

El arte de la impostura

Francisco Reyes Palma

En la era digital, cuando la distinción entre original y copia comienza a desaparecer, Gabriel de la Mora se sumerge de manera obsesiva en la economía ilegal del arte para obtener la materia prima de su proyecto más actual, obras apócrifas, mismas que somete a un agresivo proceso de re-generación enfocado a restituir el principio de autenticidad. Lleva a cabo esta tarea por medio de una estética de la violencia donde mezcla aportes de la iconoclasia vanguardista, la asepsia minimalista y las astucias conceptuales. Experimento reflexivo que abre un margen de tensión entre legitimidad autoral y fraude; pero sobre todo, entre experiencia sensible, refinamiento y abyección. Al situarnos ante la floreciente industria de falsos, el artista hace patente tanto la inestabilidad de las instituciones del arte como del concepto mismo de creación.

Sin duda, esta empresa transformó a De la Mora en un obstinado cazador de piezas en diferentes estratos del submundo del mercado negro del arte, así como en experimentado negociador con galerías, casas subastadoras, talleres de restauración y coleccionistas alguna vez sorprendidos. Confrontar la simulación lo condujo a arremeter contra la materialidad de la obra adulterada, pero no por razones de moral sino de lenguaje, de ahí las dislocaciones y fricciones de su proyecto donde 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. Pero el principio de destrucción no reniega de la buena factura, de ahí que el taller del artista parezca una ajetreteada manufactura de otros tiempos, la cual admite, a su vez, nuevas tecnologías y un rigor que clasifica, contabiliza, pesa, mide y registra. Tecnologías reduccionistas donde, pese a todo, asoma la huella engañosa del otro.

Es justo la función "arte" la encargada de poner en juego una simulación que jamás puede ser acusada de falsificar, ficción legítima que, además, se valora como una de las expresiones más altas de la humanidad. Sin embargo, un reto imposible para este proyecto está en confrontar que tanto el arte genuino como el falsificado se sustenta en elaborados procesos de subjetivación, y que si lo artístico implica una ficcionalidad sin fronteras, lo falsificado también y sin límites, de ahí su inusitada proliferación exponencial, dado que "la oportunidad" exacerba el deseo, a tal grado que la codicia hace uno del traficante, del coleccionista e incluso del comprador potencial. Y en el medio, la ironía involuntaria de una zona de ambigüedad siempre presente: ¿y si la obra destruida era genuina?

Paso en falso
guía de recorrido



[1]

LAC-OR-DR-0316-“97”. Marco invertido, documentos de diagnóstico, 30 x 38 cm, 2011.

Diego Rivera, artista protegido jurídicamente como patrimonio nacional, es una de las figuras más favorecidas por el mercado negro, como en el caso de este autorretrato del afamado muralista, ingenua calca coloreada a lápiz. Lo que constituye esta obra de Gabriel de la Mora, es el gesto de invertir la imagen y titularla con la clave de un documento del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, tan apócrifo como la firma de la historiadora de arte Karen Cordero que aparece al calce.



[2]

M. C. (1941). Intervención de un óleo sobre tela y su marco con plástico derretido y fuego, 103 x 87.7 x 4.3 cm, 2011.

Tras la densa capa de humo tóxico dejado por los escurrimientos de polietileno negro, del utilizado para las bolsas de basura, desapareció *Mujer en balancín* (1941), figuración temprana de Mario Carreño, por

la que el empresario ecuatoriano David A. Goldbaum pagó la cantidad de 150,000 dólares. El afán del artista cubano afincado en Chile por experimentar con nuevos materiales, y que compartía con David Alfaro Siqueiros, parecía cobrar un ímpetu nuevo a partir de la intervención de Gabriel de la Mora, quien luego de desprender con espátula los oscuros grumos del derivado del petróleo, obtuvo un sutil paisaje de devastación. Como no le pareció suficiente, procedió a oscurecer la superficie pictórica con una capa de ahumado de vela y la acción directa del soplete, que incluso extendió al marco. El resultado parecía colocarlo en la línea obturada un siglo atrás por el suprematista ruso, Kasimir Malévich, con su *Cuadrado negro*; y el constructivista Alexander Rodchenko, con su pintura *Negro sobre negro*, un arte de la negación, el punto cero de la pintura.

Una extensa memoria acompaña a este oscuro monocromo, un proceso legal que sumó 9,000 dólares más a lo invertido en la pintura, y que concluyó con la liquidación forzosa de la Galería Elite Fine Art, Inc., de Miami, Florida, además de colocar a su propietario, José Martínez-Cañas, fuera del mercado: sonado caso que por momentos paralizó el floreciente mercado de arte cubano.



[3]

D. A. S. Acrílico sobre trovisel, marco, fuego, 93.3 x 85.5 x 5 cm, 2011.

Adquirido en la Galería Irabién de Miami por 55.000 dólares, el *Cuauhtémoc* de David Alfaro Siqueiros también sufrió un proceso de esfumado y de incineración con soplete, que se extendió al ostentoso marco con acabados de plata. Este cuadro del héroe mexica derrotado contaba con el certificado de Adriana Siqueiros y el registro en el inventario patrimonial que Rafael Cruz Arvea llevaba a cabo en el Instituto Nacional de Bellas Artes, antes de ser desacreditado por la propia institución.

En realidad, esta efigie heroica del tlatoani mexica tiene origen en un taller especializado en falsificaciones, y el engaño se hizo patente tan pronto como el coleccionista, Lance Aaron, poseedor de un acervo de arte moderno mexicano de particular riqueza, descubrió un desfase entre la fecha de esta pintura asociada a un mural del Castillo de Chapultepec y los materiales que le servían de soporte. Por supuesto procedió a demandar, pero al paso de los años terminó por bautizar este archivo como la

emblemática prisión de “Lecumberri”, alusión cáustica a los entramados sin salida de la justicia mexicana.



[4]

M. G., menos 66 gramos. Talla en madera y fuego, 52.5 x 22.5 x 26 cm, peso 1,777 gramos, 2011.

Es tradición extendida la quema de cadáveres sobre apilamientos de madera, pero el proceso de calcinación al que se sometió este apócrifo de Mathias Goeritz, más bien lo transformó en una pérdida parcial: sólo 66 gramos menos de peso. De una figura antropomorfa para armar en color madera, que debió servir de modelo, el resultado arbitrario fue una estructura inmóvil y azul que un coleccionista de Miami Florida, Aryeh L. Wuensch, cedió a Gabriel de la Mora, quien redujo ese apócrifo a un volumen recubierto del negro profundo de las estructuras primarias del artista danzigués, una sombra de Goeritz.



[5]

F. B., 155 kilos. Escultura de bronce fundido a la arena, patinado con ácido y fuego, 87.5 x 131 x 21.8 x 1,25 cm, 2011.

Entre el volumen orgánico acentuado, la fórmula de éxito del artista colombiano Fernando Botero, y el discreto perfil industrial realizado por Gabriel de la Mora, la diferencia es abismal. Re-fundida, La *Venus*

de Botero se trocó en un perfil de media pulgada de espesor, un adelgazamiento que no sólo dio lugar a una ironía estética sino a la ética de un nuevo registro espacial minimalista. Pese a tratarse de un procedimiento mecanizado y de un resultado tan sintético, el fundido consumió bastante más tiempo que el habitual, el empleo de ácido y fuego, emparenta esta escultura con otros procesos pictóricos experimentados por De la Mora.



[6]

C. M., 15.4 kg. Esgrafiado en corian mediante proceso de control numérico, gouache, papel de amate y provicel, 64.4 x 49 x 4.8 cm, 2011.

Precursor del muralismo y activo promotor de los ideales modernistas de integración plástica, Carlos Mérida experimentó con múltiples materiales, del mismo modo que hoy, Gabriel de la Mora incursiona en el empleo del corian, cuya mezcla de minerales y acrílico le confiere especial consistencia como para transferir los trazos precisos de unas figuras que aparecen en una aguada sobre papel de amate del pintor guatemalteco. La imagen traspuesta por medio de un proceso automatizado, es tumba además de espejo de obsidiana, pues el interior acoge, con nostalgia de trascender, el falso original.



[7]

E. H. Montaje: revista *Art News Annual*, 1958; libro de Clifford Irving, *FAKE!, The Story of Elmyr De Hory, the Greatest Art Forger of Our Time*. Nueva York, McGrawHill, 1969; y bastidor virgen Winsor and Newton, 80 x 60 x 4 cm, 2011.

En su relato sobre “Pierre Menard autor del Quijote” (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941), Jorge Luis Borges argumenta sobre el falso como un componente conceptual con una metodología más lograda: ser Cervantes bajo una experiencia desplazada a lo largo de tres siglos. Cómo olvidar entonces el ejemplo de Elmyr de Hory quien, desde la segunda postguerra del siglo pasado inundó grandes museos e importantes colecciones de Europa y de los Estados Unidos, con falsos de excelente factura, capaces de poner en entredicho la soberbia de los expertos del arte, lo que lo ha transformado en una especie de héroe mediático: basta citar el exitoso libro de Clifford Irving, *Fake* o la cinta de Orson Welles con el mismo título. De Hory logró evadir a la justicia de varios países, instalado en Ibiza, donde no podía ser extraditado, y desde donde inició una fructífera carrera de “autor a la manera de”, de modo que ahora sí podía firmar las obras. Tras su suicidio, real o simulado, ha surgido una oleada de imitadores, de modo que los coleccionistas deben cuidarse de adquirir sus verdaderos originales falsos para no ser timados. Este hábil pintor llegó a exhibir en la Ciudad de México parte de su colección de maestros postimpresionistas en la dinámica Galería de Antonio Souza; pero el precio alejó a los compradores locales, por lo que tocó al director de las Galerías Iturbide, Oscar Herner, asumir la venta.

Gabriel de la Mora construye su obra a partir de algunas trazas del falsificador: un *Art News Annual* de 1958, donde se anuncia la puesta en venta de un Matisse; la escena del libro de Irving donde recoge la reacción de De Hory al enterarse del anuncio de la Galería Knoedler de Nueva York, y su furia al enterarse que el Matisse fue vendido por su nuevo galerista de México, pero que dispondrán de uno más pequeño aunque de menor calidad por 60,000 dólares, o aquella otra escena donde Herner señala al pintor: “¿No cree que debiera poner la e en la firma de Matisse?”. No por casualidad la familia del galerista conserva todavía la parte de un dibujo roto de Matisse, justo la parte de la firma. Por último, De la Mora presenta un lienzo virgen con las mismas medidas que el Matisse anunciado. Es la delgada película de celofán que protege al bastidor lo que da fuerza a esta obra, una latencia de falsificación, el “hágalo usted mismo” proyectado al futuro.



[8]

Cam-gone. Madera, tubo de PVC, lata de película, carta y frascos de vidrio, medidas variables, 2011.

A inicios de 2011, un artista intentó una nueva puesta en escena de *Re-enactment*, valga la redundancia, una videoacción donde Francis Alÿs empuña una pistola mientras recorre varias calles del centro de la Ciudad de México, con riesgo de ser sometido por la policía. Esta vez, y en un medio menos hostil como el Museo Weils de Bruselas, el émulo de Alÿs se paseó con una Cam-Gun en el mismo recinto donde el artista belga realizaba su exposición. Sabemos esto pues el arma quedó abandonada entre las otras armas en exhibición, hasta que un guardia se dio cuenta y la seguridad del museo revisó el carrito de cine que formaba parte del objeto, donde se halló la advertencia: “El fin de mi acción no es cometer un robo ni perturbar el orden público dentro del museo. Mi trabajo pretende crear un desvío artístico y reinterpretar de manera poética o paródica las obras”; firma Sébastien Duranté.

No es inusual que en Francis Alÿs aparezca el burlador, el plagiaro y el copista, temas recurrentes en su obra, y que de pronto se materialicen en el proceso de exponer, como en 2002, cuando alguien secuestró en una muestra en la Galería Arte & Idea de la Ciudad de México una pequeña figura que se exhibió cubierta de agua dentro de un vaso invertido, merced a un proceso de vacío. Tras dos comunicados de quien cometió el secuestro, que incluyó fotos de la figurita con los ojos vendados, ésta fue reintegrada con una nota anexa. Justo lo mesurado de las intervenciones, devolver, no destruir y el tono, pese a todo civilizado, de las notificaciones, genera un margen de incertidumbre. De modo que cabe preguntarse si la *Cam-gun* apócrifa era sólo huella de una intervención ajena o una extensión performativa de Alÿs, de sus poéticas políticas. El caso es que salvo la lata de un carrito de cine y la evidencia escrita, esta obra quedó reducida a viruta, trozos de plástico y engranes que, con rigor forense, Gabriel de la Mora clasificó en una sucesión de viejos frascos de laboratorio.



[9]

J. C. (1912), 1 x 99 + 1. Políptico con fragmentos de óleo sobre cartón, montados sobre papel: cien piezas, 10.5 x 20 cm. cada una; y marco original, cartón y registros de autenticidad, 30.5 x 39.5/115.5 x 210.5 cm, 2011.

Luego de desgarrar en 99 partes un pequeño paisaje del impresionista mexicano Joaquín Clausell, Gabriel de la Mora colocó en forma aleatoria esos fragmentos de luz y color sobre un centenar de hojas de papel en blanco, una hoja permanece vacía para simboliza un siglo, mientras las 99 restantes aluden a los años transcurridos entre la supuesta fecha de la realización, 1912, y la nueva totalidad abstracta.

Memoria de un proceso, el soporte vaciado de materia pictórica permanece como uno por ciento de la propuesta, una sobria textura-obra que conserva su maría luisa y su marco original, aún con la pequeña placa que lo identifica. En el revés, un collage espontáneo formado por la certificación apócrifa del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte y la huella de trasiegos museísticos, componen una collage espontáneo.

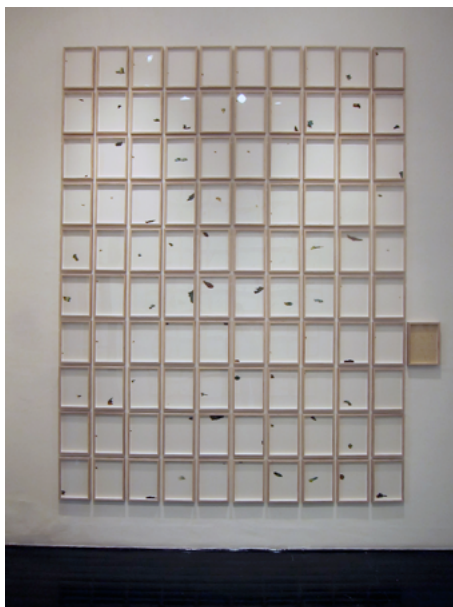
Las dos pinturas de Clausell a que nos hemos referido provienen de un fondo de obras dictaminadas como falsas por Morton Casa de Subastas, razón por la cual sus dueños anteriores e incluso algunos vendedores las abandonaron, pero De la mora las acogió con entusiasmo, pues han resultado materia primordial, junto con otros once elementos, para el desarrollo de su proyecto.



[10]

J. C., 1 x 60 + 1. Políptico con fragmentos de óleo sobre cartón, montados en papel: 61 piezas, 30.5 x 39.5/25.5 x 35.3 cm, 2011.

En esta segunda obra de Clausell, *De la Mora* repite la liturgia de recomposición que contrapone la escala mayor al pequeño formato, tan característica del viejo paisajista. Pero esta vez definió el desollado y pegado a partir de la cifra de 60: hacer crecer la obra 60 veces su tamaño. Como en el caso precedente, este trabajo conserva su propia cartografía, un apunte donde se numeraron los fragmentos, pero aquí las fracciones son enmarcadas en forma separada y proyectan el orden visual de la pintura matriz, pero también pueden dislocarse en una línea continua, e incluso des-fragmentarse, pues cada cuadro conserva un interés visual propio.



[11]

A. Z. 1 / 100 + 1. Políptico con fragmentos de óleo sobre cartón, montados en papel: 101 piezas, 25.8 x 18.5 cm, 2011.

La cifra de 100 da cuenta de un proceso destructivo, extirpar ese número de fragmentos y enmarcar cada uno con su nuevo soporte, la cartulina blanca antiácida que evita la erosión, es la acción de De la Mora. Así, los nuevos originales alegóricos: la parte y el todo como totalidad intercambiable, manifiestan su deseo de perdurar. El componente 101, el soporte desollado conforma el contrapunto como textura de la privación de imagen.

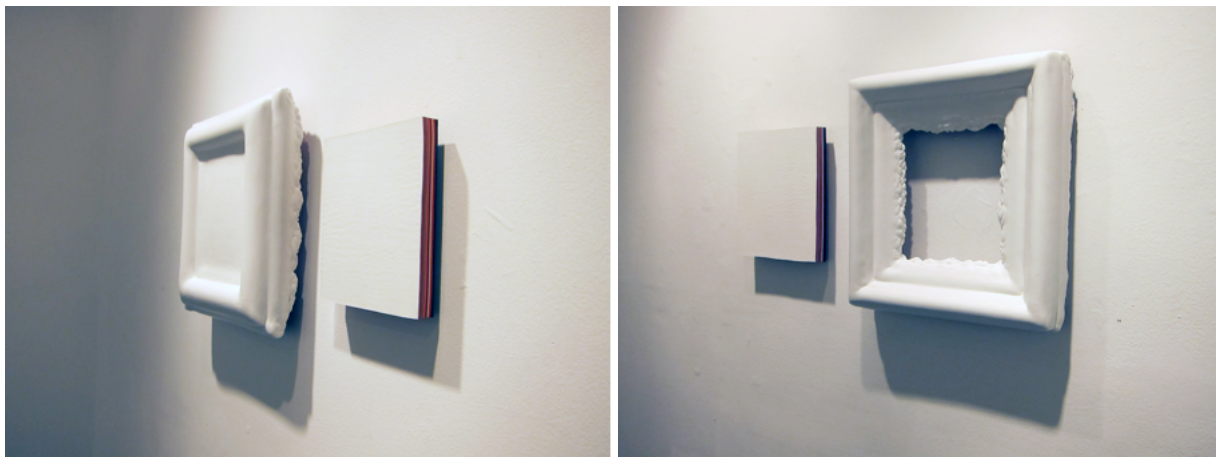


[12]

R. T. II. Vidrio, 48 x 67 cm, 2011.

Lindante con la caricatura, la emulación de una prueba de autor serigráfica de Rufino Tamayo que recoge el exitoso tema del perro que aúlla a la luna, dio lugar a un accidente gráfico: al retirar el vidrio de su marco, De la Mora cayó en la cuenta de que la imagen había impregnado la superficie translúcida,

aun la firma del pintor oaxaqueño resultaba perceptible: era un original fantasma, una imprimación tramada por el tiempo, de inesperada delicadeza. Certificada como obra falsa, es De la Mora quien le imprimió nueva vida por una acto de mirada y montaje.



[13]- [14]

D. A. S., 1974 capas de pintura. Díptico en acrílico sobre masonite y marco de madera con vidrio: 25.4 x 20.4 x 3 cm, con un peso de 2,403.5 gr de acrílico en la pintura de bordes cortados; y 40 x 35.5 x 7.9 cm, y un peso de 8,056 gr de acrílico en el marco.

F. K., 1954 capas de pintura. Díptico en acrílico sobre fibracel y marco de madera, 28.5 x 25.5 x 3.25 cm, con un peso de 3,614 gr de acrílico en la pintura de bordes cortados; y 42 x 38.5 x 7.4 cm, y un peso de 7.269 gr de acrílico en el marco, 2011.

Procedentes del tianguis que suele montarse en el camellón de la Avenida Álvaro Obregón en la Ciudad de México, donde prolifera la venta de obra de autores renombrados a precios accesibles, como los 500,00 pesos pagados tanto por una naturaleza muerta de Frida Kahlo, como por un árbol en llamas de David Alfaro Siqueiros; ambos con falsa certificación del Legado Cultural David Alfaro Siqueiros, donde aparece el nombre y la firma de Adriana Siqueiros.

Estas dos piezas continúan una vertiente obsesiva dentro de la producción de Gabriel de la Mora, la pintura por capas, donde el centro de atención visual se desplaza de la superficie principal, un monocromo blanco, a los cantos del lienzo, saturados de color. Como título, este artista eligió el arbitrario de la fecha de muerte de ambos pintores, mientras que la secuencia cromática en la aplicación de las capas de pintura dependió de un proceso de cálculo a partir de la paleta empleada en ambos apócrifos. Pongamos el ejemplo de Siqueiros:

120 capas de negro intenso 302

200 capas de carmín 319

60 capas de amarillo medio 318

20 capas de carmín 319

100 capas de amarillo medio 318

60 capas de blanco de titanio 301

200 capas de rojo óxido (negro intenso 302 y carmín 319)

10 capas de blanco de titanio 301

60 capas de negro intenso 302

150 capas carmín 319

40 capas de naranja claro 332

10 capas de negro intenso 302

70 capas de naranja claro 332

110 capas de rojo óxido (negro intenso 302 y carmín 319)

30 capas amarillo claro (amarillo medio 318 y blanco de titanio 301)

290 capas de ocre 303

50 capas de carmín 319

5 capas de negro intenso 302

70 capas de rojo óxido (negro intenso 302 y carmín 319)

20 capas de naranja claro 332

5 capas de blanco de titanio 301

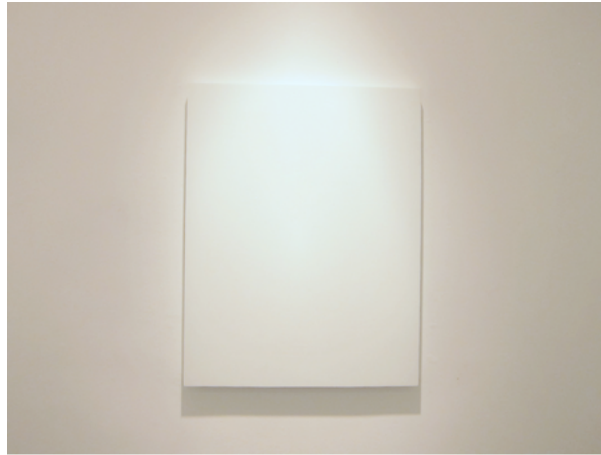
90 capas ocre claro (ocre 303 y blanco de titanio 301)

10 capas negro intenso 302

100 capas carmín 319

94 capas blanco de titanio 301

En estas obras, mientras las resultantes incidentales de peso y grosor establecen un territorio intermedio entre lo pictórico y lo escultórico, entre superficie y volumen, el marco acaba por ser soporte pictórico y no una periferia. De este modo, la noción del cuadro renacentista abierto como una ventana, da un salto hacia el objeto des-encuadrado, y a otro cauce sensorial en sus bordes.



[15]

J. T. G. Esgrafiado en corian mediante proceso de control numérico y aplicación de adhesivo, crayón, papel, marco de madera y vidrio, 97 x 75.5 x 4.8 cm, y un peso de 28 kg, 2011.

El universalismo constructivo impulsado por el artista Joaquín Torres García, un movimiento con gran presencia en el sur del continente fue invertido por el estafador para dar título y credibilidad a su propuesta: *Constructivismo universalismo*. En cambio, Gabriel de la Mora redujo estas argucias al silencio absoluto, al transformar los signos tan característicos del uruguayo en una manifestación del blanco sobre blanco. Como en el caso de Mérida, el esgrafiado es una cripta que resguarda la falsa pintura y el recibo de compra de la Galería de Lourdes Chumacero, que a precios de 1974, se tasó en 44,000 pesos.



[16]

T. S., 109 gramos de pigmento. Díptico, raspado y óleo reciclado sobre tela, 117.3 x 90 cm cada uno, 2011.

Tomás Sánchez ha sabido condensar en el paisaje el sublime romántico y la feracidad del trópico, junto con su propio imaginario de lugar interior. Es tal la fortuna crítica de esta modalidad de paisajes que la demanda crece día con día, a la par de los plagarios. Una de estas panorámicas naturales del pintor

cubano, terminó en manos de Gabriel de la Mora, un óleo de 60,000 dólares, con acreditaciones originales de la Galería Misrachi, pero cuya autoría el propio autor negó de puño y letra.

Frente a la plenitud de la naturaleza, De la Mora presenta el vacío monocromático, y lo logra tras un prolongado ritual de raspar, de reducir la sustancia pictórica a simple pigmento: 109 gramos que pulverizados y disueltos, se aplicaron a un nuevo lienzo en de doce capas, hasta consumirlos; de modo que al final dispuso un díptico: el tablero con un tenue desvanecimiento cromático y el monocromo donde el agua y la vegetación raspadas y mezcladas asumían un tono verde, monocorde y distante; pero como el propio De la Mora apuntó, “donde no había nada, estaba todo”.



[17]

S. XVIII A. imprimatura roja, 106 x 75 cm, 2011.

Es bien sabido que la pintura es algo más que mera superficie: un espesor de sentidos, que dispone incluso de estratos bajo la capa perceptible, desde el esbozo originario a pinturas enteras recubiertas, y que el desprendimiento (*strappo*) o los rayos X suelen dejar al descubierto. Es el caso de este lienzo, abandonado por un falsificador en un taller de restauración, una imagen religiosa del siglo XVIII afectada por el fuego que, luego de ser raspada, develó su imprimatura roja original. Lienzo montado sobre un nuevo bastidor y que De la Mora adquirió no para pintar sino para dar lugar a una nueva condensación temporal, a un depurado monocromo donde el grado cero de la pintura es entendido como fondo y pátina, sin perder su carácter de superficie indicial de otros cultos. Pintura paradójica, pues asimismo constituye un ready-made de las estéticas del vacío



[18]

1585/117. Placas de latón fotograbadas, medidas variables, 2011.

Entre mercaderes inescrupulosos el que algo sea falso no significa su retiro del comercio, mientras que para un mercado de arte confiable, la recolección de falsos es una fuente de investigación de primera mano, en donde se pueden detectar “autorías”, el sello individual del falsificador, talleres y hasta tendencias con cierta impronta estilística.

En ocasiones, la materia empleada por Gabriel de la Mora resulta un tanto intangible, como el registro de obras apócrifas levantado por una casa subastadora de la Ciudad de México que le sirvió de base para realizar una sutil intervención en el espacio. Al modo de un diagrama de frecuencia, de la Mora fijó sobre el muro 1,585 chapitas de cobre o latón, como las empleadas en los marcos de las pinturas para identificar al autor, las cuales refieren a los 117 artistas objeto de plagio que han pasado por aquella instancia a lo largo de 3,836 días: más de un decenio. Aunque sin pretensión estadística, esta memoria reunida a fuerza de constancia dispone de cierta contundencia: Rivera, Siqueiros y Kahlo alcanzan el rango más alto de falsificación. Y si bien la instalación del artista nos entrega este tipo de referencias de manera sensible, ofrece, además, una estructura poseedora de un ritmo orgánico que parece no detenerse nunca, una vibración que seduce la mirada, equivalente al poder atrayente de la falsificación, una progresión abierta al tiempo.



[19]

L. C. Óleo y marcador sobre tela invertida, 91.5 x 61.6 cm, 2011.

Airada, Leonora Carrington canceló su firma y tachó el frente de un óleo de su supuesta atribución. Con un grueso marcador, para que su acción se hiciera ostensible, a continuación anotó al reverso del lienzo: “Este cuadro es falso”, “La Autora”, “L C”. Por su parte, Gabriel de la Mora partió de un gesto mínimo: trastocar dentro del marco el frente por el reverso de la pintura, así la volvía un original suyo, al convertir la negación de Carrington en una especie de graffiti, con su trazó automático en una de las esquinas.

Este acto de apropiación es, asimismo, un castigo sardónico, pues la pintura falsificada deberá permanecer de cara a la pared, humillada, bajo el mismo método con que se disciplinaba al infante en la escuela primaria, y es que muchos falsificadores, para realizar montajes copian figuras aisladas, apenas con alguna variación. Este caso hasta el fondo de la pintura fue replicado y es posible situar la fuente: la página 32 de la monografía que sobre la pintora surrealista realizó la Editorial Era en 1974.

Este óleo fue cedido al proyecto de De la Mora por la Galería de Arte Mexicano, a donde alguien lo presentó para ser certificado. “Esto es falso, de cárcel”, fue la respuesta contundente de Alejandra Yturbe tras una breve revisión de la obra, de modo que el emisario salió en estampida, y la obra permaneció abandonada en esa galería por cerca de un cuarto de siglo.



[20]

L. C., 28. Serie de 28 fotografías, Lightjet Print sobre Dibond, medidas variables. Edición de 3 + 1 P. A., 2011. Tres ediciones numeradas más una prueba de autor.

El seguimiento riguroso de los falsos, que la Galería de Arte Mexicano ha realizado desde su fundación al inicio de la década del treinta, hizo posible esta obra donde Gabriel de la Mora ordena el itinerario afectivo de la pintora surrealista como una serie gráfica y fotográfica: escritura que discurre al reverso de las tomas, entre las cuales sobresale un momento de caída en la calidad: “*A horrible fake*”. Obra serial que privilegia el reverso del documento, la escritura por encima de la imagen, así sea falsa.



[21]-[22]

R. C., menos 20.5 gramos. hoja de papel elaborada con pulpa de óleo sobre tela, 44 x 54 cm, 2011.

F. P., menos 40 gramos. Díptico de hoja de papel elaborada con pulpa de óleo sobre tela y bastidor de madera, 72.5 x 52.5 cm / 70 x 50.5 x 2 cm, 2011.

Equiparar a dos artistas tan disímiles como Rafael Coronel y Feliciano Peña, fue posible para Gabriel de la Mora, luego de someterlos a la misma liturgia de medir y pesar; si bien establece su diferencia a partir de un sistema de cálculo de pesos, proporciones y matices, mas no de mirada. En este caso, De la Mora

mantuvo en la hoja de papel la huella espacial de las falsas pinturas: su tamaño, además de su materia, pues nacen de la maceración del óleo transformado en pulpa, prensado y secado.

Láminas de papel que De la Mora transformó en monocromos, pero cada uno conserva el tono preciso de su propia materia. Ciertos residuos se separan para forman parte de la memoria del proceso, como las etiquetas de la Galería Alberto Misrachi que acompañaron a estos óleos, si bien el cuadro de Coronel fue adquirido en la red mientras que el de Peña provino de un casa subastadora.



[23-24]

F. K., menos 35 gramos. Díptico: edición de *Finding Frida Kahlo* y goma de borrar, 28.5 x 22.2 x 3.1 cm / cápsula de acrílico y residuo de goma de borrar, 4 x 29.2 x 23 cm, 2011.

F. K., menos 29 gramos. Díptico: edición de *El laberinto de Frida Kahlo* y goma de borrar, 27.8 x 21.5 x 1.3 cm / cápsula de acrílico y residuo de goma de borrar, 1.7 x 27.8 x 21.5 cm, 2011.

De manera subterránea, el discurso de la falsificación ha modelado parte importante de la historia del arte durante siglos, aunque en torno al arte más reciente implique elaboradas estrategias de creación como el apropiacionismo, o el pastiche y la parodia de la transtextualidad posmoderna; sin embargo, parte de la producción de Gabriel de la Mora ha preferido concentrarse en otro proyecto de falsificación, incrustado también en el medio internacional, pero cuyo peso corporativo anuncia un fraude de proporciones millonarias. De ahí el trabajo de este artista con dos publicaciones referidas a Frida Kahlo: *Finding Frida Kahlo* y *El Laberinto de Frida Kahlo*, donde las láminas con imágenes falsas de la obra de la mítica pintora fueron borradas manualmente, en una especie de ritual de varias semanas de duración.

El resultado, dos propositivos libros de artista cuyo título consigna una pérdida de treinta y cinco gramos en el primero, y de veintinueve en el segundo. Un trabajo tendiente a provocar un lectura de silencios, donde los residuos de papel, tinta de impresión y goma de borrar se encapsularon en acrílico para, además, constituir la imagen fantasma de estos mismos libros: una textura casi acromática de los nuevos esquemas de falsificación.

Lo abordado por De la Mora desde el arte parece no encontrar otros medios de replicación, pese a ser Kahlo, además de artista patrimonial, la figura mexicana más difundida a escala mundial. Al impulso del fetichismo de las mitologías mercantiles, una vieja empresa de anticuarios, los Noyola, se ha

transformado en un dinámico corporativo internacional productor de adulteraciones de Frida Kahlo, con recursos a gran escala y secuaces adiestrados en la burda invención de óleos y dibujos, así como en la manufactura de vestigios biográficos, lo que ha dado pie a un mercado lateral de documentos epistolares, indumentaria y joyería; pero lo más sorprendente es la producción de plataformas de credibilidad a partir de lujosas publicaciones, apoyadas en fantasías de acervos inexplorados, reforzadas por críticos y curadores a modo.



[25-26]

S. XVIII B. Lienzo, 90.7 x 60.3 cm, 2011.

S. XVIII C. Lienzo, 120 x 90 cm, 2011.

Desde una perspectiva purista, el acto de restauración suprime el paso del tiempo sobre la obra: limpia, reconstruye y consolida hasta devolverle su fulgor originario, lo que en cierta manera adultera el principio de originalidad.

En el caso de estos bastidores del siglo XVIII, la pintura se retiró del soporte para ser reentelada, lo cual dejó un lienzo vacío, material altamentepreciado por los falsificadores, dada su escasez. En el primer caso, un restaurador profesional lo entregó a Gabriel de la Mora luego de treinta años de conservarlo en su taller, con la certeza de que lo emplearía en una obra de su propia factura. En apariencia este artista presenta los bastidores antiguos tal cual, sin embargo ha realizado un giro conceptual inverso al restauración: presentar una acumulación de siglos, pero desde la lógica del monocromatismo y sin perder la latencia del falso.

MORTON
CASA DE SUBASTAS

Agradecemos a Morton, Casa de Subastas por su participación en esta exposición, con obras que han recibido, y al ser investigadas y dar como resultado que eran falsas, quedaron abandonadas.

Corrección de estilo Margarita Esther González.