesores y colores. Cada individuo lo tiene de manera muy particular, esto sin meternos al corte de pelo, cantidad, estilo o peinado. El retrato ha sido una constante desde el inicio de mi carrera, pero siempre representado de forma no tan convencional, explorando y cuestionando a través de la fotografía, el video y la pintura. Ahora comienzo a trabajar con el dibujo, el retrato y la experimentación de una técnica, a través de una serie de dibujos, utilizando tan sólo el pelo de la persona que aparece en la escena sobre papel, y un poco de pelo sintético de diferentes colores. (...) El moldear el pelo da un gesto interesante y más aún cuando el papel termina y la línea continúa fuera de éste, descubriéndose así un secreto que a simple vista se ve como cualquier dibujo normal. El dibujo deja de ser bidimensional y se convierte en tridimensional. El papel no es un limitante para que el dibujo continúe fuera de éste, así como el arte y el artista no tienen límites, sino los que uno mismo se ponga.

Aspectos fundamentales del camino que seguirá su trabajo con esta técnica están latentes en este texto, que desordenadamente lanza al aire ideas sobre el cabello como materia: los significados del material (que tienen que ver con la recepción de la pieza en el público), su registro científico (“lleva tu información genética”), la identidad (“cada individuo lo tiene de una manera muy particular”), la técnica (el dibujo), el moldeado (lo escultórico), el gesto (que tiene que ver con la particularidad, el toque personal del artista), el retrato reiterado (“utilizando sólo el pelo de la persona que aparece en la escena”), lo sorprendente (“descubriéndose un secreto que a simple vista se ve como cualquier dibujo”), el soporte (el papel). Todas estas ideas encerradas en un material que, concebido como una caja de Pandora, sólo esperaba a ser liberado. Otro aspecto interesante es la relación entre el dibujo con pelo como técnica manual y la fotografía como técnica mecánica, que en muchas ocasiones es utilizada como modelo para las composiciones. Aunque al usar la fotografía estén resueltas las proporciones y sombras, el artista no calca ni proyecta, sino que usa su propio pulso para realizar sus dibujos, interpretando o tergiversando las imágenes plasmadas en las fotografías. Cuando utiliza un boceto hecho a lápiz, después lo

destruye, pues lo considera parte del proceso y asegura que no quiere llegar a verlo enmarcado como si fuera una pieza.<sup>34</sup>

En mayor medida que con los dibujos tradicionales, sus composiciones de pelo ruegan ser vistas de cerca, lo que establece una relación íntima con quien las observa. Las líneas de cabello son tan delicadas y finas que cualquier distancia mayor a unos centímetros las convierte en casi invisibles, lo que le confiere a sus trazos capilares cierta sensación de fragilidad, no sólo visual sino tangible. Si en cualquier pieza la experiencia de observar una reproducción supone perder muchos matices con respecto a la obra original, en el caso de las obras con pelo, en las reproducciones se desvanece casi completamente la sensación de vislumbrar fibras capilares. Al acercarse a su obra en vivo, el ojo descubre el volumen natural del cabello y las sombras que generan aquellos fragmentos de fibra que, deliberadamente, quedaron parcialmente sueltos sobre el papel. Se trata del “secreto” que tanto gusta a De la Mora, un secreto presente desde la propia materia elegida.

En un recorrido cronológico por sus piezas se puede constatar cómo mientras que en las primeras el pelo estaba completamente adherido al papel, el artista ha tendido paulatinamente a despegar el cabello del soporte en ciertas zonas de sus composiciones, usándolo de manera tridimensional, como *Web Minimales*, de 2005 (fig. 23), donde la libertad del pelo suelto sobre el soporte se relaciona narrativamente con la de los personajes representados, que en este caso tomó de una imagen de Internet. En sus creaciones con esta particular línea, el pelo ha servido también como trazo para investigaciones más conceptuales y abstractas como en la obra *M.A.P.A.* de 2006 (fig. 24), que presenta una línea curva dividida por cortes transversales. No obstante, tanto en las piezas en las que el pelo está totalmente en contacto con el soporte, como en aquéllas en las que la fibra está libre en algunas zonas, existe también una relación con la arquitectura: su técnica no consiste en trazar, sino literalmente en construir, armar. Además, la exhaustiva pulcritud recuerda vagamente a la del dibujo técnico.

---

<sup>34</sup> Entrevista personal con el artista el 17 de septiembre de 2008.

Todos estos elementos plásticos están contenidos en el cabello, lo que otorga al artista varios vectores formales a la hora de manipular el material para convertirlo en materia para el arte. La certeza de la ambigüedad de esta fibra ha acompañado toda su obra con pelo. Sin embargo, si esta característica, en una primera instancia, era enfatizada por el artista sobre todo por su carga formal (es decir, la evanescencia del dibujo como técnica), la misma delicadeza, endebles e inconsistencia también serán sofisticadas en un sentido alegórico, como se verá en las siguientes páginas. Por ejemplo, cuando mandó enmarcar sus primeras piezas, éstas estaban protegidas por un vidrio convencional; en las últimas el creador ha ideado un tipo de marco especial, realizado con acrílico, que envuelve a las obras en una especie de vitrina, aumentando la sensación de estar frente a una reliquia o resto arqueológico.

### 3.1.2. La perversión del vacío

El cabello es la línea; pero ¿qué sucede con todo el espacio negativo que ésta genera? La pieza es un receptáculo pequeño y construido de manera contenida, pero la presencia de tantas zonas blancas genera la sensación de vacío. Dejar a quien observa la obra en esos huecos immaculados es una perversión también, porque el vacío provoca que el espectador se sienta desorientado y que, durante unos segundos, se pierda ante la pureza visual de la obra. Se ve ante un microcosmos que se vuelve, de pronto, de gran amplitud, lo que pone en evidencia la paradoja de que cierta sensación de agorafobia (el terror a los espacios abiertos) emane de un objeto tan pequeño y delicado como las piezas sobre papel de Gabriel de la Mora.

Su utilización del espacio sobre el lienzo se podría comparar con las obras de Cy Twombly (Lexington, Virginia, 1928), cuyos soportes blancos intervenidos con líneas nerviosas y grafías tambaleantes alcanzaron celebridad a finales de los cincuenta, cuando decaía la pujanza del expresionismo abstracto. Roland Barthes –que encontró en el creador estadounidense una especie de *alter ego* artístico– insistía en que sus obras son gesto puro: en Twombly, decía Barthes, “hay que diferenciar el *mensaje*, que busca producir información, y el *signo*, que busca producir

entendimiento, del *gesto*, que produce todo el resto, sin que necesariamente busque producir nada”.<sup>35</sup> Es decir, ante sus obras, el espectador sólo puede dilucidar huellas o ausencias de gesto.

Desde esta premisa, al igual que en las piezas de Gabriel de la Mora, el propio dibujo articula el espacio: más que el minimalismo, es el gesto aquello que confiere espacialidad al vacío. Pero si en Twombly el gesto es producto de una sacudida que subvierte ese vacío del lienzo –como si el crayón fuera un bisturí–, en De la Mora la colocación del cabello sobre el soporte obedece más a la precisión y delicadeza de una implantación quirúrgica, quizá una inseminación o un injerto. En este sentido, el papel se convierte metafóricamente en piel.

Barthes veía en las líneas de Twombly un trazo inimitable, lo que le llevó a afirmar que lo que no se puede imitar, finalmente, es el cuerpo: “La obra de Twombly ofrece la lectura de esa fatalidad: mi cuerpo nunca será el tuyo”.<sup>36</sup> En De la Mora, la línea imposible de emular es, además, un cabello, un verdadero fragmento de cuerpo que lleva la información de un genoma único.

La simplicidad y sobriedad purista, pero a la vez estetizante, con que se disponen los trazos en el vacío también es un rasgo compositivo que aparece en las piezas escultóricas de Doris Salcedo. *Unland* (fig. 19) la instalación de los noventa comentada en páginas anteriores, fue montada en una sala de paredes blancas donde se distribuyen tres mesas largas de manera paralela y amplia, dando como resultado una composición sobria, también con sensación de vacío, pero cuyos elementos han sido colocados con proporciones milimétricamente estudiadas, casi áureas. Si en De la Mora el espacio vacío del papel se llena con el cabello, una fibra transfigurada como un elemento formal que en sí evoca la presencia de una persona, en Salcedo los muebles, objetos, tejidos y cabellos son también formas que hacen referencia a ausencias de quienes los utilizaron. En ambos artistas se siente el peso de ese espacio ampliamente vacío, pero no obedece a la misma intención. En *Unland*, y en otras instalaciones de Salcedo, el vacío enfatiza el contraste entre la blancura austera de la contemplación estética, y el aura, más en un

---

<sup>35</sup> Roland BARTHES, “Cy Twombly: Works on Paper”, en *The Responsibility of Forms*, tr. Richard Howard, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 160. Traducción propia.

<sup>36</sup> Roland BARTHES, 1985, *op. cit.*, p. 170.

segundo plano, de los lugares y cosas simples, provocando, en ocasiones, un paso casi fantasmagórico desde el espacio y tiempo reales, hacia el espacio de la memoria humana.<sup>37</sup> En De la Mora la blancura del espacio también subraya en primer término la pureza compositiva de la obra, pero sobre todo pone de manifiesto su limpieza. La tenue línea del pelo –casi invisible– descansa sobre la superficie pura, límpida, de un papel plano donde no hay resquicio ni rastro del artista, que, como hemos visto, se lava las manos cada cuarto de hora. Estos huecos podrían proyectar quizá la obsesión por la higiene que profesa De la Mora en su vida cotidiana –por ejemplo, jamás toca el pomo de una puerta con las manos–, al tiempo que separan sus piezas de otros usos artísticos mucho más orgánicos o grotescos del cabello.

Pero a la vez que De la Mora juega con el vacío, el creador disfruta tocar el cabello de sus piezas –jamás usa guantes, ni tiene ayudantes–, por lo que sus huellas sí quedan estampadas en el pelo, y éstas podrían verse utilizando un microscopio. En su proceso, el artista puede manipular su soporte dibujístico y tocar su material, pero este placer táctil es negado al espectador. Exponer las piezas de De la Mora sin cristal supone arriesgarlas a que la mano de un observador las lastime, ya sea por plasmar una mancha en el papel, o por tirar de algún cabello como si fuera un hilo suelto en una prenda. Este vacío blanquísimo resalta el esteticismo de la obra, pero también invita a centrarse en la fragilidad y textura del pelo. Y el regodeo visual de la contemplación sí está permitido por un artista que parece disfrutar en administrar el placer. Pero quien osa a acercarse demasiado a comprobar que la fibra es realmente un cabello o a buscar las huellas digitales de De la Mora, quizá entra en contacto con la perversión de la desmesurada pulcritud contenida y entonces se pierde en el vacío, o es repelido por el aire gélido que proviene de la pureza, cegadoramente blanca, de los espacios negativos de la obra.

A veces ese vacío espacial convive también con la idea de la desaparición no sólo en el espacio, sino en el tiempo. Por ejemplo, en las obras secuenciales de 2004 *Antes de terminar el concierto* y *Después del concierto* (figs. 25 y 26) el artista se centra en cómo las siluetas de las personas son una masa bulliciosa que oculta la imagen de los asientos, para mostrar en la

---

<sup>37</sup> CAMERON, Dan, *op. cit.*, p. 91.

segunda pieza que las sillas han quedado vacías tras la desaparición de los espectadores, pero a la vez son visibles para el observador –que, en realidad, ahora es el espectador, pero de la propia obra de De la Mora. Mientras en la primera obra la masa “miraba” al observador, que está fuera de campo, en la segunda, es el sujeto quien que contempla una imagen donde el pelo sobre el papel blanco representa un objeto vacío e insignificante (una silla) que, sin embargo, alegoriza la ausencia de quien lo ocupó y dejó su rastro en él. En realidad, el concierto quedó borrado en este díptico. En ambas obras –y en el interludio entre las dos–, De la Mora apela a la *estética de la desaparición*, convirtiendo al espectador en un picnoléptico, es decir, obligándolo a padecer “ausencias”, una afección psíquica en la que para el enfermo “el tiempo ausente no ha existido. Sólo que, sin que lo sospeche, se le escapa en cada crisis una pequeña parte de su duración”.<sup>38</sup> El picnoléptico se ve obligado a ensamblar aquello que recuerda y aquello que nunca quedó registrado en su memoria, a inventar para otorgar verosimilitud a su discurso. Es como el juego infantil que aparece en la película prima de Juan Antonio Bayona *El ofanato* (2007, España), donde una persona, colocada frente a la pared y de espaldas a un grupo de niños que se mantiene a distancia, golpea el muro varias veces. Durante ese lapso, los otros deben haber avanzado pero con cuidado de quedar en una postura inmóvil para que la persona no los vea moverse al girar la cabeza súbitamente. Los sorprendidos en movimiento quedan eliminados, mientras que quien logra alcanzar la pared sin ser descubierto en moción gana. La imagen en la retina en esta práctica lúdica –y también en la obra plástica de De la Mora– registra las huellas de paso del tiempo, pero no puede acceder al tiempo ausente que pasó en el intervalo entre una instantánea y otra. Sin embargo, ese vacío imposible de registrar pesa sobre la propia imagen.

Pero, si uno de los aspectos originales de toda la producción de De la Mora analizada en el presente trabajo reside en el cabello transfigurado como forma plástica sobre fondo blanco –con todas las ambigüedades referentes a la vacuidad, la gestualidad y la ausencia– no es menos revelador reflexionar sobre las implicaciones estéticas que surgen al elevar al cabello al nivel de materia para el arte.

---

<sup>38</sup> Paul VIRILIO, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1988, p. 8.

### 3.1.3. El pelo como materia y la rematerialización del arte

Al utilizar el cabello para dibujar, el creador está posicionándose ante una tradición que, desde Cennino Cennini hasta hoy, ha considerado ciertos materiales como idóneos para una expresión. El pelo definitivamente no es un material tradicional para dibujar, esculpir o construir. Y, sin embargo, De la Mora lo convierte en una *condicio sine qua non* de sus piezas.

La *materia* en la obra de De la Mora no es lo mismo que el *material*, es decir, ésta es entendida desde la filosofía y no desde el proceso manual de las artes visuales. Cesare Brandi entendía por materia, desde un punto de vista fenomenológico, aquello “cuanto sirve a la epifanía de la imagen”,<sup>39</sup> y a su vez la dividía conceptualmente entre “materia como estructura” –que en un dibujo sería el soporte– y “materia como aspecto”, que en este caso sería el propio cabello. De la Mora, en sus obras con pelo, se encuentra en la línea de Brandi pero lo trasciende, pues para él la materia está constituida también por los sistemas de categorías, los recursos plásticos y conceptuales al servicio de la representación y por los instrumentos de los que el sujeto se sirve para articular un mundo. Para Elena Morales<sup>40</sup> no todos los materiales utilizados por el artista plástico se pueden llamar “materia”, sino que “los materiales se convierten en, o llegarán a ser, materia”. Según la autora española “materia no significa espesor de la capa pictórica, significa más bien un segundo grado, poder expresado confiado a los materiales, y más allá de esto, la adecuación entre la idea conductora y los materiales empleados”. En De la Mora, el cabello funciona como materia, mientras que el papel, que también forma parte intrínseca de la obra, es concebido como un mero soporte, aunque, como hemos visto, la relación entre la línea y el vacío del papel desempeña una función clave en la recepción de la pieza. Con otras palabras más poéticas, el pelo es para De la Mora algo similar a lo que indica Sergio Rojas, para quien la

---

<sup>39</sup> Cesare BRANDI, “La materia de la obra de arte”, en *Teoría de la restauración*, Alianza forma, Madrid, 1988, p. 19.

<sup>40</sup> Elena MORALES, “Apreciación de la materia pictórica”, en la revista *Correo del Arte*, España, junio de 1997, número 133, p. 27.

materia es “la secreta gravedad de lo real, la solidez de un mundo demasiado anterior, el peso y los mecánicos fluidos de la carne o el relámpago estallado del acontecimiento”.<sup>41</sup>

En relación a las teorías actuales que ponen a la materia en primer término, es vital para el presente trabajo la disertación del crítico Carlos Vidal, quien detecta una rematerialización pronunciada en el arte de los últimos años, especialmente en el que toma al cuerpo como referencia: “La verdad es que hay –ante los mismos ojos nuestros que prevén una especie de ciber mundo– un arte cada vez más rematerializado, rematerialización que, de generación en generación, y por lo menos desde la década de 1960, ha vinculado y desvinculado a los artistas y sus materias”.<sup>42</sup> Para hacer un recorrido fugaz y esquemático por el último medio siglo, Rojas establece una síntesis que comienza en los sesenta (con el conceptualismo lingüístico y el minimalismo), pasa por los setenta (con los paradigmas del arte como texto, las facetas inmaterializadoras, teatrales o arquitectónicas del minimalismo a la “impureza” desconcertante o la “realidad interior” del posminimalismo), y los ochenta (con el “arte como simulacro”, que vio florecer el conflicto de coexistencia entre un neoconceptualismo posestructuralista y el “regreso a la pintura” a la “nueva subjetividad” y la “*new image*”). Llegamos a mediados de los noventa a un tipo de creaciones donde el concepto psicoanalítico de lo Real (aquello que escapa al orden simbólico, en la línea de Jacques Lacan, concepto que abordaré en el apartado dedicado a la alegoría) es vislumbrado en ciertas piezas artísticas, de forma que, autores como Hal Foster detectan un retorno de lo Real (lacanianamente) o sus transferencias y desplazamientos, donde el arte busca asentarse en cuerpos reales y sitios sociales. Es decir, el esquema histórico anterior es, a modo de síntesis, un periplo de cuarenta años que transita del “arte texto” al “arte cuerpo”, pero también, y a la vez, se produce una transferencia del texto como cuerpo al cuerpo como texto, desplazamientos que en el arte contemporáneo son importantes.

---

<sup>41</sup> Sergio ROJAS, *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*, Chile, Universidad Arcis, 2003, pp. 9-10.

<sup>42</sup> Carlos VIDAL, “Arte, materia y virtualidad. El arte en la era de su rematerialización”, en *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, enero-febrero de 2001, número 169-170, p. 59.

En opinión de Vidal, en estas cuatro décadas “el arte se ha polarizado y des-polarizado más allá y más acá de las técnicas, y de sus propios medios o sentidos, para acceder al tiempo de las rematerializaciones más radicales de todas, lo que ha derivado en la consideración del ‘arte’ y de la ‘rematerialización’ como dos sinónimos plenos de dinamismo”.<sup>43</sup> Pero esta “rematerialización” que apunta Vidal no se produce como un fenómeno cultural de resistencia a algo en particular, sino que en su opinión “la materialización y rematerialización son condiciones de existencia del arte y de la representación”.<sup>44</sup>

Es importante señalar que el concepto de *rematerialización* proviene de otro concepto previo, el de *desmaterialización* del arte, que fue acuñado en los años sesenta por la ensayista, curadora, crítica de arte y activista política Lucy R. Lippard (Nueva York, 1937),<sup>45</sup> cuando definió con este nombre al paso del arte objetual al arte de concepto, en el cual la idea se privilegiaba sobre la obra material. Este fenómeno según Lippard comenzaría con el minimalismo y abarcaría el arte conceptual posterior a los sesenta. Cabe puntualizar que no coincido con la idea cíclica de que a la desmaterialización le sigue una rematerialización, en el sentido que lo afirma Vidal, porque esta inclinación a lo inmaterial –de la manera que entendía Lippard– también alcanza a ciertas propuestas de la actualidad. A mi modo de ver, más bien se trata, como sucede en el arte contemporáneo, de dos formas de hacer arte que coexisten hoy: rematerialización y desmaterialización.

