

LAURA MESA

LOS MÓVILES Y EL DIBUJO

CABILDO DE LANZAROTE

Presidente: Pedro San Ginés Gutiérrez

Consejero de Cultura: Oscar Pérez Cabrera

EXPOSICIÓN

Coordinación general: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote

Artista: Laura Mesa

Diseño gráfico y fotografías del folleto: Carlos Reyes y Débora Moro

Aseguradora: MAPFRE España

Transportista: Logística y Transporte Eduardo Ramos S.L. (Loyter)

CATÁLOGO

Coordinación general: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote

Artista: Laura Mesa

Textos: Dalia de la Rosa y Ramiro Carrillo

Diseño y maquetación: Nazaré Picos

Fotografías: Débora Moro (33-35, 47, 48), Concetta Rizza (pág. 6-8, 10, 23-31, 36-41, 43, 45, 46, 49, 52-59, portada/contraportada), Sergio Acosta (60, 68-69), Laura Mesa (13, 17, 21, 61-67, 70).

Traducción de textos: Dácil Sánchez

Impresión: Litografía Gráficas Sabater S.L.

Datos de la impresión: Papel Creator Estucado Mate 170 gr.(interior)

y Papel Creator Estucado Mate 300 gr. (Cubierta)

Encuadernación: Rústica, cosida con hilo vegetal.

© 2018 Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote

© de los textos y traducción: los autores

© de las obras: la artista

© de las fotografías: los fotógrafos

© del diseño y maquetación: la diseñadora gráfica

© del catálogo: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote

Depósito Legal: GC-1064-2018

ISBN: 978-84-947232-5-4

Quiero dar las gracias a Pepe Betancort
por creer en mi trabajo y regalarme un espacio;
al equipo de CIC El Almacén por su profesionalidad y cariño.
A Eil Pryzbyla, por su apoyo y comprensión.
A Cristina Trujillo por su estar.
A Nazaré Picos por su dedicación.
A Ramiro Carrillo por el ser.
Y a Concetta Rizza por su generosidad, tan azul.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta publicación sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares.

LAURA MESA

LOS MÓVILES Y EL DIBUJO

La honestidad del dibujo | Ramiro Carrillo

La piedra de la locura es uno de los dibujos más horribles de Laura Mesa.

Se trata de una obra compuesta por un número variable de figuras que parecen fragmentos de masa cerebral, elaboradas reproduciendo un modelo a escala natural del cerebro humano, una detallada maqueta –dividida en ocho partes, cuatro por hemisferio– de esas que se emplean para el estudio anatómico. Las figuras están realizadas en grafito puro aglomerado; son un muestrario de dibujos sólidos, más de dos centenares de extraños pedazos de encéfalo, como una rítmica colección de negros sesos en un redundante gabinete científico, doscientas metódicas reproducciones de reproducciones de un cerebro humano. También son, literalmente, lápices.

La obra remite a un pequeño óleo sobre tabla de El Bosco, que se conserva en Museo del Prado: *La extracción de la piedra de la locura*, realizada hacia 1501. En la imagen aparece una especie de curandero practicando una trepanación a un hombre para extraer de su cabeza una supuesta piedra, para curar una enfermedad mental. El artista presentó la escena en tono sarcástico, haciendo ver que el cirujano es un charlatán y el paciente un imbécil, hablando de la superchería, la ignorancia y el abandono de la ciencia. No se sabe con certeza si este tipo de operaciones se llegaron a practicar en la Edad Media o si la imagen es solo una fantasía cómica, pero

The Honesty of Drawing | Ramiro Carrillo

The Stone of Madness is one of Laura Mesa's most horrible drawings.

It is a piece that consists of a variable number of figures that look like fragments of brain mass, elaborated reproducing a model of the human brain at a full scale, a detailed model - divided into eight parts, four per hemisphere - of those used for anatomical studies. The figures are made of pure graphite stuck together; they represent solid drawings, more than two hundred strange pieces of brain, like a rhythmic collection of black brains in a redundant scientific cabinet, two hundred methodical reproductions of reproductions of a human brain. They are also, literally, pencils.

