

Procedimientos estéticos para engendrar originales

Apropiación, limpieza y transformación metafísica de lo falso en verdadero. Una reflexión sobre *Originalmente falso* de Gabriel de la Mora.



el ornitorrinco tachado
REVISTA DE ARTES VISUALES



ISSN: 2448-6949 / Número TRES /
abril-octubre 2016 / pags. 4 – 22

Fecha de recepción: 16 de febrero 2016
Fecha de aceptación: 01 de marzo 2016

Sergio Rodríguez Blanco

Doctor en Historia del Arte.
Universidad Iberoamericana / México.
sergio.rodriguez@ibero.mx

Resumen

Este trabajo aborda el proceso antibenjaminiano por el que un falso se transforma de modo casi metafísico en una obra verdadera y aurática del mercado del arte. Para ello, tomo como corpus de estudio la exposición Originalmente falso (Galería OMR, mayo de 2011), de Gabriel de la Mora (Colima, México, 1968) en la que 25 piezas falsas son transformadas en obras originales y legales del mercado del arte, a través de un proceso de intervención, limpieza y purificación del material, relacionado con las estéticas minimalistas. Este trabajo pone su acento en las dicotomías modernidad vs tardomodernidad, aura vs huella, arte vs mercado y falso vs original, en piezas cuya poética surge del rastreo, registro, apropiación e intervención artística e irónica de fragmentos, sedimentos, detritos, ruinas o formas espurias de la cultura visual. El procedimiento formal de apropiación, intervención y disociación se define como alegórico en la genealogía Benjamin/Owens. Este trabajo analiza las conexiones dialécticas entre la imagen matriz y la huella, y estudia cómo el corpus se ve afectado –entre otros elementos alegóricos– por alusiones, comentarios y relaciones irónicas y metaartísticas relacionadas con los modos de representación que caracterizan a la modernidad tardía en su relación con la modernidad.

Palabras clave

Falsificación, Aura, Minimalismo, De la Mora, Mercado

Aesthetic Procedures to Generate Original Aworks. Appropriation, Cleaning and Metaphysical Transformation from Fake to True. A Reflection on Originally Fake by Gabriel de la Mora.

Abstract

This paper addresses the antibenjaminian process by which a fake piece becomes almost metaphysically a true and auratic artwork. To study this operation I study the exhibition Originalmente falso (2011) by Gabriel de la Mora (Colima, 1968), where 25 fake artworks are transformed into real and legal pieces available on the art market, following a process of intervention, cleaning, and purification of the material, related to minimalist aesthetics. This paper puts its emphasis on dichotomies such as modernity vs late modernity, aura vs trace, art vs market and fake vs original to study artworks whose poetic is built through appropriation and artistic and ironic intervention of fragments, sediment, debris, ruins or spurious forms of visual culture. The formal procedure of appropriation, intervention and dissociation is defined as allegorical in the way that Benjamin and Owens theorized when they referred to allegory. This paper also examines the dialectic connections between the matrix and the trace and studies how the corpus analyzed is underlain –among other allegorical elements– by allusions, comments, and ironic winks at meta-artistic issues with respect to the modes of representation that characterize late modernity and their relationship to modernism.

Key words

Falsification, Aura, Minimalism, De la Mora, Market

Introducción

En este trabajo abordo el proceso antibenjaminiano por el que un falso se transforma de modo casi metafísico en una obra verdadera y aurática del mercado del arte a través de una estética de la limpieza y la purificación. Para ello, tomo como corpus de estudio la exposición *Originalmente falso* (Galería OMR, mayo de 2011), en la que Gabriel de la Mora (Colima, México, 1968) recopiló y registró fotográficamente un conjunto de 25 piezas falsas que sometió posteriormente a un proceso aséptico de purgación y transformación con el fin de extirparlas del mercado apócrifo y relocalarlas en el mercado legal del arte. Para ello, la obra falsa fue sometida a una suerte de ritual estético de la limpieza materializado en una serie de verbos que, si las obras fueran de piel, dolerían: Francisco Reyes Palma, en el texto curatorial de la muestra, lo explicaba con una ristra de acciones en tercera persona: el artista “tritura, desuella, disuelve, raspa, incinera, funde, borra, encripta, encubre, difumina, vacía, corrompe y recurre al fantasma, al doble, al revés, al reflejo y al vaciamiento” (Reyes Palma, 2013:9). La penitencia que sufrió la materia para redimirse ante el mercado se desplaza al propio espectador: el artista disciplina la contemplación manteniendo en secreto las fotografías de registro de las imágenes primigenias, con lo que el falso se convierte en un fantasma, en un objeto de deseo.

Para estudiar los procedimientos alegóricos surgidos de la apropiación de los falsos como producciones materiales de la cultura consideradas apócrifas por el mercado, pero insertas en la cultura de masas, así como para analizar la dialéctica irónica entre la matriz y su apropiación, este trabajo pone su acento en las dicotomías modernidad/tardomodernidad, aura/huella, arte/mercado y falso/original en piezas cuya poética surge del rastreo, registro, apropiación e intervención artística e irónica de fragmentos, sedimentos, detritos, ruinas o formas espurias de la cultura visual. Defino el procedimiento formal de apropiación, intervención y disociación como *alegórico*, en el mismo sentido en el que, a principios de los ochenta, para hablar del arte de su tiempo, primero Craig Owens y poco después Benjamin Buchloh reconfiguraron y aplicaron al arte el concepto de alegoría que había teorizado Walter Benjamin en los años veinte en *El origen del Trauerspiel alemán* y en sus estudios posteriores sobre Baudelaire, donde el pensador no se refería precisamente al arte, sino a la mercancía como la gran alegoría de la modernidad. En los ochenta, Owens y Buchloh retomaron, como si fueran casi lo mismo, los procedimientos constructivos formales provenientes del montaje benjaminiano practicado en *Libro de los Pasajes* (libro inacabado construido a partir de la acumulación de citas) y los procedimientos de vaciamiento y melancolía que Benjamin teorizó cuando se refirió a la alegoría. La alegoría, como señala Owens, se presenta cuando un texto es duplicado por otro. Aunque las imágenes alegóricas han sido objeto de apropiación,

“el artista alegórico no inventa las imágenes sino que las confisca” (Owens, 1991:33). En el trabajo, también se aborda otra categoría teorizada por Buchloh más tarde, en los noventa, en la que se desliza de la alegoría benjaminiana, pero conserva sus procedimientos acumulativos. Buchloh relaciona los procedimientos propios del montaje con una nueva forma de comprender y estudiar el arte de origen foucaultiano y derridiano (Foucault, 2003 y Derrida, 1997) que podemos denominar “paradigma del archivo” (Buchloh, 2004). Hasta ese momento, ni curadores, ni artistas ni teóricos habían detectado una verdadera tendencia hacia la consideración de la obra de arte como un archivo, y se habían centrado en estudiar su unicidad aurática o su fragmentación.

En las obras analizadas, trataré de demostrar cómo la apropiación, disociación y vaciamiento de sentido, la fragmentación o la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos, la superposición, la citación y, finalmente, la separación entre significante y significado (Buchloh, 2004:91) son principios de producción formal que establecen una relación dialéctica irónica entre la imagen matriz y la huella que hallamos en la pieza como receptores de la obra alegórica. La ironía es utilizada y entendida como una práctica o estrategia discursiva, particularmente desde el punto de vista del *intérprete* en el sentido en que Linda Hutcheon la desarrolla en su libro en *Irony's Edge* (Hutcheon, 1994).

El acento, como puede observarse, se pone en problemáticas metaartísticas de la propia pieza como sistema de representación, así como de la imagen matriz que la antecedió. Ahora bien, tanto la práctica artística como la experiencia estética que se deriva de estas obras permiten revisar de modo crítico el estatuto de la imagen artística inscrita en la lógica del capitalismo tardomoderno, así como los sistemas de representación que éste produce.¹

¡Es un falso!

Antes de entrar en el Olimpo del arte, la escultura *F. B., 155 kilos* (imagen 1) fue una venus voluptuosa de bronce suave con pátina negra firmada por Botero. Con esa forma, alguien se la regaló a una coleccionista, que no tardó mucho tiempo en descubrir que el obsequio era un falso.

1 Opto por denominar tardomodernidad a nuestro tiempo porque aún no hemos superado el modo capitalista de producción, y en consecuencia, no hemos superado la modernidad. Esto relaciona los últimos avances tecnológicos de la tecnología celular y la fotografía con la idea benjaminiana plasmada en *Libro de los pasajes*, en donde, a través de la recuperación y montaje literario de los fragmentos y citas del pasado, quería explicar su presente y mostrar que detrás de la mercancía se ocultaba una gran fantasmagoría: el principio básico del capitalismo, en realidad no es el progreso, sino la actualización.

La pieza fue automáticamente abominada. Tiempo después, llegó a las manos de Gabriel de la Mora. El artista le tomó fotos y derritió la escultura apócrifa a alta temperatura para refundirla como una delgada lámina poligonal de poco más de un centímetro de grosor, similar a una “L” acostada. A cambio de esta metamorfosis física cuyo resultado formal abrega de las estrategias del minimalismo,² renació dotada de un estatus que nunca habría podido alcanzar por su naturaleza ilegítima: el de una obra de arte original, y a la venta, que pasó a formar parte de la exposición individual *Originalmente falso*. El palimpsesto que constituye la nueva pieza, a pesar de la maniobra de purificación a la que es sometida, conserva huellas –*markers*, como los llama Linda Hutcheon– que permiten que la relación entre la imagen matriz y la imagen nueva sea no sólo alegórica sino también irónica. Según Hutcheon, la ironía es una maniobra interpretativa e intencional que consiste en construir o deducir *significado* en adición a lo que se enuncia y, a la vez, diferente de lo que se enuncia, junto a una *actitud* del intérprete hacia lo que se dice y hacia lo que no se dice (Hutcheon, 1994:11). En este sentido, en la segunda versión de la pieza pesan deliberadamente pistas formales de lo que fue. Conserva, por supuesto, los 155 kilos de materia, pero también tiene otros rasgos alegóricos que recuerdan de forma irónica su aspecto anterior, ya sea por imitación o por contraste. Por ejemplo, De la Mora ha conservado en el título de la obra las iniciales del autor cuya mano nunca la creó; la ha esculpido con la misma altura que tenía cuando era un falso Botero y la ha dotado del mismo color oscuro de la pátina que la ornamentaba. En definitiva, toda la gordura ha sido transformada en flacura, y las formas antropomorfas y orgánicas del bronce tienen en la nueva versión el aspecto de una lámina industrial, alejada de las redondeces del cuerpo.



Imagen 1

Sin embargo, como espectadores, sólo podemos imaginarnos cómo fueron originalmente. Los registros fotográficos no fueron exhibidos al público. El artista los atesora en su archivo y únicamente me los mostró como parte de esta investigación, como quien muestra el secreto mejor guardado.

2 La exploración del arte como una actividad tridimensional de motivación conceptual fue acometida desde la década de los sesenta por una serie de artistas minimalistas como Sol LeWitt (1928-2007), Carl Andre (1935-2007), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994). Sus obras se apartan del ruido y la experiencia de shock de la sociedad de consumo y proponen formas puras reducidas a la mínima expresión, como una alternativa al “bullicio” del pop art.

En realidad se trata de un gesto sádico (Rodríguez-Blanco, 2011) del artista administrando su control sobre la experiencia de quien contempla la obra. El propio De la Mora me dijo que aborrece la idea del falso: “la imagen del falso me parece abominable. Un falso es como un espejo, o un reflejo de algo, que pretende ser, pero que no es”.³ A ello atribuye el artista el hecho de que ni en la exposición, ni en la documentación entregada a quienes adquirieron la obra aparezcan las fotografías que revelan el aspecto de éste ni de los demás apócrifos antes de ser transformados en arte.

La víctima de esta ironía no es sólo el espectador al que no se le permite ver el falso. El falso mismo aparece aquí como irónicamente condenado después del proceso de *juicio* por el que los expertos demuestran las pruebas que niegan su autenticidad. Sirvan como ejemplo las piezas de De la Mora que surgieron de falsos de la pintora Leonora Carrington: en la pieza *L. C., 28* (2011), el artista presenta una serie de 28 fotografías de medidas variables, provenientes de la Galería de Arte Mexicano, que aparecen expuestas al revés, de manera que se oculta la cara donde está la imagen del falso y se muestra el reverso en donde la pintora, de puño y letra, escribió –con una firma original– expresiones como “*Fake, LC*”, “Falso, Leonora Carrington, Fake”, “Este cuadro es falso, LC, 28 abril 1993”. (imagen 2) Incluso en una de ellas la propia artista notó una caída de la calidad de la falsificación y decidió escribir “a horrible fake” (imagen 3). En *L. C.*, la maniobra irónico sádica –sobre la pieza y sobre el espectador– consiste precisamente en voltear la cara donde se observa la imagen falsa. Sin una sociedad que comprenda la ironía, ésta no es posible. Dicho de otro modo, incluso las dimensiones sociales más simples de la ironía implican normalmente un componente afectivo: “La ironía no crea comunidades, sino que la comunidad discursiva es la que hace posible la ironía” (Hutcheon, 1994:19). Es una especie de anorexia de la mirada, donde lo que se deja ver es poco, pero sirve para generar deseo sobre lo no visto.

Disciplinamiento y minimalismo

La apropiación de De la Mora no se centra en la apoteosis grotesca de la violencia, sino en la administración del poder como contención, que da

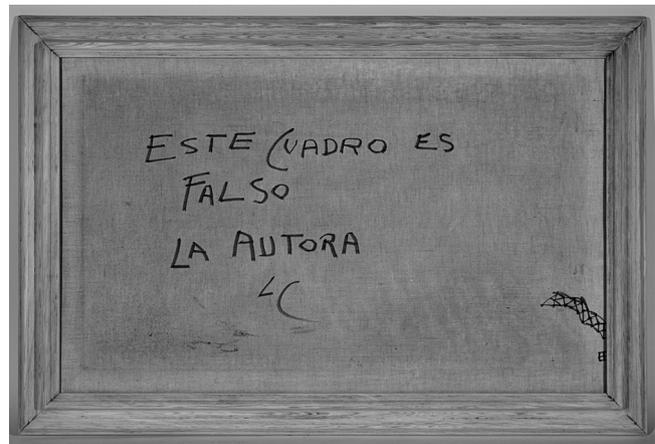


Imagen 2

³ Entrevista realizada en 2011.

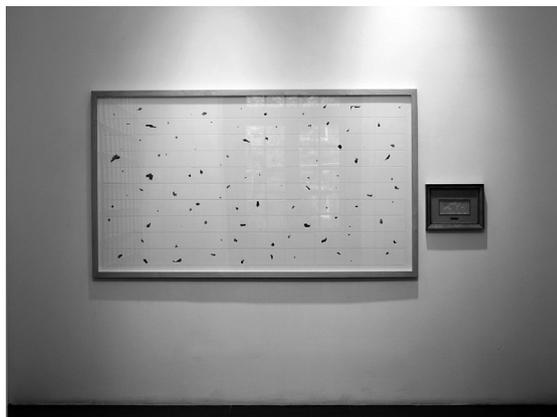


Imagen 3

como frutos obras que esconden un origen ilícito, pero irónicamente resueltas con una factura aséptica e industrial cuyos orígenes visuales se pueden rastrear en piezas minimalistas como *Sin título* (1969) de Robert Morris (Estados Unidos, 1931), obra en la que tomó planchas de fieltro industrial grueso que manipuló con cortes paralelos, pero dejando que el propio medio determinara la configuración global de la obra, en la que aceptaba el azar de la producción; o en piezas como *Cuadrado de 144 plomos* (1969), de Carl Andre (Estados Unidos, 1935), en la que el artista yuxtapone cuadrados de metal grisáceo y ninguna de las partes reclama más atención que otra. En *Originalmente falso*, esta visualidad minimalista es evidente, por ejemplo,

en la falsa naturaleza muerta de Frida Kahlo *F.K., 1954 capas de pintura* (imagen 4) y en el espurio árbol en llamas de Siqueiros titulado *D.A.S., 1974 capas de pintura* (imagen 5) que desaparecieron bajo casi dos mil capas de pintura de colores aplicadas una por una, y ahora lucen como monocromos blancos; mientras que sus cantos, cortados con un exacto, revelan la gruesa suma de tonalidades que veló los cuadros.

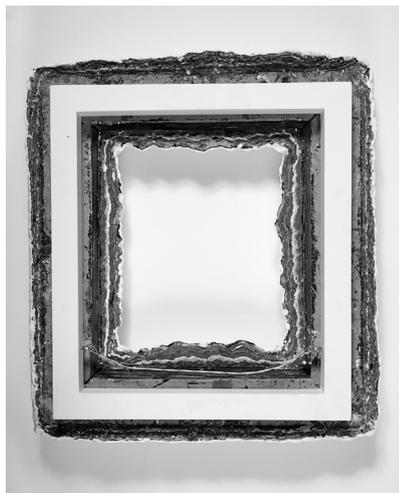


Imagen 4



Imagen 5

La misma operación tiene lugar en un paisaje fraudulento de Tomás Sánchez (*T.S., 109 gr de pigmento*) vendido por 60 mil dólares con acreditaciones originales de la Galería Misrachi, pero desmentido por el autor cubano.

El falso fue raspado por De la Mora, y el polvo azulado de óleo se mezcló con aceite de linaza, para ser transferido a un nuevo lienzo de igual tamaño: ahora la pieza es un díptico abstracto que contiene toda la imagen, pero en un solo color, en contraposición al paisaje tropical figurativo (imagen 6).

De algún modo, el artista, con su gesto, deviene en un todopoderoso capaz de limpiar mediante su transformación, pero sin hacer desaparecer del todo la huella de lo que fue. No genera arte a partir de un lienzo en blanco y unos pinceles, ni a partir de la apropiación de los objetos cotidianos como hizo Marcel Duchamp cuando creó la pieza *Fuente* al invertir y firmar un mingitorio, e inauguró el llamado *ready made*. En esta exposición el artista asume y utiliza el poder de arrancarles la ilicitud a los objetos malditos, y luego convertirlos en arte, no sin antes confesarlos –averiguando todos sus “pecados”– y purificarlos, haciéndolos pasar por una especie de penitencia-ritual material. Sólo después, es posible su resurrección en el Olimpo de las obras de arte: el mercado.



Imagen 6

Sólo después, es posible su resurrección en el Olimpo de las obras de arte: el mercado.

Aura y huella

El procedimiento alegórico de apropiación e higienización casi quirúrgica del que surgen las piezas se sustenta en la tensión entre lo falso y lo original, pero también entre lo que el sistema del mercado del arte produce como su exterioridad (el falso) y su absorción y disciplinamiento por parte del propio sistema. Los procedimientos estéticos de retorno del aura y de iconoclastia contra las reglas del mercado del arte presentes en la exposición relacionan dos libros casi coetáneos de la escuela de Frankfurt escritos

en pleno nacimiento de la cultura de masas. En el primero, publicado en 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin explora cómo con el nacimiento de la fotografía y del cine ya no tenía sentido hablar de original ni de falsificación porque la multiplicidad era una condición misma de la obra, que se desligaba de su valor ritual, fundado en la contemplación. La obra múltiple asumía como nuevo rasgo su poder de exhibición, pero a la vez experimentaba una pérdida del aura de la que habían gozado la pintura y la escultura: Benjamin define el aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía” (Benjamin, 1989:24) y “el aquí y ahora de la obra de arte” (Benjamin, 1989:20).

La actitud de Benjamin con respecto al aura era de tensión, dado que por una parte reconocía su pérdida en la imagen técnica, pero a la vez aplaudía su desmoronamiento en aras de la democratización del arte para las masas. El segundo texto es *Dialéctica del Iluminismo*, de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, que pone en circulación el concepto de “industria cultural” y que cuando se publicó, dos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, causó cierto eco entre los intelectuales porque revelaba la maquinaria perversa de la naciente cultura de masas: para sus autores el potencial emancipador de la Ilustración europea se había desvirtuado para dar paso, en el capitalismo, a un mundo donde la tecnología no sólo administraba a la naturaleza sino que servía para alienar e instrumentalizar al ser humano.

Las perspectivas de ambos escritos son casi opuestas: desde la esperanza de Benjamin en que la pérdida de *aura* de la obra fuera una oportunidad histórica para un nuevo arte que acercara humanamente las cosas a la masa; hasta el pesimismo de Adorno y Horkheimer por el hecho de que el arte, al volverse “industria”, dejaría de ser una expresión crítica y empezaría a funcionar como un mecanismo de dominación. Para Benjamin, sin embargo, el punto en común entre ambos textos es que el arte debía ser una posibilidad de trascender la lógica dominador-dominado. Se referían, por supuesto, al arte de su tiempo, al arte de vanguardia. La idea de Adorno que prevalece vigente y que vale la pena rescatar para el arte contemporáneo –ya sea como productor o como receptor– es que el arte sólo se mantiene vivo si conserva su fuerza de resistencia (Adorno, 1983:181).

Gabriel de la Mora idea toda una maquinaria de la limpieza, la purificación y la conservación de la *huella* (o *marker*) para reinscribir en el mercado del arte piezas falsas que surgieron, precisamente, como clandestinas a este sistema. En *Libro de los pasajes*, Walter Benjamin define la huella en función de su diferencia con el aura: “La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros” (Benjamin, 2011:450). Es decir, la huella no tiene que ver con *poner*, sino con *encontrar* y con lo que nos provoca el hallazgo. De la Mora, sin embargo, en su proceso de purificación conserva huellas de las piezas falsas para que el público las

descubra en la versión original. Además, el artista logra que la transformación no sólo sea física, sino metafísica: el falso se convierte en un original y, además –de forma completamente antibenjaminiana– se carga de aura, porque la obra es única, irrepetible y original. En este sentido, la operación estética de De la Mora en *Originalmente falso* matiza el concepto propio de la modernidad de *desaparición del aura* (inventando un proceso de creación de aura en el que la fotografía sólo se usa para dejarla excluida de la visión del espectador) asimismo, disloca los postulados del aplanamiento de la industria cultural del que alertaban Adorno y Horkheimer (pues la intención de esta transformación no es someterse al mercado del arte, sino burlarlo).

Sin embargo, el precio de que los falsos entren en la legalidad del mercado del arte a través de una estrategia alegórica de apropiación e intervención irónica radical no sólo es una práctica que logra criticar y engañar al sistema. La expiación de las piezas a través de una práctica estética antibenjaminiana que restituye el aura y conserva huellas de lo que las obras fueron también tiene una consecuencia: el falso, último bastión de disidencia contra el mercado capitalista del arte, se transforma en una mercancía regida por las leyes del mercado. Lo que nace fuera del sistema queda absorbido y sometido a las leyes del sistema, como ya Adorno y Horkheimer indicaron en su texto. A la vez, este procedimiento estético hace evidente la inestabilidad de las instituciones del arte, del mercado y de la propia idea de creación.

Vaciamiento y regeneración de la plusvalía

Para construir la exposición *Originalmente falso*, durante más de un año De la Mora se sumergió en un proceso detectivesco que le permitió localizar y adquirir varias falsificaciones –no sólo consiguió las obras, sino también rescató la historia de muchas de ellas a través de documentos– atribuidas a autores en su mayoría mexicanos o del arte latinoamericano moderno como Diego Rivera, Frida Kahlo, Leonora Carrington, David Alfaro Siqueiros, Joaquín Torres García, Mario Carreño, Mathias Goeritz, Joaquín Clausell, Rufino Tamayo, y uno contemporáneo: Francis Alÿs. Por algunas de estas piezas, ciertos coleccionistas habían pagado cientos de miles de dólares; otras, las más burdas, habían sido compradas en mercados callejeros a precios mucho más modestos, y un tercer grupo estaba constituido por falsos que habían quedado abandonados en galerías y casas de subastas cuando los dueños, desilusionados o temerosos de la ley, supieron que no eran originales.

Como parte de la exposición, Gabriel de la Mora exhibió, por ejemplo, la obra *M. C. (1941)*, (imagen 7) una pintura negra arrasada después de someter al lienzo y al marco a escurrimientos de bolsa de basura incandescente, raspaduras, humo de vela y fuego vivo de soplete.

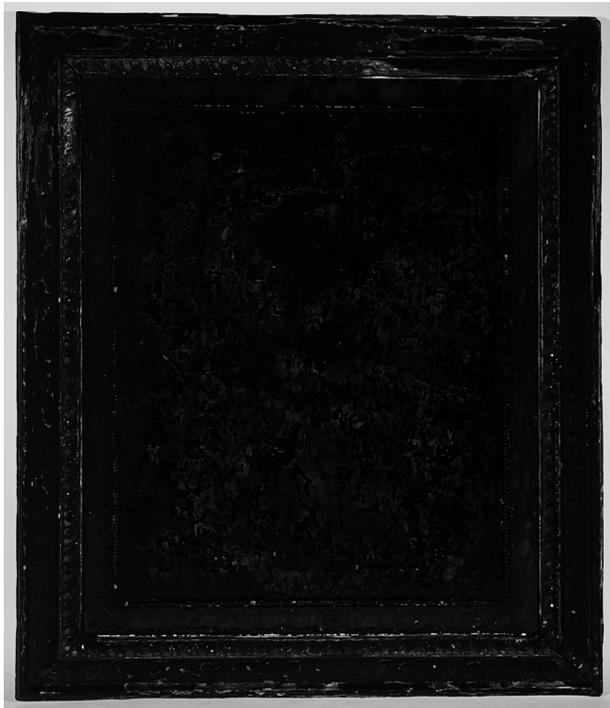


Imagen 7

funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes” (Benjamin, 2011:223). No se refería el pensador a la colección de arte, de la que hablaremos más adelante, sino al gabinete donde se conserva cualquier tipo de objeto. Queda claro que tazas de café, perlas, alfombras, botones, antigüedades, por más elevada que sea su rareza, comparten el haber tenido un uso en su origen. Al adquirir los objetos y congelarlos en su gabinete, como explicaba Benjamin, el coleccionista los transfigura, les arranca el valor de cambio que tienen como mercancía, los libera de la esclavitud de ser útiles y con ello los convierte en fetiches.

En términos marxistas, el carácter de fetiche de la mercancía está fundado precisamente en su valor de uso: en la medida en que los valores de uso son reclamados para el consumo, se convierten en medios de cambio, en mercancías. En este punto justamente se encuentra el germen de la crítica marxista al capitalismo: para Marx, “ningún objeto puede revertir un valor si no es una cosa útil. Si es inútil, el trabajo que encierra se ha gastado inútilmente y no crea por consiguiente un valor” (Agamben, 2006:95).

Detrás, alguna vez se contoneó *Mujer en balancín* un falso bien logrado del pintor cubano Mario Carreño fechado en 1941, que el coleccionista ecuatoriano David A. Goldbaum compró en 1999 por 150 mil dólares a la Galería Elite Fine Art, Inc. de Miami. Cuatro años después, cuando descubrió que la pieza era un fiasco, demandó a quien le había vendido la obra ilícita, José Martínez-Cañas. Los tribunales de Florida dictaron que el galerista liquidara su negocio y no pudiera acercarse a nada relacionado con el arte por el resto de su vida.

La acumulación de objetos que han perdido de un soplo su valor como mercancía y como obras de arte entra en conflicto con la teoría del coleccionista cuyos cimientos puso Walter Benjamin en *Libro de los pasajes* cuando paseaba como un flâneur por los pasajes de hierro y cristal del París construidos en la segunda mitad del siglo XIX. Para Benjamin, que fue un gran coleccionista, “en la colección lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus

Sin embargo, en la obra de De la Mora se muestra que todo valor de uso puede adquirir también un valor de cambio cuando se inserta en un ciclo mercantil.

Es innegable que las obras de arte, como el resto de las mercancías del mercado, son consumidas, generan plusvalía y pueden pasar a formar parte de colecciones. Sólo que el afecto que lleva al coleccionista a adquirirlas, a gozar de su posesión, no tiene únicamente que ver con el valor simbólico (plusvalía) de cualquier mercancía que fluye en el mercado, y que en el mundo del arte comienza con el *marchand*, el galerista o el subastador. El coleccionista se mueve por el deseo: el deseo de poseer. Para el coleccionista de arte, incluso el de fotografía, siempre es relevante el campo de la unicidad de la obra de arte, ya sea como pieza única y aurática, ya sea como un original múltiple.

En realidad, la recolección de obra que supuso el primer paso para la creación de la muestra *Originalmente falso* obedece más a la lógica del archivo que a la del coleccionista. De la Mora recopiló los falsos no a la manera en que Benjamin paseaba por París, sino de la forma en que Benjamin recopiló las citas en *Libro de los pasajes*: la cita entendida más como recolección que como estricta apropiación. En el proceso de transformación de lo falso en verdadero, al convertirse en un archivista de ilícitos, De la Mora se encuentra ante objetos que están fuera de la economía formal, no porque hayan perdido su condición de mercancía y de arte, sino porque se descubre que en realidad nunca tuvieron tal condición. Nunca pertenecieron al sistema más que como un “afuera”. Y sin embargo, al revelarse su secreto, quedan en un terreno intermedio, en la frontera del sistema, pero sin posibilidad de pertenecer a él.

Los falsos ostentan la condición de verdaderos hasta el momento en que alguien revela que detrás de su apariencia, de su historia inventada, se esconde un acto impuro para el sistema de control, un acto que no sólo es reprochable desde el punto de vista del mundo del arte en su versión más vasariana –desde la genealogía que construyó Giorgio Vasari en el Renacimiento, y estableció que lo que confiere el valor de las obras no es tanto su forma sino su firma– sino abominable desde la perspectiva de la lógica capitalista: la promesa de trascendencia que contiene toda mercancía queda anulada porque estaba sustentada en la mentira.

En la operación recopilatoria que supondría archivar falsos, los objetos no son signo de una pérdida, como en la operación melancólica del coleccionismo, sino signo del descubrimiento obscuro de un fantasma que revela que lo que hay ahí detrás no es otra cosa que la cancelación –en un sentido mercantil– de valor de uso y de plusvalía. Como tales, quedan en un terreno gelatinoso que no está dentro de las fronteras del sistema del mercado, pero sí dentro de la ley del archivo. Volverlos a insertar en el mercado no parece difícil: basta que haya demanda, un solo comprador –De la Mora–, para que se genere el flujo de mercado si es que encuentra a un vendedor dispuesto a entrar en el juego. Aunque al interesarse por los falsos el artista efectúa la primera gran transgresión del sistema: al intercambiar los falsos por obras

propias, o cuando le fueron donados, adquirieron un valor de cambio. Con la simple acción de convertirlos en documentos de su archivo, De la Mora transforma en mercancías aquello que sólo era un conjunto de objetos inútiles desde una perspectiva marxista.

En la pieza falsa, igual que en el objeto alegórico, el devenir del tiempo modifica su condición. Los falsos no pueden entenderse si no se separan dos momentos: (1) antes de la revelación del secreto de su origen, cuando son confundidos con verdaderos, y por tanto son coleccionados como si fueran originales; y (2) después de la revelación de su secreto, cuando quedan automáticamente excluidos del mercado, vaciados de valor y de estatus. La diferencia con la mercancía, en términos de alegoría benjaminiana de la modernidad, es que ésta funciona como un fragmento que experimenta una pérdida del significado original y se carga de otro: podemos rastrear por tanto su función primigenia, aunque no siempre sabemos el significado que adopta. En el falso, si asumimos un punto de vista temporal, opera un vaciamiento desde el momento 1 al momento 2, pero no se vacía de su significado original, dado que ese supuesto significado era un fantasma: una mentira. Es un vaciamiento ambiguo donde a la vez desaparece y se hace evidente ese fantasma. Después del vaciamiento, el objeto no se carga de significado, sino que queda, como vimos, en un territorio irrepresentable y maldito. La maldición que cae sobre el falso es lanzada desde dentro del sistema capitalista.

El falso está maldito porque su ilicitud supone un desplazamiento del mercado legal, y su existencia es un vestigio de sus fisuras. El arte falsificado acarrea la culpa no sólo del delito del falsificador, sino la culpa de todo el sistema del mercado del arte.

Fantasmas: del vandalismo iconoclasta al exterminio

Para efectuar la transmutación de lo falso en verdadero, De la Mora ideó una maquinaria contra la materia y cada pieza falsa recibió una sesión única y diferente de transformación que tenía que ver de alguna forma con la historia de la obra: desde el castigo de ser colgadas de cara a la pared, hasta la tortura del fuego; desde el raspado total hasta el descuartizamiento del soporte, desde la encriptación con cientos de capas de pintura, a la reducción de la obra a pulpa para papel reciclado. Estos procesos de purificación se sienten dolorosos, como si en realidad la materia inorgánica de las obras funcionara como carne. Si asociamos la materia a la carne, inmediatamente aparecen en el imaginario las torturas que los órganos de poder aplicaron a los cuerpos en diferentes momentos de la historia, ya fuera para castigarlos por sus acciones, o para reprimirlos: los martirios de los primeros cristianos, la quema de brujas en la

época de la Inquisición, o la tortura de Cuauhtémoc, quemado a manos de los conquistadores españoles. En ninguno de estos momentos históricos la carne torturada fue sublimada en otra cosa, ni mucho menos transformada en mercancía, o en arte, como sí sucede en la operación estética de De la Mora.

La transformación en mercancía de los cuerpos desmembrados –aunque no torturados– se dio en un contexto medieval: el comercio de las reliquias. Pero hay otro fantasma que aparece en este aparato de limpieza de la materia que ideó De la Mora para transformarla en arte y en mercancía: la tecnología de la muerte y el biopoder de la shoah, cuando los cuerpos otros, desnudos y mancillados de los judíos, gitanos y homosexuales de los campos de exterminio nazi fueron primero igualados en su diferencia, y después transformados en jabón (con la grasa de su piel), almohadas (con el cabello) o pantallas para lámpara (con la piel curada como cuero), mientras que, paradójicamente, sus objetos valiosos –entre ellos, colecciones de arte– fueron expoliados. Este desbordamiento de la tecnología es uno de los tentáculos más perversos de la unión de poder, control y tecnología que surgió con el desarrollo industrial y culminó en el exterminio nazi.

Si bien el fantasma siniestro del exterminio surge cuando se relaciona poder, tecnología y destrucción, la *estética iconoclasta* que reside en las piezas es también un gesto político de rebeldía ante el poder que remite a la tradición que fundó la modernidad y, de alguna forma, reinscribe también a las obras en esta tradición. La Revolución francesa, ese acontecimiento histórico que precipitó el nacimiento del periodo moderno, constituyó el fragmento como un tropo positivo, más que negativo. Como señala Linda Nochlin, “el fragmento, para la Revolución y sus artistas, más que simbolizar nostalgia por el pasado, promulga la destrucción deliberada del pasado, o, al menos, la pulverización de aquello que fuera percibido como parte de sus tradiciones represivas” (Nochlin, 1995:8).

En la Revolución francesa, al menos hasta la caída de Robespierre en 1794, “la imaginaria y la ejecución de la destrucción, el desmembramiento y la fragmentación permanecieron como elementos poderosos de la ideología revolucionaria” (Nochlin, 1995:10).

¿No está De la Mora invirtiendo y sublimando la noción de vandalismo –la destrucción de objetos culturalmente valiosos por parte de las clases populares no instruidas– que surgió a la par de la noción de conservación –la salvaguarda sancionada del patrimonio cultural de la nación– en plena Revolución francesa? Tanto el vandalismo declarado como lo que uno podría entender como un reciclaje de los fragmentos “vandalizados” del pasado con propósitos alegóricos funcionaron como estrategias revolucionarias que De la Mora repite con los falsos. La destrucción de los símbolos en periodos de guerra o de cambio no es algo exclusivo de la modernidad: ya el Partenón fue destruido por los Persas. La novedad en la Revolución francesa fue el establecimiento de una omnipresencia del fragmento hasta convertir el

descuartizamiento en una poética, aplicada de la misma forma al cuerpo de la víctima –que pasaba por la guillotina– que al objeto. El arte público y los objetos culturales originales producidos por la maquinaria de un estado absoluto fueron asumidos por el pueblo como materia deplorable, que debía ser destruida a través de una nueva maquinaria desorganizada de la masa popular dotada de poder temporal para destruir. Después, con el nacimiento de la guillotina, este poder caótico aplicado a los objetos se convirtió en una maquinaria controlada y estandarizada por el nuevo estado. Y, de forma contradictoria, todo este desmembramiento, como ha señalado François Furet, fue también una estrategia revolucionaria que tiene el fin de reconstruir un cuerpo social ya pulverizado, casi inexistente (Furet, 1978:48).

La poética del fragmento transfigurada en la iconografía de la Revolución francesa se puede rastrear en el retiro de la estatua de Louis XV para colocar una estatua efímera de la Libertad erigida sobre un pedestal adornado con símbolos fragmentarios del poder real –como coronas, cetros e incluso un busto–, en ocasión del Festival de la Unidad y la Indivisibilidad de Jacques Louis David, que en ese momento era diputado. Toda esta acumulación de fragmentos fue destruida bajo las llamas, al tiempo que una nube de palomas blancas sobrevoló la zona, durante el transcurso de la ceremonia (Ozofout, 1976:749-750). Para ese mismo festival revolucionario que tuvo lugar en 1793, David diseñó un Hércules colosal que iba a suplantarse a la estatua de Henry IV en el Pont-Neuf. El proyecto del coloso, dedicado a la gloria del pueblo francés, iba a descansar sobre una base construida con los escombros de las estatuas de los reyes provenientes de los pórticos de Notre Dame (Hunt, 1984:99).

Igual que hubo una maquinaria espuria –fuera de la ley del mercado– que las hizo nacer como falsos, Gabriel de la Mora idea una maquinaria lícita para volverlos a crear como arte, para legitimarlos siguiendo todas las reglas del mercado y del arte contemporáneo, que puede tomar cualquier materia siempre que haya un discurso que sustente la selección de esta materia. Pero elige como maquinaria restitutiva de la artísticidad una poética que alegoriza, o al menos reactiva los fantasmas de los sistemas de control del estado, ya sea el positivo (revolucionario) o el negativo (nazi), surgidos con la modernidad.

CONCLUSIONES

La tensión estética e irónica en *Originalmente falso* opera a partir de las dicotomías: entre falso y verdadero, entre la fragmentación como un tropo positivo del principio de la modernidad (Revolución francesa) y la maquinaria violenta sobre la materia como un desborde horroroso de la propia modernidad, entre lo maldito y la posibilidad de expiación, entre la materia como portadora de pecado, y las posibilidades formales de la apropiación aplicada a la materia.

De trasfondo, palpita la imposibilidad para el espectador de saber cómo lució la obra cuando era espuria, y eso parece alimentar el deseo de ver el falso. En la ficción de todo el proceso mediante el cual las obras originales se engendran a partir de las falsas, De la Mora logra no sólo reinsertar su versión desinfectada y minimalista en el mercado del arte a través de una estetización de la limpieza, sino algo más: crea una dialéctica donde los falsos –ya destruidos, inalcanzables e imposibles de contemplar– se convierten a ojos del espectador en objetos fantasmagóricos de deseo (por anorexia de la mirada).

La higienización es un artificio donde el procedimiento alegórico se sustenta en una operación de restitución del aura que aparentemente contradice el proyecto que Benjamin defendió en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, según el cual la obra de arte reproducible (el cine, la fotografía) se emancipa de su valor cultural o ritual –es decir, un culto no a lo sagrado, sino al original–, y de este modo, desligada del ritual, adquiere un valor exhibitivo –y no contemplativo– y un fundamento nuevo, la política.

La pregunta ante las obras de *Originalmente falso* es si es posible desarrollar como artista, como curador, como escritor, como contemplador de arte, un discurso que pueda compaginar el ser absorbido como parte del sistema, y que sea a la vez genuinamente crítico, que conduzca a hacernos más libres.

En el mercado del arte, para el falso no hay penitencia posible, a diferencia del pecador, o del condenado. En cambio, el tránsito de la falsedad a la licitud sí es posible en esta exposición de De la Mora.

El artista controla cada resquicio de su producción y, a la vez, disciplina la recepción de la obra, por lo que trabaja, en este sentido, de forma sádica. Todas las piezas son el resultado de un ritual controlado de apropiación, registro, metamorfosis y resurrección que las restituye no sólo como mercancías, sino como obras de arte originales. Sin embargo, a la operación estética de la pieza se le puede criticar que la obtención de aura también supone su tránsito del mercado negro al sistema del arte, y por tanto, la obra castra todo el potencial insurrecto que tenía como falso, en tanto elemento que burla su control. Más allá de la higienización y expiación de lo falso, aquí la disidencia queda absorbida por el sistema y sometida a sus reglas. ¿Quién gana entonces?

La respuesta puede apuntarse en la propia paradoja de las obras: por un lado, al burlar al mercado del arte para insertar en él una pieza falsa regenerada, se muestran de manera crítica la perversión y los escapes del capitalismo, pero por otro lado, el mismo proceso introduce a la pieza en el interior del sistema y la somete a sus reglas. La obra espuria queda en el borde –*on the edge*, en el sentido de Hutcheon– en un intersticio entre lo ilícito y la posibilidad remota de ser lícita. Queda reducida a este espacio intermedio y ambiguo de desquiciamiento del mercado y revelación del aparato espurio que la creó.

En las piezas se evidencia que una de las riquezas de la ironía, al igual que sucede con los procedimientos alegóricos, es que, como explica Hutcheon, no se puede confiar en ella: más que simplificar, la ironía sólo puede complejizar el discurso y nunca puede eliminar la ambigüedad. La única certeza con esta estrategia irónica que coloca al artista en el centro del tablero de ajedrez del arte contemporáneo es que el significado irónico es siempre diferente de aquello que se dice (trasciende lo que se dice). La apuesta, en este caso, es utilizar las estrategias del minimalismo para colocar al artista en un lugar donde la apropiación constituye no sólo un acto creativo en un sentido artístico, sino un acto casi metafísico de creación de mercancía, como si el artista pudiera insuflar al objeto falso del “espíritu santo” que lo convertirá a la vez en verdadero y en mercancía. En tiempos de grandes migraciones de indocumentados gobernados por un capital global, de fronteras donde se pretenden levantar paredes, el fantasma siniestro de la shoah presente en los métodos de limpieza para crear estas obras hace que nos preguntemos si la operación de purificación y restitución de aura es también extrapolable para los cuerpos. De ser así y de forma retórica me pregunto cuáles son los métodos de purificación a que habremos de someter a aquellos que consideramos peligrosos dentro de nuestro sistema. Y, sobre todo, me pregunto también quién será el *big brother* que los aplique.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor W. (1983): *Teoría Estética*, Barcelona, Orbis.
- Agamben, Giorgio (2006): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pretextos.
- Benjamin, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, pp. 17-57.
- _____ (1999): *Sobre algunos temas de Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán.
- _____ (2006): “El origen del Trauerspiel alemán”, en *Obras, Libro I/vol. I*, Madrid, Abada Editores.
- _____ (2011): *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Buchloh, Benjamin H. D. (2004): “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo xx*, Madrid, Akal.
- Derrida, Jacques (1997): *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- Foucault, Michel (2003): *La arqueología del saber*, Ciudad de México, Siglo XXI.
- Furet, François (1978): *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard.
- Hunt, Lynn (1984): *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1971): “La industria cultural”, en *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur.
- Hutcheon, Linda (1994): *Irony’s Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres y Nueva York.
- Nochlin, Linda (1995): *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Nueva York, Thames and Hudson.
- Owens, Craig (1991): “El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo”, en *Atántica: revista de las artes*, num. 1, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, mayo de 1991, pp. 32-40.
- Ozouf, Mona (1976): *La Fête Révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976.
- Reyes Palma, Francisco (2013): *Gabriel de la Mora, Originalmente falso*, Ciudad de México, Literal Publishing y Conaculta.
- Rodríguez Blanco, Sergio (2011): *Alegorías Capilares. Pelo sobre papel en la obra de Gabriel de la Mora*, Ciudad de México, Trilce Ediciones.

IMÁGENES

IMAGEN 1

F. B., 155 kilos, 2011

Escultura de bronce fundido a la arena, patinado con ácido y fuego

87.5 x 131 x 21.8 x 1,25 cm

Crédito de foto: CIFO y fotógrafo Oriol Tarridas

IMAGEN 2

L.C., 2011

Marcador sobre tela en pintura falsa invertida

91.5 x 61.6 x 3.8 cm

Crédito: cortesía del artista

IMAGEN 3

Montaje de la exposición *Originalmente falso* en la Galería OMR, 2011 (detalle)

IMAGEN 4

F.K., 1954 capas de pintura, 2011

Acrílico sobre fibracel y marco de madera

28.5 x 25.5 x 3.25 cm y 42 x 38.5 x 7.4 cm (marco)

Peso de la pintura: peso inicial 175 /160 gramos /

Peso final cortada 3,642 gramos / 3,614 gr

Peso del marco: peso inicial 1,307 gr / peso final 7,269 gr

IMAGEN 5

D.A.S., 1974 capas de pintura, 2011

Acrílico sobre masonite y marco de madera con vidrio

25.4 x 20.4 x 3 cm y 40 x 35.5 x 7.9 cm (marco)

Peso de la pintura: peso inicial 263.5 gramos / peso final cortado 2,403.5 gr

Peso del marco: peso inicial 1,469.5 / 1,489 gr / peso final 8,056 gr

Crédito: cortesía del artista

IMAGEN 6

T.S., 109 gr de pigmento, 2011

Óleo raspado y óleo reciclado sobre tela

Díptico, 117.3 x 90 cm cada uno

Crédito: cortesía del artista

IMAGEN 7

M. C. (1941), 2011

Intervención de un óleo sobre tela y su marco, con plástico derretido y fuego

103 x 87.7 x 4.3 cm

Crédito: cortesía del artista