Sin embargo, el término de rematerialización es útil para situar el trabajo de De la Mora en el panorama artístico actual, en especial, el de los creadores que utilizan los elementos orgánicos, y también para diferenciarlo de quienes recientemente se han inclinado por producir obras desmaterializadas. Mientras la desmaterialización, entendida metafóricamente, quedaría plasmada en el arte conceptual y las estrategias que evolucionaron a partir de él (hasta hoy), la

---

<sup>43</sup> *Ibíd.* p. 65.

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 62.

<sup>45</sup> Lucy R. LIPPARD, *Seis años : la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, traducción de M<sup>a</sup> Luz Rodríguez Olivares, Madrid, Akal, 2004. En el libro, la autora construye una cronología comentada y acompañada de textos de artistas, coloquios y entrevistas centrada en el llamado arte conceptual, arte de la información o arte de la idea, con referencias al arte minimalista, antifforma, arte de sistemas, arte de la tierra o arte procesual, en América, Europa, Asia y Oceanía.

rematerialización propone una vinculación entre el artista y su materia, así como una presencia tangible, aurática de ésta. Como ejemplo de obras desmaterializadoras se encontrarían las instalaciones donde de Teresa Margolles utiliza vapor de la morgue, o la obra *Muro cerrando un espacio*, presentada en 2003 por Santiago Sierra en el pabellón español de la Bienal de Venecia, que literalmente tapiaba la puerta del recinto para impedir el paso.

En relación a la obra de Gabriel de la Mora, lo que se produce es una aguda rematerialización, pues él confiere a la propia materia (en este caso el pelo) gran parte del peso de la obra, tanto a nivel formal como procesual y conceptual. Además, el artista sitúa el aura (que Walter Benjamin define como “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra”)<sup>46</sup> de su pieza en el pelo, de forma que el cabello pasa de ser un *material dibujístico* a ser convertido filosóficamente en *materia*. Al mismo tiempo, el espectador también centra su mirada en él, tanto que el primer ímpetu es acercarse, y si las obras no tuvieran una protección, incluso tocarlo. Por ejemplo, en una charla que mantuvo el artista con estudiantes de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana en 2008, en la que llevó algunas de sus piezas dentro de cajas de plástico transparente, era curioso observar cómo los pupilos escudriñaban las obras por delante y detrás. Si estuviesen realizadas con otro material, las obras no serían lo que son.

Ahora bien, el hecho de que sus piezas se inscriban en la rematerialización no significa que estén exentas de imbricaciones conceptuales. De hecho, la materia es entendida por el artista como paradigma para la forma, pero también para el concepto. Por un lado, esta fibra equivale conceptualmente, como se ha visto, a la línea en la composición bidimensional dibujística tradicional, pero no deja de ser, al mismo tiempo, un trazo tridimensional y por tanto impregnado también del lenguaje escultórico y arquitectónico, y un material para el arte. Pero además, el pelo es en sí mismo un receptáculo de información con la cual el creador juega en diferentes niveles en cada obra. Tanto que, en algunos de sus trabajos se convierte en un mecanismo físico para

---

<sup>46</sup> BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003. p. 42.

materializar una serie de intereses conceptuales o metafísicos que van más allá del uso del pelo en sí, y que tienen que ver con la identidad personal y transpersonal, lo vivo y lo muerto, lo real y lo ficticio, el vestigio y la huella, etc. El pelo llega a convertirse, como veremos a continuación, en un material alegórico.

El creador, en el uso de un filamento cargado de todas estas –y más– connotaciones conceptuales, es heredero en cierto sentido de toda la tradición que inició con el *Minimal Art* y culminó con el *Conceptual Art*. Ésta es la corriente que, como es bien sabido, inició la desmaterialización del arte que vislumbró Lippard, en la que reitero que De la Mora no se inscribe. El mismo Sol LeWitt proclamó en su texto de 1967 *Paragraphs on Conceptual Art* que la idea tenía supremacía sobre la materialización de una obra de arte, pues para él “la idea es una máquina que genera arte”.<sup>47</sup> En la obra de De la Mora podríamos evidenciar más bien un equilibrio entre forma, concepto y proceso, de tal modo que la triple balanza imaginaria tendría su punto de tensión en el material, en el cabello. El tipo de arte al que LeWitt se refería era aquél que debía dirigirse más a la mente del espectador que a su mirada, un arte prácticamente inmaterial. Nada más alejado de las composiciones en pelo sobre papel de De la Mora, que no sólo apelan en primer término a la visión, sino que en esa contemplación que emerge del ojo del espectador, es justamente donde, al descubrir la materia (el cabello), se abre el canal conceptual y alegórico que ésta posee.

### 3.2. EL PELO COMO ALEGORÍA

Entiendo aquí la alegoría en el sentido que Benjamin enuncia en *El origen del trauerspiel alemán*: “Mientras que el símbolo atrae al hombre hacia sí, lo alegórico irrumpe desde el fondo del ser para interceptar en su camino descendente a la intención, y golpearla de este modo en la cabeza. (...) Lo alegórico ha de desplegarse siempre de modo nuevo y también de modo

---

<sup>47</sup> Sol LEWITT, “Paragraphs on Conceptual Art”, en *Artforum*, verano de 1967, pp. 79-83.

sorprendente, pero el símbolo (...) se mantiene idéntico a sí mismo”.<sup>48</sup> Es decir, si el símbolo parte de la restitución de la totalidad, la alegoría parte de que esa restitución es imposible, y entonces funciona por el vaciamiento del sentido. Para Benjamin los objetos no son sino signos que pierden sentido.<sup>49</sup> Además, curiosamente el elemento del vacío desempeña, como hemos visto, un papel fundamental en la visualidad de sus piezas.

Reflexionar –en términos de la alegoría benjaminiana– acerca de sus piezas de pelo sobre papel pasa irremediamente por el análisis de estas obras en el contexto histórico específico en que fueron producidas: los primeros años del siglo XXI. En este sentido, coincido con Keith Moxey en que “los signos no son parte de un sistema abstracto e intemporal, sino que están involucrados en transacciones sociales y culturales específicas. Obtienen su significado de las circunstancias específicas de su uso”.<sup>50</sup> Considero que el pelo como materia-signo en algunas obras de Gabriel de la Mora es alegoría de dos elementos que tienen que ver con dos fenómenos del tiempo que vive el artista, que es el interludio del final del siglo XX y el inicio del XXI: el retorno de lo Real y la resignificación de lo abyecto en un *sex-appeal* de lo inorgánico. En sus últimas piezas, el concepto de alegoría negocia, además, con la idea de cadáver, luto y de *communitas* (comunidad) fundada en el tabú y el tótem freudianos.

### 3.2.1. El retorno de lo Real

¿Qué es lo Real en el arte contemporáneo? Nada tiene que ver con lo que en el lenguaje común se entiende por realidad. La categoría filosófica de lo Real (escrito con letras mayúsculas) fue enunciada en 1953 por el filósofo francés Jacques Lacan, y se refiere a aquello que escapa a la significación, es decir, que se encuentra fuera del orden simbólico. Lo Real es precisamente lo

<sup>48</sup> Walter, BENJAMIN, “El origen del Trauerspiel alemán” en *Obras*, Libro I/vol. I, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 402.

<sup>49</sup> Aunque en el presente ensayo me avocaré al corte alegórico en De la Mora a partir de esta teoría benjaminiana, esto no significa que considere que el símbolo es inamoviblemente “fijo” mientras que la alegoría se renueva sin cesar. Esta afirmación tiene mucho de certeza, pero también de rigidez, pues más allá de las cercanías y diferencias entre ambas “entidades”, el símbolo es mínimamente dual: posee una dimensión explícita o visible, fija, pero también otra abierta al infinito de una interpretación según necesidades, reciclajes o canjes culturales, que, por supuesto, se encuentran en la experiencia estética.

<sup>50</sup> Keith MOXEY, “La creación del genio”, en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, España, Ediciones del Serbal, 2004, p. 37.

que no encaja en la realidad por estar excluido de ella. El propio Lacan hablaba de tres órdenes a la hora de percibir: lo Real, lo imaginario y lo simbólico que son conceptos completamente distintos.<sup>51</sup> Si producimos una fantasía y podemos representarla, estamos en el orden de lo imaginario, lacanianamente hablando. Si en el momento de estar ante una obra de arte establecemos una relación simbólica con alguna prohibición o algún sistema de la ley que acota el deseo, estamos ante lo simbólico. Pero si lo que se produce al tener una experiencia estética es la pura pulsión y el goce, o el residuo de éste, nos encontramos en lo Real.

El sociólogo y filósofo esloveno Slavoj Žižek (Liubliana, 1949) propone una definición de “lo Real”, concepto que para él posee tres dimensiones que de algún modo reflejan la triada de lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real:

Lo Real es, primero de todo, la mancha anamórfica, la distorsión de la imagen directa de la realidad como imagen distorsionada, como semblanza pura que 'subjektiviza' la realidad objetiva. Por tanto, lo Real hace las veces en este caso del espacio vacío, de la estructura de una construcción que nunca está, que se percibe como tal pero que sólo puede construirse retroactivamente y debe presuponerse como tal: lo Real como construcción simbólica. Finalmente, lo Real es el objeto excrementicio dislocado, lo Real 'en sí mismo'.<sup>52</sup>

Es decir, lo Real es aquello que no aparece –o que desaparece– en la representación, pero que ejerce sobre ella una fuerza de distorsión y que, más aún, se define precisamente por esa distorsión. A propósito de la definición de Žižek, el historiador del arte chileno Sergio Rojas señala que con lo Real ocurriría algo similar a lo que sucede con la detección de los llamados “agujeros negros”, que no se pueden “ver”, pero sí son visibles las alteraciones que provocan en las órbitas de los cuerpos que circundan el perímetro de una enorme zona oscura. Aunque no se puede mensurar, se dice que “ha de haber allí un agujero negro”.<sup>53</sup>

Hal Foster, profesor de Historia del Arte y Literatura Comparada en la Universidad de Cornell, ha construido recientemente una genealogía del arte y la teoría desde el minimalismo y

<sup>51</sup> Jacques LACAN, “Le symbolique, l'imaginaire et le reel”, en *Bulletin de l'Association Freudienne*, número 1, 4-13, 1982.

<sup>52</sup> Slavoj ŽIŽEK, “The matrix o las dos caras de la perversión”, en la revista *Acción paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*, traducción Carolina Díaz, 1999, número 5, sin paginación.

<sup>53</sup> Sergio ROJAS, “El bib-bang de la cosa en sí”, en *Imaginar la materia: ensayos de filosofía y estética*, Chile, Universidad Arcis, 2003, p. 346.

el pop de los años sesenta a la actualidad, para rastrear qué produce el presente como diferente, y cómo el presente enfoca a su vez el pasado. Foster sostiene que hoy somos testigos de un “retorno de lo real” en el arte y en la teoría del arte: “Si algunos altomodernos buscaban trascender la figura referencial y algunos posmodernos deleitarse en la imagen sin más, lo que quieren algunos tardoposmodernos es poseer la cosa real”.<sup>54</sup> Esta vuelta de lo Real diagnosticada por Foster y que afecta a ciertas manifestaciones del arte de la actualidad constituye un regreso perturbador, pues el capitalismo tardío, la ingeniería genética y los desastres ecológicos conducen al cuerpo a lo indefinido y lo incierto. Mario Perniola advierte que en el arte actual nos encontramos ante un fenómeno que busca “proporcionarnos una percepción más fuerte de la realidad” que “piensa el arte como una perturbación, una fulguración, un *shock*”.<sup>55</sup> Lo Real en Lacan, y como lo toma Hal Foster –viniendo del psicoanálisis– es estrictamente el residuo funcional que siempre escapa a la realidad. Es decir, es el nivel que resiste la simbolización. Esa dimensión de lo Real es también denominada por Lacan *das Ding*, la Cosa, el vacío primordial que se encuentra fuera del lenguaje y más allá del significado, y justo por ello, no puede ser simbolizado.

La pregunta en la obra de De la Mora no es si el cabello es lo Real, sino qué hay en el cabello como recurso que apuntala un retorno de lo Real. Ésta sería la diferencia entre lo matérico –el cabello en sí, tangible, abordado en el epígrafe referido a la rematerialización– y lo Real, que es una especie de rizoma que está presente en sus obras. Lo indefinido y lo incierto, lo que retorna desde el inconsciente como puro afecto, es lo Real: una pulsión sin representación que se desplaza generando fantasías, que en sí mismas son el desplazamiento de ese retorno de lo Real.

Esto lleva claramente a afirmar que el sustrato del retorno de lo Real en este artista está en realidad en el uso de una materia equívoca en términos de potencial simbólico: el cabello. El pelo funciona, en este sentido, como una alegoría de lo Real, puesto que, como materia, produce

---

<sup>54</sup> Hal FOSTER, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 170. Foster escribe “real” con minúscula. En este ensayo optaremos por plasmarlo como un concepto lacaniano, con mayúscula.

<sup>55</sup> Mario PERNIOLA, “Idiocia y esplendor del arte actual”, en *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002, traducción de Mónica Poole, primera edición italiana en 2000, pp. 17-20.

atracción y repulsión a la vez, deseo fetichista y asco, denota sensualidad pero lleva inscrito el fantasma de la abyección. En este sentido, el retorno de lo Real que produce el cabello en relación a sus piezas tiene que ver con una pulsión erótico-tanática al mismo tiempo, pero se trata de una pulsión presimbólica en el sujeto.<sup>56</sup>

El descubrimiento del pelo como materia, por su sensualidad, fragilidad, evanescencia, puede llegar a acercar al espectador extremadamente a ese *das Ding*, y catapultarlo hacia lo que Roland Barthes denomina el “punctum” en *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*,<sup>57</sup> que es un punto traumático, un punzamiento que tambalea, inquieta y desgarrar. El punctum es denominado por Lacan como el *tuché* o punto túquico que “está en el sujeto, pero el sujeto en cuanto efecto, sombra o ‘mancha’ proyectada por la mirada del mundo”.<sup>58</sup> Si el cabello desencadena ese punctum –ese choque fracasado con lo Real– el sustrato del retorno de lo Real apuntalado en el pelo es reiterado también en muchas de las imágenes que son ejecutadas con esta fibra. Uno de los ejemplos donde es más evidente este retorno de lo Real es en los retratos figurativos, aunque es necesario analizar varias piezas para dar cuenta de la multiplicidad de mecanismos que operan en ellas.

Como una constante desde el principio de su carrera, el retrato ha sido una especie de hilo conductor entre los diversos medios para el arte que el artista ha utilizado en su trayectoria (la fotografía, el video, la pintura, el dibujo y el dibujo con pelo). Pero en el caso específico de las piezas con cabello, es fundamental aclarar que el pelo, por sí mismo, es considerado por De la Mora como un retrato y una obra en sí, porque contiene información genética de una persona; es “un elemento vivo que muere”<sup>59</sup> –o más bien una excreción de fibra a partir de un folículo vivo–, es universal, es frágil y puede durar un largo periodo de tiempo. Junto con las uñas puede seguir creciendo después de que fallece la persona. También es una de las evidencias más buscadas en un crimen para dar con el asesino.

---

<sup>56</sup> Eros y Tánatos son conceptos freudianos que abordaré en el último capítulo del presente trabajo.

<sup>57</sup> Roland BARTHES, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 64.

<sup>58</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 136.

<sup>59</sup> Según palabras del propio artista en una entrevista realizada en junio de 2006 en su estudio.

### **Lo Real y el ilusionismo**

Como hemos visto, María Elena Almaraz, dueña de un salón de belleza, fue su primera donante y se convirtió también en el sujeto de varios dibujos de 2004, entre ellos, *Autorretrato soñado de un corte de pelo en el Salón de Belleza Ivette, por María Elena Almaraz*, del 22 de mayo de 2004 (fig. 4). Esta obra es capital porque el artista no sólo usa el cabello para realizar la imagen, sino que el propio corte de pelo se convierte reiterativamente en el centro temático de la obra. En esta pieza de tres paneles donde el artista se recrea a sí mismo y a la peluquera, se presenta en orden secuencial a la estilista cortando el pelo del creador, sosteniendo un espejo para permitirle ver, y una vez terminado, reuniendo con una escoba el pelo que yace en el suelo. Irónicamente, se entiende que la señora Almaraz no cortó el pelo auténtico de De la Mora –puesto que tiene la cabeza afeitada (fig. 1)–, sino que trabajó una peluca que él se habría puesto para la ocasión. Para hacer el dibujo, De la Mora utilizó el pelo de la peluquera, cabello sintético rojo para dibujar la peluca, y a falta de pelo de su cuero cabelludo, el artista usó su propio vello púbico.

Pero estos materiales no fueron colocados gratuitamente sobre el papel: el pelo rojo que funge como centro secuencial de la pieza es paradójicamente dibujado con fibra sintética, mientras que las líneas que trazan el resto de la escena de cada uno de los tres paneles (la peluquera, el artista y los muebles del salón) son recreadas con pelo humano. Es decir, observamos a una peluquera masajeando y cortando una peluca en una primera escena, para despedazarla completamente en un segundo momento, dejando ver el brillante cráneo del artista –que está de espaldas–, y por último, en una tercera escena, barriendo el pelo cortado cual residuo que acabará en la basura, mientras que el artista ha desaparecido del campo visual. El creador se autorretrata pero no muestra su rostro. La peluquera despedaza una peluca. El cabello sintético, destruido, terminará siendo desechado. Es decir, la acción completa no tiene ningún sentido, o más bien, su sentido está completamente desplazado, investido en este “autorretrato soñado” hasta el punto del vaciamiento.

Otro aspecto llamativo es el hecho de que el artista ve la imagen de su cuero cabelludo a través del reflejo del espejo que sostiene la peluquera, reflejado a su vez en el espejo que tiene

delante: un juego barroco de imágenes propio del Velázquez de *Las meninas*, pero encaminadas hacia lo absurdo de que el artista vea lo “ya visto” (*dejà vu*): su cabeza afeitada. El espectador no alcanza a ver ni el rostro del protagonista, ni tampoco el reflejo; no ve “nada” porque en su totalidad, la secuencia de imágenes es un *performance* hacia el vacío en donde reina la confusión del sujeto y del mundo, del espectador fuera del cuadro, y del artista como espectador pasivo dentro del cuadro. En este sentido es interesante evidenciar que el elemento del vacío usado de forma compositiva en las zonas blancas de sus dibujos con pelo es alegoría de esa otra vacuidad que catapulta hacia lo Real. En esta obra, lo Real, como indica Žižek, “hace las veces del espacio vacío”,<sup>60</sup> de la estructura de una construcción que nunca está, que se percibe como tal pero que sólo puede edificarse de forma retroactiva. Una construcción que engaña. Desde el título, De la Mora señala que se trata de un “autorretrato soñado”, y como en toda experiencia onírica, los parámetros de la realidad están alterados. Pero en este sueño, no se produce un trastocamiento simbólico, sino una conexión con lo Real, que es aquello que escapa a lo simbólico, que no puede ser hablado ni escrito. La confusión es un aspecto del trauma y, según Foster, “quizá sea esta confusión lo que *es* traumático”. Para Lacan lo traumático es un encuentro fallido con lo Real, y en cuanto fallido, lo Real no puede ser representado, sólo repetido.<sup>61</sup>

Lacan estudió asiduamente *La interpretación de los sueños* de Freud para indicar cómo lo Real está localizado en la raíz de cada sueño, en aquello que Freud llamó el ombligo del sueño, un punto límite donde emerge lo desconocido. Es aquí, en el ombligo del sueño, donde Lacan sitúa el punto en que lo Real se conecta con lo simbólico.<sup>62</sup> Si en los sueños solemos desplazar nuestras percepciones en otros objetos o personas, la conexión con lo Real –que el cabello alegoriza y que la imagen evoca– se lleva a cabo en esta obra a través de lo que Foster llama “llevar el ilusionismo al borde de lo real”. Según el autor norteamericano, aquí esa prestidigitación es empleada “no para cubrir lo real con superficies simulacrales, sino para

---

<sup>60</sup> ŽIŽEK, 1999, *op. cit.*

<sup>61</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 136.

<sup>62</sup> Jacques LACAN, *La troisième, intervention de J. Lacan le 31 octobre 1974*, Lettres de l'École Freudienne, 16, París, 1975, pp. 178-203.

descubrirlo en cosas extrañas”.<sup>63</sup> Foster menciona cómo algunos artistas enajenan objetos cotidianos relacionados con el cuerpo, como los urinarios precintados de Robert Gober (que no servirían para su función); mientras otros distorsionan objetos en escala y proporción, como las enormes ratas de 2.75 metros de la alemana Katharina Fritsch en la obra *Rattenkönig* (1993, fig. 27). En un sentido similar a estos autores, pero de forma más velada, en *Autorretrato soñado...* se trastoca la ilusión de que la secuencia plasmada en tres papeles sea la documentación de un proceso. En esta imagen De la Mora está enajenando narrativamente el cabello, que es sustituido por una peluca (nadie iría a cortarse el pelo con una peluca puesta), y a la vez, a nivel formal, las figuras están trazadas con cabello de los modelos (la peluquera y él mismo). En definitiva, el pelo humano, a nivel matérico, está en las líneas del dibujo, no en la cabeza del artista, en la que sólo hay pelo artificial. El creador ha perdido su pelo –como le sucedió a Sansón–, ha sido castrado, pero en lugar de perder la fuerza, utiliza el cabello de los demás y el propio vello púbico para crear arte. En el último panel del tríptico, tras una acción conducente al vacío, el artista aparece de nuevo sin cabello, pero la pérdida y el trauma han sido usados como materia de una obra que, en última instancia, pasa al mercado y al sistema artístico. El creador recupera el poder.

### **Lo Real y la complicidad perturbante**

El género del retrato es explorado por De la Mora en otras series de 2005 donde presenta piezas de pelo sobre papel en las que aparecen cándidos niños inmiscuidos en acciones que, sin embargo, son propias de la crueldad del mundo de los adultos. Los infantes son, en muchas ocasiones, los sobrinos del artista. Aunque podríamos abundar en varias de las piezas, tomemos como ejemplo la obra *Paulina de la Mora Peralta y Emiliano Morales de la Mora* (fig. 8), que plasma la imagen de una niña pequeña sosteniendo un bate en la mano derecha, mientras que, en el suelo, yace un niño cuya cabeza flota en un charco de sangre. De la Mora utilizó cabello sintético rojo para enfatizar el color de este fluido, tinte que también cubre parte del bate. El

---

<sup>63</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 153. Las cursivas son del original.

espectador entiende, entonces, que Paulina acaba de golpear fuertemente a Diego. ¿Estará muerto o sólo herido? ¿Es un juego, o es un accidente? La aparente pasividad del gesto de la niña tras haber cometido el acto de violencia se tiñe de brutalidad. ¿Pero, se puede hablar de culpa? ¿Se trata de un erotismo sádico? En esta obra es interesante el principio de perversidad. Si ponemos atención en la expresión inocente de la niña con el bate en la mano y a continuación nos fijamos en su primo sangrando, observamos una dislocación entre gesto y acción. En este caso, el artista apela a la existencia de una violencia infantil que los adultos suelen pasar por alto, imaginando injustamente la niñez como el reino de la inocencia.

En la obra opera el principio narcisista perverso, donde el niño realiza su placer rompiendo la ley de los adultos. Pero la perversidad no se encuentra en el hecho cruel, sino precisamente en que quien lo perpetra sabe que un adulto está mirando cómo lo realiza. Es como cuando dos infantes están jugando y uno de ellos decide golpear a su compañero –que se convierte en su rival– con el juguete –transformado en arma–, porque tiene la certeza de que su madre está presenciando el acto. La pulsión narcisista que envuelve a la obra proviene claramente de Paulina, pero no aflora cuando reta a Diego mediante el golpe. En realidad, con la mueca deliberadamente inocente de su rostro, la niña está retando al gran Otro, al adulto, y por eso es perversa. Aquí el retorno de lo Real emerge precisamente en que ese tercer elemento, la persona que mira y presencia la perversión narcisista, es en realidad el propio espectador, que se siente alterado por esa mirada proveniente de la pieza.

El minimalismo y la limpieza estética de la obra sobre papel, resuelta únicamente con varios trazos planos de cabello negro y rojo sobre fondo blanco (la profundidad sólo está sugerida por la sombra de los personajes y las líneas del suelo), buscan una estetización de la mirada que colapsa con la crueldad del tema. El salto entre una mirada rápida a la obra y una observación atenta es similar al que se produce cuando el espectador cree estar viendo un dibujo a lápiz, y se da cuenta de que las líneas son cabellos. En la pieza discuten lo erótico y lo tanático, lo cándido y lo perverso, y el espectador siente, a la vez, atracción y cierto recelo. Además, la infancia es una especie de “lugar sagrado”, y profanarla es comparable a lanzar un cuchillo iconoclasta contra un

tabú. Presenciar la obra puede provocar una especie de escalofrío, que aumenta con el descubrimiento del material. Su contemplación produce algo más: el retorno de un encuentro traumático con lo Real, algo que resiste a lo simbólico y que no es significante en absoluto, a lo cual Lacan llama el *tuché* en su seminario de 1964 sobre lo Real.<sup>64</sup> Esta pieza podría compararse con la sensación visual que se suscita en el dibujo en carboncillo sobre papel *Sin título* (fig. 28) del artista brasileño Tunga<sup>65</sup> (Palmares, 1952). En su pieza, unas líneas sobre fondo blanco que ni siquiera están cerradas son suficientes para establecer, pero sólo después del primer segundo de observación, los límites entre el fondo incoloro y las figuras de cuerpos acéfalos que se penetran, de modo que parece que la vagina de un personaje se ha tragado la cabeza de otro. Aquí el espectador es testigo de una imagen obscena (en el sentido etimológico de que él se encuentra fuera de la escena) en donde, además los cuerpos, al estar desprovistos de rostro, son leídos como carne, como pura cosa. En la obra de Tunga, sin quererlo, el espectador se convierte en *voyeur*, y esta sensación desencadena el retorno de lo Real, pero a diferencia de De la Mora, es provocado por una perversión tangencialmente opuesta: la pulsión erótica del que observa una escena íntima, casi pornográfica, en donde su presencia no ha sido requerida. En la pieza de Paulina y Diego, sin embargo, la obra parece exigir una respuesta de quien la ve, pero no hay posibilidad de réplica. La “mirada” que emerge de la obra es más bien la del *exhibicionista* que busca en el espectador un signo de aparente complicidad en su acción.

### **Lo Real y el sutil erotismo**

Otro de los momentos en que De la Mora trabajó el retrato fue en las obras que realizó en la residencia de Saint Étienne, en 2006 en Francia, donde consiguió que varias personas le donaran su pelo, mismo que introdujo en bolsas de plástico debidamente etiquetadas. Además, pidió a sus donantes que le permitieran tomarles una fotografía y que firmaran en un papel blanco. Se trajo

---

<sup>64</sup> En este seminario Lacan distingue entre *Wiederholung* y *Wiederkehr*. Lo primero es la repetición de lo reprimido como síntoma o significante. Lo segundo es el retorno de un encuentro traumático con lo Real, desprovisto de significante a lo que Lacan llama de nuevo *tuché*. Ver Hal FOSTER, *op. cit.*, pp. 140-141.

<sup>65</sup> Tunga, cuyo nombre es Jose de Barros Carvalho e Mello, forma parte del *mainstream* del arte contemporáneo latinoamericano. Ha participado en dos bienales de Venecia y en Documenta X.

estas bolsas en su maleta cuando volvió a México, donde efectuó una serie en la que copió las fotografías, las rúbricas (fig. 6) y las huellas digitales utilizando el pelo de los retratados. Estos dibujos, a diferencia de sus primeras series, dejan de ser visualmente planos, para adquirir cierta tridimensionalidad conferida por el modelado de los rostros (figs. 5 y 7). Otro elemento que difiere de las piezas primigenias es que las obras de Saint Étienne, y otras de 2006, presentan el retrato de desconocidos en lugar de desarrollar temas autobiográficos o referentes a su familia. Además, llaman la atención: sorprenden por la maestría técnica con que están realizadas las imágenes, dotadas de gran naturalismo. Pero, observemos detenidamente las obras para descubrir el residuo de lo Real lacaniano.

La obra *C. W. II*, (2006, fig. 7) recrea el retrato de un muchacho joven mirando de frente al espectador. Su rostro se encuentra ligeramente inclinado hacia adelante, lo que provoca que los párpados estén muy abiertos, pero a la vez caídos. La mirada del retratado es entre melancólica y desafiante, enmarcada por unas cejas pobladas y oscuras, lo que, al aunarse al ángulo de visión ligeramente en picada (de arriba hacia abajo) hace que la mirada comparta la estética de un tipo de tomas fotográficas que buscan despertar cierto interés erótico en quien mira. El medio torso del muchacho parece estar desnudo, y en él destacan dos zonas oscuras que coinciden con las vellosidades de las axilas. Los labios son gruesos y carnosos, casi femeninos. La boca está ligeramente abierta y es asimétrica, como si el personaje estuviese saboreando un caramelo. Su cabello representado tiene zonas donde el pelo usado como material para realizar la pieza está suelto, provocando cierto movimiento y fragilidad. Todos los elementos apuntan, de forma sutil pero evidente, hacia una mirada casi obscena, pero a la vez pueril en el personaje. La pregunta es si el espectador devuelve también esa mirada erótica al cuadro, puesto que, según la lectura que Foster hace de Lacan, “el sujeto está también bajo la mirada del objeto, es fotografiado por la luz de éste”.<sup>66</sup> En la obra de De la Mora, la mirada del objeto hacia el espectador es a la vez apolínea y dionisiaca. Apolínea porque su belleza estética aplaca al ojo, relaja; dionisiaca porque está atravesada por la pulsión del deseo erótico. Entiendo aquí el erotismo en el sentido que enuncia

---

<sup>66</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 142.

Bataille, es decir, uno de los aspectos de la vida interior del hombre, que difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza esta existencia interior, de manera que “es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser”.<sup>67</sup> Bataille también considera que el erotismo “es la aprobación de la vida hasta en la muerte”,<sup>68</sup> lo que significa que aunque la actividad erótica sea una exuberancia vital, el objeto de la búsqueda psicológica del erotismo no es extraño a la muerte misma. Según Bataille, la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación, pues “el erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico”.<sup>69</sup> El erotismo, en muchos casos, es una puerta hacia cierta perversidad proveniente del artista, pero que, para ser abierta, requiere y apela también a una suerte de perversidad de quien observa.

El tipo de estética que utiliza De la Mora en *C. W. II* recuerda a la perversión erótica de Caravaggio en cuadros como *San Juan Bautista* (fig. 29), donde el pintor barroco italiano plasmó la anatomía de su amante Francesco Baneri, que también era pintor –más conocido como Cecco del Caravaggio– para representar la imagen de la santidad. Imaginemos, por un momento, a un espectador del siglo XVII observando a *San Juan Bautista* y entrando en conflicto entre su conciencia moral porque se trata del primo de Cristo, y la sensualidad corporal que emana de la pieza (porque Caravaggio así lo quiso, dado que utilizó a su amante, su objeto de deseo, como modelo). En De la Mora, Caravaggio es utilizado como un referente sutil de la pulsión erótica. Este referente es reiterado por la materia (el pelo del retratado), que le da una sensualidad, una proximidad; es decir, suscita en el espectador un acercamiento tal a la obra que puede provocar también una especie de terror al vacío, puesto que el pelo es alegoría de la corporeidad y fragmento de un cuerpo que tiene que ver también con la reliquia, mientras que el amplio espacio en blanco del papel que sostiene ese cabello provoca la sensación visual de enormidad (deslumbramiento y vértigo), a pesar del formato reducido de las obras. Ese sentimiento amalgamado que no se puede representar constituye una zona de retorno de lo reprimido, de

---

<sup>67</sup> Georges BATAILLE, *El erotismo*, Ciudad de México, Tusquets, 2008, p. 33.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 24.

retorno de lo Real, que no es ni la culpa ni el erotismo, sino lo que pasa entre ambos. No tiene una definición, no tendría estatuto simbólico ni estatuto semántico, sino que es una pulsión pura. En *C.W. II*, así como en *Adam II*, de 2006 (fig. 5) hay una genitalidad que está manejada muy sutilmente, y que desmarca al artista de la estética *queer* de los ochenta y noventa en Nueva York, en especial lo que hacía Mapplethorpe (fig.30), que mostraba gráficamente las pulsiones del tabú y la relación con el pene. El hecho de que una de las series tempranas de De la Mora sea un homenaje al fotógrafo neoyorquino no es casualidad. En esta obra, el erotismo está mucho más cerca del Caravaggio barroco (una estética del enigma, la evasión y la sugerencia) que de la pulsión fetichista que la estética de los ochenta buscaba en la genitalidad.

### **Lo Real y lo siniestro**

Pero si en la pieza anterior se evidencia con bastante claridad que el retorno de lo Real que produce el cabello en relación a sus dibujos con pelo tiene que ver con una pulsión erótico-tanática, el diálogo directo con Tánatos aparece en la exposición *Brújula de cuestiones* (Galería OMR, 2007) donde por vez primera De la Mora utiliza cabello obtenido *post mortem* de dos cadáveres: el de su hermana nacida muerta y el de su padre. La muestra gira en torno a una acción performática que se impregna de tintes rituales: la exhumación de ambos cuerpos. En páginas anteriores mencioné cómo el artista efectuó un retrato escultórico de su familia realizando impresiones tridimensionales a partir de las tomografías de la cabeza de todos los miembros (figs. 11, 12, 13 y 14), incluidos los dos cráneos sacados de la tumba con permiso de las autoridades. En la misma exposición individual, De la Mora incluyó un díptico que plantea la tensión de dos momentos álgidos (el sacerdocio y el matrimonio de su padre). Los dibujos, basados en fotografías, se titulan *1951-G.M.25-1993* (fig. 31) y *1965- G.M.39-2007* (fig. 32) y establecen numéricamente una relación entre su progenitor y él mismo. La primera plasma a su padre en 1951 a los 25 años de edad cuando se ordenó sacerdote y cantó su primera misa, mientras que, 42 años después y con el mismo nombre a los 25 años el artista lo entierra. La segunda, recrea la imagen del padre del creador a los 39 años en 1965 cuando se casó por lo civil

con su madre, y 42 años después, a los 39 años en 2007, el artista presenta la exposición. Ambas piezas, basada en fotografías, concentran el cabello del retratado –con pigmentación anaranjada provocada por la descomposición en el interior de la tumba– que el creador tomó del cráneo de su padre tras la exhumación, así como el de su hermana muerta, sus tres hermanos, el propio artista y su madre, estos últimos vivos. En esta obra –y en todas las de la muestra en las que usa cabello de cadáver– el pelo adquiere un tinte que no tenía en las anteriores: si la acepción de cabello como reliquia funcionaba como uno más de los usos que se han dado históricamente al pelo (y que permea a la utilización de esta materia para el arte, aunque en realidad en las obras anteriores siempre se trataba de cabello de un vivo), en este caso el filamento actúa fundamentalmente como una reliquia de un ser que falleció, que está ausente. El cabello aquí es alegoría, entonces, de una ausencia, en un sentido similar al rol que desempeña el cabello en las obras de Doris Salcedo, perteneciente a víctimas de la violencia. Sin embargo, en el trabajo de la autora colombiana esa desaparición hace referencia al sufrimiento social anónimo, mientras que en De la Mora lo ausente es el cadáver, pero no de los miembros de una sociedad, sino un despojo muerto que está mucho más cercano a él, que es mucho más íntimo y menos político.

Pero vayamos más allá. El díptico podría haber sido ejecutado con pelo del mismo artista y habría tenido un aspecto prácticamente igual al que finalmente podemos observar. Sin embargo, el proceso para crear la pieza –que incluye la exhumación– forma parte de la propia obra a través del cabello como huella, por un lado, y como ligamento de unión familiar, dado que la pieza contiene pelo (visualmente igual, pero distinto en su ADN) de todos los miembros de la familia, los vivos y los muertos.

En obras anteriores el artista dio importancia a la parte procesual de recogida del cabello, por ejemplo en *Autorretrato soñado...* (fig. 4), o en las obras de Saint-Etienne (figs. 5, 6 y 7). Pero aquí el creador se puso un límite (la perpetuidad de la tumba) que tiene que ver con una lucha artística, pero también de su historia personal, y se propuso traspasarlo. El propio De la Mora explicaba en una entrevista: “El arte no tiene límites, ni el artista tampoco. Sin embargo, las horas en que los restos de mi padre estuvieron fuera de la cripta se convirtieron en el momento

de mayor vulnerabilidad de mi carrera y de mi vida”.<sup>70</sup> Me referiré de nuevo a ésta y a otras obras que negocian con el cadáver en los siguientes capítulos del presente trabajo, en relación a la abyección y al mecanismo de sublimación, pero ahora resaltaré los aspectos que suscitan el retorno de lo Real.