The piece makes reference to a small oil painting on panel, attributed to El Bosco or one of his followers, displayed in El Prado: The extraction of the stone of madness, of 1501. In the image there is a healer practicing a trepanation on a man to extract a stone from his head, supposedly causing mental illness. The artist presented the scene in a sarcastic tone, showing that the surgeon is a charlatan and the patient an imbecile, talking about the trickery, the ignorance and the abandonment of science. It is not known with certainty if this type of surgery was performed in the Middle Ages or if the image is only a comic fantasy, but it seems certain that many people really believed that evils like madness or epilepsy were



parece cierto que mucha gente realmente creía que males como la locura o la epilepsia estaban causadas por una piedra que se alojaba en el cerebro; un objeto sólido que, de poder ser extraído, extraería con él la enfermedad de la mente.

La idea de que la locura pueda cristalizar en un objeto físico, ajeno al cerebro, es una superstición fascinante, en tanto que presupone un vínculo trascendental, de naturaleza alquímica, entre mente y materia. Para Laura Mesa esta creencia estrambótica constituye una sugerente imagen –por mítica, literaria– que señala el cerebro mismo no solo como el motor del pensamiento sino como la sustancia física en que este se materializa. Pero también reflexiona sobre cómo la especulación creativa y avanzada ha sido en ocasiones considerada locura; entonces esa piedra en el cerebro sería algo así como la materia en que toma cuerpo la lucidez. Para la artista, la imagen de que el pensamiento puede localizarse en un objeto material con peso y volumen, en consecuencia “extraíble, y por lo tanto, unidad”, le permite indagar sobre un tema interesante: de qué manera las ideas anidan en la materia de la obra de arte.

En este punto, Laura Mesa dialoga con la tradición del arte conceptual. En 1963, Robert Morris actuó como si la cualidad estética de una obra, siendo un algo inmaterial e incorpóreo, fuera diferenciable y separable de su soporte material. El movimiento de Morris se originó como un acto de desagravio profesional: aquel año había vendido *Litanies*, una pequeña pieza en metal, a un arquitecto

caused by a stone that was lodged in the brain; a solid object that, if it could be extracted, would take away disease of the mind.

The idea that madness can be represented by a physical object, alien to the brain, is a fascinating superstition, in that it presupposes a transcendental link, alchemical in nature, between mind and matter. For Laura Mesa, this bizarre belief constitutes a suggestive mythical image, literary, that marks the brain itself not only as engine of thought but as the physical substance it materialises into. Also reflecting on how creative and advanced speculation has sometimes considered madness to be; then that stone in the brain would be something like the matter in which lucidity takes shape. For the artist, the fact that thought can be located in a material object with its own weight and volume, and that is consequently “removable, and therefore, unity”, allows us to look into an interesting topic: how ideas nest in the matter of the work of art.

*At this point, Laura Mesa dialogues with the tradition of conceptual art. In 1963, Robert Morris acted as if the aesthetic quality of a work, being something immaterial and incorporeal, was differentiable and separable from its material support. Morris’s movement originated as an act of professional reparation: that year he had sold *Litanies*, a small piece of metal, to an architect who did not pay him within the payment deadline. The artist then issued a statement before a notary where he withdrew from that work “all aesthetic quality and content”, and declared “that from this date onward [November*

que no le pagó en el plazo estipulado. El artista entonces emitió una declaración ante notario donde retiraba de aquella obra “toda calidad estética y contenido”, y declaraba “que desde esta fecha [15 de noviembre de 1963] en adelante la obra mencionada carece de calidad y contenido alguno”. Este acta notarial, adjunta a una descripción gráfica de *Litanies*, constituye la pieza *Document*, que curiosamente fue comprada por el mismo arquitecto y, esta vez sí, pagada a satisfacción del artista. ¿Dejó realmente *Litanies* de ser una obra de arte? Es un buen tema de conversación; de momento la pieza, que según su autor carece de contenido artístico, figura actualmente en la colección del MOMA. Lo interesante aquí es que la declaración de Morris presume que el valor artístico de una obra de arte, aunque inmaterial, es un objeto, por tanto unidad y por ello extraíble. Dicho de otra manera, si los disparatados personajes de *El Bosco* barruntaban que la locura se puede extraer del cerebro en forma de piedra, un indignado Morris declaraba justo lo contrario: que es posible extraer la locura de la piedra.

Las dos pretensiones parecen igualmente absurdas, pero dan que pensar. Al proponer en su trabajo el cerebro como piedra, Laura Mesa juega con ambas ideas: plantea que sus obras pueden considerarse pensamientos solidificados –objetualizados y convertidos en unidades–, y que a la vez son meros soportes físicos de unos contenidos o valores estéticos que solo pueden ser atribuidos de manera externa y convencional. Por tanto, a nivel general, su interés es especular con lo mental como una figura visual con que hablar de asuntos que tienen que ver con los procesos de representación.

La imagen de un cerebro humano es elocuente por obvia –es el icono más recurrente del pensamiento– pero también es una metáfora no exenta de complejidad. Hay que considerar, en primer lugar, que las imágenes convencionales del cerebro no son más que representaciones muy elaboradas de un material orgánico que sería muy difícil de interpretar, o meramente concebir, sin ser anatomistas. Es decir, son síntesis conceptuales, ingeniosos artificios visuales ideados para comprender una realidad compleja. Pero sobre todo, es necesario tener en cuenta que, con relación al conocimiento, la forma física del cerebro no es sino materia inerte, ya que los procesos mentales que alberga son esencialmente conexiones de naturaleza eléctrica, y por tanto inmateriales. De esta manera, cabe decir que la relación del órgano cerebro con el pensamiento es análoga a la



15, 1963] the work mentioned would lack any quality and content whatsoever." This notarial deed, attached to a graphic description of Litanies, constitutes the Document piece, which was curiously purchased by the same architect and, this time, paid to the artist accordingly. Did he really leave Litanies to be a work of art? It is a good topic of conversation; at the moment the piece, which according to its author lacks artistic content, is currently in the MOMA collection. What is interesting here is that Morris' statement presumes that the artistic value of a work of art, although immaterial, is an object, therefore a unit and therefore removable. In other words, if the outrageous characters of Bosch suspected that madness can be extracted from the brain in the shape of stone, an indignant Morris declared just the opposite: that it is possible to extract the madness from the stone.

Both ideas seem equally absurd, but they make you think. In proposing the brain as a stone in her work, Laura Mesa plays with both ideas: she states that her works can be considered solidified thoughts, turned into objects and units, and that at the same time they are mere physical supports of some contents or aesthetic values that can only be attributed externally and conventionally. Therefore, at a general level, the interest is in speculating with the mind as a visual figure to talk about issues that have to do with processes of representation.

The image of a human brain is eloquent because it is obvious, it is the most highly used icon of thought. However, it is also a complex metaphor. It must be considered, first of all, that conventional images of the brain are no more than elaborate representations of an organic material that would be very difficult to interpret, or merely conceive, without being anatomists. That is, they are conceptual syntheses, ingenious visual artifices designed to understand a complex reality. But above all, it is necessary to bear in mind that, in relation to knowledge, the physical form of the brain is nothing but inert matter, since the mental processes it harbours are essentially connections of an electrical nature, and therefore immaterial. In this way, it can be said that the relationship of brain with thought is similar to the relationship between a work of art and its aesthetic content; in both cases we speak of a physical substrate that can be perceived as an object, but which has meaning only as a container and trigger of a system of relationships or connections as valuable as intangible.



relación entre una obra de arte con su contenido estético; en ambos casos hablamos de un sustrato físico que es lo perceptible como objeto, pero que tiene sentido únicamente en tanto contenedor y detonante de un sistema de relaciones o de conexiones tan valiosas como intangibles.

Podemos decir, entonces, que dibujar un cerebro supone representar la máquina de representar. Consciente de ello, Laura Mesa convierte una maqueta del cerebro en la piedra angular de su exposición: todas las obras han sido realizadas empleando procesos de reproducción, registro, huella o calco de esa matriz, con lo cual añade una fase más a la secuencia de la representación. Toda la obra se desenvuelve entre capas de codificaciones sucesivas, algunas derivadas de los procesos de seriación, y otras del empleo de los dispositivos técnicos y retóricos del dibujo.

El dibujo es un medio cuya práctica impone necesariamente un sistema de codificación muy evidente, tanto que permanece siempre al descubierto: digamos que es factible generar ilusiones eficaces –trampantojos– mediante la pintura, la escultura, la fotografía o el vídeo, pero el dibujo no puede engañar, está condenado a exhibir su artificio, bendecido por la precariedad de sus recursos fundamentales: la línea del lápiz, y la mancha de tinta. Laura Mesa eleva estas dos técnicas, centrales en el dibujo artístico desde la modernidad –el grafito y la tinta china– al estatus de elementos conceptuales: están tan asociadas a la codificación del dibujo y a su legibilidad cultural, que pueden ser consideradas ya, por sí mismas, mecanismos retóricos de la representación. Por ello, lo que hace la artista al emplear esos materiales para fabricar sus reproducciones del cerebro es, literalmente, dibujar, y no solo porque trabaja con las técnicas propias del medio, sino, fundamentalmente, porque acciona la maquinaria conceptual del dibujo para crear representaciones significativas de una realidad dada. Realidad que, a su vez, en un elocuente movimiento circular, es una representación de la síntesis conceptual de una realidad mucho más compleja: el cerebro humano, entendido como cuerpo físico y también como abstracción icónica del concepto de conocimiento.

Con estos componentes materiales y teóricos Laura Mesa produce dibujos sólidos –objetos de grafito y tinta china macizos–, lo que ubica sus obras en un interesante espacio de conflicto. Para enten-

We can say, then, that drawing a brain aims to represent the machine to be represented. With this in mind, Laura Mesa turns a model of the brain into the cornerstone of her exhibition: all the works have been made using processes of reproduction, recording, trace or tracing of that same matrix, which adds one more phase to the sequence of the representation. The whole work unfolds between layers of successive codifications, some derived from seriation processes, and others from the use of technical and rhetorical devices of drawing.

Drawing is a means whose practice necessarily imposes a very obvious code system, so much so that it always remains uncovered: let us say that it is feasible to generate effective illusions, journeys, through painting, sculpture, photography or video, but the drawing is condemned to exhibit its artifice, blessed by the precariousness of fundamental resources: the pencil line, and the ink stain. Laura Mesa elevates these two techniques, central to artistic drawing from modernity, graphite and ink, to a status of conceptual elements: they are so associated with the codification of drawing and its cultural readability, that they can be considered already the same, rhetorical mechanisms of representation. Therefore, what the artist does when using these materials to produce her brain reproductions is, literally, to draw, and not only because she works with the techniques, but, fundamentally, because she activates the conceptual machinery of drawing to create representations significant of a given reality. Reality that, in turn, in an eloquent circular movement, is a representation of the conceptual synthesis of a much more complex reality: the human brain, understood as a physical body and also as an iconic abstraction of the concept of knowledge.

With these material and theoretical components, Laura Mesa creates solid drawings, objects of solid graphite and ink, which places her works in an interesting space of conflict. To understand this, we must know that drawing was always the most direct medium between thought and its representation. Only the pencil lead is between the artist's body and the paper. The drawing is the most faithful trace of the movement of the hand, for that reason it speaks of the immediacy, of crude ideas, of the spontaneous and full freedom of the imagination; it is a means contingent in itself, immaterial, slight, ephemeral and elusive, it is related to the ethereal and the accidental, to the air and spirituality.



derlo, hay que conocer que el dibujo siempre fue el medio más directo entre el pensamiento y su representación. Tan solo la mina de un lápiz se interpone entre el cuerpo del o de la artista y el papel. El dibujo es el rastro más fiel del movimiento de la mano, por ello habla de la inmediatez, de las ideas crudas, de lo espontáneo y la libertad plena de la imaginación; es un medio en sí mismo contingente, inmaterial, leve, efímero y huidizo, se relaciona con lo etéreo y lo accidental, con el aire y con la espiritualidad.

Al dibujar, los y las artistas se desnudan, no tienen dónde esconderse, no pueden enmascarar sus artificios. A eso se refiere Laura Mesa cuando considera el dibujo como un "medio honesto"; y por eso mismo puede decirse que sus dibujos –al menos los de esta exposición– son horribles, por perversos; porque huyen de lo que estaban destinados a ser para configurarse como algo distinto: signos gráficos con volumen y peso, que son además meditados, artificiosos, refinados, fruto de laboriosos, complejos y retóricos procesos de trabajo. Y es precisamente en ese conflicto que impregna sus dibujos, maduro y lúcido pero también delicado y sugestivo, donde se despliega el interés y el valor que tienen como obras de arte.

Tomemos como ejemplo sus piezas de tinta china. De primeras, tienen la apariencia de papeles arrugados, lo que implica una inversión de la primera característica del dibujo: aquí es la mancha la que registra la textura del papel, y no al revés. Sin embargo, este juego retórico no es, en realidad, sino el rastro visible del medido y alambicado proceso técnico que permite a la autora reproducir en

When drawing, artists undress, they have nowhere to hide, they cannot mask their artifices. That's what Laura Mesa refers to when she considers drawing as an "honest means"; and for that reason it can be said that her drawings, at least those part of this exhibition, are horrible, because they are perverse; because they flee from what they were meant to be in order to become something different: graphic signs with volume and weight, which are also meditated, contrived, refined, the result of laborious, complex and rhetorical work processes. And it is precisely within this conflict that her drawings permeate, mature and lucid but also delicate and suggestive, where the interest and value that they have as works of art unfolds.

Let's take their Chinese ink pieces as an example. First, they look like crumpled papers, which implies an inversion of the first characteristic of the drawing: here is the stain that registers the texture of the paper, and not the other way around. However, this visible rhetorical game is not, in reality, but the visible trace of the measured and convoluted technical process that allows the author to reproduce the shape of a tissue paper enveloping a fragment of the brain model in Chinese ink. This produces a mechanism of multiple and sequenced registration by which the original form ends up inscribed in a solid spot of ink, generating a vestige-image, a barely recognisable residue of what it was. This fragment of reality fossilised in ink is the end point of a reproduction process destined not to represent its object, but the impression that that object

tinta china la forma de un papel de seda envolviendo un fragmento del modelo de cerebro. Se produce así un mecanismo de registro múltiple y secuenciado por el que la forma original acaba inscrita en una mancha sólida de tinta, generando una imagen-vestigio, un residuo apenas reconocible de lo que fue. Este fragmento de realidad fosilizado en tinta es el punto final de un proceso de reproducción destinado no a representar su objeto, sino la impresión que ese objeto genera en el papel, así que este –el papel–, como intermediario entre la forma del cerebro –símbolo del pensamiento– y la pieza final –la materia significativa de lo pensado–, habla poéticamente del dibujo como espacio de tensión entre la idea y la materia. Estas obras son delicadamente introspectivas y misteriosas, pero su callada belleza se abre al verlas de cerca, al sentir los reflejos y el olor de la tinta seca; al vislumbrar la poesía de un dibujo contenido, petrificado.

En *La piedra de la locura*, en cambio, se reproduce fielmente el modelo de cerebro, que es presentado muy claramente como meta-representación. La obra se desenvuelve como la exposición de una colección de objetos seriados, imitaciones de un supuesto original, que han sido elaborados manualmente mediante un proceso de reproducción específico. No se trata de un proceso mecánico, sino artesanal, y por ello no hay dos piezas exactamente iguales, así que el problema de la representación se sitúa aquí en términos de la dualidad entre lo uno y lo múltiple –lo real como aquello que es igual a sí mismo y diferente de sus representaciones–. Es un método habitual en el trabajo de Laura Mesa: desde *Epicultura* (2016-2017) a *Columna* (2018), con frecuencia configura sus obras como acumulaciones de copias o variaciones de un modelo; productos de una misma acción repetida hasta conseguir, según su autora, poner de relieve su absurdo o su insignificancia.

Con este sistema, la artista persigue situar su obra en tensión entre los conceptos de repetición –un múltiple no es un objeto único ni genuino, es lo mismo repetido– y diferencia –a través de un intencionado y atento cuidado del objeto, este se individualiza–. En ese equilibrio, la seriación en las obras de Laura Mesa no remite a los procesos productivos industriales de la modernidad, su propósito no es obtener objetos múltiples con que hablar de la banalidad o la despersonalización. Por el contrario, su interés es enfocar la atención sobre el proceso que origina estos objetos. La seriación

generates on paper, so that it, paper, as an intermediary between the shape of the brain, symbol of thought, and the final piece, the significant matter of thought, speaks poetically of drawing as a space of tension between idea and matter. These works are delicately introspective and mysterious, but their quiet beauty opens when you see them up close, feeling the reflections and the smell of dry ink; by glimpsing the poetry of a contained, petrified drawing.

In The Stone of Madness, on the other hand, the brain model is faithfully reproduced, which is presented very clearly as meta-representation. The work unfolds as the exhibition of a collection of serial objects, imitations of an original assumption, which have been produced manually through a specific reproduction process. It is not a mechanical process, but artisanal, and therefore no two pieces are exactly the same, so here, the issue of representation lies in terms of the duality between the one and the multiple - the real as that which is equal to itself and different from its representations. It is a frequent method used by Laura Mesa: from Epiculture (2016-2017) to Column (2018), she frequently configures her works as accumulations of copies or variations of a model; products of the same repeated action to achieve, according to its author, highlight its absurdity or insignificance.

With this system, the artist seeks to place her work in tension between the concepts of repetition - multiple is not a single or genuine object, it is the same one repeated - and different - through an intentional and attentive care of the object, it is individualised -. In this balance, the seriation in the works of Laura Mesa does not refer to the industrial productive processes of modernity, its purpose is not to obtain multiple objects with which to speak of banality or depersonalisation. On the contrary, their interest is to focus attention on the process that originates these objects. The seriation expresses the rhythm of a sustained action, which is always different despite being the same.

The methods used by Laura Mesa to create her pieces are translated into a series of artisanal reproduction processes, costly, imperfect and economically inefficient. The dimension of the human impregnates the results of seriation, and not only because they are visible in the objects an inevitable irregularities that differentiate them, but, above all, because the multiple function as evidence of a certain "ethics of doing": even

expresa el ritmo de una acción sostenida, que siempre es distinta a pesar de ser la misma.

Los métodos con que Laura Mesa produce sus obras se traducen en una serie de procesos de reproducción artesanales, costosos, imperfectos y económicamente ineficientes. La dimensión de lo humano impregna los resultados de la seriación, y no solo porque son visibles en los objetos unas inevitables irregularidades que los diferencian, sino, sobre todo, porque los múltiples funcionan como evidencias de una cierta "ética del hacer": aun cuando buena parte de su obra consiste en un rutinario proceso de copia manual, es la propia artista quien lo lleva a cabo, no porque su mano sea imprescindible, sino porque "es lo que ella tiene que hacer". Propone así Laura Mesa la reincidencia en la acción y el cuidado del objeto en una dimensión ética, poniendo en valor el acto consciente de hacer una y otra vez la misma cosa. Para la artista, estas seriaciones llevan implícito "un movimiento constante, reiterado, repetitivo, que casi se convierte en mantra durante el proceso creativo y que se convierte en una parte fundamental de la construcción de las piezas". En otras palabras, el valor propositivo de esta acción seriada, es a la postre el principal significado de sus dibujos.

Laura Mesa se apoya en Deleuze para poner de relieve la importancia de esta actitud: en su tesis *Diferencia y repetición*, el filósofo reclamaba "hacer del movimiento mismo una obra; sin interposición; de sustituir los signos directos por representaciones inmediatas". Si esta propuesta es sensata y el movimiento mismo –entendido como la acción sostenida de la artista– puede concebirse como el verdadero contenido de su obra, entonces es a través de estos procesos como las intenciones de la artista quedan realmente inscritas en sus dibujos, aunque sea como una cierta sombra, como un olor o un eco apenas audible. Es decir, al presentar su quehacer como movimiento, Laura Mesa convierte en tema de la obra sus móviles –los móviles del dibujo–, entendidos como las motivaciones que le llevan a hacer lo que hace.

Observar estas obras, por tanto, requiere escuchar el rumor de la forma en que han sido hechas, inscrita en su dibujo. En *Mito* (2017), fabricó pacientemente centenares de esferas de papel de seda aglutinado con temple al huevo y tinta blanca. En *Ascensión* (2017),

when much of her work consists of a routine process of manual copying, it is the artist herself who carries it out, not because her hand is key, but because "it is what she has to do". Laura Mesa proposes the recidivism in action and caring for objects in an ethical dimension, aware of doing the same thing over and over again. For the artist, these serials imply "a constant, repetitive movement that almost becomes a mantra during the creative process and that becomes a fundamental part of the construction of pieces". In other words, the proactive value of this serial action is ultimately the main meaning behind her drawings.

Laura Mesa relies on Deleuze to highlight the importance of this attitude: in her thesis Difference and Repetition, the philosopher claimed "to make the movement itself a piece; without interposition; to substitute direct signs for immediate representations ". If this proposal is sensible and the movement itself -understood as the sustained action of the artist- can be conceived as the true content of his work, then through these processes as the intentions of the artist are really inscribed in his drawings, even if like a certain shadow, like a smell or a barely audible echo. That is to say, when presenting her work as a movement, Laura Mesa converts her motives into the theme of the work - the motives of drawing - understood as the motivations that lead her to do what she does.

Observing these pieces, therefore, requires listening to the rumour of the way they have been created, inscribed in their drawing. In Mito (2017), she patiently fabricated hundreds of spheres of tissue bound together with egg tempera and white ink. In Ascension (2017), she made a mould of the scar on her back to make hollows from the furrow of her skin in paraffin and gold leaf. These processes belong almost to an intimate area, to the place where the author recognises herself as a person and as an artist, in which she finds that her actions makes sense, in that she assumes her responsibility to do what she must do, transcending what she had to pursue and what she wants to be. And there is no mysticism in this, transcendence is not sought, there is nothing illuminating in making several hundred pieces of solid graphite; on the contrary, it is rather a tedious and routine work whose importance lies in the fact that it is right there, in that intention, where Laura Mesa expresses the value of her personal responsibility, of her freedom.

hizo un molde de la cicatriz de su espalda para hacer vaciados del surco de su piel en parafina y pan de oro. Estos procesos pertenecen casi a un ámbito íntimo, al lugar en que la autora se reconoce a sí misma como persona y como artista, en que encuentra que su actividad tiene sentido, en que asume su responsabilidad de hacer lo que debe hacer, trascendiendo lo que debía haber sido para perseguir aquello que quiere ser. Y no hay misticismo en esto, no se busca la trascendencia, no hay nada iluminador en fabricar varios cientos de piezas de grafito sólido; al contrario, es más bien un trabajo tedioso y rutinario cuya importancia reside en que es justo ahí, en esa intención, donde Laura Mesa expresa el valor de su responsabilidad personal, de su libertad.

Llegados a este punto, es fácil observar que mientras la artista admira la honestidad esencial del dibujo, su obra rebosa retóricas, veladuras y sutilezas. Es por eso que *La piedra de la locura* es un dibujo horrible que compone una imagen silente y cadenciosa, tan delicada como inteligente. Pero lo relevante del trabajo de Laura Mesa es que piensa y acciona sus dibujos para condensar en ellos sus móviles, sus intenciones; sus obras son, en definitiva, pensamiento expresado a través de una acción. De ahí que la honestidad de sus dibujos no radica en su materia, sino en su quehacer; en el "movimiento constante y reiterado" de la artista, que es el signo de su voluntad de ser. En verdad, la ética del arte, su poseía, su lucidez, y buena parte de su calidad estética, no toma cuerpo en la piedra, sino en la locura.

At this point, it is easy to see that while the artist admires the essential honesty of the drawing, her work overflows with rhetoric, veiling and subtlety. That is why The Stone of Madness is a horrible drawing that composes a silent and rhythmic image, as delicate as it is intelligent. But the important thing about Laura Mesa's work is that she thinks and activates her drawings to condense her motives in them, her intentions; her pieces are, in short, thought expressed through an action. Hence, the honesty of her drawings does not lie in her subject, but in her work; in the "constant and repeated movement" of the artist, which is the sign of her will to be. In truth, the ethics of art, its possession, lucidity, and much of its aesthetic quality, does not take shape in stone, but in madness.



**Sobre lo que no podemos hablar
debemos guardar silencio.¹**

Wittgenstein

*Whereof one cannot speak,
thereof one must be silent.¹*

Wittgenstein

En las inmediaciones de la membrana | Dalia de la Rosa
-Entre el humus y el aire-

Para los griegos el titán Prometeo fue el creador del primer humano a partir del modelado de masas de barro. Este mito, como muchos, se mueve entre la etimología y la imaginación, que altera o enriquece el curso de la narración apoyado en la evolución y transversalidades de un elemento que centra nuestro interés: la idea de superficie y el origen del concepto humus. Cuyo significado se refiere a suelo o tierra, y deriva en vocablos como humilde, humildad, humano, trashumante, etc. Esta tierra no es un cuerpo estático, sino que es un cuerpo en constante evolución—tal y como Prometeo piensa en el ser humano—. El humus es lo que separa la superficie del suelo del aire, actúa como membrana formada de compuestos orgánicos en descomposición y oxidación que permiten el desarrollo de la vida y por tanto del movimiento que acontece sobre él. La acción de Prometeo fue generadora de vida, desarrollo y, sobre todo, un punto de origen poético de la humano. La poesía que encontramos en esta historia es el reflejo de las ensoñaciones que se manifiestan en las mitologías y en la forma de situar el centro de la narración como un complejo mecanismo en el que el *espesor semántico [...] la va complicando diversificando cada vez más, y haciendo de su historia un pequeño laberinto de significados*¹¹.

In the vicinity of the membrane | