

Gabriel de la Mora

La Petite Mort



MUSEO JUMEX
25.SEP.2025-08.FEB.2026

#33

MUSEO JUMEX

Fundadores [Founders]
Sr. Eugenio López Rodea †
Sra. Isabel Alonso de López †

Presidente [President]
Eugenio López Alonso

Asistente del Presidente
[Assistant to the President]
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe [Chief Curator]
Kit Hammonds

Gerente de Exposiciones
[Exhibitions Manager]
Begoña Hano

Curadora asociada
[Associate Curator]
Rosela del Bosque

Asistentes curatoriales
[Curatorial Assistants]
Carolina Estrada García,
Adriana Flores, Natalia Vargas

Coordinadora editorial
[Publishing Coordinator]
Arely Ramírez

Diseño gráfico [Graphic Designer]
Carolina Oliva

Coordinadora de Educación
[Education Coordinator]
Mariana Zardain

Educación [Education]
Fernanda Flores, Nayeli García,
Carmen Ixchel Maya

Gerente de Registro [Chief Registrar]
Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje
[Conservation and Installation Team]
Mariana López, Astrid Esquivel,
Alejandra Braun, Linette Cervantes,
Oscar Díaz, José Juan Zúñiga,
Adrián González, Montserrat Carreño,
Brayam Bustos

Gerente de Producción y Operaciones
[Planning and Operations Manager]
Francisco Rentería

Equipo de Producción [Production Team]
Enrique Ibarra, Daniel Ricaño,
Gerardo Rivero, Lisette Ruiz,
Arturo Vázquez, Sarai T. Navarro,
Victor Hernández, Nestor Calixto,
Marco Salazar, Fernando Ramírez,
Ricardo Cervantes, Edgar Orozco,
Ulises Muñoz, Moisés Aparicio,
Fátima Bautista

Gerente de Comunicación
[Communications Manager]
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación
[Communications Coordinator]
Mónica Quintini

Gerente de Administración
[Administrative Manager]
Aurora Martínez

Equipo de Administración
[Administrative Team]
Arturo Quiroz, Javier Cartagena,
Fernando García, Héctor Polo,
Marisol Vázquez, Berenice Domínguez,
Diana Balderas, Edith Martínez,
Erika Ávila

Biblioteca [Library]
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad [Chief of Security]
Jorge Rodríguez

Equipo de Seguridad [Security Team]
David Bruno, Verónica Martínez,
Alberto Servín, Felipe Trejo, José Tuñño

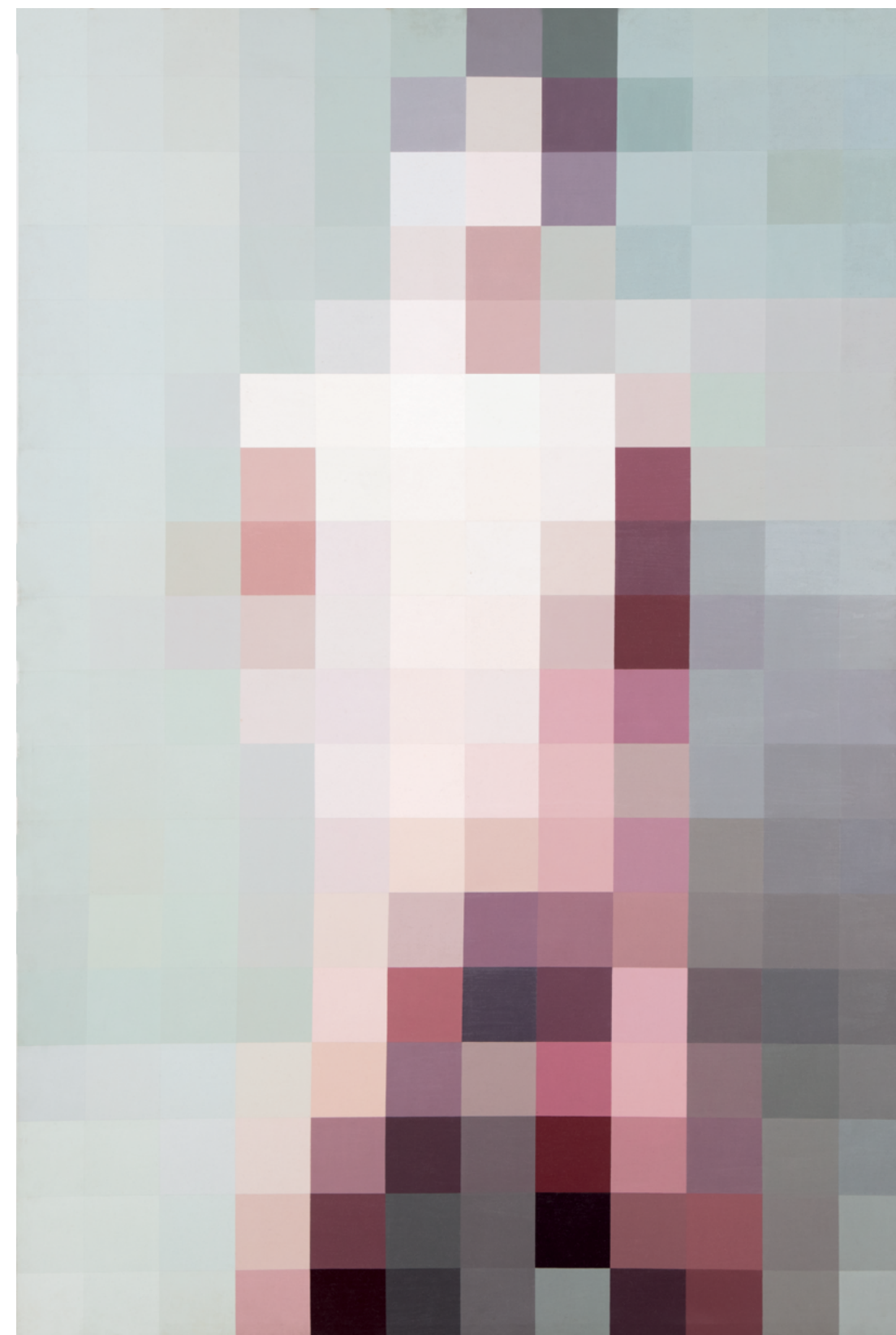
Servicios auxiliares [Auxiliary Services]
Verónica Adame, José Escárcega

Gabriel de la Mora

La Petite Mort

MUSEO JUMEX
25.SEP.2025–08.FEB.2026

#33



Sin título, 2003

GABRIEL DE LA MORA: LA PETITE MORT

TOBIAS OSTRANDER

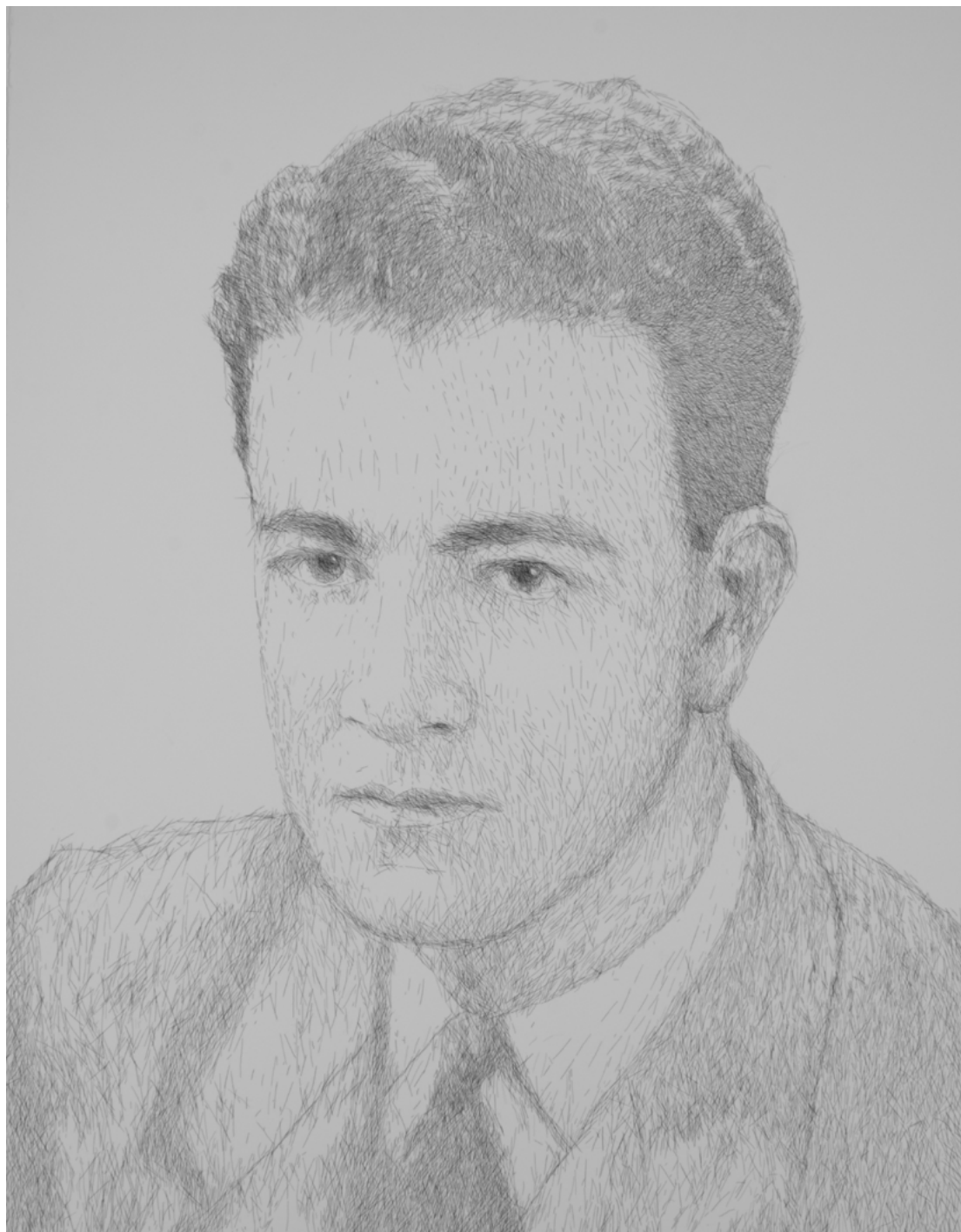
La exposición *La Petite Mort* en su exploración poética de dos décadas de trabajo del artista mexicano Gabriel de la Mora emplea una estrategia que combina el placer físico y el estético. La “muerte pequeña” del título es un eufemismo francés para referirse a un orgasmo y al sentimiento de abandono o pérdida que puede provocar el placer físico en su punto álgido. Hay una pérdida implícita, una muerte simbólica o física presente en la mayoría de las obras de De la Mora, que se manifiesta con frecuencia a través de los materiales que utiliza y la forma en que estos evidencian procesos de desgaste, recolección, manipulación y construcción obsesiva. La elegancia y la precisión aguda que se muestran en la producción del artista han fomentado a menudo lecturas formales y clínicamente intelectuales. Esta exposición busca especular sobre los impulsos creativos latentes e inconscientes que generan la producción de estas obras, tratando de extraer sus referencias inquietantes y surrealistas, con un interés deliberado en perturbar una interpretación estrictamente formal o conceptual de esta práctica.

El escritor y crítico francés Roland Barthes, en su ensayo “El placer del texto”, describía cómo la lectura de un texto (una obra de arte, una exposición) debería aspirar a la experiencia de *la petite mort*. Esta idea ha inspirado el título y la estructura de la exposición, que se organiza en torno a seis secciones temáticas: *Cuerpos*, *Borradura*, *Calor*, *El filo del deseo*, *Tacto* y *El placer del espectador*. Las obras incluidas se relacionan con cada tema a través de su manufactura específica, sus referencias simbólicas o su presencia física. Al mismo tiempo, estos temas aluden al erotismo y al cuerpo sensual en estados de placer. Entrelazados, construyen una articulación entre la obra y la noción de *la petite mort*.

Como prelude de la exposición, y conectada con la sección inicial llamada *Cuerpos*, se encuentra la instalación de video de dos canales 39-G.M.C-23. sept.07 (2007), en la cual el artista aparece con una copia exacta de sí mismo en forma de piñata. A lo largo de 20 minutos, el artista golpea la piñata, rompiéndola en pedazos y liberando una lluvia de confeti rojo y tiras de papel que se asemejan a sangre y vísceras humanas. Mediante este performance, el objeto figurativo se transforma visualmente en una abstracción gestual. Este acto asertivo de autoanulación simbólica lo vincula a nociones del sentido de la “pérdida del yo” asociadas con *la petite mort* y el orgasmo. Específicamente para De la Mora, esta pieza representa una encrucijada deliberada en su práctica, desde una anteriormente asociada con la figuración y lo autobiográfico, hacia otra comprometida con la abstracción y las investigaciones formales.

La primera sección, *Cuerpos*, reúne obras que hacen referencia tanto a cuerpos humanos como inanimados a través del retrato, el peso físico o





1951-G.M-25-1993, 2007

las transferencias-impresiones. La instalación mural del artista *Memoria I*, 24.10.07 (2007) presenta diecisiete reproducciones en resina de todos los cráneos de los miembros vivos de la familia del artista, los de su pareja, los de su hermana pequeña que murió al nacer y los de su padre fallecido. Para crear estos dos últimos cráneos, De la Mora exhumó los esqueletos de sus tumbas. *Cuerpos* también incluye 1951-G.M-25-1993 (2007), un retrato del padre del artista realizado con hilos de cabello humano, un método de dibujo que el artista utilizó ampliamente durante la primera parte de su carrera. El peso exacto de De la Mora en un día concreto está representado por una retícula de baldosas de cerámica blanca en *83.9 kgs 19 julio 2012 I* (2012), que se

rompieron debido al peso del propio cuerpo del artista. La sección también incluye *CBMX-S XIX I* (2017), que representa el “cuerpo” ausente de un mueble de 1870, mostrando el interior de su “piel” de tela, así como impresiones negativas de su armazón-esqueleto de madera, ahora ausente.

Borradura, la segunda sección de la exposición, destaca obras que incluyen imágenes y materiales cuyo estado original ha sido alterado, ya sea con la intervención directa del artista mediante abrasión física o la recontextualización de materiales encontrados que han sido deteriorados por el uso, el paso del tiempo o el desgaste. *Página 42 / 25 de agosto de 2009 / 6.6 gramos* (2009) presenta una página de una revista pornográfica masculina que ha sido borrada por el artista, dejando una imagen fantasmal, con un cubo de partículas borradas reunidas sobre los genitales de la figura. *Álvaro Obregón 148* (2012) parece una pintura abstracta. De hecho, los tonos rosados y grises son el reverso de un paquete grueso de carteles callejeros, procedente de la dirección indicada en el título. *Altamirano 20 III A y B* (2012) son dos monocromos blancos cuyas superficies están agrietadas y con texturas suaves, que son piezas de un techo extraídas de un edificio abandonado. *Borradura* también incluye obras de la extensa serie del artista titulada *Originalmente Falso*, para la cual utilizó “falsificaciones” de obras de artistas de renombre como fuente para la producción de nuevas piezas. *A.B. 1886, La Isla de los muertos, 147 g. de pigmento* (2013) utiliza una falsificación de Arnold Böcklin, el pintor simbolista suizo. El bastidor vacío de la pintura se expone junto al lienzo original, que ha sido raspado hasta quedar limpio. La pintura original se ha mezclado y se presenta como un monocromo gris sobre un tercer panel.

Calor incluye obras que involucran altas temperaturas en su producción, o las que evocan el fuego de diversas maneras. Dentro del marco erótico de la exposición, las altas temperaturas pretenden sugerir el rubor del cuerpo humano durante actos de placer intenso. La sección muestra la notable serie titulada *Introduction* (2003-2009), compuesta por seis páginas quemadas de la tesis de maestría del artista, esculturas precariamente frágiles hechas de papel carbonizado. Sus formas líricas negras son producto de los movimientos aleatorios de las llamas y el aire. El título de la obra monocromática negra *294 días I* (2016) revela el número de días que su superficie esmaltada estuvo expuesta al sol, la lluvia y el granizo en la azotea del estudio del artista. Los efectos de la temperatura agrietaron su superficie en elegantes espirales con líneas radiales. De manera similar, una serie de pinturas antiguas de paisajes encontradas han sido expuestas al calor y a los elementos. Por ejemplo, los cipreses y el paisaje toscano, visibles como astillas de pintura agrietada, son apenas reconocibles en *81 días I* (2019). La pieza *179,000* (2014) está construida a partir de 7160 lados usados de 3580 cajas de cerillos y 179 000 fósforos quemados. Estos últimos han rayado las superficies de fricción, lo que confiere a la obra un carácter gestual, como si estuviera compuesta por miles de pinceladas. *18,016* (2015) muestra un grueso bloque cuadrado formado por



este número de cerillos de madera “cancelados”, es decir, cerillos a los que no se les permitió continuar ardiendo.

La siguiente sección, *El filo del deseo*, muestra obras que enfatizan la fascinación de De la Mora por los bordes, los cortes y las fronteras. Incluye la reciente pieza de gran formato *89,911 - An.* (2021), un mosaico compuesto por este número de diminutas piezas de andesita, una piedra gris utilizada en esculturas prehispánicas en México. Los bordes irregulares y las superficies angulosas de estos fragmentos se unen meticulosamente entre sí para crear un sutil ritmo en toda esta pieza monocromática. Son los bordes azul verdosos de los portaobjetos de vidrio apilados, utilizados en microscopios, los que construyen las composiciones geométricas de la serie *CI / 470 I* (67,66,69,68,65,66,69) *P.o.* (2016). Los bordes afilados de las planchas de impresión offset de aluminio cortadas en semitriángulos conforman la superficie ondulada y semirreflectante de la gran obra *PAI / 6,336 I-f* (2021). La pintura escultórica *3,936 capas de pintura 1A - 1B* (2011) muestra dos objetos creados por capas de pintura acrílica. El primero es un marco vacío con bordes goteados del cual se ha recortado el segundo objeto. Este último aparece como monocromo blanco en su capa superior, mientras que revela un despliegue de colores similar a un arcoiris a lo largo de sus lados.

La selección de obras de *Tacto* se guía por indicios inusuales tanto del contacto físico como de su ausencia. Predomina la enorme instalación mural *B-55 izq. / 55 der.* (2016), compuesta por telas enmarcadas con 55 pares de altavoces antiguos, cada uno de los cuales muestra las marcas creadas por el sonido al atravesar su superficie. Estas marcas se convierten en “dibujos” realizados sin la intervención de la mano humana. Dispuestos simétricamente a lo largo de un eje vertical central, la composición refleja un lado al otro con sutiles diferencias en las marcas. El reflejo también aparece en la pequeña obra sobre papel *m-294* (1972), que el artista considera su primera obra de arte, realizada cuando sólo tenía 4 años. De la Mora es disléxico y a esta edad le pidieron que practicara escribir la letra “m”, la cual dibujaba naturalmente al revés. Corregido por su profesora, el artista dibujó repetidamente la letra en un lado de una página de su cuaderno, pero luego, en un acto creativo de rebeldía, la dibujó a la inversa en el reverso de la misma hoja. Se exhiben ambas, con el delicado trazo de la mano de un niño. *1,152 - I / Pi.* (2014) muestra una cuadrícula de más de mil suelas de cuero recortadas de zapatos usados. La pieza revela una superficie con un patrón dinámico debido al hecho de que los seres humanos tienden a usar más un pie que el otro, lo que da lugar a un desgaste desigual de las suelas de los zapatos.

El título de la sección final, *El placer del espectador*, reconoce directamente la influencia del ensayo de Roland Barthes en toda la exposición. Las obras de esta sección atraen al espectador a una estrecha interacción con ellas, ya sea invitándole a observar de cerca su construcción, a través de textos y

Introduction, 2003-2009

marcas que piden ser descifrados. También destacan los ojos y las superficies reflectantes que hacen que el espectador sea consciente de sí mismo mientras observa. Entre las obras recientes del artista sobresalen los monocromos texturizados a gran escala, compuestos por miles de fragmentos de cáscaras de huevo. Estos incluyen cáscaras de huevo de color verde azulado pálido o blanco puro, como en *467,685* (2020). Las piezas atraen al espectador hacia sus superficies aparentemente milagrosas, provocando preguntas sobre cómo se han hecho y el tiempo que ha requerido su producción. Los huevos, como representación de la vida potencial, y sus cáscaras desechadas, quizá como símbolo de su pérdida, participan aquí en un proceso de transformación o regeneración simbólica. La obsidiana negra, un material usado en México en los ritos religiosos prehispánicos, está presente en varias piezas. Una de ellas es una obra monocromática de gran formato titulada *86,054 Ob* (2021), compuesta por miles de fragmentos de este material reflectante. Otra obra, *SiO2 XI* (2013), presenta una superficie exquisitamente pulida, un espejo rectangular de obsidiana negra que hace referencia a los antiguos espejos empleados por los líderes espirituales mayas para la adivinación.

Cerca se encuentran varias obras de la extensa serie del artista en la que maneja alas de mariposa. Cortadas en cuadrados o rectángulos, los patrones naturales de estas alas se abstraen aún más dentro de composiciones en forma de

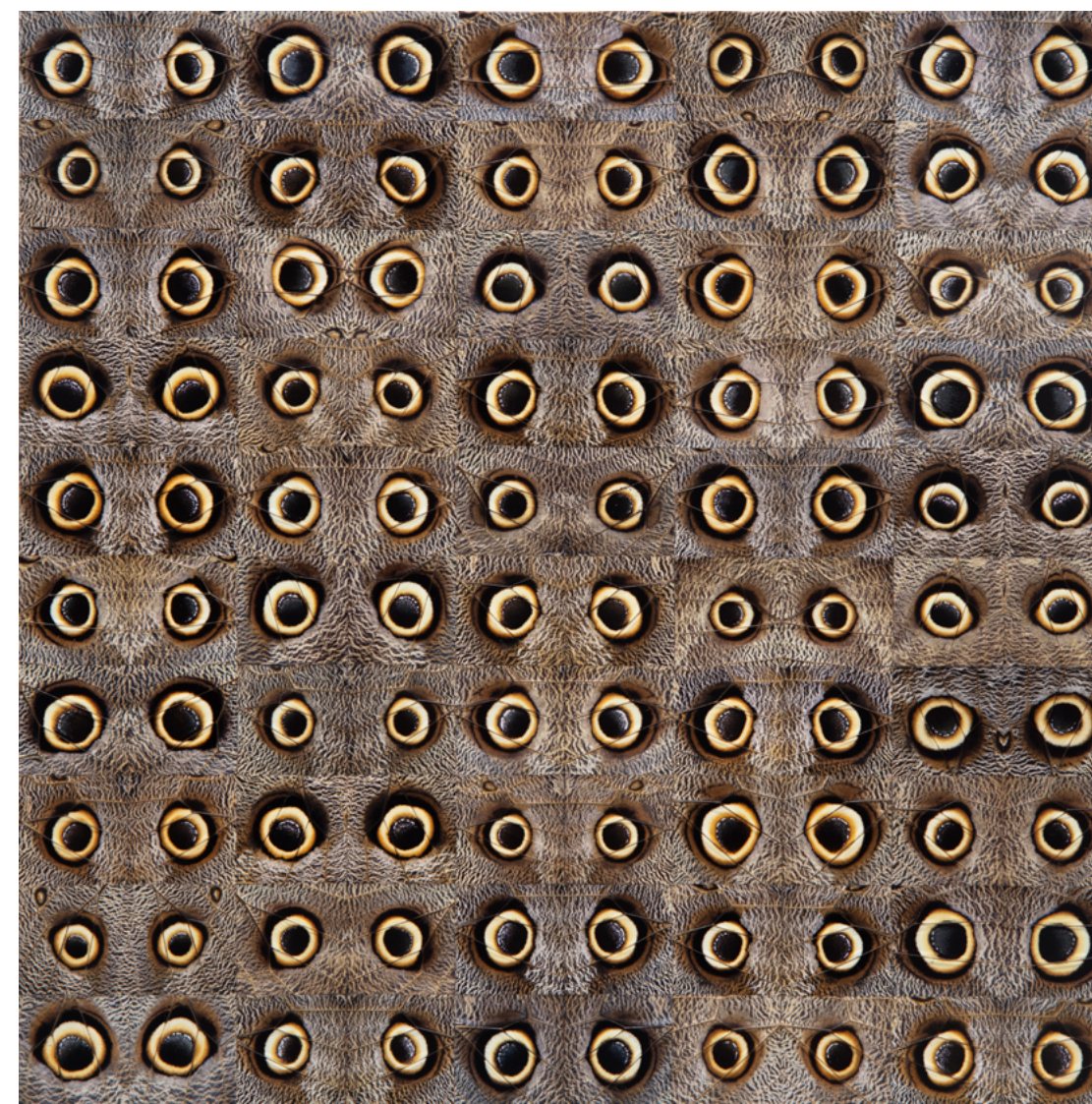
*3,936 capas de pintura 1A - 1B, 2011*



m-294, 1972

cuadrícula creadas por el artista. Explorando los colores únicos y el iridiscente de estos materiales, las obras invitan al espectador a moverse delante de ellas para captar sus efectos inusuales. Las alas de varias especies, como las de la *Caligo eurilochus* utilizadas en *100 II Ca. Eu.* (2025), muestran un par de círculos similares a ojos, los cuales sirven como camuflaje protector en la naturaleza. Esta obra se sitúa en estrecho diálogo con la pieza escultórica del artista *Prótesis oculares del artista a color* (2013), para la cual encargó a un vidriero médico la reproducción protésica de sus propios ojos. Los espejos convexos y cóncavos, pequeños fragmentos generados a partir de adornos navideños de plata, han sido un material explorado recientemente por el artista. Para *La Petite Mort*, De la Mora ha creado una composición a gran escala con un par de círculos en forma de ojos realizados con este material. Los efectos alteradores de los reflejos convexos y cóncavos juegan con el espectador, multiplicando su imagen, en un juego similar al de una casa de espejos, al tiempo que hacen referencia a la forma en que los insectos ven el mundo.

A lo largo de las seis secciones de *Gabriel de la Mora: La Petite Mort* se entrelaza la intención de estimular un encuentro físico que aspira a un equivalente estético de “la muerte pequeña”. La exposición celebra la sensualidad formal y la sofisticación conceptual de las obras del artista, así como la precisión ritual que implica su realización. También desafía su interpretación racional y su belleza objetiva. Aunque intencionadamente no lineal, la muestra sigue la trayectoria de los últimos veintidós años de producción del artista. El cuerpo deseante se revela como una presencia constante a lo largo de esta progresión, la del artista en su búsqueda del placer artístico en la elaboración de estas obras, y la que se encuentra dentro del mensaje único que cada obra nos transmite como espectadores, al buscar nuestra mirada anhelante.



100 II Ca. Eu., 2025





Visitar el estudio de un artista es vislumbrar la realidad a través del espejo. El estudio de Gabriel de la Mora es el lugar donde el exoesqueleto de un animal minúsculo se revela, mostrando sus membranas flexibles, pequeñas astillas y otras formas incomprensibles que le dan vida y vuelo. El primer encuentro con este tipo de espacios en todos los casos es interesante, aunque la casa en donde trabaja De la Mora no tiene comparación. El artista se acompaña de su equipo, conformado hasta la fecha por 26 personas de fijo que minuciosamente limpian, clasifican y unen fragmentos diminutos de cascarón de huevo de gallina, o trocitos cóncavos y convexos de esferas de vidrio, o recortes de alas de *Morpho didius*. Todo tiene un lugar. Todo cabe, aun en su propio equilibrio.

Los materiales que archiva, clasifica, guarda y atesora De la Mora tienen una gran carga afectiva: aquí algunos lienzos que recolectó para alguna obra, serie o nueva técnica, allá trozos de caucho, o tesoros valiosos como figurillas y muñecas antiguas. El estudio del artista también contiene un archivo de secretos. Rodeado de pétalos de flores, portaobjetos, pelo humano y espirolenguas de mariposas, los objetos no forman parte de una acumulación ociosa sino de una familia, en la que cada material tiene una historia oculta, una personalidad propia. Su forma de clasificar evoca una voluntad de sentido que nunca se cierra: los materiales que viven en el estudio, aun cuando no se sepa de antemano, tienen futuro y potencia de formar parte de una obra del artista.

El estudio de De la Mora está conformado por varias habitaciones, muchas de ellas bodegas y espacios mínimos; bastidores, cajas y personas sumergidas en sus propias formas de prestar atención a cada detalle. Entre nosotros, hay obras que provocan preguntas sin respuesta. Entonces insiste en aquello que no se ve, pero que sutilmente va tomando relevancia: el estudio se convierte en un espacio onírico donde cada objeto parece hablar en un idioma secreto. Lo irrepresentable, el núcleo de sentido imposible de descifrar, es para Sigmund Freud el “ombligo del sueño”. Dice Jacques Lacan: “El ombligo del sueño es el punto de convergencia final de todos los significantes en los cuales el soñante se implicaba tanto que Freud lo denomina *lo desconocido*”.¹ En el taller del artista habita eso que no tiene nombre pero no cesa de nombrarse. Lo *unbekannt* –lo desconocido pero también oscuro y extraño– nos puede llevar a asociaciones infinitas. Es donde, para Lacan, se pierde el significante.

André Breton menciona a lo largo de sus escritos que el surrealismo está intensamente enlazado con el psicoanálisis. Para Breton, aunque abordado de

una manera distinta, los sueños también son un espacio liminal de libre asociación, que después nombra, a través de sus prácticas de escritura, un “automatismo psíquico”, es decir, la expresión más real del pensamiento en ausencia de cualquier control de la razón. En este sentido, el estudio de De la Mora es un espacio onírico en tanto que no hay un centro, ni jerarquías claras, sino objetos que hablan por sí mismos, con sus historias ausentes, y se distribuyen en las habitaciones. Cada cuarto guarda una serie de cosas que conviven, formando lazos entre ellos, aun dentro de sus propias cajas.

Este lugar en el que todo está entrelazado se asemeja también al *Bureau de recherches surréalistes* [Centro de investigaciones surrealistas] que abrió sus puertas en 1924. En su comunicado de prensa, el movimiento surrealista hizo hincapié en que querían “apelar tanto como fuera posible a lo desconocido”.² Siguiendo el *Manifiesto surrealista* de Breton, el *bureau* oficial ubicado en París tuvo como objetivo ofrecer un espacio para que las personas pudieran visitar e interesarse más por el asombroso mundo que se posibilitaba a partir de la experiencia artística. A cargo de Antonin Artaud, el centro se organizó por “comités” de investigación, y se asignaron proyectos a grupos de personas. Aunque la oficina no duró mucho tiempo en funcionamiento, su apertura testifica un impulso por narrar de otras formas una realidad en crisis. La experimentación de los surrealistas trajo consigo el impulso de vivir un mundo nuevo, en el que se cuestionen los paradigmas de la Verdad como un constructo de la hegemonía del saber-poder.

El *Bureau de recherches surréalistes* no sólo ofreció un espacio para explorar quehaceres artísticos de aquello que va más allá de lo real, sino una organización que rechaza la supremacía de la lógica y de la razón como únicas formas de clasificación e investigación. El estudio de De la Mora se parece a la oficina surrealista en tanto que sigue una estructura que sistematiza los materiales y las prácticas con la finalidad de encontrar otras formas de ordenar el mundo que se apegan a estándares artísticos. Los títulos de las obras de De la Mora son milimétricos: *155,529 (2022)* corresponde, efectivamente, a 155,529 fragmentos de cascarón de huevo de gallina Auracana. Sin embargo, no es en la precisión científico-objetiva sino en los campos semánticos, o mejor dicho, las relaciones entre lo que significa cada cosa, que se estructura una ciencia propia. Esta ciencia, a su vez, da forma a un mundo que simultáneamente habita dentro de él tanto que lo rodea. Así como el archivo surrealista, que se fue ordenando meticulosamente de acuerdo con parámetros que se escapan a los métodos de clasificación estandarizados y oficiales propuestos por las autoridades de la ciencia, De la Mora clasifica las telas removidas de bocinas de estéreo de la obra *B-55 izq. / 55 der.* (2016), como su título lo indica,

² Mark Dion, *Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy* (The AHRB Research Centre for Studies of Surrealism and its Legacies and Book Works in association with Alchemy/The Manchester Museum, The University of Manchester: 2005), 106.





18,016, 2015

en “izquierda” y “derecha”. También, mientras visitamos a una persona de su equipo, el artista preguntó con curiosidad si pudo separar las patas y cabezas de las mariposas en “macho” y “hembra”.

La taxonomía de objetos en el estudio del artista resuena con la noción de “gasto” propuesta por Georges Bataille en 1933. Bataille propone que se replantee el debate sobre el valor fundamental de la palabra *útil*, y describe un principio que va más allá de la utilidad ligada a la adquisición y acumulación de bienes materiales. El “gasto no-productivo” es excluido de lo que la sociedad reconoce como el derecho a consumir racionalmente, pero abarca procesos que considera importantes para pensar la vida, entre ellos la poesía –que para el autor es básicamente sinónimo de *gasto*– y las producciones artísticas.³ De la Mora revela procesos meticulosos dedicados a lo que no produce valor en el sentido convencional: una infinidad de horas colectivas dedicadas a fragmentos, grietas, recortes exactos e imperfecciones u objetos abyectos. Estos materiales rechazados, ofrecimientos inútiles y gastos sin finalidad, forman parte de lo que más interesa al artista: las suelas desgastadas por el uso que conforman la obra *1,152 - I / Pi*. (2014), por ejemplo, se convierten en una reflexión acerca de cómo usamos el cuerpo, cómo nos movemos de formas íntimas y particulares. La simetría de esta obra permite reconocer el orden del caos: todos nos movemos de formas diferentes, y eso provoca infinitas

3 Georges Bataille, “The Notion of Expenditure” en *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, (University of Minnesota Press: 1985).



Vista de procesos en el estudio del artista, 2025

convivencias distintas con lo que nos rodea, pero De la Mora también encuentra lo común en la asimetría.

El *gasto* reconfigura el no-valor de las cosas y no las vuelve más valiosas en el sentido del consumismo, pero sí más interesantes, pues ofrecen otra forma de entender la vida. En este sentido, De la Mora me hace saber su incomodidad por llamarse solamente artista, pues considera que todo artista es también un filósofo. Como un niño, va descubriendo el mundo con la pregunta del por qué, para encontrarse con que el arte, ligado al principio básico de la materia, no se crea ni se destruye, tan sólo se transforma. Así como los surrealistas, que adoptaron un *modus operandi* científico para la investigación de los problemas vitales de la existencia humana de su contexto, las experiencias que configuran la vida del artista, así como su historia familiar, o probablemente sus sueños más profundos, marcan el rumbo en que navegarán estas preguntas, que también son tan humanas que conectan con quien busque compartirlas.

La visita al estudio de De la Mora, este espacio en el que se nos revelan los sueños de cada objeto, es el contexto no dicho de lo que vemos en las obras terminadas. Y como aquello no nombrado, convoca al deseo, el duelo, la pérdida y la memoria. Su arte es una práctica de lo que no se puede mostrar del todo, pero insiste, como el ombligo de un sueño, o como un par de ojos que replican en vidrio soplado a los del artista, o los ocelos-camouflage en las alas de la mariposa. El artista me comenta que así como hay una dislexia visual, podría haber una filosofía visual. La palabra y la imagen comparten una misma naturaleza.

De la Mora menciona que si pudiera describir su obra en una sola palabra, sería “transformación”. Las espirolenguas de las mariposas son también como las espirales que se abren paso por los lienzos de sus obras *294 días I y II* (2016), formados por el azoro de la interperie y el golpeteo de la lluvia y el granizo sobre el esmalte erosionado. La obra *m-294* (1972) que trazó cuando era niño repite también una letra constante a lo largo de su carrera: “m” se transforma en microscopio, en memoria, en muerte. En la obra de De la Mora todo está conectado. Todo tiene múltiples sentidos que conducen a las mismas exploraciones e intereses. Siempre hay una constante que se repite. Muchos insectos, anfibios, moluscos y crustáceos también se transforman. La expresión genética de las orugas cambia en la metamorfosis, pero hay algo que permanece.

En una conferencia de literatura llevada a cabo por la Universidad Cornell en 1951, Vladimir Nabokov menciona que el cambio radical que sufre una oruga para convertirse en crisálida, y luego en mariposa no debe ser tan agradable para aquella que se transforma. El insecto comienza a sentirse incómodo, con la urgencia de cambiar de piel, envolverse en ella como si se tratara de una armadura, y colgarse de alguna superficie al aire libre.⁴ Hoy en día, sigue siendo un misterio el por qué la asombrosa mariposa conserva ciertas experiencias y recuerdos de su infancia, aun cuando en la metamorfosis se reorganiza su sistema nervioso por completo. Es curioso que la mariposa siempre vuelva a emprender la búsqueda por su planta nodriza, como dejándose guiar por aquello que de pequeña la nutría. A lo mejor una mariposa también sueña con su vida de oruga, como nosotros recordamos nuestra infancia lejana.

A través del espejo se encuentra la verdad del sueño. El mundo dentro del reflejo nos muestra a un niño de cuatro años que escribe una plana de letras “m”. La “m” se va repitiendo con el trazo tembloroso de quien está aprendiendo a controlar su pulso. Al mismo tiempo, existen miles de planas de letras “m”, que se escriben simultáneamente con distintos movimientos de muñeca, bajo la supervisión de miles de maestras en otras miles de escuelas. La plana de Gabriel de la Mora, “m” tras “m”, comienza al revés: las letras invertidas no siguen el orden preestablecido y, después de ser corregido, tiene que volver a empezar. Al inverso de la plana del artista, una vez más la letra “m”, ahora volteada, será un guiño de afirmación infantil de sí mismo para una vida del futuro.

4 Vladimir Nabokov, “Invitation to a Transformation”, *The New York Times*, 25 de abril de 1999.



GABRIEL DE LA MORA: LA PETITE MORT

Tobias Ostrander



Memoria I, 24.10.07, 2007

In its poetic exploration of two decades of the work of Mexican artist Gabriel de la Mora, the exhibition *La Petite Mort* engages a strategy of conflating physical and aesthetic pleasure. The “little death” identified in its title is a French euphemism for an orgasm, and the sense of abandonment or loss that the height of physical pleasure can engender. There is an implied loss, a symbolic or physical death involved in the majority of De la Mora’s artworks, most often displayed through the materials he uses and the way they evidence processes of wear, recollection, manipulation and obsessive construction. The elegance and acute precision evidenced in the artist’s production has often encouraged formal and clinically intellectual readings. This exhibition looks to speculate on the latent and unconscious creative drives that push the production of these artworks, seeking to draw out their uncanny and surreal references, with a deliberate interest in troubling a strictly formal or conceptual interpretation of this practice.

The French writer and critic Roland Barthes, in his essay “The Pleasure of the Text”, described how the reading of a text (an artwork, an exhibition) should aspire to the experience of *la petite mort*. This idea has inspired this exhibition’s title and structure. It is organized around six thematic sections: *Bodies*, *Erasure*, *Heat*, *Edge of Desire*, *Touch*, and *The Pleasure of the Viewer*. The artworks included relate to each theme through their specific manufacture, symbolic references, or physical presence. Concurrently, these themes nod to eroticism and the sensual body in states of pleasure. Threaded together they construct an articulation of this oeuvre’s relation to the notion of *le petite mort*.

Functioning as a prelude to the overall exhibition, while connected to the initial section *Bodies*, is the two-channel video installation *39-G.M.C-23.sept.07* (2007), in which the artist appears with an exact copy of himself in the form of a piñata. Over the course of 20 minutes, the artist strikes the piñata, breaking it into pieces and releasing a flurry of red confetti and paper strings that resemble blood and human innards. Through this performance, the figurative object is visually transformed into a gestural abstraction. This assertive act of symbolic self-obliteration ties it to notions of the sense of “loss of self” associated with *le petite mort* and orgasm. Specifically for De la Mora this piece represents a deliberate juncture in his practice, from one previously associated with figuration and the autobiographical, toward one engaged with abstraction and formal investigations.

The first section *Bodies* brings together works that reference both human and inanimate bodies through portraiture, physical weight, or transfer-impressions. The artist’s wall installation *Memoria I, 24.10.07* (2007) presents



83.9 kgs 19 julio 2012 I, 2012

seventeen reproductions in resin of all the skulls of the living members of the artist's family, his partner's, those of his baby sister who died in childbirth, and his deceased father. The creation of the latter two skulls involved De la Mora's exhumation of their skeletons from their graves. *Bodies* also includes *1951-G.M-25-1993* (2007), a portrait of the artist's father produced using threads of human hair, a drawing method the artist used extensively during the early part of his career. The exact weight of De la Mora on a specific day is represented by a grid of white ceramic tiles in *83.9 kgs 19 julio 2012 I* (2012), that were broken due to the artist's own body weight. The section also includes *CBMX-S XIX I* (2017), which represents the absent "body" of a 1870 piece of furniture, displaying the internal side of its fabric "skin," which displays negative impressions of its now absent wooden armature-skeleton.

Erase is the second section of the exhibition and highlights works that involve images and materials whose original state have been altered, either through the artist's direct intervention by physical abrasion or through his re-contextualization of found materials that have been deteriorated by use, age, or wear.



Altamirano 20 III A y B, 2012

Página 42 / 25 de agosto de 2009 / 6.6 gramos (2009) presents a page from a male pornography magazine that has been erased by the artist, leaving a ghost-like image, with a cube of its erased particles gathered over the figure's genitals. *Álvaro Obregón 148* (2012) appears similar to an abstract painting. In fact, the pinks and grays are the backside of a thick conglomeration of street posters. Sourced at the address listed in the title. *Altamirano 20 III A y B* (2012) consists of two white monochromes whose surfaces are cracked and gently textured, that are pieces of a ceiling extracted from an abandoned building. *Erase* also includes works from the artist's extensive series *Originalmente Falso* [Originally Fake], for which he used "fakes," of renown artist's works, as the source of the production of new pieces. *A.B. 1886, La Isla de los muertos, 147 g. de pigmento* (2013), engages a fake of Arnold Böcklin, the Swiss symbolist painter. The empty stretcher of the painting is displayed beside the original canvas that has been scraped clean. The original paint has been remixed and presented as a gray monochrome on a third panel.

Heat includes works that have involved heat, fire, or high temperatures in their production, or which evoke fire in various ways. Within the erotic framing of the overall exhibition, high temperatures are intended to suggest the flush of a human body during acts of heightened pleasure. The section displays the remarkable series titled *Introduction* (2003-2009), six burned pages of the artist's master's thesis, precariously fragile sculptures made of carbonized paper. Their black lyrical forms are produced by the chance movements of flames and



294 días I, 2016

air. The title of the black monochrome *294 días I* (2016) reveals the number of days its enamel surface was exposed to sun, rain and hail on the rooftop of the artist's studio. Effects of temperature cracked its surface in graceful spirals with radiating lines. Similarly, a series of found antique landscape paintings have been exposed to heat and the elements. For instance, cypress trees and Tuscan-like landscape, visible as chips of cracked paint, are barely recognizable in *81 días I* (2019). *179,000* (2014) is constructed from 7,160 used sides of 3,580 matchboxes and 179,000 burnt matches. The latter have scratched the strikers lending the overall piece a gestural quality, as if it has been made up of thousands of brushstrokes. *18,016* (2015) displays a thick square block made of this number of "cancelled" wooden matches, i.e. matches which were not allowed to continue burning.

The next section *Edge of Desire* displays works that emphasize De la Mora's fascination with edges, cuts, and borders. It includes the recent large-format piece *89,911 - An.* (2021), a mosaic made up of this number of tiny pieces of Andesite, a gray stone used in pre-Hispanic sculptures in Mexico. The irregular edges and angled surfaces of these fragments are meticulously abutted up against each other to create a subtle rhythm across this monochromatic piece. It is the blue-green edges of stacked glass slides, used in microscopes, that construct the geometric compositions of the series *CI / 470 I* (67,66,69,68,65,66,69) *P.o.* (2016). The sharply cut edges of aluminum Offset printing plates trimmed into half-triangles make up the undulating, semi-reflective surface of the large *PAI / 6,336 I-f* (2021). The sculptural painting *3,936 capas de pintura 1A - 1B* (2011) displays two objects created by layers of acrylic paint. The first is an empty frame with drippy edges from which the second object has been cut. This object appears as a white monochrome on its top layer, while revealing a rainbow-like display of colors along its sides.

Unusual evidence of both physical contact and its absence guide the selection of works in *Touch*. It is dominated by the massive wall installation *B-55 izq. / 55 der.* (2016) that is made of the framed fabrics of 55 pairs of antique audio speakers, each displaying the marks created by sound moving through their surfaces. These become "drawings" that have been made without the involvement of the human hand. Arranged symmetrically along a central vertical axis, the composition in which one side mirrors the other with subtle differences in markings. Mirroring also appears in the small work on paper *m-294* (1972), which the artist considered his first artwork, made when he was just 4 years old. De la Mora is dyslexic and at this age was asked to practice writing the letter "m," which he would naturally draw in reverse. Corrected by his teacher, the artist repeatedly drew the letter correctly on one side of a school notebook page, but then in a creative act of defiance, drew it in reverse on the backside of the same sheet. Displaying the tenuous touch of a child's hand, a facsimile of both are exhibited. *1,152 - I / Pi.* (2014) displays a grid of over a thousand cut leather soles of used shoes. The piece reveals a dynamically



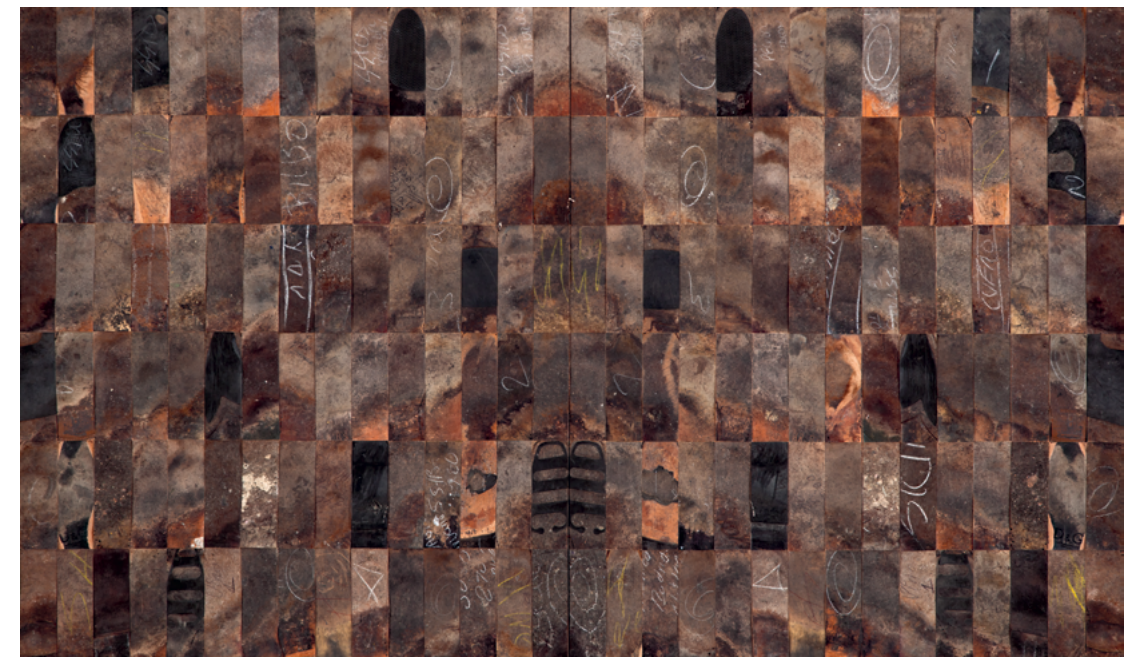
PAI / 6,336 I-f (2021)

34

patterned surface due to the fact that humans tend to favor one foot over the other, resulting in an uneven wearing down of the soles of shoes.

This title of the final section *The Pleasure of the Viewer*, directly acknowledges the influence of Roland Barthes' essay on the entire exhibition. The works in this section draw the viewer into close interaction with them, either inviting close observation of their construction, through texts and marks that ask to be deciphered. Eyes and reflective surfaces that make the viewer conscious of themselves involved in the act of looking also feature. Large-scale examples of the artist's recent work are textured monochromes involving thousands of fragments of eggshells. These include both pale green-blue eggs shells or pure white, as in *467,685* (2020). The pieces attract the viewer to their seeming miraculous surfaces, provoking questions about how they were made, and the extensive time required in their production. Eggs, as representing potential life, and their discarded shells perhaps its loss, are engaged here in a process of transformation or symbolic regeneration. Black obsidian, a material used in Mexico within Pre-Hispanic religious rites, is engaged in several pieces. One is a large-format square monochrome titled *86,054 Ob* (2021), consisting of thousands of fragments of this reflective material. Another, *SiO2 XI* (2013) displays an exquisitely polished surface, a rectangular black obsidian mirror, that references ancient mirrors used by Mayan spiritual leaders for divination.

Nearby are several works from the artist's extensive series using butterfly wings. Cut into squares or rectangles, the natural patterns of these wings are

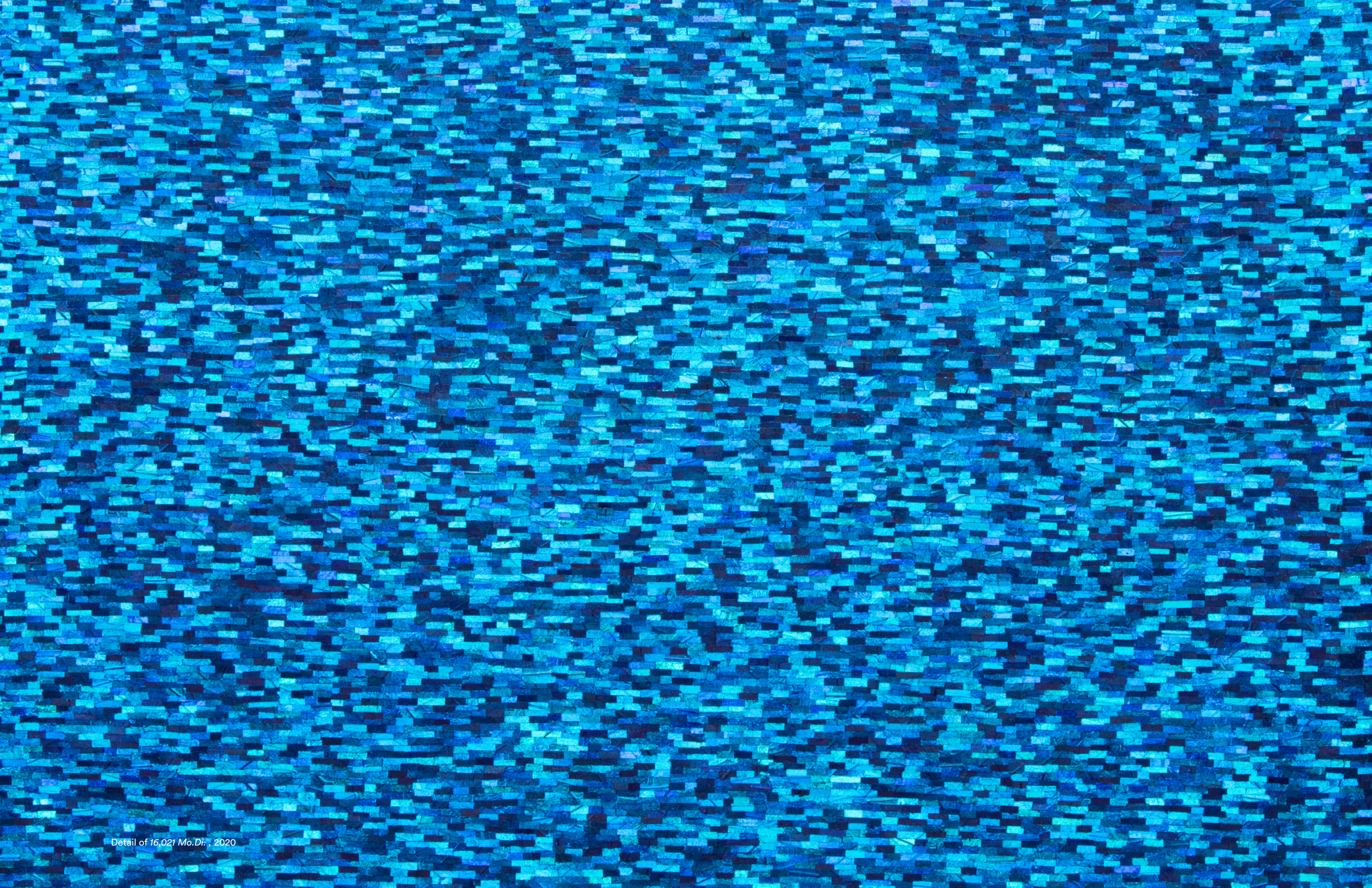


Detail of 1,152 - I / Pi., 2014

further abstracted within grid compositions built up by the artist. Exploring the unique colors and iridescence of these materials, the works inspire viewers to move back and forth in front of them to catch their unusual effects. The wings of several species, such as those of the *Caligo eurilochus* used in *100 II Ca. Eu.* (2025) display eye-like pairs of circles, which serve as protective camouflage in the wild. This work is placed in close dialogue with the artist's sculptural piece *Prótesis oculares del artista a color* (2013), for which he commissioned a medical glassmaker to make prosthetic reproductions of his own eyes. Convex and concave mirrors, small fragments generated from silver Christmas tree ornaments, have been a recent material explored by the artist. For *La Petite Mort* De la Mora has created a large-scale composition involving a pair of target- or eye-like circles from this material. The altering effects of convex and concave reflections play with the viewer, multiplying her or his image, in a funhouse-like play, while concurrently referencing the way that insects see the world.

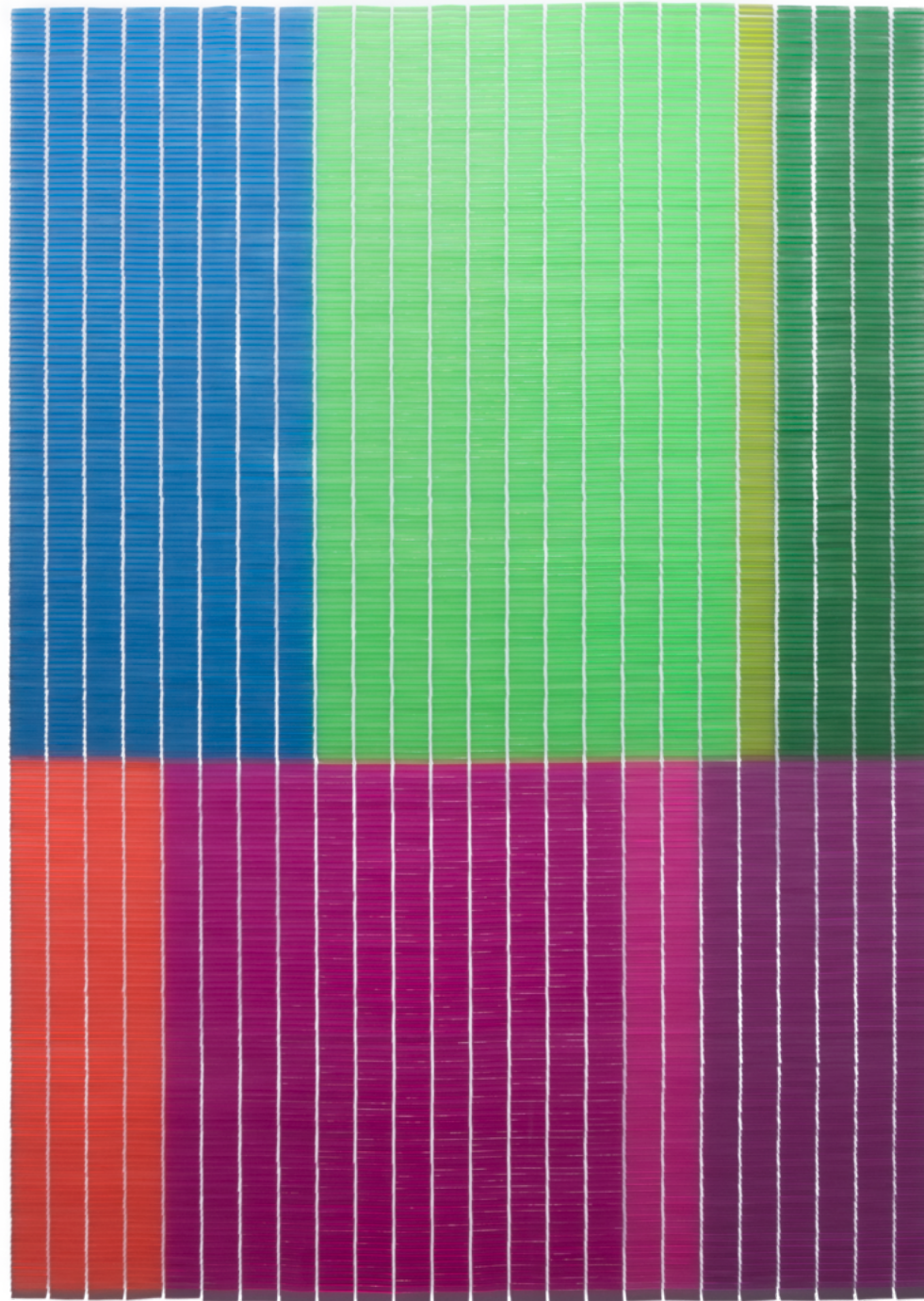
Weaving through the six sections of *Gabriel de la Mora: La Petite Mort* is the intent to stimulate a physical encounter that aspires to an aesthetic equivalent of *la petite mort*. The exhibition celebrates the formal sensuality and conceptual sophistication of the artist's works, and the ritual precision involved in their making. It also challenges their rational interpretation and objective beauty. Intentionally non-linear, the exhibition, nevertheless, follows the trajectory of the last twenty-two years of the artist's production. The desiring body is revealed to be consistently present throughout this progression, that of the artist as he pursues artistic pleasure in the manufacture of these artworks, and within each artwork's unique address to us as viewers, as they seek our desirous gaze.





COMPOUND EYES

CAROLINA ESTRADA GARCÍA



Informal, 2018

Visiting an artist's studio is like seeing reality through a looking glass. In Gabriel de la Mora's studio, a tiny creature's exoskeleton reveals itself, displaying flexible membranes, minuscule splinters, and other incomprehensible forms that give it life and flight. One's first encounter with this kind of environment is always interesting, although the house where De la Mora works is quite unique. Accompanying the artist is a team currently comprised of 26 people who meticulously clean, classify, and join tiny fragments of chicken eggshells, concave and convex pieces of glass spheres, or clippings of *Morpho didius* wings. Everything has a place. Everything fits into a unique balance.

The materials that De la Mora archives, classifies, stores, and treasures carry a profound emotional charge. Here, canvases he collected for a work, series or a new technique. There, pieces of rubber or valuable treasures, such as antique figurines and dolls. The artist's studio also contains an archive of secrets. Flower petals, slides, strands of human hair, and the spiral tongues of butterflies—the objects are not part of an idle accumulation but rather of a family, in which each material has an unknown story, a personality of its own. De la Mora's mode of classification evokes a desire for endless meaning: The materials live in the studio, and even when their purpose is not yet known, they have a future. They bear the potential to become part of the artist's work.

De la Mora's studio comprises several rooms, many of them storage spaces and others small chambers. Frames, boxes, and people are all immersed in their concentrated ways of working, paying close attention to every detail. Some works pose unanswered questions. And the unseen subtly takes on relevance, insists. The studio becomes a dreamlike space in which each object speaks a covert language. The unrepresentable—that which is impossible to decipher—is, for Sigmund Freud, the “navel of the dream.” Jacques Lacan says, “A dream's navel is the point of final convergence of all the signifiers in which the dreamer is caught up, to such an extent that Freud calls it the ‘uncanny’.”¹ In the artist's studio, the nameless dwells but never ceases to be named. *Unbekannt*—the unknown, but also the dark and strange—can lead to endless associations. This is where, for Lacan, signifiers get lost.

In his writings, André Breton mentions that Surrealism is closely linked to psychoanalysis. For Breton, although dreams are approached differently than Surrealism, they are also liminal spaces of free association, which he later describes as a “psychic automatism”—that is, the most real expression of

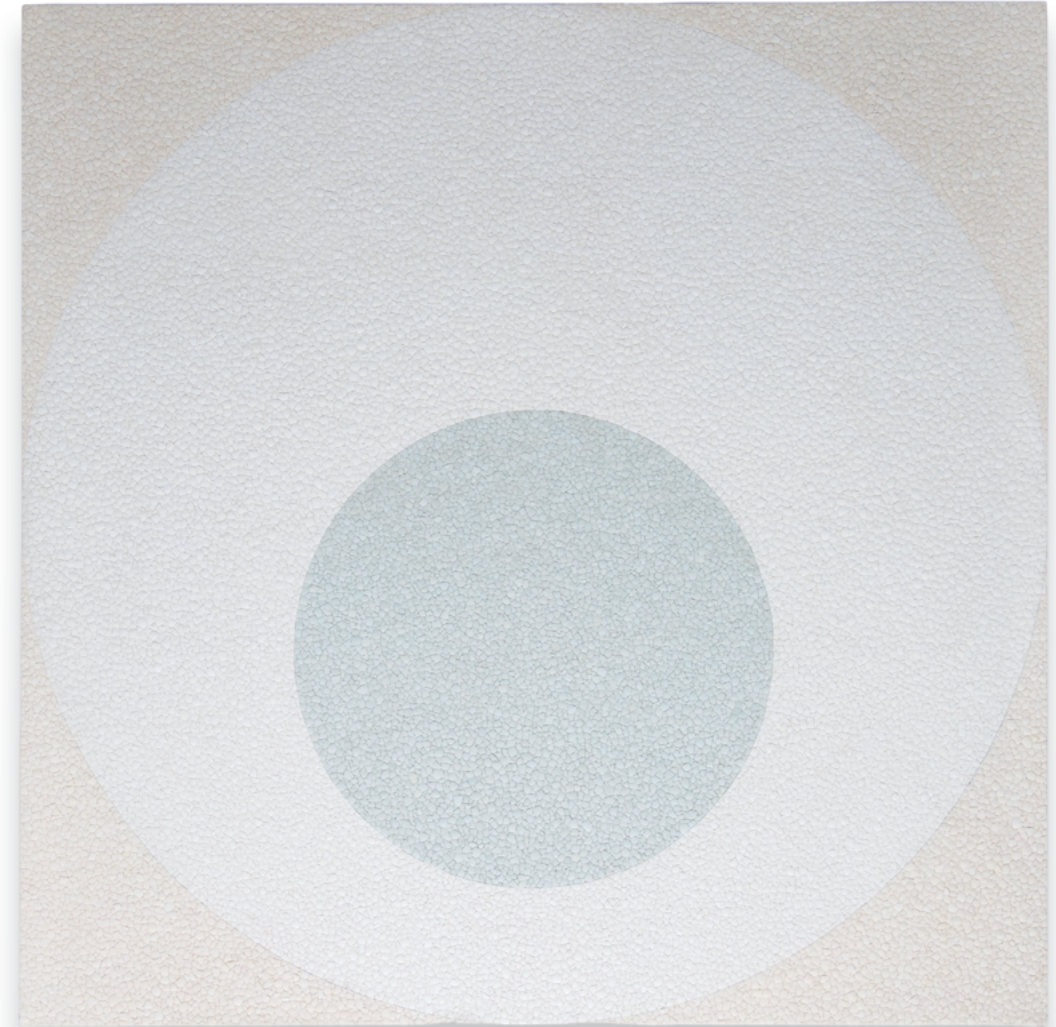
¹ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 6*. (PAIDÓS: 2014), 119. Standard translation.

thought in the absence of reason's control. In this sense, De la Mora's studio is dreamlike in that there is no center or clear hierarchy; rather, the objects distributed throughout the rooms speak for themselves, tell their absent stories. Each room houses a series of coexisting items, and links form between them, even from simply inhabiting boxes together.

This place in which everything intertwines also resembles the philosophy of the Bureau of Surrealist Research, which opened its doors in 1924. In its press release, the Surrealist movement emphasized its wish to “appeal as much as possible to the uncanny.”² Following Breton's *Manifesto of Surrealism*, the official Bureau—located in Paris—aimed to offer a space for visitors eager to learn more about the astonishing world made possible by the artistic experience. Led by Antonin Artaud, the Bureau was organized into research committees, and projects were assigned to groups. Although the Bureau didn't operate for long, its establishment testified to a desire to narrate a reality in crisis in distinct ways. Surrealist experimentation brought with it the impulse for a new world, one that questioned the paradigms of “Truth” as constructs hailing from the hegemony of knowledge and power.

The Bureau of Surrealist Research offered a space to explore artistic endeavors that pushed beyond reality and rejected the supremacy of logic and reason as the sole forms of classification and research. De la Mora's studio resembles the Bureau in that it systematizes materials and practices, seeking a way of organizing the world that adheres to artistic standards. The titles of De la Mora's works are precise. *155,529* (2022) corresponds, indeed, to 155,529 eggshell fragments from an Auracana hen. However, it is not through objective precision but through semantics—or, more accurately, through the relationships between the meanings of objects—that a science emerges. This science, in turn, shapes a world that simultaneously lives within itself and surrounds itself. Just as the Surrealist archive organized its contents according to parameters that challenged the standardized, official classification methods proposed by scientific authorities, De la Mora classifies the fabric removed from stereo speakers in the work *B-55 izq. / 55 der.* (2016) into “left” and “right,” as the title suggests. We witnessed a similar type of classification while visiting with a member of De la Mora's team. The artist asked the team member if he could separate the butterflies' heads and legs into “male” and “female” categories.

The taxonomy of objects in the artist's studio resonates with the notion of “expense” proposed by Georges Bataille in 1933. Bataille suggests that we rethink the fundamental value of the word “useful,” describing a principle beyond the



² Mark Dion, *Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy* (The AHRB Research Centre for Studies of Surrealism and its Legacies and Book Works in association with Alchemy/The Manchester Museum, The University of Manchester: 2005), 106.

utility linked to the acquisition and accumulation of material goods. Society does not recognize “non-productive spending” as rational consumption, but this type of expenditure encompasses processes important to our consideration of life, like poetry—which, for the author, is practically synonymous with “spending”—and artistic production.³ De la Mora reveals meticulous processes that produce no value in the conventional sense: countless collective hours devoted to fragments, cracks, exact and imperfect cuts, or abject objects. Rejected materials, useless offerings, and purposeless expenditures are what most interest the artist. For example, the worn soles that comprise the work *1,152 - I / Pi.* (2014) reflect on how we use our bodies, how we move in intimate and particular ways. The symmetry in this work helps us recognize order within chaos. We all move in different ways, and this leads to an infinite number of ways to coexist with our surroundings. But De la Mora also finds common ground in asymmetry.

An expenditure reconfigures the non-value of things and does not make them more valuable in a consumerist sense, but rather more interesting. They offer another way of understanding life. Thus, De la Mora expresses his discomfort with referring to himself only as an artist, as he considers every artist a philosopher, too. With childlike wonder, he explores the world, asking why, only to discover that art, linked to the basic principle of matter, is neither created nor destroyed. Instead, it transforms itself. Just as the Surrealists, who adopted a scientific *modus operandi* for investigating the essential problems of human existence in their context, the experiences that shape the artist’s life, as well as his family history and most profound dreams, mark his unique course for navigating questions that are, at the same time, so universally human that anyone who wishes to share in them, can.

The visit to De la Mora’s studio, this space in which objects reveal their dreams, gives context to what we see in his finished works. And like that which is unnamed, the space summons desire, mourning, loss, and memory. His art is a practice based on that which cannot fully reveal itself but that persists, like the “navel of a dream” or a pair of blown-glass eyes that both represent the artist’s eyes and the camouflaged ocelli on butterfly wings. The artist tells me that just as visual dyslexia exists, so does visual philosophy. Words and images share a common nature.

De la Mora says that if he were to describe his work in a single word, it would be “transformation.” The butterflies’ spiral tongues are also like the spirals that make their way across the canvases of *294 días I y II* (2016), spirals formed by the elements. The patter of rain on eroded enamel. The work *m-294* (1972), which De la Mora drew as a child, repeats a letter that will become a constant

3 Georges Bataille, “The Notion of Expenditure” in *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, (University of Minnesota Press: 1985).

in his career. “M” transforms into the microscope, into memory, into *mors* (death). Everything is connected in De la Mora’s work. Everything has multiple meanings that lead to similar explorations and interests. A constant always repeats itself. Insects, amphibians, mollusks, and crustaceans also transform. The genetic expression of caterpillars changes during metamorphosis, but something of the original remains.

At a literature conference held at Cornell University in 1951, Vladimir Nabokov mentioned that the radical change a caterpillar undergoes to become a chrysalis and then a butterfly must not be so pleasant for the creature being transformed. The insect begins to feel uncomfortable, has an urge to shed its skin, wrap itself in it as if it were armor, and hang itself somewhere outdoors.⁴ It remains a mystery how butterflies retain certain early experiences and memories, even though their nervous systems are completely reorganized during metamorphosis. Curiously, a butterfly also always searches for its “nurse plant”, as if drawn to what nourished it as a child. Perhaps a butterfly also dreams of its life as a caterpillar, just as we remember our distant childhoods.

Through the looking glass, we discover the truth of the dream. The world within the reflection shows us a four-year-old boy writing the letter “m” across a page in the shaky hand of someone learning to control his reflexes. Anywhere, at any given time, countless hands are writing the letter “m” across a page using distinct movements and under the supervision of countless different teachers in countless schools. On Gabriel de la Mora’s childhood page, he first formed the “m” backward, and since these inverted letters didn’t follow the pre-established order, they were corrected. And he had to start over. And now, once again, the artist draws the letter “m” inverted, this time upside down. A nod to a childlike self-affirmation that’d leave its mark on the future.

4 Vladimir Nabokov, “Invitation to a Transformation,” *The New York Times*, April 25, 1999.



LISTA DE OBRA
LIST OF WORKS

Gabriel de la Mora
(Ciudad de México, 1968)

CUERPOS [BODIES]

Adam II, 2006
Pelo humano sobre papel
[Human hair on paper]
23 × 31 cm

1951-G.M-25-1993, 2007
Pelo de toda mi familia sobre papel
[All my family's hair on paper]
100 × 70 cm

39-G.M.C-23.sept.07, 2007
Video digital en dos canales
[Two-channel digital video]
20 min 12 seg
Colección de la familia Moriniere

Memoria I, 24.10.07, 2007
Sulfato de calcio con aplicación
de cianocrilato, base de resina
y soportes, políptico de 17 cráneos
[Calcium sulphate with application of
cyanocrylate, resin base and supports;
polyptych of 17 skulls]
Medidas variables
[Variable dimensions]

Retrato sin título VI, 2011
Daguerrotipo borrado con el tiempo
[Daguerreotype erased over time]
8.1 × 6.1 cm

Retrato sin título VII, 2011
Daguerrotipo borrado con el tiempo
[Daguerreotype erased over time]
6.1 × 5 cm

Retrato sin título VIII, 2011
Daguerrotipo borrado con el tiempo
[Daguerreotype erased over time]
8 × 6.5 cm

Retrato sin título IX, 2011
Daguerrotipo borrado con el tiempo
[Daguerreotype erased over time]
10.7 × 8.1 cm

Retrato sin título X, 2011
Daguerrotipo borrado con el tiempo
[Daguerreotype erased over time]
4.2 × 3.6 cm

Retrato sin título XI, 2011
Daguerrotipo borrado con el tiempo
[Daguerreotype erased over time]
6 × 5 cm

Retrato sin título XII, 2011
Daguerrotipo borrado con el tiempo
[Daguerreotype erased over time]
6.1 × 4.9 cm

83.9 kgs 19 julio 2012 I, 2012
Azulejos de cerámica rotos sobre madera
[Broken ceramic tiles on wood]
109 × 109 × 4 cm

CBMX-S XIX I, 2017
Tela de 1870 desmontada de un
mueble-barra, consolidada y montada
sobre lino en bastidor de madera
y aluminio
[Fabric from a 1870 furniture-bar,
disassembled, consolidated and mounted
on linen in wood and aluminum frame]
164 × 97 × 4 cm

283 Ob. Ds., 2023
283 fragmentos de obsidiana
Ds. sobre madera
[283 supreme gold obsidian
fragments on wood]
60 × 60 × 4 cm

*El Manumiso, Segunda edición 1968,
Editorial España Errante,
portada por Eberto Novelo,
207 páginas*
Libro encontrado
[Found book]
19.7 × 13 cm
Colección del artista

726 Ca.Cy., 2025
726 Fragmentos de alas de mariposa
Callicore cynosura sobre cartulina
de museo
[726 Callicore cynosura butterfly wing
fragments on museum board]
30 × 30 cm

BORRADURA [ERASURE]

Sin título, 2003
Acrílico sobre masonita
[Acrylic on Masonite]
182.9 × 121.9 cm

Tonalá 47, 2006
Plafón sobre bastidor de madera
[Ceiling on wooden frame]
112 × 154 cm
Museo Universitario Arte Contemporáneo,
DIGAV-UNAM. Adquisición a través del
Programa Pago en Especie SHCP, 2020

*Página 42 / 25 de agosto de 2009 /
6.6 gramos*, 2009
Hoja de revista borrada
[Erased magazine page]
Hoja [Page]: 27.3 × 20.2 cm
Goma [Eraser cube]: 2.4 × 2.4 × 2.4 cm
Préstamo de Michael Chesser

D.R. (1956), 2011
Tinta y excremento del artista sobre
papel amate
[Ink and artist's shit on amate paper]
45 × 36 cm

M.C. (1941), 2011
Plástico derretido, fuego y fumage
en óleo sobre tela del falso Mario Carreño
con marco de madera y pasta quemado
[Melted plastic, fire and fumage
intervention on a fake oil painting on
canvas by Mario Carreño with a burnt
wooden and paste frame]
103 × 87.7 × 4.3 cm
Colección Arlyn y David Trabulsi

M.G., 2011
Mierda de artista sobre dibujo a lápiz
[Artist's shit on pencil drawing]
35 × 34.5 cm

*“No. 3 De el frente en que ba el lienzo
de la epístola”*, 2011
Bastidor de madera del siglo XVIII
[18th-century wooden stretcher]
168.5 × 142.3 cm

SEARS III otoño invierno, 2011
Hoja de revista borrada
[Erased magazine page]
33 × 26.5 cm

Altamirano 20 II, 2012
Plafón de 1882 desprendido, consolidado
y montado sobre bastidor de aluminio
[Ceiling from 1882, detached, consolidated
mounted on aluminum framed]
200.5 × 315.5 × 3.5 cm

Altamirano 20 III A y B, 2012
Plafón de 1882 desprendido, consolidado
y montado sobre bastidor de aluminio
[Ceiling from 1882, detached, consolidated
and mounted on aluminum frame]
Dimensión total [Overall dimensions]:
283 × 366 × 3.5 cm
Cada panel [Each panel]:
283 × 183 × 3.5 cm
La Colección Jumex, México

Altamirano 20 VI, 2012
Plafón de 1882 desprendido, consolidado
y montado sobre bastidor de aluminio
[Ceiling from 1882, detached, consolidated
and mounted on aluminum frame]
112 × 172 × 3.5 cm

Álvaro Obregón 148, 2012
Pósters arrancados y adhesivo sobre
tela montada en bastidor de madera
[Scraped posters and glue on canvas
mounted on wood frame]
200 × 200 × 4 cm

CP IV, 2012
Collage de fragmentos de plafones
desprendidos montados sobre lino
en bastidor de madera
[Detached ceiling collage mounted
on linen and wooden framed]
150 × 170 × 4 cm

*A.B. 1886, La Isla de los muertos,
147 g. de pigmento*, 2013
Bastidor vacío, tela raspada
y óleo reconstituido sobre tela
[Empty frame, scraped canvas, and
reconstituted oil on canvas]
Dimensión total [Overall dimensions]:
60 × 300 × 2 cm
Cada panel [Each panel]: 60 × 100 × 2 cm

L.C., 1961, 13.8 g. de pigmento, 2018
Bastidor vacío, tela raspada y óleo
reconstituido sobre tela
[Empty frame, scraped canvas,
and reconstituted oil on canvas]
Dimensión total [Overall dimensions]:
74.5 × 109 × 2.6 cm
Cada panel [Each panel]:
74.5 × 54.5 × 2.6 cm

CALOR [HEAT]

Introduction, 2003-2009
Políptico de 6 papeles quemados
[Polyptych of six burned paper]
Dimensión variables total [Framed
dimensions]: 8.1 × 28.7 × 22.5 cm
Cada papel [Each paper]: 28 × 21.5 cm
La Colección Jumex, México

T.O.E.F.M.U.T.I.T.O.A.I.I., 4, 2012
Lienzo y bastidor de madera quemados
[Burned canvas and wooden frame]
35 × 30 cm
Caja de acrílico [Acrylic box]:
51.6 × 46.6 × 8.6 cm

53 días, 2013
Hoja de oro falso erosionado sobre madera
[Worn fake gold leaf on wood]
40 × 40 × 3.9 cm

179,000, 2014
7,160 laterales usados de 3,580 cajas
de 179,000 cerillos encendidos pegados
sobre cartulina libre de ácido
[7,160 used sides of 3,580 match boxes
and 179,000 burnt matches on cardboard]
200 × 161 × 6 cm
Colección Cuaik

18.016, 2015
18,016 cerillos usados
[18,016 used matches]
30 × 30 × 4.5 cm

294 días I, 2016
Esmalte erosionado sobre tela
[Eroded enamel on canvas]
60 × 60 × 4 cm

294 días II, 2016
Esmalte erosionado sobre tela
[Eroded enamel on canvas]
60 × 60 × 4 cm
Colección Fundación Amparo – Museo
Amparo, Puebla, México.
Adquisición a través del Programa
Pago en Especie SHCP, 2021

81 días I, 2019
Óleo erosionado y consolidado sobre tela
[Worn and consolidated oil on canvas]
20 × 25 × 2 cm

58 días II, 2019
Óleo erosionado y consolidado sobre tela
[Worn and consolidated oil on canvas]
20 × 25 × 2 cm

100 días II 1962, 2019
Óleo erosionado y consolidado sobre tela
[Worn and consolidated oil on canvas]
20 × 25 × 2 cm

216 días III, 2019
Óleo erosionado y consolidado sobre tela
[Worn and consolidated oil on canvas]
20 × 25 × 2 cm

445 días IV, 2019
Óleo erosionado y consolidado sobre tela
[Worn and consolidated oil on canvas]
20 × 25 × 2 cm

EL FILO DEL DESEO [EDGE OF DESIRE]

*CI / 470 I (67, 66, 69, 68, 65, 66, 69)
Po.*, 2016
Portaobjetos de cristal para microscopio
sobre cartulina
[Glass microscope slides on cardboard]
Dimensión total [Overall dimensions]:
30 × 252 × 6 cm
Cada cuadro [Each]: 30 × 30 × 6 cm

PAI / 6,336 I-f, 2021
Placas de aluminio de Offset desechadas
sobre madera
[Discarded aluminum plates from offset
printing press, mounted on wood]
242 × 182 × 8 cm

Magenta, 2013
1,733 banderitas Post-it y lápiz sobre papel
[Pencil and 1,733 Post-it Tabs on paper]
74.6 × 91 × 10 cm

CI / 513 I, 2016
Cubreobjetos de cristal para microscopio
sobre cartulina de museo
[Glass microscope coverslips
on museum board]
102 × 81.5 × 0.4 cm

Informal, 2018
5,040 banderitas Post-it y lápiz sobre papel
[5,040 Post-it Tabs and pencil on paper]
194 × 116 × 10 cm, enmarcada [framed]
Cortesía Proyectos Monclova

3,936 capas de pintura 1A - 1B, 2011
Acrílico sobre aluminio
[Acrylic on aluminum]
1A: 53 × 53 × 8.7 cm
1B: 40 × 40 × 10 cm

89,911 - An., 2021
Mosaico de andesita sobre madera
[Andesite mosaic on wood]
200 × 200 × 4 cm

Retícula tridimensional I, 2018
Talla a mano de obsidiana y andesita
[Hand-carved obsidian and Andesite]
Dimensiones variables a partir
de un cubo de
[Variable dimensions based
on a cube measuring]
10 × 10 × 10 cm

TACTO [TOUCH]

m-294, 1972
Lápiz y tinta sobre papel impreso
[Pencil and ink on printed paper]
Copia de exposición
[Exhibition copy]
28 × 21.5 cm
Colección del artista

02.18.2009, 21:15 hrs, 2009
Sangre del artista O+ sobre papel
[[G.M. O+) blood on paper]
8 × 28.8 × 22.5 cm
Colección Arlyn y David Trabulsi

41,401 pelos, 2010
Pelo humano sobre papel
[Human hair on paper]
102 × 70 × 8 cm

PT.I, s.f., 2013
Pintura transminada e invertida sobre lino
[Transferred and reversed painting on linen]
72 × 58.5 × 2.4 cm

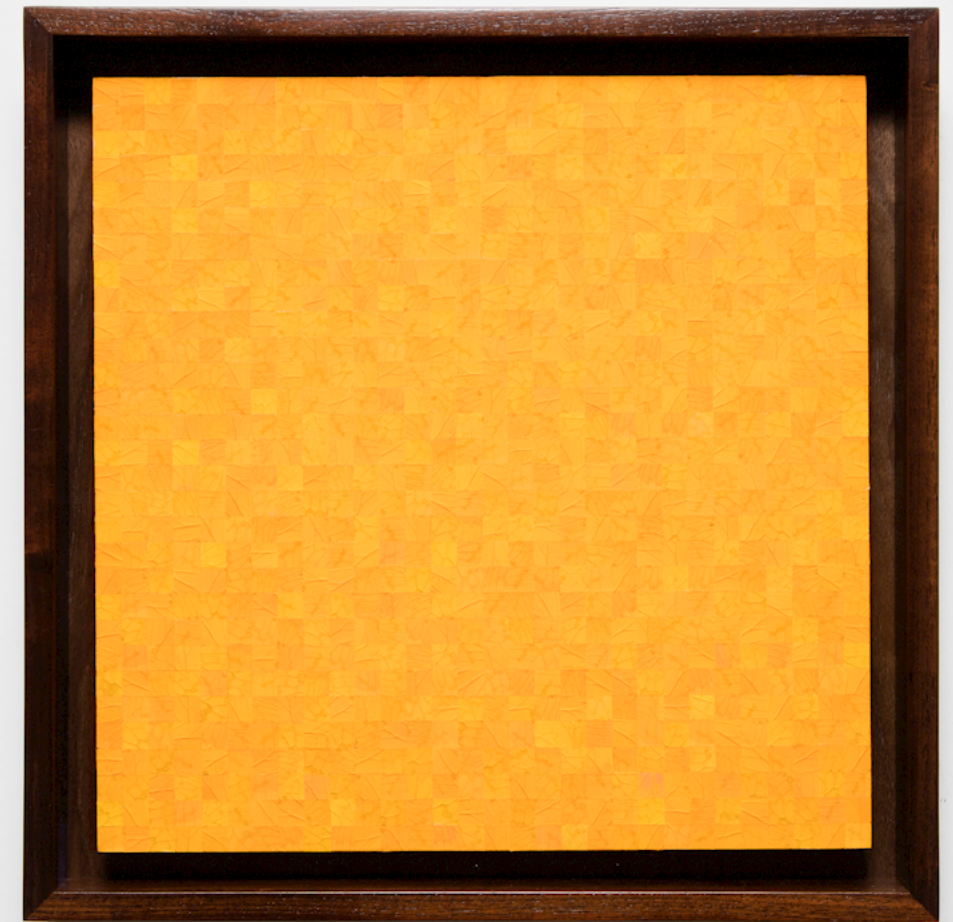
1,152 - I / Pi., 2014
1,152 Suelas de zapatos de piel desechadas
sobre madera
[1,152 discarded leather shoe soles
on wood]
240 × 360 × 4 cm
Colección Alex y Gabriela Davidoff

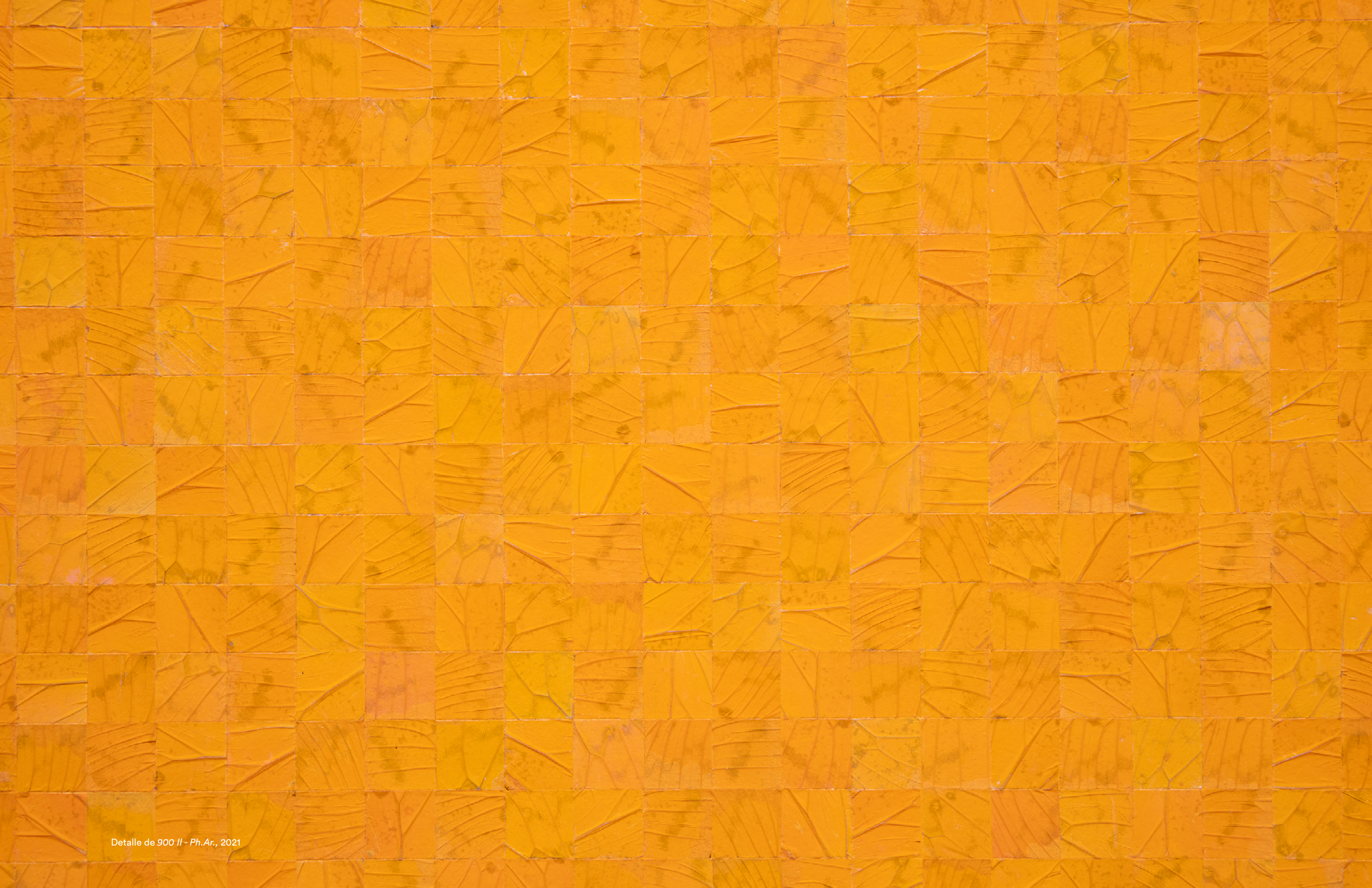
B-55 izq. / 55 der., 2016
Tela removida de bocina de estéreo
[Removed vintage stereo speaker fabric]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]

MCI / 21 - II f, 2016 Mantillas de caucho de Offset desechadas sobre madera [Discarded rubber blankets from offset printing press, mounted on wood] Dimensión total [Overall dimensions]: 240 × 540 × 6 cm Cada panel [Each panel]: 240 × 180 × 6 cm	LO QUE NO VEMOS LO QUE NOS MIRA, 2014 Talla a mano de obsidiana [Hand-carved obsidian] 14 × 330 × 4.5 cm
8.08 grs., s/f Moneda de un peso mexicano mal acuñada [Badly minted Mexican Peso coin] 0.15 × 3.1 × 2.8 cm	1,611, 2017 1,383 tipos móviles de aleación tipográfica [1,383 alloy typographic movable types] 12.6 × 8.2 × 2.3 cm
EL PLACER DEL ESPECTADOR [THE PLEASURE OF THE VIEWER]	1,813 gramos, 2017 150 tipos móviles de aleación tipográfica [150 alloy typographic movable types] 12.7 × 9.5 × 1.9 cm
STRCTR EUUA I, 2008-2025 Tubos de luz neón [Neon light tubes] Medidas variables [Variable dimensions]	N.P. 11, 2017 Lápiz, tinta y pintura vinílica sobre tela Neon Paper quemada [Pencil, ink and vinyl paint on neon paper and burnt fabric] 131.3 × 96.4 × 3.9 cm Colección Alex y Gabriela Davidoff
03.10.2009, 18:34 hrs, 2009 Sangre del artista O+ sobre papel [(G.M. O+) Blood on paper] 28.8 × 22.5 × 8 cm	M. P. P. I, 2018 Tejido de Bonfilia Bautista Tapia en telar de cintura, teñido con caracol púrpura pansa en Pinotepa de Don Luis, Oaxaca, México [Fabric woven by Bonfilia Bautista Tapia on a backstrap loom, dyed with purple Pansa snail mucus in Pinotepa de Don Luis, Oaxaca, Mexico] 69 × 58.5 cm
10,000 cm2 II - G.M.C. O+, 2009 Sangre del artista O+ sobre tela [Artist's blood on canvas] 100 × 100 cm	M. P. H., 2018 Pulsera tejida por Elsa Abigail Mendoza Antonio en telar de cintura con pelo humano negro de Abigail (E.A.M.A.) y blanco de su tía María (M.M.R.) en Santo Tomás Jalieza, Oaxaca, México [Bracelet woven by Elsa Abigail Mendoza Antonio on a backstrap loom with black human hair from Abigail (E.A.M.A.) and white hair from her aunt María (M.M.R.) in Santo Tomás Jalieza, Oaxaca, Mexico] 0.05 × 0.4 × 54.5 cm Colección del artista
G.M.C. O+ / 14,565.6 cm2, 2009 Sangre (G.M. O+) sobre masonita Políptico de 28 piezas [(G.M. O+) Blood on Masonite Polyptych of 28 pieces] Dimensión total [Overall dimensions]: 102 × 142.8 Cada una [Each]: 25.5 × 20.4 cm	
Conceptual I, 2012 600 caracteres marcados por golpe sobre plomo [600 letters punched into lead] 50.9 × 38.3 × 4.8 cm	
Formal I, 2012 540 Caracteres marcados por golpe sobre plomo [540 letters punched into lead] 50.8 × 38.4 × 4.9 cm	8,100 II, 2019 Plumas de gallina de Guinea sobre cartulina de museo [Guinea chicken feathers on museum board] 45 × 45 cm
Prótesis oculares del artista a color, 2013 Vidrio soplado [Blown glass] 2.6 × 2.2 × 2.2 cm Colección del artista	16,021 Mo.Di., 2020 Fragmentos de alas de mariposa <i>Morpho didius</i> sobre cartulina de museo [Morpho didius butterfly wing fragments on museum board] 60 × 60 × 2 cm La Colección Jumex, México
SiO2 XI, 2013 Talla a mano de obsidiana [Hand-carved obsidian] 39.8 × 39.8 × 4 cm	467,685, 2020 467,685 fragmentos de cascarrón de huevo sobre madera [467,685 white hen eggshell fragments on wood] 200 × 200 × 6.5 cm

900 II - Ph.Ar., 2021 Fragmentos de alas de mariposa <i>Phoebis argante</i> sobre cartulina de museo [Phoebis argante butterfly wings on museum board] 30 × 30 × 2 cm Colección privada	960 I Mo.Di., 2021 Fragmentos de alas de mariposa <i>Morpho didius</i> sobre cartulina de museo [Morpho didius butterfly wing fragments on museum board] 60 × 60 × 6 cm	3,600 I - P.G., 2021 Fragmentos de alas de mariposa <i>Papilio gambrisius</i> sobre cartulina de museo [Papilio gambrisius butterfly wing fragments on museum board] 60 × 60 × 2 cm La Colección Jumex, México	86,054 Ob., 2021 86,054 fragmentos de obsidiana sobre madera [86,054 obsidian fragments on wood] 200 × 200 × 4 cm	4,195 grs, 2022 Políptico de cuatro piezas talladas a mano en obsidiana [Polyptych of four handcarved obsidian pieces] Dimensión total [Overall dimensions]: 10.9 × 73.7 × 22.5 cm	35,880, 2022 6,566 fragmentos de cascarrón de huevo de gallina araucana T49,T46, T21; 21,678 fragmentos de cascarrón de huevo blanco de gallina Bovans White A1; 7,636 fragmentos de cascarrón de huevo de gallina Bovans White A3 sobre madera [6,566 Araucana T49, T46, T21 hen eggshell fragments; 21,678 Bovans White A1 hen eggshell fragments; 7,636 Bovans White A3 hen eggshell fragments on wood] 60 × 60 × 4 cm	155,529, 2022 155,529 fragmentos de cascarrón de huevo de gallina araucana [155,529 Araucana hen eggshell fragments on wood] 120 × 120 × 4 cm	20,775, 2024 Acrílico sobre 20,775 fragmentos de plumas de pavo sobre cartulina de museo [Acrylic on 20,775 turkey feather fragments on museum board] 120 × 120 × 4 cm Colección privada, cortesía Galería Proyectos Monclova	65 ma - 35 ma I, 2025 Tapiz en nudo tibetano 65% lana de ovejas macho de los Himalayas y 35% pelo humano masculino de Nepal [Tibetan knot tapestry, 65% wool from Himalayan male sheep and 35% male human hair from Nepal] 90 × 60 × 1.2 cm
--	---	---	---	--	---	---	--	---

100 II Ca. Eu., 2025 50 pares de ocelos de mariposa <i>Caligo eurilochus</i> sobre cartulina de museo [50 pairs of Caligo eurilochus butterfly ocelli on museum board] 30 × 30 × 2 cm	5,458 Id.Du.Th., 2025 5,458 fragmentos de alas de mariposa <i>Idea durvillei theia</i> sobre cartulina de museo [5,458 Idea durvillei theia butterfly wing fragments on museum board] 90 × 90 × 2 cm	24,796, 2025 10,575 fragmentos cóncavos; 14,221 fragmentos convexos de vidrio soplado y aluminio sobre cartulina de museo [10,575 concaves; 14,221 convex blown-glass fragments and aluminum on museum board] 170 × 170 × 2 cm	A menos que se indique lo contrario, todas las obras son cortesía de colecciones privadas que desean permanecer en el anonimato.	Todas las piezas de la exposición son cortesía de las galerías Proyectos Monclova, Perrotin, Simões de Assis y Sicardi Ayers Bacino.	Unless otherwise stated, all works courtesy private collections who wish to remain anonymous.	All works courtesy Proyectos Monclova, Perrotin, Simões de Assis, and Sicardi Ayers Bacino.	Fotografías del estudio del artista [Photographs from the artist's studio]: Andrew Reiner
---	--	--	---	---	--	--	--





EXPOSICIÓN / EXHIBITION
GABRIEL DE LA MORA:
LA PETITE MORT

Organizada por / Organized by
Museo Jumex

Curaduría / Curator
Tobías Ostrander

Asistente curatorial /
Curatorial Assistant
Carolina Estrada García

CUADERNILLO / BOOKLET

Texto / Text
Tobías Ostrander
Carolina Estrada García

Traducción / Translation
Arely Ramírez
Kimberly Kruge

Coordinación editorial /
Editorial Coordination
Arely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Carolina Oliva

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2025

✧ MUSEO JUMEX

PORTADA / COVER
Gabriel de la Mora,
100 II Ca.Eu., 2025
Colección privada