El artista introduce en estas piezas una relación directa con el concepto freudiano de lo siniestro (*unheimlich*, *the uncanny*) traducido también como “la inquietante extrañeza” o “lo ominoso”. Lo siniestro es definido por Freud como “aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”,<sup>71</sup> es decir, las cosas familiares, bajo ciertas condiciones, pueden tornarse siniestras. Miguel Ángel Hernández-Navarro aclara que lo siniestro sería algo con resonancias de lo conocido o familiar (*heimlich*) pero que, a la vez, nos es extraño (*unheimlich*), como una especie de *déjà-vu* que puede llegar a establecer una conexión entre una “no primera-vez” y una “primera-vez”.<sup>72</sup> Se trata de un recuerdo presente que vacía el hecho del pasado, de manera que aparece como un falso reconocimiento, es decir, algo que habiendo sido familiar, llega a resultar extraño y desapacible, y que justamente por esa razón nos perturba y nos angustia, porque nos recuerda algo que debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz. Como explica Freud, lo siniestro no sería realmente nada nuevo, “sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”.<sup>73</sup> Lo siniestro, en estas obras de De la Mora, afecta tanto al artista como a la mirada de quien observa. El enfrentamiento del creador con lo ominoso, a un nivel psicobiográfico, tiene que ver con el mecanismo de sublimación freudiano, como veremos posteriormente. Pero en quien contempla las piezas, esta aparición de lo perturbador a través de lo siniestro se podría interpretar como la evidencia de la imposibilidad de lo Real.

---

<sup>70</sup> Sergio R. BLANCO, “Con el arte hasta los huesos”, en el suplemento *El Ángel*, del diario *Reforma*, 28 de octubre de 2007, número 696, p. 5.

<sup>71</sup> Sigmund FREUD. “Lo siniestro” en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 2484.

<sup>72</sup> Miguel A. HERNÁNDEZ-NAVARRO, “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro”, en *Revista de Occidente*, número 297, 2006, p. 20.

<sup>73</sup> FREUD, *op. cit.*, p. 2498.

En su lectura del *Seminario X* de Lacan, Hernández-Navarro<sup>74</sup> advierte que existe una clara relación entre la dimensión de lo Real y el sentimiento de angustia que se produce en el sujeto ante la contemplación de las formas de lo siniestro. La angustia aparece como un excedente del proceso de entrada en lo Simbólico, que provoca un recuerdo constante de lo Real. Lo angustioso surge, para Lacan, cuando “falta la falta”. Como indica Hernández-Navarro, “la angustia, por tanto, será producida por la emergencia de lo Real –la falta primordial «sin fisuras»– en lo Simbólico, como una escisión que recuerda que somos «no-todo». Lo siniestro, para Lacan, es la muestra palpable de la imposibilidad de lo Real”,<sup>75</sup> es decir, la “inquietante extrañeza” lacaniana sería el lugar de lo Simbólico donde emerge lo Real. Aquí, el espectador sólo ve el pelo como resto del cadáver, pero también como alegoría del cadáver que está ausente. El pelo es tomado como metonimia del ser del que alguna vez formó parte. Pero al observar la obra, no es posible saber qué cabellos son parte de un cadáver, y cuáles son de los miembros vivos de la familia. El cabello se carga de lo siniestro, pero a la vez es un hilo de unión filial. Toda esta experiencia perturbante agujerea la obra para acceder a esa dimensión faltante, que permite llegar muy cerca del *das Ding*, casi tocando el *punctum* del que habla Barthes, ése que provoca una especie de terremoto en el sujeto. Se trata, de nuevo, del retorno de lo Real.

Pero si lo Real es alegorizado por el cabello, como acabamos de ver a través cuatro ejemplos, ahora nos adentramos en un cuestionamiento obligado: ¿el uso de este filamento también se relaciona con lo abyecto?

### **3.2.2. La resignificación de lo abyecto y el *sex-appeal* de lo inorgánico**

Un cuestionamiento fundamental a la hora de profundizar en la intención y recepción de las piezas de Gabriel de la Mora efectuadas con pelo es si éstas provocan abyección. Según la definición acuñada por Julia Kristeva en 1980, lo abyecto es aquello de lo que el ser humano debe deshacerse para ser un yo. Para Kristeva, “hay en la abyección una de esas violentas y

<sup>74</sup> Para profundizar, ver Jacques LACAN, *Le Séminaire. Livre X. L'Angoisse*, París, Seuil, 2004.

<sup>75</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, *op. cit.*, p. 22. Comillas en el original.

oscuros rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable”.<sup>76</sup> La autora advierte que no es la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto a algo o a alguien, sino “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador”.<sup>77</sup> La operación de “abyectar” es diferente de la condición de “ser abyecto”, puesto que abyectar es “expulsar, separar”, mientras que ser abyecto es ser repulsivo, estar atascado. En Kristeva, lo abyecto se genera en un registro previo a lo simbólico, “en el orden de diferenciación vital o pulsional del sujeto que, en sus reacciones inmediatas, se abyecta a sí mismo sin reconocer diferencia alguna entre el yo y el otro, o entre el sujeto y el objeto”.<sup>78</sup>

Pero, ¿en qué medida cobra importancia la abyección en la obra de Gabriel de la Mora? El pelo es una excreción de los folículos del ser humano. A pesar de que no es un fluido excrementicio (como las heces, la orina, o el sudor, que siempre van relacionadas con la idea de asco), cuando el cabello deja de formar parte del hombre y pasa a ser un fragmento de persona, una de las respuestas que puede generar es la repulsión. Por ejemplo, encontrar un pelo en la sopa provocará en cualquier comensal la sensación de asco, incluso podría llevarlo a vomitar. El vómito, para Kristeva, es precisamente el primer grado de la abyección, mientras que la idea del cadáver sería su grado máximo, pues “ser abyecto” es ser incapaz de la abyección (de expulsar), y ser completamente incapaz de la abyección –hasta sus máximas consecuencias– sería estar muerto (ser cadáver).<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Julia KRISTEVA, “Sobre la abyección”, en *Los poderes de la perversión*, México, Siglo XXI Editores, 2006, Sexta Edición, p. 7. La primera edición en francés apareció en Éditions du seuil en París en 1980 con el título *Pouvoirs de l'horreur*.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>78</sup> José Luis BARRIOS, “Semefo: una lírica de la descomposición”, en *Símbolos, fantasmas y afectos. 6 variaciones de la mirada sobre el arte en México*, México, Libros de la Meseta, 2007, p. 40.

<sup>79</sup> La visualidad erótica masculina está presente en algunas obras de De la Mora. En este ensayo tomo como premisa la estrategia psicoanalista de Kristeva sobre el narcisismo, no la de Freud. Para ella, la construcción del sujeto tiene que ver precisamente con el estadio nutricional, es decir, con el momento en que el niño vomita como separación del principio de placer del amamantamiento. Según Kristeva lo abyecto es narcisista,

En *El erotismo*, Bataille, compara los excrementos con la corrupción de la carne muerta y asegura que “el horror que nos producen los cadáveres está cerca del sentimiento que nos producen las deyecciones alvinas de procedencia humana”.<sup>80</sup> Y a continuación, en referencia a los conductos sexuales que evacúan deyecciones agrega: “Los aspectos de la sensualidad que calificamos de obscenos nos producen un horror análogo”. Está claro que el pelo no es una deyección, pero sí una excreción fibrosa de un folículo. Además, a través de cada poro en el que nace un vello, la piel segrega sudor y grasa. También el vello púbico cubre los órganos sexuales (que son evacuorios de orina y flujos) y crece alrededor del orificio anal (de donde se excretan las heces) por lo que una de sus asociaciones tiene que ver con lo obsceno del sexo, esa sexualidad puesta al límite de lo abyecto en que San Agustín insistía una y otra vez cuando afirmaba “*inter faeces et urinam nascimur* (entre las heces y la orina nacemos)”.<sup>81</sup>

Al utilizar el cabello como materia para el arte, De la Mora hace un guiño a la lectura abyecta de este material por parte de los espectadores, como uno de los múltiples niveles referenciales del cabello. Sin embargo, no se puede afirmar que en las obras que De la Mora realiza con pelo, envueltas en un halo visual que las carga de un altísimo grado de esteticismo, el trasfondo de esa posible abyección emerja a un primer término.

Ya hemos visto cómo Hal Foster considera que hay obras de arte contemporáneo que trabajan con el cuerpo y evocan lo Real a través del ilusionismo (aspecto mimético de los objetos artísticos, pero envolviéndolos en una especie de extrañamiento) y relacioné esta idea con las imágenes figurativas de De la Mora. Foster observa que, en oposición al primero, hay un segundo enfoque para aludir a lo Real, que consiste en “un intento de evocar lo Real en sí mismo”,<sup>82</sup> rechazando cualquier tipo de ilusionismo o sublimación de la mirada del objeto. Esta segunda perspectiva se encuentra primordialmente, a su parecer, en las propuestas que negocian con lo corporal a través del arte abyecto, por ejemplo en algunas esculturas de de Kiki Smith

---

por lo cual la autora se deslinda de Freud, para quien el narcisismo tiene que ver con la pulsión homosexual, que se explica porque el sujeto no superaría el estado preedípico de amarse a sí mismo.

<sup>80</sup> BATAILLE, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>82</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 156.

como *Virgin Mary* (1992, fig. 22), donde el cuerpo aparece despellejado para dejar ver su estructura muscular, o en las piernas velludas con zapatos de Robert Gober en la pieza *Sin título* (1991, fig. 21), que están cortadas por el torso y tienen unos cirios derramando cera derretida sobre la piel debajo del pantalón. Este tipo de obras que se centran en el sujeto hecho carne, violado, castrado o torturado tienen, en opinión de Foster, la bizarra ambición de “sacar el trauma del sujeto”,<sup>83</sup> pretensión que, además, catapulta hacia lo Real a través del hurgamiento en la herida.

Foster relaciona este arte excesivo de lo traumático, lo obscuro y lo abyecto con la forma en que Jacques Lacan enuncia la mirada en su *Seminario XI*. En este esquema lacaniano el observador está fijo en una doble posición, de forma que además del cono de visión que emana *del sujeto*, hay otro que emana *del objeto*, en el punto de la luz que él llama “la mirada”. Entre ambos conos se despliega una *pantalla-tamiz*<sup>84</sup> que es el lugar donde sucede el armisticio entre el sujeto y la mirada (proveniente del objeto). Para Foster, este tipo de arte abyecto posmoderno rasga la pantalla-tamiz<sup>85</sup> lacaniana, y por esa grieta penetra lo Real.

En la existencia o no de una intención abyecta en las obras con cabello de Gabriel de la Mora abundaremos más adelante. Pero la recepción más o menos abyecta que pudieran provocar las obras de Gabriel de la Mora se sustentaría, evidentemente, en el material y en las referencias que el espectador pudiera tener del cabello en relación a lo abyecto. El mismo artista, en relación al concepto de lo repulsivo en el pelo señalaba en una entrevista: “El asco es un elemento que mucha gente liga al pelo. Pero hay cosas dramáticas, repugnantes o asquerosas que llegan a un nivel tal que pasan de ser feas a bellas, y este punto de quiebre es lo importante”.<sup>86</sup> El creador apela al goce estético, que de antemano, difícilmente puede convivir con lo abyecto.

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 156.

<sup>84</sup> La pantalla-tamiz es entendida por Foster como la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo. En ella están las convenciones del arte, los códigos de la cultura visual y los esquemas de la representación. La pantalla-tamiz media la mirada del objeto para el sujeto, pero también protege al sujeto de la mirada del objeto.

<sup>85</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, *op. cit.*, p. 13.

<sup>86</sup> Sergio R. BLANCO, “Perturban con su arte”, en diario *Reforma*, México, 27 de febrero de 2006, p. 8.

Recientemente en el panorama artístico mexicano varios autores han trabajado intencional y directamente con la abyección a través de la utilización de materia orgánica o abyecta. Entre ellos el legendario colectivo artístico mexicano Semefo,<sup>87</sup> que presentó *performances* e instalaciones como grupo entre 1990 y 1999 utilizando materia de la morgue. Pero aquí me interesan algunos trabajos individuales posteriores a la disolución del colectivo realizados por quien fuera una de sus integrantes más activas, Teresa Margolles, en especial aquellas obras más recientes donde la artista abandonó las referencias gráficas a la muerte y los cadáveres, recurriendo a un uso más sutil del material, aunque éste continúa generando repulsión. Por ejemplo, la ya famosa instalación *En el aire* (2003, fig. 33) en la que el agua de la morgue es convertida en burbujas jabonosas que se suspenden sobre el público; o *Aire* (2003), en donde la atmósfera es humidificada con el agua utilizada para lavar los cuerpos antes de la autopsia. En estas obras el material es simplemente agua desinfectada, pero al haber sido utilizada para limpiar cadáveres es recibida abyectamente por el público como portadora de suciedad, de muerte. De la Mora también trabaja con sutileza el cabello, pero una de las diferencias más acusadas en relación al trabajo de esta artista versa en que en el trabajo del autor nunca hay un contacto físico con la materia. En De la Mora el espectador contempla, mientras que en estas instalaciones de Margolles la obra se culmina con la invasión táctil. En 2007, en el marco de la exposición de Kiki Smith en la Galería de la Colección Jumex, la aclamada autora instaló una pieza mucho más grotesca: *Herida* (fig. 34), una grieta de ocho metros de largo excavada en el suelo de cemento y rellena de un líquido granate y espeso obtenido de fluidos de personas asesinadas. A pesar de la simpleza de la obra y de la falta de contacto físico, es la viscosidad del material, la certeza de su origen y la cercanía (que incluso permite sentir su olor) lo que provoca, de nuevo, una invasión –ahora por el sentido del olfato– que empuja en primer lugar a la abyección, misma que envuelve una serie de reflexiones metafóricas que tienen que ver con la violencia y la muerte.

---

<sup>87</sup> Véase Lourdes MORALES MENDOZA, *De la oscuridad a la metonimia. Un ensayo sobre Semefo y Teresa Margolles*, Tesis de Maestría, UNAM, 2006.

Otro creador mexicano joven que ha trabajado con lo abyecto es Horacio Cadzco (Ciudad de México, 1979), quien utilizó sus propias secreciones de suciedad en *La destrucción de un traje*, acción realizada de enero a diciembre de 2005 y que consistió en portar un vestuario hecho a medida durante un año completo, periodo en el que no se bañó, no se cortó las uñas, el cabello ni la barba.<sup>88</sup> Otras obras de Cadzco ligadas a lo abyecto fueron *Lingotes de oro* (Ex Teresa Arte actual, 2005) hecha con orina congelada; sus fuentes de saliva (Galería Art&Idea, 2004) y sus “esculturas” de moscas transparentes realizadas con mocos, pellejo, costras y pelo propio (fig. 35).<sup>89</sup>

El cabello usado por De la Mora, junto a la posible lectura abyecta, también es objeto de toda una mitología que lo refiere a la belleza, la sensualidad y la purificación (Medusa, Marilyn Monroe, María Egipciaca); en cambio, los materiales elegidos por Cadzco, –en especial los procedentes de la nariz, los intestinos, la vejiga o la piel– son excreciones y desechos cuya condición impide que la posible estetización del arte llegue a borrar su lado abyecto en cuanto el espectador los descubre.

Los performanceros Lorena Méndez (Ciudad de México, 1970) y Fernando Fuentes (Ciudad de México, 1972), dentro del ciclo *Antropofagia*, en el año 2000, realizaron en Ex Teresa Arte Actual *Polvo eres y en polvo te convertirás*, una acción en la que ella retiró escamas de caspa del cuero cabelludo de su pareja a lo largo de una hora, para luego comérselas con leche, como si fueran copos de maíz tostado. En este caso, además, se produce una identificación casi inmediata del espectador con la artista que es propia del *performance o el video arte* –es decir, el público se imagina ingiriendo los pellejos capilares– que aumenta la lectura abyecta y vomitiva, mientras que en De la Mora, por la naturaleza pictórica y objetual de su obra, este aspecto no es posible, además de que, en él, el material suscita otras lecturas.

---

<sup>88</sup> El cuerpo era concebido por el artista como “escultura transitable”, mientras que la acción era un ritual de cambio de rol: de lo civilizado a la barbarie, pues su intención era utilizar su propia anatomía como productora de materia prima y cultivar en el traje un proceso de descomposición corporal.

<sup>89</sup> R. BLANCO, “Perturban con su arte”, *Op. cit.*

Yoshua Okon (Ciudad de México, 1970) utilizó supuestamente el vómito donado por bulímicas de la Universidad Iberoamericana para abordar, según él mismo indicó, el problema de la enfermedad provocada por la obsesión de lucir según el canon de la extrema delgadez. En 2004, su instalación *HCl (Ácido Clorhídrico)* puso a circular 35 litros de líquido rojizo a través de 40 metros de tuberías transparentes construidas en la Galería Enrique Guerrero, abanderando la idea de que la repugnancia y el arte no son excluyentes. Pero la pieza de Okon sobre todo supuso la realización de un gran simulacro a partir del mito urbano de que las tuberías metálicas del campus se habían picado por los ácidos estomacales –mismas que expuso como un objeto encontrado–, lo cual, en realidad, era imposible porque éstas eran de PVC. La apelación a la abyección –ver y oler vómito, lo que provoca ganas de vomitar– es directa, y difiere completamente de la pulcritud y delicadeza de las piezas de De la Mora.

Hal Foster, que considera evidente la vigencia de la abyección en el arte del final del siglo XX y principios del XXI, se pregunta cuál es el motivo de esta fascinación por lo traumático y el asco hoy en día, presente en piezas como las obras mexicanas que acabamos de comparar con el trabajo de De la Mora. El teórico del arte responde que la insatisfacción con el modelo cultural y la desesperación por crisis como la del sida, la enfermedad, la pobreza, el destruido estado de bienestar o el contrato social roto son una serie de fuerzas que “juntas impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección”.<sup>90</sup> En Gabriel de la Mora –también en Cadzco– la poética se sustenta más en la intimidad personal, y por tanto se diluye el carácter de denuncia o exposición de problemas colectivos que, sin embargo, es de gran fuerza en Margolles, incluso en Okon, o en otros artistas menos abyectos que han usado pelo, como Doris Salcedo.

Margolles utiliza la abyección en el grado máximo que señala Kristeva (el referido al cadáver) mientras que Okon y Cadzco sitúan sus obras en el primer grado de lo abyecto (el asco y el vómito). Todos ellos trabajan con el cuerpo para representar el trauma del cuerpo, o como explica Foster en relación a ciertas obras de Cindy Sherman, Kiki Smith, Andrés Serrano, Robert

---

<sup>90</sup> FOSTER, “El artificio de la abyección”, *op. cit.*, p. 170.

Gober, Paul McCarthy o Mike Kelley: “Para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado”.

Uno de los elementos que, según veíamos, caracteriza al impacto visual de las obra de De la Mora es el alto grado de esteticismo. En algunas piezas mexicanas actuales que apelan a la abyección se puede detectar cierta poética que busca proporcionar un aspecto bello a la obra, por ejemplo en la mencionada instalación de burbujas de Margolles o en las fuentes de saliva de Cadzco, pero el descubrimiento del material las vuelve repulsivas, experiencia que catapulta al espectador a una pulsión primaria que provoca un retorno de lo Real. En el caso performático de Lorena Méndez y Fernando Fuentes, el comerse la caspa del otro miembro de la pareja es una trasgresión de las barreras físicas del cuerpo para proyectar la idea de confianza sin límites en la intimidad sexual, pero que provoca, inevitablemente, la abyección.

A diferencia de las obras de Kiki Smith y Robert Gober, el grado de abyección en las piezas mexicanas se incrementa debido al uso de material orgánico (fluidos, fragmentos de piel, moco, excremento, pelo) que propicia la pulsión del asco. Sin embargo, en De la Mora, el descubrimiento del pelo genera un cambio de registro en la mirada, incluso catapulta a un retorno de lo Real, pero no provoca repulsión. ¿Cuál es la diferencia, entonces?

A pesar de las distancias entre las obras de Margolles, Cadzco, Okon, Méndez y Fuentes, una constante en estos artistas, que también alcanza a las obras de pelo de Paula Santiago o a la bandera de la cubana Tania Bruguera es que la materia continúa funcionando eminentemente como algo grotesco y orgánico (vómito, caspa, pelo enredado y sucio, moco, saliva) o como un conducto grotesco de materia que tocó algo putrefacto y muerto (agua de la morgue) y luego invade el cuerpo del espectador. En este sentido, estaríamos ante lo que Foster denomina una ruptura de la pantalla-tamiz debida a este excesivo “realismo traumático” por la cual se escapa lo Real.

Pero en el caso de De la Mora, la intención al utilizar el cabello es otra. Aunque se trata de una materia evidentemente orgánica, a él no le interesa que el pelo funcione como elemento orgánico –al menos en lo que se refiere a lo visceral y lo putrefacto de este término– ni mucho

menos como un elemento grotesco. El autor se ha referido en varias ocasiones poéticamente al pelo como algo que está vivo y que muere. A su parecer, si esta fibra crece y después deja de hacerlo, tiene un paralelismo con un organismo, con la vida y con la muerte. Al convertirse en material para el arte, aunque el pelo provenga de un ser viviente, el filamento tendría que estar “muerto”, dado que ya está desprendido del cuerpo que lo alimentaba, ya no crece. Mas, en esta “no vida” del cabello, éste no se pudre, no se desintegra, sino que vuelve a “cobrar vida”, pero ahora como parte de una obra de arte. En este sentido, y del modo en que el autor lo presenta como un elemento aséptico y formal, su concepción y manejo del material entroncan con la teoría que Mario Perniola desarrolla en su ensayo *El sex-appeal de lo inorgánico*.

Se trata de un concepto que el filósofo italiano retoma del *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin, y que se define como el punto intermedio entre el extremismo especulativo de la filosofía y la invencible potencia de la sexualidad. Es como si del cabello emergiera una sexualidad, inorgánica, sostenida en una excitación abstracta, infinita, lo que Perniola define como una “sexualidad neutra, suspensa y artificial de la cosa que siente” que “emancipa a la sexualidad de la naturaleza y la confía al artificio, el cual abre un mundo en el que ya no tienen importancia la diferencia entre los sexos, la forma, la apariencia sensible, la belleza, la edad, la raza”.<sup>91</sup> En este *sex-appeal* de lo inorgánico, el hombre es considerado “una cosa que siente”,<sup>92</sup> y el cabello, como fragmento de cuerpo –entendiendo al cuerpo como una vestidura–, al ser contemplado en la obra de arte, genera una atracción, un erotismo propio que seduce al observador y que surge precisamente de una carne ya autónoma e impersonal, que, por ello, “es más una cosa que una carne”.<sup>93</sup> En palabras de Perniola: “es como si a los cuerpos sustraídos a la confusa y contradictoria vicisitud del tiempo se les diese la serena y eterna simplicidad de un mundo inorgánico, que sin embargo siente, palpita, preso en un estupor sin fin”.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Mario Perniola, *El sex-appeal de lo inorgánico*, Madrid, Trama Editorial, 1998, p. 11.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 20.

Por ello, al liberar al pelo de su acepción orgánica, la intención de De la Mora al utilizarlo no tiene que ver con la abyección. A pesar de los referentes abyectos que pudieran existir en los receptores de las piezas de pelo sobre papel (como hemos mencionado), el tratamiento de De la Mora lo deslinda de la abyección, en tanto no es un elemento que produzca una invasión de lo otro en el receptor y que con ello provoque repugnancia.

### 3.2.3. El cadáver: reliquia y *communitas*

He referido en páginas anteriores que en las obras que se presentaron en 2007 en la Galería OMR, el artista pone en juego un elemento procesual y alegórico que no había aparecido anteriormente: el cadáver y su exhumación. Sin embargo, tampoco en estas obras el artista busca trabajar con el cadáver –o mejor dicho, con el pelo como alegoría del cadáver– apelando a un paradigma del grado máximo de abyección que señala Kristeva. En las piezas que conformaron la muestra también se acentúa la carga autobiográfica y de historia familiar, un rasgo que, del conjunto de obras sobre papel referidas hasta este punto, sólo aparecía de manera evidente en las primeras piezas hechas con pelo de sus sobrinos.<sup>95</sup>

En la obra *Retrato de la familia De la Mora Centeno*, también titulada *Memoria III* (fig. 36), el artista realizó un políptico de 57 imágenes sobre papel con el pelo de cada uno de los 19 miembros de la familia (él mismo, más 16 miembros vivos, más los restos de su padre y su hermana muertos) utilizando el cabello para dibujar sus cráneos, firmas y huellas digitales. Pero, ¿qué es realmente esta obra que se carga de connotaciones mucho más identitarias que otros retratos hechos con cabello sobre papel? Justamente un retrato de su familia, pero imposible en vida. El hecho de que el propio cabello contenga la información genética de cada modelo (presente en los folículos, que también forman parte de la obra) constituye una reiteración

---

<sup>95</sup> Por ello, en este apartado y en parte del siguiente capítulo, si bien sí utilizaré el psicoanálisis aplicado al arte como una lectura psicoestética (metodología por la que he apostado a lo largo de todo el subcapítulo referido al pelo como alegoría), combinaré éste con en el uso del psicoanálisis para efectuar una lectura más clínica, de la psicobiografía y del proceso de sus obras, con el fin de poner en evidencia por qué considero que se está alegorizando el cadáver. Por ello, en estas obras, más que en otras, la lectura del espectador depende en gran medida de que éste conozca el proceso de las piezas. Más adelante trataré de efectuar un salto de lo psicobiográfico a lo psicoestético a través de la lectura que Ricoeur hace de Freud.

cuádruple de sus retratos (imagen del cráneo, firma, huella dactilar y pelo). El artista no realizó un retrato de los rostros vivos (usando la fotografía como modelo, como en sus obras anteriores) sino un retrato de la imagen de la calavera, misma que tuvo que obtener mediante tomografías. Es decir, está igualando visualmente a todos los miembros. La única diferencia es que el cabello y el cráneo de dos de ellos fueron obtenidos *post mortem*, mediante una exhumación.

Este retrato habría sido irrealizable cuando su padre vivía, pues el propio Gabriel de la Mora no era artista todavía, y aún no existían sus sobrinos. Es más, la pequeña hermana del artista nació muerta, y de ella solamente existen unas fotografías tomadas en un hospital horas antes de su sepelio en el Panteón Español, obedeciendo a una tradición popular de tomar imágenes a los niños muertos, como ya aparece en el óleo de Frida Kahlo *El difunto Dimas Rosas*, de 1937. Estas instantáneas, que también capturan la imagen de su padre, permanecieron escondidas durante años en un sobre que su progenitor atesoró, y que Gabriel de la Mora descubrió tras su fallecimiento. De hecho, el artista, además de coleccionar cabello, también atesora este tipo de fotografías, de las que tiene más de una treintena.<sup>96</sup>

El arte logró aquí lo que no pudo lograr la vida: poner en diálogo a Eros y Tánatos para generar un retrato completo. Lo artístico y el artista se manifiestan como algo que sobrepasa los límites. Bataille, en el capítulo de *El erotismo* que dedica a la belleza, señala lo siguiente: “Dos cosas son inevitables: no podemos evitar morir, y no podemos evitar tampoco «salir de los límites». Morir y salir de los límites son por lo demás una única cosa”.<sup>97</sup> Para Bataille, las dos experiencias son, en realidad, un esfuerzo por escapar del pavor que la muerte produce. Y en este punto, el autor francés agrega una enigmática nota a pie de página que cita al cabello como la parte más pequeña e ínfima de un ser humano:

¿Cómo hemos imaginado, en el camino de la continuidad, en el camino de la muerte, la persona de Dios, que se preocupa por la inmortalidad individual, que se ocupa de un cabello de un ser humano? Sé que, en el amor de Dios, a veces ese aspecto se disipa; que, más allá de lo concebible,

<sup>96</sup> Véase Sergio R. BLANCO, “Su filosofía en un gabinete”, en el suplemento cultural *El Ángel*, del diario *Reforma*, México, 13 de julio de 2008, número 734, pp. 4-5.

<sup>97</sup> BATAILLE, *op. cit.*, p. 146. Comillas en el original.

de lo concebido, se revela la violencia. Sé también que la violencia, lo desconocido, nunca han significado la imposibilidad del conocimiento y de la razón. Pero lo desconocido no es el conocimiento, la violencia no es la razón, la discontinuidad no es la continuidad que la quiebra, que la mata. Ese mundo de la discontinuidad es llamado, en el horror, a concebir –puesto que, a partir de la discontinuidad, el conocimiento es posible—la muerte, es decir, el más allá del conocimiento y de lo concebible.<sup>98</sup>

Siguiendo a Bataille, esa acción trasgresora de sobrepasar los límites de la tumba sería una búsqueda para concebir la muerte a través de la *discontinuidad* que ésta produce. El artista usa el cabello para armar un rompecabezas que engendra un retrato que, en sí mismo, contiene la discontinuidad entre la vida y la muerte. El cabello –esa parte insignificante del ser humano creada por el Dios que posibilitaría la inmortalidad– une en la pieza a los vivos y a los muertos. La materia queda al margen de la discontinuidad de la muerte. Si para los vivos el pelo es un *fragmento muerto*, en el caso de los dos familiares muertos, éste funciona como una *reliquia* que entronca con las consideraciones de Walter Benjamin, para quien el cadáver es el emblema donde se impone enérgicamente la alegorización de la *physis*: “si es luego, en la muerte, cuando el espíritu se libera por fin a la manera de los espíritus, también es entonces cuando se le reconoce al cuerpo su derecho supremo”.<sup>99</sup> No sólo con la pérdida de los miembros, sino con todos los procesos de eliminación, indica Benjamin, “lo cadavérico se desprende trozo a trozo del cuerpo. Y no es casual que justamente el pelo y las uñas, que en cuanto muertos se le cortan al vivo, continúen creciendo en el cadáver”.<sup>100</sup> Para Benjamin, el cabello está “muerto” en el vivo, pero sigue creciendo en el muerto. Es como si fuera una materia independiente, “una cosa que siente”, siguiendo el corte de Mario Perniola en su teoría del *sex-appeal* de lo inorgánico.

¿Será De la Mora en esta obra un paradigma del melancólico? Foster afirma que en recientes insinuaciones del arte domina la “estructura *melancólica* del sentimiento”.<sup>101</sup> Por melancolía, entiendo, en términos de Benjamin, la intensidad afectiva que no encuentra objeto (porque el

<sup>98</sup> BATAILLE, *op. cit.*, p. 285.

<sup>99</sup> Walter, BENJAMIN, “El origen del Trauerspiel alemán”, en *Obras*, Libro I/vol. I, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 439.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 169. Cursiva en el original.

mundo se vacía). En De la Mora, el mundo que se abre bajo la mirada del melancólico está marcado entonces por el *luto*, que es “la mentalidad mediante la cual el sentimiento viene a reavivar, enmascarándolo, el mundo desalojado previamente, para obtener de su contemplación una satisfacción que es sin duda enigmática”.<sup>102</sup> El luto por su padre y su hermana, pero también el luto por el propio cadáver, alegorizado por el cabello (que es a la vez un *memento mori*, un registro de ADN, un retrato del cuerpo, un fragmento de cadáver y una fibra muerta) es una negociación absoluta con la propia materia.

La materia crea arte, y también restituye el retrato imposible con el padre ausente. Hemos hablado de la inclusión de lo siniestro en las obras que utilizan restos de cadáver, y cómo esta experiencia puede provocar en el espectador un retorno de lo Real, aplicando el psicoanálisis como una teoría de lectura psicoestética de la obra. En este punto estoy retomando el concepto de lo también llamado “omnioso” para mostrar, de un modo psicobiográfico, que De la Mora está apuntalando una sublimación en términos freudianos. Más adelante pondremos a debate si desde esta lectura psicobiográfica –de su conflicto llevado a su obra– también se puede saltar a una lectura psicoestética de las propias piezas inmersas en la cultura.

Al cavar en la tierra para abrir la tumba de su padre, el artista experimentó miedo, pero no a la muerte en general, sino a un muerto. Aquí tomaré la interpretación que Roberto Esposito hace del asesinato del padre a manos de la horda de los hermanos descrito por Freud en *Totem y Tabú*. Según la lectura que Espósito efectúa del psicoanálisis, toda comunidad nace míticamente de ese primer sacrificio, el más terrible, que es el asesinato del padre. Freud, en *El malestar en la cultura*, señala que la convivencia humana sólo es posible cuando se aglutina una mayoría más fuerte que los individuos aislados:

El poder de esta comunidad (*Die Macht dieser Gemeinschaft*) se contrapone, como ‘derecho’ (*als ‘Recht’*) al poder del individuo, que es condenado como ‘violencia bruta’. El resultado último debe

---

<sup>102</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, p. 352.

ser un derecho al que todos –al menos todos los capaces de la vida comunitaria– hayan contribuido con el sacrificio de sus pulsiones.<sup>103</sup>

A este delito del sacrificio del padre se remite la sensación de miedo que domina a la comunidad. Pero no un miedo a la muerte, sino miedo al retorno de un cadáver (el padre), al que los hermanos han dado muerte una vez. Cuando me referí al concepto freudiano de lo siniestro en el apartado sobre el retorno de lo Real, mencionaba que se fundamenta en el retorno de lo más familiar, algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz. Y en palabras del propio Esposito, ¿quién es más familiar que el padre?: “Lo omnioso no es, entonces, la muerte, sino su retorno, según la conocida sentencia «el cartero siempre llama dos veces». El muerto que retorna sólo puede ser aquél al que se dio muerte, en la realidad o en el pensamiento”.<sup>104</sup>

El hecho de que los hijos, sustraídos a la castración, se aliaran entre sí para matar y devorar al padre los llevó a unirse finalmente y pactar una especie de contrato social (*einer art von Gesellschaftsvertrag*), un pacto que impuso el miedo. Para Freud, el origen siempre se encuentra más atrás de donde se lo representa, más atrás del miedo al padre (primero al padre vivo y después al padre muerto) y a la ambivalencia emotiva que provoca en sus hijos asesinos que lo odian y admiran a la vez. Es este elemento admirativo el que explica su reconstitución simbólica en una figura mítico-totémica, que sustituyendo al padre, aún provoca miedo, pero un miedo más tolerable. Así nacen, para Freud, el derecho y la moral a partir del acto menos legítimo y más inmoral, pero paradójicamente, un acto sagrado. Y de este modo, el muerto se vuelve, también, aún más poderoso de lo que fuera en vida. Esta cadena sacrificial entre padres e hijos se repite en toda la mitología clásica desde Cronos dando muerte a su padre Urano antes de que Zeus lo mate a su vez, hasta la Kabbala judía, cuando el Dios hebreo, tras jugar con un gigantesco animal llamado el Leviatán, lo da a los habitantes del pueblo para que se lo coman.

Cuando Gabriel de la Mora desentierra los restos de su padre para realizar una tomografía de su cráneo, y asimismo, obtener cabello con el que ejecutar varios dibujos sobre papel, está

---

<sup>103</sup> Roberto ESPOSITO, *Communitas: origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 77.

<sup>104</sup> ESPOSITO, *op. cit.*, p. 78.

enfrentando el miedo al padre muerto, trasgrediendo la barrera de ultratumba, y utilizando toda la acción para crear varias piezas artísticas que, a través de diferentes técnicas, constituyen un retrato de familia. Por un lado, están las ya mencionadas composiciones que contienen el pelo de familiares vivos y muertos (figs. 31, 32 y 36). Por otro, los 17 cráneos (impresiones tridimensionales) a escala real que constituyen la pieza *Retrato de la familia De la Mora Centeno* (figs. 11, 12, 13 y 14) colgados de la pared blanca de la galería a la altura que tiene cada miembro, de manera que, nuevamente, la representación de todas las personas está homogeneizada visualmente a través de la imagen de una calavera hecha con sulfato de calcio. El mismo artista indicaba en una entrevista: “El retrato más íntimo de un ser humano es su cráneo, pero a la vez oculta sus rasgos externos a un grado tal que las diferencias de sexo, etnia, religión y edad quedan borradas, al menos a simple vista”.<sup>105</sup> Volviendo a la idea del espacio vacío en los dibujos de pelo, esta instalación presenta cráneos blancos sobre una pared inmaculada. Las esculturas llenan el vacío espacial, pero también llenan la ausencia de las personas a las que representan.

Pero las piezas no tratan, simplemente, de igualar a sus familiares tanto en la vida como en la muerte. Es mucho más complejo. La obra podría entenderse como una materialización del verbo “exhumar”. Si este vocablo significa desenterrar un cadáver, su segunda acepción es sacar a la luz lo olvidado. Precisamente lo que hizo De la Mora a lo largo de la muestra, que estuvo conformada por siete piezas, fue escarbar en su biografía y su herencia genética para utilizar esta información a través del lenguaje artístico.<sup>106</sup> Pero “sacar a la luz lo olvidado” es una manera cotidiana de decir lo que en psicoanálisis se llama “utilizar lo reprimido como material para el arte”, o dicho de otro modo, como veremos a continuación, llevar a cabo un “mecanismo de sublimación”.

---

<sup>105</sup> R. BLANCO (2007), *op. cit.*

<sup>106</sup> *Ibíd.*

### 3. 3. EL MECANISMO DE SUBLIMACIÓN. PULSIÓN TRANSFORMADA EN ARTE

Freud sustenta toda su obra en la polaridad entre dos principios fundamentales: el principio del placer y el principio de realidad. El primero supone una huida del dolor y una búsqueda del placer, mientras que el segundo subordina el placer al deber. Según Freud, la subordinación del principio del placer al principio de realidad, o dicho de otro modo, la transformación de lo reprimido –o lo traumático– en energía útil para la sociedad, que hace posible el progreso cultural, tiene lugar mediante un proceso psíquico denominado *mecanismo de sublimación*.<sup>107</sup> Por este mecanismo de defensa el yo dirige de forma involuntaria la energía psíquica asociada a una representación o un deseo inadmisibles hacía actividades no reprochables por su conciencia moral. Para Freud, actividades socialmente apreciadas como la ciencia o el arte son el resultado de la sublimación de intereses y pasiones censurables. Además, en la “teoría de las pulsiones”, desarrollada en su obra *El Malestar de la Cultura*, Freud confiere al hombre una inherente pulsión de muerte, de odiar, destruir y aniquilar, llamada Tánatos, mientras que las pulsiones de vida, designadas como Eros, tienen base sexual y recuperan el mito del amor. Según la interpretación que Paul Ricoeur hace del salto freudiano del psicoanálisis clínico al psicoanálisis llevado a la cultura, la sublimación es el conjunto de aspectos referentes a la constitución de lo sublime, que él entiende como lo superior o supremo del hombre. El artista se aparta de la realidad y traspone al plano del arte sus pulsiones reprimidas, creando “una nueva realidad, la obra de arte, en la que llega a ser efectivamente el héroe, el rey, el creador que deseaba ser”.<sup>108</sup>

Para leer su obra en pelo sobre papel como parte de un mecanismo de sublimación –en el sentido psicobiográfico–, habría que rastrear el origen del trauma o la pulsión reprimida. El artista, en la documentación para su pieza performático-objetual *Cobrando 12 años de la muerte de mi Padre: Gabriel de la Mora de la Mora* (fig. 37) que efectuó en 2005, narra el momento

<sup>107</sup> Para profundizar en este punto, ver RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI Editores, 2007.

<sup>108</sup> RICOEUR, Paul, “Interrogaciones”, en *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI Editores, 2007, p. 289.

que –en su propia construcción un tanto vasariana de su giro de la arquitectura al arte– supuso el parteaguas de su vida: el funeral de su padre en 1993.

Nací justo en la segunda edición del primer libro que mi padre escribió: *El Manumiso*. Esta edición se imprimió en 1968. Al ser yo el segundo hijo y el primer varón, por eso llevo su mismo nombre, Gabriel de la Mora Centeno. Siempre creí que ese libro era una novela, pero al morir mi padre el 4 de agosto de 1993, en pleno funeral, impresionante de verdad, la gente me daba el pésame y me platicaba del sacerdocio de mi papá. Ahí fue cuando me enteré que mi padre había sido sacerdote por 13 años y que *El Manumiso* no era una novela sino su autobiografía. Todo lo que siempre creí que fue inventado era realidad.<sup>109</sup>

Psicoanalíticamente, el conflicto de culpa del padre, por haber sido cura y renunciar al curatado, es sublimado en la ficción literaria del libro *El Manumiso*, publicado poco antes del nacimiento de Gabriel de la Mora. Esa renuncia siempre fue mantenida en secreto con sus hijos, pero hasta el momento de su muerte el artista no supo que la ficción era la biografía de su padre. La develación de este secreto reconfiguró su vida a 25 años de haber nacido. Sin embargo, no es que al descubrir el secreto decidiera hacerse artista –cosa que hizo– sino que, ya siendo artista resignifica el lugar del trauma como potencial creador. Es decir, hay un lugar traumático que sí está operando, pero *a posteriori*, esto es, en el plano de volverlo significativo como proceso creador del arte. Pero, si la sublimación de lo reprimido está presente en su obra, también habría un desplazamiento de este mecanismo en la sublimación del cabello como material, que va mucho más allá de la relación con su padre y con su familia, y se inscribe en zonas pantanosas de su inconsciente y su yo artístico.

El pelo es utilizado, desde la primera obra en cabello sobre papel, como forma o elemento formal o incluso transfigurado en línea o dibujo. En este uso del cabello, desprovisto visualmente de su acepción orgánica, y estetizado, se advierte ya un proceso de sublimación del material como forma para el arte. El uso del cabello dialoga con las estéticas feministas, abyectas o *queer* de los ochenta y noventa en Estados Unidos y México –que también usaron este material, pero

---

<sup>109</sup> Narración del propio artista, que se encuentra en la documentación de la pieza de 2005 *Cobrando 12 años de la muerte de mi padre Gabriel de la Mora de la Mora*.

como un referente sexual o fetichista–, o con aquéllas –mexicanas y extranjeras– que utilizaron el cabello como un referente corporal, político, social o racial. Pero Gabriel de la Mora lleva el pelo a un lugar no necesariamente sexuado, político, abyecto ni mucho menos un problema de género. La discusión que el creador plantea con estas estéticas, desde un principio ha sido fundamentalmente para desmarcarse del uso simbólico del pelo en ellas, puesto que De la Mora reinscribe el material (el pelo) a pulsiones más fundamentales, presimbólicas y no a la simbolización de las pulsiones, que es un matiz estético fundamental.

Su vocación es definitivamente más universal, pero a la vez permite el juego con la experiencia personal (sociocultural e íntima) de cada espectador con el cabello. Independientemente de la nacionalidad del que mira, un parámetro que permanece invariable en las obras es el uso del pelo como un elemento formal, como línea que construye. En este sentido, la inscripción de la propuesta de De la Mora en la globalidad tiene menos posibilidades de provocar una lectura exóticamente nacionalista, misma que, como señalaba Benítez Dueñas,<sup>110</sup> nace de los prejuicios que el centro tiene respecto de la periferia. Si el neomexicanismo posmoderno, por ejemplo estaba deliberadamente al borde del *Mexican curious*, las propuestas de De la Mora se inscriben en la contemporaneidad global con una estética que elimina toda referencia obvia a lo mexicano.

Cuando él empieza a trabajar con cabello, la propia materia le va sugiriendo diversos usos y posibilidades, que él mismo va explorando e investigando tanto en un nivel técnico como conceptual y procesual, y a su vez, de representación. El trabajo que De la Mora va urdiendo, sofisticando cada vez más el sentido del ADN como una forma de identidad, de conservación, de huella, de diferencia, de pertenencia, es algo que se va desarrollando paralela y paulatinamente. Además, su obra en cabello aborda diferentes problemáticas, va y viene entre la utilización del pelo como elemento plástico, como alegoría y como recurso incluso de dibujo. Tiene, por ejemplo, obras muy narrativas y otras muy conceptuales donde el pelo es una herramienta abstracta y escultórica.

---

<sup>110</sup> BENÍTEZ DUEÑAS, *op. cit.*, p. 10.

Temáticamente, sus piezas primigenias se zambullían en el retrato de su propia familia, como hemos visto, representando a niños en una etapa aún narcisista. Varias de las obras, incluso proyectan episodios autobiográficos de Gabriel de la Mora en las imágenes de sus sobrinos hechas con pelo de ellos mismos. Por ejemplo, iconográficamente en la obra *Mute lunch II*, de 2005 (fig. 9) el pescado muerto que aparece es una referencia a la infancia del propio artista, cuando “jugaba” con peces vivos, introduciendo uno en un vaso de agua y otro en un vaso con alcohol, para observar cómo el segundo moría retorciéndose. Pero en otras obras, el cabello se convierte en un vehículo performático para evidenciar una imposibilidad. Sirva como ejemplo la pieza *Cobrando 12 años de la muerte de mi Padre: Gabriel de la Mora de la Mora* (fig. 37). Ésta consistió en una acción en la que el creador firmó un cheque para su progenitor, por el que cobraría doce pesos recordando el duodécimo aniversario del fallecimiento de su padre. La caligrafía y la rúbrica fueron realizadas con pelo humano, de derecha a izquierda, en forma de espejo (el artista es zurdo). Cuando fue a cobrarlo, en la oficina del banco le indicaron que no era posible porque estaba realizado con pelo. La obra hace referencia a la imposibilidad de cobrar una muerte (una ausencia), y aquí el pelo, que funciona formalmente como línea, alegoriza también esa misma imposibilidad, ese vacío.

En otras piezas hay una relación de cierto uso ritualista de la materia, con un uso científico de la materia. El cabello funciona en varias obras como un receptáculo de información genética que tiene que ver con la identidad. Este problema, heredero de la posmodernidad, ha preocupado al artista desde sus obras más tempranas. Por ejemplo, durante su maestría en Nueva York, efectuó un autorretrato escultórico a partir de las descripciones de cómo lo veían los demás. Años después, en la residencia de Saint Étienne, recogió el cabello de los franceses que accedieron a donar un mechón, tomarse una fotografía, firmar en un papel y poner en él su huella dactilar. En este proceso, el artista está efectuando una ritualización de la ciencia, recurriendo a metodologías propias de un biólogo o un antropólogo, para después crear retratos con pelo. En ellas el cabello funciona como un registro biológico o químico de la vida, o de la pertenencia.

De hecho, este trasfondo de ritualización de la ciencia se podría extrapolar a toda su obra con pelo, puesto que De la Mora colecciona y clasifica el cabello. Los antiguos frascos de farmacéutico que tiene en su estudio de la colonia Roma, o las bolsas de plástico con fechas y nombres plantean una suerte de guía práctica y clasificatoria del material que conecta con la idea de gabinete, de colección, e incluso con la idea de tipificación del resto humano. En este sentido el pelo funciona perversamente como un fetiche para el artista. Mientras a Paula Santiago, por ejemplo, le interesa el pelo enredado y sucio, De la Mora busca aseptizarlo desde el momento de su recogida. El hervido sirve para preservarlo por más tiempo, pero también para desinfectarlo.

Esta relación entre el tratamiento científico, químico y biológico es un mecanismo que le permite transferir, como ya hemos afirmado, la condición orgánica del material a una condición sublimada del material, formal y procesualmente hablando. En este caso, ¿cuál es la pulsión reprimida que se sublima? No podemos saberlo, pero sí es posible vislumbrar algunos síntomas. Por ejemplo, ya hemos mencionado como algo notorio que, en su propia vida, el artista tiene una obsesión con la pulcritud e higiene que le lleva a lavarse y desinfectarse continuamente las manos, por ejemplo. La sobriedad visual podría leerse entonces como una sublimación de esa obsesión. Ricoeur explica que “la sublimación no parece ya ser un componente infantil perverso desviado hacia lo no sexual, sino una inversión objetal de la época edípica, interiorizada mediante la desexualización y bajo el empuje de las fuerzas que provocaron la demolición del Edipo”.<sup>111</sup>

Un aspecto interesante que había estado latente durante toda su obra, pero que pasa a un primer plano en las piezas que se presentaron en la exposición *Briújula de Cuestiones* es la idea del pelo como reliquia. Gabriel de la Mora tuvo como tío al mártir Tomás de la Mora, hermano de su padre, quien murió ahorcado a los 16 años el 27 de agosto de 1927 en la ciudad de Colima, en plena guerra cristera. De la Mora recuerda que su abuela paterna llevaba siempre colgado en el cuello un relicario en cuyo interior portaba un hueso del dedo de la mano de su hijo Tomás. En el proceso de la pieza, que implicó extraer de la tumba los restos de su hermana nacida muerta a

---

<sup>111</sup> RICOEUR, Paul, “Arqueología y Teleología”, *op. cit.*, p. 427.

las 39 semanas de gestación (otro de los temas tabú en su familia) y de su propio padre, el pelo adquiere, entre otras cargas alegóricas, la de reliquia, puesto que es el fragmento de un muerto, un ausente. Si anteriormente hablábamos de ritualización de la ciencia, en este caso el artista pone al cabello a negociar con dos ideas opuestas: la reliquia religiosa y el proceso del arte como un ritual secularizado. Aquí sublima como arte el material de personas muertas que forman parte originaria de su trauma, y que además comparten con él el ADN. Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* insiste en que el concepto de aura en arte surge en la modernidad por un mecanismo de secularización, de manera que lo sagrado de la religión pasa al arte como lo aurático. Las piezas de De la Mora que llevan cabello obtenido *post mortem* se podrían leer también como relicarios, a través de una sublimación secularizada del cabello como resto, mientras que los cráneos (obtenidos de tomografías) son el resultado de la sublimación asepticada de las ideas de huella y de ausencia, ya que el autor no exhibió los cráneos reales. Además, el pelo es una metonimia, una representación del todo al que perteneció.

La encrucijada de las obras como vehículo de una sublimación parece enredarse y enriquecerse cada vez más con la acción extrema de exhumar al progenitor. Ya hemos abordado la relación freudiana con el *tótem* y el *tabú* en el capítulo correspondiente. El artista enfrenta el miedo al padre muerto (cuyo asesinato mítico es la raíz de la comunidad, según Freud) sobrepasando los límites de lo siniestro (Freud y Esposito) y los límites de la muerte como discontinuidad de la vida (Bataille) para enfrentarse con el cadáver y vivir el luto (Benjamin). Todo el trauma reprimido es convertido en arte a través del mecanismo de sublimación, mientras que el pelo es, a la vez, sublimado como forma, como reliquia, como alegoría y como materia.

Pero en las obras con cabello de los cuerpos sin vida de su padre y su hermana parece que falta la primera pieza –aunque también faltaría la última, como veremos posteriormente– del rompecabezas: la muerte simbólica del padre a la que alude Freud. Nada más lejos de la realidad. La exposición *Brújula de cuestiones* incluyó el video *39-G.M.C.-23.sept.07* (fig. 15) que es la turbadora documentación de una acción que realizó el artista durante su cumpleaños 39, el

domingo 23 de septiembre de 2007. De la Mora mandó hacer un molde exacto a sí mismo en cartón lleno de *confetti* rojo y lo apaleó 36 veces hasta destruirlo en un ciclorama blanco. Después, recogió los restos y los introdujo durante 42 ocasiones en una caja de acrílico transparente, misma que se convirtió en una pieza titulada *Autoretrato a los 39 años, 23.sept.07*, que contiene pedazos destruidos de piñata de cartonería, un palo de madera, ojos de plástico y papel. Pero él no se está destruyendo a sí mismo, sino que vuelve a jugar con la ambigüedad de la relación con su progenitor: recordemos que su padre también se llamaba Gabriel de la Mora. En realidad, y de una forma velada, como sucede en la representación en el arte contemporáneo, el creador está ejecutando un acto ritual (romper la piñata en el cumpleaños) que construye simbólicamente –aquí sí utilizamos el símbolo, más que la alegoría– el asesinato de su padre como forma de afianzar la tribu. Si la exposición fue considerada por el artista como el cierre de una investigación, se podría decir que el trabajo de De la Mora va del lugar originario del trauma (el tabú familiar que se destapó durante el funeral paterno “sacado a la luz” a través del acto tribal de la exhumación de los restos para realizar una búsqueda de las genealogías del ADN con el cabello y los cráneos de vivos y muertos) a la restitución política del pacto, mediante la muerte simbólica del padre en el acto performático que quedó registrado en video. Sin embargo, la obra hace emerger un principio perverso que tiene que ver con todas las mediaciones racionales que el artista está haciendo para estructurar la pieza, una estrategia cuyos latidos, como trataremos de mostrar a continuación, palpitan no sólo en esta pieza, sino en todo el sistema representativo de De la Mora.

## HACIA UNA SUBLIMACIÓN DESDE LA CULTURA

### (A MODO DE CONCLUSIÓN)

#### 1. UNA INTERPRETACIÓN PSICOESTÉTICA

Hasta ahora, el análisis nos ha llevado a constatar que la relación que Gabriel de la Mora establece con su obra y con su historia como una fuente de su trabajo funciona como un mecanismo de sublimación en términos estrictamente psicoanalíticos, dado que en su producción subyace un marcado correlato psicobiográfico, mismo que he tratado de desplegar a lo largo de este ensayo, donde el peso de la biografía ocupa un lugar preponderante, sobre todo en los capítulos dedicados al cadáver y al mecanismo de sublimación. En el capítulo del pelo como alegoría he presentado una lectura más psicoestética, es decir, partiendo del análisis de las propias piezas a partir de teorías del psicoanálisis lacaniano y aplicándolas al impacto en el espectador. Lo que sería pertinente aclarar en este punto es si la producción de De la Mora, además de surgir de un mecanismo de sublimación en el sentido psicobiográfico, también produce un mecanismo de sublimación en el espectador.

Lanzar semejante hipótesis por mi parte se apoya en la tesis de Ricoeur cuando se sumerge en las teorías de Freud y analiza el momento en que el psicoanálisis supera el estudio clínico de las patologías, comportamientos y conductas, para convertirse en una teoría de la cultura. La lectura que hace Ricoeur es muy clara: es en el momento en que Freud enfrenta la pulsión como un campo de inmanencia ontológico al Eros, el Tánatos y el Ananké.<sup>112</sup> Las personas, psicobiográficamente no están enfrentadas a estos tres conceptos, porque ésa es precisamente la diferencia entre el hombre y la cultura. En este punto de la investigación pretendo plantear los cimientos para mostrar que ese mecanismo de sublimación, –en el sentido clínico, que liberaría al artista de su propio conflicto en tanto que sería una solución sana a lo reprimido–, también apuntala en la obra una condición mito-poética, es decir, se produce un paso de lo

---

<sup>112</sup> RICOEUR, *Íbid.*, pp. 220-293.

psicobiográfico a lo psicoestético. Pero para vislumbrar el mecanismo de sublimación de De la Mora en términos de teoría de la cultura habríamos de identificar en qué punto este dispositivo adquiere la condición de pulsión cultural, es decir de mecanismo de cultura y no de engranaje psicoanalítico del creador.

En realidad considero que la obra funciona en los dos niveles –psicobiográfico y psicoestético–, aunque con esto no quiero decir que la psicobiografía baste para elevarlo a un nivel de teoría de la cultura. Por ello en la estructura de esta tesis comencé desplegando su biografía para después pasar a ubicarlo en el contexto histórico estético, en el mercado y la crítica del arte, así como en el uso cultural y artístico del cabello. Todas ellas son diversas constelaciones benjaminianas en donde su producción entra a formar parte: la del sistema de mercado, la de obras y creadores contemporáneos, la de artistas de su generación, la del cabello en la cultura y el arte. La arista que construye su producción artística se despliega y dialectiza en todas estas constelaciones, idea que me permite detectar que en su obra se apuntala un giro desde este mecanismo de sublimación psíquica e interior, a un mecanismo de sublimación desde la cultura.

Para afianzar esta tesis, es fundamental señalar que no sería correcto leer su trabajo como un mero espejo de sus conflictos, porque en realidad existe una mediación que se produce en el modo en que él elabora esos lugares del trauma y de lo reprimido como una poética desde su posición de sujeto artista. Lejos de estar simplemente proyectándose, más bien está utilizando subjetivamente lo reprimido como un umbral que lleva, a través de un principio de creación, al espacio de representación. Al asumir cierta perspectiva de psicoanálisis de cara a su propia vida como una *poiesis* –como agenda creadora–, este punto de vista se convierte, entonces, en una estrategia de exploración artística a través de una conciencia psicoanalítica. Y cuando digo conciencia, quiero subrayar que me refiero a que se trata de una acción ejecutada, en gran

medida, de manera consciente, a pesar de que, paradójicamente, el artista asegura que no se ha sometido nunca a un psicoanálisis, lo cual hace de su caso un fenómeno mucho más interesante.

Consciente de la responsabilidad y la implicación estética que me supone afirmar que un artista tan joven pueda tocar las pulsiones fundamentales del Eros, el Tánatos y el Ananké – como pudiera provocar, por ejemplo, el presenciar un lienzo de Caravaggio–, en este momento sólo puedo apuntalarlo, y subrayar que el enorme potencial artístico de De la Mora –que excede los límites del presente ensayo–, abre la puerta a un análisis pormenorizado desde un acercamiento psicoanalítico a su obra y a las relaciones dialécticas dentro de las constelaciones en que se inscribe.

Ya hemos visto que su producción, a pesar de las paradojas, peligros y heterogeneidades, genera una notable fascinación en públicos que no necesariamente conocen la historia personal de De la Mora, ni tampoco saben que se hizo artista cuando descubrió que su padre había sido sacerdote. Considero que en muchas de sus obras, la materialidad pura, es decir, esta cualidad táctil y perversa de la materia corporal convertida en línea de dibujo, provoca una suerte de sublimación en el espectador, en el sentido de que uno siente su propio cuerpo convertido en materia del arte, no de un modo abyecto, sino a través de un proceso estetizante. Este refinamiento es definitivamente mayor que el de otros artistas como Paula Santiago, cuya obra también se vertebra en todo un trasfondo psicobiográfico estetizado, pero con un peso mucho más orgánico, incluso grotesco en algunas obras.

El retorno de lo Real que se suscita en el espectador desde diversos acercamientos en la contemplación de las obras de De la Mora permite ese cambio de registro que ya no es la simple contemplación apacible de lo bello, sino una mirada un poco más perversa, y también más tensa, hacia el arte. Pero, artísticamente, la pregunta que cabe lanzar en este punto es la siguiente: ¿en realidad esta mediación altamente estetizante en de la Mora permite en el público una descarga – y liberación– de la pulsión tanática, erótica o de la necesidad real exterior (Ananké)?

Considero que en muchos casos las piezas son una contención que impide esa apoteosis pulsional. Ese lado perverso del retorno de lo Real, de los espacios vacíos que provocan desorientación, de los latidos de erotismo en el *sex-appeal* de lo inorgánico, son verdaderamente atrayentes, incluso placenteros para el espectador. Sin embargo la obra también tiene esa distancia, esa belleza fría que justamente realiza la función de la sujeción. Un aspecto sugestivo en sus obras en pelo sobre papel –y también en las esculturas de los cráneos– es que apenas queda resto evidente de todo el proceso que dio lugar a la pieza, de tal suerte que, en algunos casos, como hemos insistido, las obras padecerían la condena de que su lectura en términos conceptuales sea siempre *a posteriori*. Si el espectador no cuenta con cierta información del proceso, quizá puede quedar embebido y encerrado en la belleza y pulcritud de las obras, y no ir más allá, a pesar de sentir la tensión de los elementos que están velados tras su apariencia. ¿Es esto intencional por parte del creador? Al artista le gusta que la obra funcione por sí misma, en su propia rematerialización, y únicamente proporciona los datos que considera claves para su interpretación. En la exposición *Brújula de Cuestiones*, por ejemplo, la información impresa sobre las exhumaciones era casi nula, y aún así, las obras suscitaron una considerable atracción en el público. En relación a este aspecto, la estética apoyada en la desaparición de toda la información procesual tiene que ver, de nuevo, con la idea del vacío, pero en este caso, con el que sufre el picnoléptico, forzado eternamente a dar cuenta de hechos que no ha visto aunque se hayan desarrollado en su presencia, por lo que, secretamente confundido y angustiado se obliga a trasgredir los límites de su memoria para rastrear información que nunca encontrará. ¿Por qué dejar al espectador en estas oquedades? El artista decide, contiene y suministra la información que quiere que sepa y que ignore su público. Sus obras son una contención.

En un fascinante texto sobre los bodegones de Cezanne, el crítico de arte Meyer Schapiro analiza el fenómeno de la representación de las manzanas como un caso de contención de una serie de pulsiones que van desde conflictos sexuales de juventud a la reconciliación del orden familiar roto con su padre. Y sin embargo, la concentración en aquella humilde y esquemática fruta serviría a Cezanne como instrumento del logro más alto: conquistar París, pues según

Schapiro, el pintor “en las pinturas de manzanas podía expresar, por medio de sus colores y argumentos más variados, una gama más amplia de estados de ánimo, desde lo gravemente contemplativo hasta lo sensual y extático”.<sup>113</sup> Al igual que el pintor postimpresionista, en el trabajo de De la Mora se sienten las huellas de aquellos elementos que están contenidos, estetizados y sublimados, y al mismo tiempo esto es lo que proporciona esa carga de tensión tan potente y compleja que subyace en lo que aparentemente es un motivo muy sencillo y no tan alegórico, que además es representado mediante un material que, en sí, también genera una cierta tensión y fascinación.

## 2. EL FANTASMA DE LO SUBLIME KANTIANO

La pregunta que surge en este punto es si la tensión y fascinación que genera el arte de De la Mora podría elevar sus obras a experiencia de lo sublime, en el sentido que enunció Kant. En el capítulo que Anna Maria Guasch dedica al cuerpo como lugar de prácticas artísticas en su volumen *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, la autora española indica que cuando el arte exhibe explícitamente temas que a la sociedad le parecen repugnantes, a través de imágenes asociadas a sobras de comida, vómitos o sangre menstrual, estos restos “desubliman el cuerpo, que de esta manera se convierte en localización de lo abyecto, en tanto que opuesto a lo sublime y a lo bello”.<sup>114</sup> De la Mora no apela a lo abyecto, como hemos visto. El esteticismo que da forma a sus obras (en una mezcla de pulcritud, minimalismo y virtuosismo técnico) y el uso neutro y esterilizado del material proporcionan una experiencia de contemplación que se acerca, en muchos ejemplos, a lo bello. Además, las obras que negocian con el pelo como alegoría del cadáver se nutren de una estética que tiene de manera latente el paradigma *Venus rajada* que propone Georges-Didi Huberman, quien confronta *El Nacimiento de Venus* de Botticelli con otros tratamientos botticellianos de la desnudez donde aparecen

<sup>113</sup> Meyer SCHAPIRO, “Las manzanas de Cézanne. Ensayo sobre el significado del bodegón”, en *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1988, p.39.

<sup>114</sup> Anna Maria GUASCH, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2007, p. 505.

mancillados los cuerpos femeninos, y llega a la conclusión de que toda la sensualidad del cuerpo se inscribe sobre un trasfondo de horror, muerte y castración.<sup>115</sup> Pero en las obras de De la Mora, el trasfondo oscuro –sobre todo de sus últimos trabajos– está conducido muy sutilmente, perceptible a través del retorno de lo Real, ese vaciamiento del sentido que se resiste a la simbolización y que afecta a toda la pieza.

A pesar de la belleza kantiana que existe en su producción, he insistido en que –desde el momento en que el espectador se decide a traspasar ese velo estetizante– la materialidad del cabello proporciona una experiencia que no es simplemente la contemplación tranquila de lo bello. El pelo, por su ambigüedad alegórica, simbólica, incluso metafísica, puede llegar a erigirse como un vehículo de lo sublime, pero, ¿las obras en pelo sobre papel provocan realmente en el espectador la tensión de lo sublime kantiano?

En la *Crítica del juicio*, Kant opone la Belleza y la Sublimidad a lo largo de dos ejes semánticos: calidad-cantidad, formado-informe, limitado-ilimitado. La belleza conforta y tranquiliza, mientras que la sublimidad excita y agita. Si en la experiencia de lo bello la facultad de juzgar estética pone en juego la imaginación y el entendimiento, en la experiencia de lo sublime la imaginación va acompañada de la razón. Esto sucede porque lo bello es finito, acabado y mensurable, mientras que lo sublime supera las categorías del entendimiento y excede las posibilidades de la imaginación. A su vez, la estética kantiana distingue dos formas de lo sublime: matemático y dinámico. El primero hace referencia a la cantidad y es definido por Kant como “aquello que es grande por sobre toda comparación”.<sup>116</sup> El segundo hace referencia a la desproporción emotiva de la naturaleza, al “poderío que no tiene prepotencia sobre nosotros”<sup>117</sup> y consiste en la manera en que esa pura noción se libera, produciendo temor, de modo que el sujeto se resguarda en su capacidad de representar la paradójica situación de no poder representar la experiencia. De hecho, en Kant el principio de racionalidad siempre está

---

<sup>115</sup> Ver Georges DIDI-HUBERMAN, *Venus rajada*, Madrid, Losada, 2005.

<sup>116</sup> Emmanuel KANT, *Crítica de la facultad de juzgar* (trad. Pablo Oyarzún), Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 162.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 173.

resguardado en la experiencia. La repugnancia y el asco se encuentran, según el filósofo, en el límite de la experiencia estética, puesto que para él son pulsiones en las que la sensación física inmediata ante el objeto impide poder imaginarlo, y por tanto, elimina la posibilidad de representarlo racionalmente. En lo sublime, sucede lo contrario.

En relación a la capacidad de representación racional del sujeto en la sublimidad kantiana, Gilles Deleuze apunta que todo ocurre como si la imaginación estuviese confrontada con su propio límite, forzada a alcanzar un máximo, sufriendo una violencia que le lleva a la extremidad de su poder.<sup>118</sup> En este sentido, una pieza que podríamos calificar como sublime kantianamente es *Vaporización* (2001) de Teresa Margolles, una instalación donde el agua con que fueron lavados los cadáveres humedece el cuerpo de los espectadores. Esta obra no tiene que ver con la reacción primaria e inmediata de la sensación, o sea, el morbo o el asco que sí provocan sus piezas con sangre, fluidos y grasa. La pieza plantea, en cambio, un juego entre lo sublime kantiano y lo Real lacaniano, porque lo interesante es que tiene que pasar por el nivel del significante para que produzca repulsión: en el momento en que el público está fluyendo como residuo de goce (sintiendo la vaporización en su piel), esto es prohibido por el significante que lo enuncia (el líquido cadavérico). En ese caso, es una pieza muy inteligente y madura de Margolles, y aquí, la experiencia de lo sublime provoca un conflicto, una excitación, una tensión, una inquietud que se podría expresar como una mezcla de placer y displacer. Incluso Kant se refiere al “placer negativo”,<sup>119</sup> una experiencia que corresponde a la atracción y al rechazo, a la admiración y al temor que genera un objeto. Lo sublime está más allá de la representación, pero a la vez, el sujeto está a salvo mientras tiene una experiencia de lo sublime. Como explica José Luis Barrios, “lo sublime es una cirugía profundamente aséptica del sentido de la emoción y el deseo, del cuerpo y sus sobrepasamientos, por medio de la cual el pensamiento moderno

---

<sup>118</sup> Gilles DELEUZE, *La philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés*, París, P.U.F., 1963, p. 69.

<sup>119</sup> KANT, *op. cit.*, p. 159.

sustituye a la vivencia de lo informe y lo monstruoso, marginando o incluso negando su condición orgiástica y vital”.<sup>120</sup>

Aunque la mirada ante las obras de cabello sobre papel de Gabriel de la Mora puede ir más allá de la contemplación apacible de lo bello, en ellas no emerge lo sublime kantiano –y si lo hace, es sólo como un fantasma. El elemento limitante en su trabajo es que la mediación de la forma lo clausura necesariamente a una condición de representación, lo cual impide que sea sublime matemático –porque no hay un desbordamiento–, ni sublime dinámico, porque no hay una liberación pura de la emoción que suponga que el sujeto se tiene que resguardar. Su obra sugiere, produce admiración y seduce, pero en términos de su capacidad de representación.

Sin embargo, vayamos a otro momento de la recepción, ése en que el espectador descubre que el material es pelo, donde la materia deja de ser representación y se convierte en realidad, sumando todos sus significados y catapultando hacia lo Real lacaniano, como hemos visto. Esa suerte de fascinación al saber que se trata de cabello produce un cambio en la forma en que uno significa la pieza que complementa la recepción del arte como representación con otra lectura que es estrictamente matérica, y que puede apuntalar cierta sublimación en la cultura, pero en un sentido freudiano, no kantiano, aunque sin que se llegue a liberar el goce, debido a la contención que sujeta la obra desde diversos hilos.

En gran medida, la tensión de la pieza se cimienta, de hecho, sobre el propio cabello: por un lado, en el seno de un arte rematerializado, formalmente es un dibujo (la línea), pero también una escultura (el volumen) e incluso una estructura arquitectónica (el ensamblaje). El material es filosóficamente materia para el arte porque contiene sistemas de categorías que lo inscriben –dependiendo de las obras– como un despojo, un fragmento, una ausencia, un pedazo de ser humano, un gesto artístico controlado, un fetiche, un receptáculo de información genética, una reliquia, un vestigio y un objeto aurático. Alegóricamente, el pelo, por su equivocidad, proyecta un retorno de lo Real y por su uso no abyecto se inscribe en un *sex-appeal* de lo inorgánico,

---

<sup>120</sup> José Luis BARRIOS, “El cuerpo disuelto. Entre lo colosal y lo monstruoso”, tesis de doctorado, México, UNAM, 2006, p. 27.

como hemos visto. Lo siniestro del pelo como cadáver, en las obras que utilizan cabello procedente de una exhumación, convive con el pelo como un lazo familiar que trasciende la discontinuidad de la muerte, al tiempo que es un *memento mori* ritualizado, una reliquia secularizada. A su vez, es un pedazo orgánico que puede ser sublimado por el espectador al ver su propio cuerpo como materia para el arte.

Definitivamente el cabello produce un cambio de registro, pero éste no es sublime kantianamente, porque no se suscita la necesidad de guarecerse, y además el pelo, sublimado como trazo, se inscribe en una obra que es una representación. Si el espectador logra traspasar la trampa de oro de la elevada estetización de las piezas de pelo –un cebo que es contenido por la pureza visual–, en la recepción de sus obras se produce una especie de búsqueda de un goce perverso por el cual el observador, como un *voyeur*, trata de alimentar su propio principio de placer. Pero quizá hay otro lado perverso más fuerte, que proviene del propio artista –y que, por supuesto, subyace en la obra–, que es el placer de contener y administrar ese goce. La perversión de regir el goce también se puede llamar sadismo, y podemos encontrarlo de diversas formas en su producción, en un modo tanto psicobiográfico y psicoestético. En el primer sentido, en la exposición *Brújula de cuestiones*, que analicé utilizando la tesis de *Communitas* de Roberto Espósito, hay un aspecto muy llamativo que es, posiblemente, la última pieza del rompecabezas de la muestra: al efectuar una sublimación del conflicto con su padre, el artista rompe el pacto de la comunidad, lo cual lo vuelve, en cierto modo, un perverso, porque de cara al compromiso de la tribu, destruye el silencio que sostiene ese contrato. Es decir, el sadismo aquí no sería hacia su padre –quien, por su condición de cadáver no podría haber dado su permiso para ser exhumado–, sino hacia la tribu –cuyos miembros consintieron que se realizara la acción, donaron su pelo y accedieron a someterse a una tomografía. Pero, por otro lado, esta ruptura de lo que debía permanecer oculto –lo siniestro– que quedó estetizada a lo largo de varias piezas conduce hacia una restitución política del pacto roto de la comunidad a través de una vuelta de las cosas a su cauce –en una especie de catarsis–, provocada por la revelación pública del mismo secreto, que

en última instancia termina con el recelo de la familia a la posibilidad de que ese secreto se revele, puesto que ya ha sido hecho público; pero eso sí, todo ello guiado por la mano del creador. Y sin embargo, la reliquia del padre contenida en su pelo es utilizada para reconstruir el lazo de la comunidad, una tribu que queda unida, pero también, atada. Es, de nuevo, la administración del goce —o sadismo— sublimada freudianamente como arte.

Estas obras, psicoestéticamente, dejan al espectador suspendido en un doble vacío. Por un lado, el juego visual de la propia contención de esteticismo gélido de la obra, que como hemos enunciado, impide la liberación de la pulsión en el observador. Por otro, el vacío que provoca la condensación de todo el proceso de la pieza en unos pocos elementos formales, como si el cabello, o las esculturas de los cráneos, pudieran contener, crípticamente, toda esa información. De este modo, la obra, en sí, se convierte en un instrumento perverso para administrar el placer de quien contempla, es decir, un utensilio de perversión del artista hacia el observador, pero plácidamente consumible por éste último. Un placer que, sin embargo, no llega al goce, como si se tratara de un acto sexual contenido que no llega a culminar en el orgasmo.

### 3. KANT CON SADE

Rebatir en este último apartado del ensayo la posibilidad de lo sublime kantiano en la obra de De la Mora y hacer emerger un principio de sadismo<sup>121</sup> no es casual. El recorrido nos ha llevado, de nuevo, al texto en que Lacan enfrenta a Kant con Sade. Lacan evidencia que Kant no puede permitir la liberación de la emoción como un puro goce porque en realidad eso desestructuraría la condición de posibilidad del juicio moral, dado que para Kant el principio del placer no lleva al bien, sino al bienestar. Contraponiendo la figura del marqués libertino del siglo de las luces, la tesis que hace Lacan sobre Kant es que el principio de lo sublime kantiano es perverso. Para Lacan, la perversión de Kant está en cómo en realidad lo sublime tiene que ver con el principio

---

<sup>121</sup> En el sadismo se articula una racionalidad donde el goce y el placer no descansan en su satisfacción inmediata, sino en su ordenamiento normativo.

de placer del sujeto, que sabe que aunque está teniendo una experiencia que no puede representar, sabe que no la puede definir: es decir, el sujeto *sabe que sabe* que no la puede definir. Esto implica que el verdadero placer en Kant está en el hecho de que el Yo se representa a sí mismo en su incapacidad de representar lo sublime. Según la visión de Lacan, el goce no está en lo sublime, sino en el hecho de que el Superyo del pensamiento se imponga perversamente como principio del placer de lo sublime. Entonces se administra el placer. Y el sadismo es, precisamente, como veníamos diciendo, una administración de placer.

Además, según explica Žižek, un objeto sublime es para Lacan “un objeto común, cotidiano, que, por pura casualidad, se encuentra ocupando el lugar de lo que él llama *das Ding*, el objeto real-imposible del deseo”.<sup>122</sup> El autor eslovaco ejemplifica el objeto sublime –e imposible– del deseo lacaniano en películas de Luis Buñuel como *La edad de oro* (1930) donde una pareja quiere consumir su amor, pero se lo impide una y otra vez algún estúpido accidente; o *Ensayo de un crimen* (1955), cinta en la que el protagonista quiere cometer un simple asesinato, pero siempre falla. Es decir, un acto común que se vuelve irrealizable ocupa el lugar imposible del *das Ding* y empieza a encarnar el objeto sublime del deseo. Lo que el objeto encubre y disimula, mediante su sólida y fascinante presencia, no es sino su propio lugar, la vacuidad que está llenando. El objeto sublime del deseo de un picnoléptico será encontrar el pedazo que ha quedado borrado de su memoria.

En de la Mora, todos los elementos parecen llamar a culminar el goce, pero la contención en gran medida racional que reside en todo su sistema representativo impide que se éste se consume. Si el pelo, como material, está sublimado como forma por el artista, el principio de la obra –siendo ésta un todo– es sin embargo, perverso, porque el goce de crear no se vive en sí, es decir, no permite la pura pulsión, sino que el goce –*jouissance* lacaniano– está en saber que se controla el placer del que observa la pieza. La obra –y el artista– en su *sex-appeal* de lo

---

<sup>122</sup> Slavoj ŽIŽEK, “¿Cuál sujeto de lo Real?”, en *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI Editores, 1992, p. 251.

inorgánico “es presa de una excitación que incesantemente se alimenta del pensamiento de darse como una cosa que siente”.<sup>123</sup> Como indica el psicoanalista francés Philippe Julien en su lectura de Lacan, el perverso –en este caso el artista– se entrega y se dedica al goce del Otro para que el Otro no permanezca incompleto. En palabras del propio Lacan: “Lejos de fundarse en un desprecio del Otro, la función del perverso es algo que se debe calibrar de una manera muy rica (...) Es quien se consagra a tapan ese agujero en el Otro”.<sup>124</sup> Otras veces la obra no es tan perversa, pero sí está presente el vacío y el esteticismo que contienen ese goce, así como todos los dispositivos que catapultan a lo Real. En ese fascinante encuentro con aquello que resiste a la simbolización se esconde también una recuperación de la lentitud como parte de una técnica que se renueva desde la recurrencia a la sublimación y a lo siniestro freudiano. Se trata de la parsimonia del *menuisier* que en esa manualidad-corporalidad obsesivamente aséptica y que va ocupando el vacío de forma desmesurada con una fibra infinitamente pequeña, enfrenta y va resolviendo el horror de las exhumaciones, el uso de los cadáveres con su mismo ADN y todo lo que con tremenda “frialidad” genera el artista. Un desapego helado que, implantando cabello como un cirujano y controlando cada milímetro de la obra sin ceder un solo ápice, también se transfiere a su estética y es recibido por el espectador durante su experiencia contemplativa, unido a la seducción de ver un pedazo humano hecho arte.

Si por el lado del autor y la obra se despliega ese halo de perversión (administración del placer), por el lado del espectador se imposibilita la vivencia sublime kantiana –a pesar de que el cabello pueda llegar a ocupar el lugar del objeto sublime del deseo lacaniano (el *das Ding*), el cual en realidad sólo encubre el vacío que está llenando– porque la pieza está controlada como un sistema de representación por el creador. En este sentido, el sádico da voz al Otro (al espectador), se erige en instrumento de lo que se supone faltante en el Otro, para su goce.

---

<sup>123</sup> Mario PERNIOLA, *op. cit.*, p. 131.

<sup>124</sup> Philippe JULIEN, “Perversión”, en *Psicosis, perversión, neurosis. Una lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2002, p. 125.

Y el círculo se cierra porque el placer en cierto modo –también– perverso del sujeto que observa, quien a veces llega a ser incluso un *voyeur* que interroga con su *mirada* lo que falta en el Otro (en la obra, en el artista), se halla precisamente en constatar que no puede llegar al goce de correr la cortina que encubre lo Real. Es el fantasma de un goce infinito, una promesa sin posibilidad de materializarse.

Todos estos fragmentos dialécticos que, colisionando unos con otros, conforman la imagen en la obra de De la Mora apuntalan una sublimación de su arte en la cultura, como un relámpago<sup>125</sup> tormentoso cayendo sobre la arena de una playa para quedar materializado en una raíz de cristal, huella terrenal de sí mismo: producto de una fricción, ese rayo es paradigma de la fragilidad evanescente pero tangible, paradójicamente energía y fuerza aniquiladora a la vez. Una imagen cristalizada, contenida, en equilibrio a punto del colapso, perversamente bella, que plantea que, igual que la descarga de energía que la provocó, quizá el arte tampoco se crea ni se destruye: sólo se transforma.

---

<sup>125</sup> Construyo esta metáfora final a partir de la definición de Benjamin de la imagen: “aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora de una constelación”.

## ANEXO 1. ILUSTRACIONES

FIGURA 1



Autorretrato fotográfico realizado por Gabriel de la Mora en 2004, en el baño de su casa  
 Título: *5 de Julio de 2004*  
 LightJet print  
 25.4 x 20.32 cm. (forma parte de un políptico de 12 piezas)

FIGURA 2



Gabriel de la Mora  
*Primer dibujo de pelo. Prueba en mica* (2004)  
 Pelo humano sobre papel  
 28 x 21.5 cm.

FIGURA 3



Gabriel de la Mora  
*Diego Morales de la Mora I* (2004)  
 Pelo humano y pelo sintético sobre papel  
 30.5 x 20.5 cm.

FIGURA 4



Gabriel de la Mora

*Autorretrato soñado de un corte de pelo en el Salón de Belleza Ivette por María Elena Almaraz* (2004)

Pelo humano y sintético sobre papel

128 x 231 cm.

FIGURA 5



Gabriel de la Mora

*Adam II* (2006)

Pelo humano sobre papel arches

23 x 31 cm.

FIGURA 6



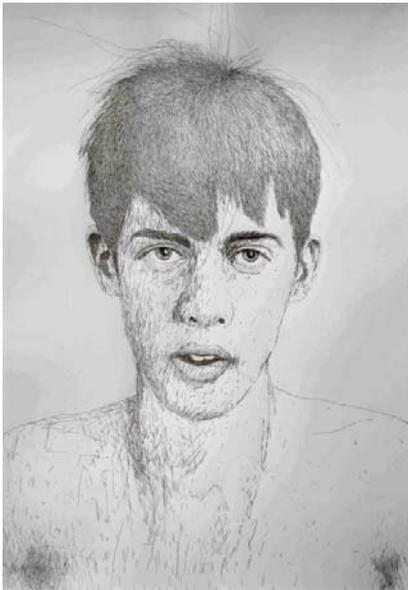
Gabriel de la Mora

*Samir Abdecharour II*, que forma parte del políptico  
*M.D.R.S.F.A.* (2006)

Pelo humano sobre papel

El políptico consta de doce piezas, seis firmas y seis huellas, de  
29.3 x 21 cm. cada una

FIGURA 7



Gabriel de la Mora  
*C. W. II* (2006)  
 Pelo humano del retratado sobre papel  
 100 x 70 cm.

FIGURAS 8 Y 9



Gabriel de la Mora  
*Paulina de la Mora Peralta y  
 Emiliano Morales de la Mora*  
 (2005)  
 Pelo de los retratados sobre  
 papel  
 70 x 50 cm.



Gabriel de la Mora  
*Mute lunch II* (2005)  
 Pelo humano del retratado y pelo sintético sobre  
 papel  
 50 x 70 cm.

FIGURA 10



Gabriel de la Mora  
*Emiliano Morales de la Mora jugando* (2005)  
 Pelo humano y sintético sobre papel  
 140 x 85 cm.

FIGURAS 11 y 12



Gabriel de la Mora  
*Retrato de la familia De la Mora Centeno*  
 (2007)  
 17 impresiones tridimensionales  
 Escultura



*Ídem*  
 Detalle lateral

FIGURAS 13 y 14



*Ídem*  
 Cabeza de su padre  
 (detalle), tomada  
 del molde de su  
 cráneo exhumado



*Ídem*  
 Cabeza de su  
 hermana exhumada  
 (detalle)

FIGURA 15



Gabriel de la Mora  
 39-G.M.C.-23.sept.07 (2007)  
 Video digital a dos canales  
 Duración: 20 min. y 12 seg  
 Edición: 1/5 + 2 PA

FIGURAS 16 Y 17



Paula Santiago  
 Guerrero (1998)  
 Papel arroz,  
 sangre y cabello  
 humano tejido  
 85 x 55 x 20 cm.



Paula Santiago  
 Las tres gracias  
 (tríptico) (detalle)  
 (1995)  
 Papel arroz y  
 cabello tejido  
 32 x 28 x 5 cm.

FIGURA 18



Tania Bruguera  
 Estadística (1996)  
 Bandera de cabello humano, hilo y tela  
 630 x 170 cm.

FIGURAS 19 y 20



Doris Salcedo  
 Unland, 1995-1998  
 Instalación conformada por tres piezas  
 independientes en madera, cabello, hilo,  
 tela y metal. Dimensiones variables



Doris Salcedo  
 Unland, audible in the mouth (detalle)  
 (1998) Madera, cabello e hilo  
 74.5 x 315 x 80 cm.

## FIGURAS 21 y 22

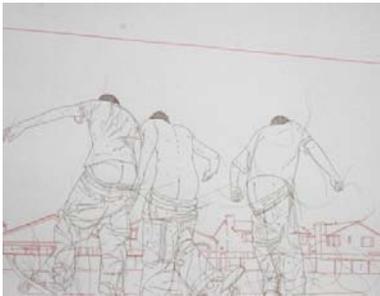


Robert Gober  
*Sin título*  
(1991)  
Cera de abeja,  
cuero, tela y  
cabello  
humano  
33.6 x 41.9 x  
117.2 cm.

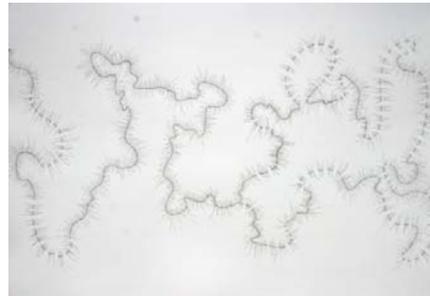


Kiki Smith *Virgin Mary* (1992)  
Cera de abeja, cera  
microcristalina,  
estopa y madera  
sobre base de acero  
171.45 x 66.04 x  
6.83 cm.

## FIGURAS 23 y 24



Gabriel de la Mora  
*Web minimales* de la serie "Niños jugando" (2005)  
Pelo humano y pelo sintético sobre papel  
31.5 x 41.5 cm.

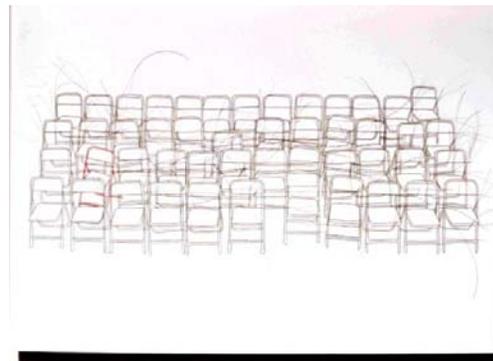


Gabriel de la Mora  
*M.A.P.A.* (2006)  
Pelo humano sobre papel  
28 x 21.5 cm.

## FIGURAS 25 y 26



Gabriel de la Mora  
*Antes de comenzar el concierto* (2004)  
Pelo humano y sintético sobre papel  
25 x 35 cm.



Gabriel de la Mora  
*Después del concierto* (2004)  
Pelo humano y sintético sobre papel  
25 x 35 cm.

FIGURA 27



Katharina Fritsch  
*Rat-King (Rattenkönig)*  
 (2003) Escultura/instalación  
 de poliéster y pintura  
 2.8 x 13 m.

FIGURA 28



Tunga  
*Sin título* (1995)  
 Carboncillo sobre papel  
 37 x 50 cm.

FIGURAS 29 y 30



Caravaggio  
 o  
*San Juan  
 Bautista*  
 (1597-  
 1598)  
 Óleo  
 sobre tela  
 129 x 95  
 cm.



Robert  
 Mapplethorp  
 e  
*Man in  
 polyester  
 suit (ZC9)*  
 (1980)  
 Plata sobre  
 gelatina,  
 edición de  
 25  
 19 x 19 cm.

## FIGURAS 31 y 32



Gabriel de la Mora  
 1951-G.M.25-1993 (2007)  
 Pelo humano sobre papel  
 100 x 70 cm.



Gabriel de la Mora  
 1965-G.M.39-2007 (2007)  
 Pelo humano sobre papel  
 100 x 70 cm.

## FIGURAS 33 y 34



Teresa Margolles  
*En el aire*, exposición  
*Muerte sin fin* (2004)  
 Instalación de burbujas  
 con agua de la morgue y  
 jabón



Teresa Margolles  
*Herida* (2007)  
 Instalación que consistió en un surco lleno de fluidos de  
 cadáveres de personas asesinadas  
 8 m. x 15 cm. x 3 cm.

FIGURA 35



Horacio Cadzco

*Mosca* (2003)

Escultura realizada con pelo, moco y pellejo del artista  
Formato miniatura.

FIGURA 36



Gabriel de la Mora

*Memoria III* (2007)

Pelo de 19 retratados  
sobre papel. Políptico  
de 57 piezas, 19  
cráneos, 19 huellas y  
19 firmas  
28 x 21.5 cm. cada  
pieza

FIGURA 37



Gabriel de la Mora

*Cobrando 12 años de  
la muerte de mi padre*  
(2005)

Pelo humano sobre  
cheque  
7 x 16.5 cm.

## BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

### FUENTES HEMEROGRÁFICAS

CAMERON, Dan, "Absence makes the art", en *Artforum International*, Nueva York, octubre de 1994, número 33, pp. 88-91.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A., "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro", en *Revista de Occidente*, febrero de 2006, número 297, pp. 7-25.

HERRERA, Adriana, "Gabriel de la Mora y su estética de la transgresión", en la revista *Poder y Negocios*, México, D.F., 5 de enero de 2006, número 17, p. 86-89.

LEWITT, Sol, "Paragraphs on Conceptual Art", en *Artforum*, verano de 1967, pp. 79-83.

MORALES, Elena, "Apreciación de la materia pictórica", en la revista *Correo del Arte*, España, junio de 1997, número 133, p. 27.

R. BLANCO, Sergio, "Dibuja con cabello inocencia y crueldad", en diario *Reforma*, México, 22 de abril de 2005, sección Cultura, p. 4C.

R. BLANCO, Sergio, "Perturban con su arte", en diario *Reforma*, México, 27 de febrero de 2006, sección Cultura, p. 8.

R. BLANCO, Sergio, "Hace de un pueblo reflexión abstracta", en diario *Reforma*, México, 16 de marzo de 2007, sección Cultura, p. 8.

R. BLANCO, Sergio, "Con el arte hasta los huesos", en el suplemento cultural *El Ángel*, del diario *Reforma*, México, 28 de octubre de 2007, número 696, p. 5.

R. BLANCO, Sergio, "Su filosofía en un gabinete", en el suplemento cultural *El Ángel*, del diario *Reforma*, México, 13 de julio de 2008, número 734, pp. 4-5.

SÁNCHEZ, Osvaldo, "El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización", en *Curare Espacio crítico para las artes*, Ciudad de México, enero-junio 2001, número 17, pp. 137-146.

VIDAL, Carlos, "Arte, materia y virtualidad. El arte en la era de su rematerialización", en *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, enero-febrero de 2001, núm. 169-170, p. 58-65.

ZAMUDIO-TAYLOR, Víctor, "Gabriel de la Mora", en la revista *Origina*, México, septiembre de 2005, número 150, pp. 24-32.

ŽIŽEK, Slavoj, "The matrix o las dos caras de la perversión", en la revista *Acción paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*, traducción Carolina Díaz, 1999, número 5, sin paginación.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- ALIAGA, Juan Vicente, “¿Disidencias? ¿Normalizaciones? Acerca del arte reciente en Estados Unidos”, en *Sobre la crítica d'art i la seva presa de posició*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 1996, p. 215.
- BARRIOS, José Luis, *Símbolos, fantasmas y afectos. 6 variaciones de la mirada sobre el arte en México*, México, Libros de la Meseta, 2007.
- BARRIOS, José Luis, *El cuerpo disuelto. Entre lo colosal y lo monstruoso*, tesis de doctorado, México, UNAM, 2006.
- BARTHES, Roland, “Cy Twombly: Works on Paper”, en *The Responsibility of Forms*, tr. Richard Howard, Berkeley, University of California Press, 1985, pp. 157-176.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2005.
- BENÍTEZ DUEÑAS, Issa Ma. (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, CONACULTA/Curare, 2001.
- BENÍTEZ DUEÑAS, Issa Ma. (ed.), *Crónicas del paraíso: arte contemporáneo y sistema de arte en México*. Madrid, Ephemera, s/a.
- BENJAMIN, Walter, *El libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter, “El origen del Trauerspiel alemán”, en *Obras*, Libro I/vol. I, Madrid, Abada Editores, 2006.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- BORNAY, Érika, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994.
- BRANDI, Cesare, *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza forma, 1988.
- CAZA, Michel, *La serigrafía*, Barcelona, Ediciones R. Torres, 1974.
- DANTO, Arthur C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *La philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés*, París, P.U.F., 1963.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Venus rajada*, Madrid, Losada, 2005.
- ESPOSITO, Roberto, *Communitas: origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, Tomo III, pp. 2483-2505.

- GARCÍA CALDERÓN, Claudia Elisabeth, *El arte contemporáneo como reto interpretativo. Dos estudios de caso*, tesis de maestría, México, UNAM-ENAP, 2005.
- GUASCH, Anna Maria, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, coord. por Anna Maria Guasch, Barcelona, Del Serbal, 2003.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2007.
- JULIEN, Philippe, *Psicosis, perversión, neurosis. Una lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2002.
- KANT, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar* (trad. Pablo Oyarzún), Caracas, Monte Ávila, 1991.
- KRISTEVA, Julia, *Los poderes de la perversión*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- LACAN, Jacques, *La troisième, intervention de J. Lacan le 31 octobre 1974*, Lettres de l'École Freudienne, 16, Paris, 1975, pp. 178-203.
- LACAN, Jacques, "Le symbolique, l'imaginaire et le réel", en *Bulletin de l'Association Freudienne*, París, 1982, número 1, pp. 4-13.
- LACAN, Jacques, "Kant con Sade", en *Escritos 2*, México, Siglo XXI Editores, 1999, pp. 744-770.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre X. L'Angoisse*, París, Seuil, 2004.
- LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, traducción de M<sup>a</sup> Luz Rodríguez Olivares, Madrid, Akal, 2004.
- MEDINA, Cuauhtémoc, "Abuso mutuo", en Issa Ma. Benítez Dueñas (ed.), *Crónicas del paraíso. Arte contemporáneo y sistema del arte en México*, Madrid, Ephemera, s/a, pp. 13-38.
- MORALES MENDOZA, Lourdes, *De la oscuridad a la metonimia. Un ensayo sobre Semefo y Teresa Margolles*, Tesis de Maestría, UNAM, 2006.
- MOXEY, Keith, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, España, Ediciones del Serbal, 2004.
- PERNIOLA, Mario, *El sex-appeal de lo inorgánico*, Madrid, Trama Editorial, 1998.
- PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002.
- RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI Editores, 2007.
- ROJAS, Sergio, *Imaginar la materia: ensayos de filosofía y estética*, Chile, Universidad Arcis, 2003.

SCHAPIRO, Meyer, “Las manzanas de Cézanne. Ensayo sobre el significado del bodegón”, en *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 13-42.

VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1988.

VVAA, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, catálogo de la exposición, UNAM/Editorial Turner-México, Ciudad de México, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI Editores, 1992.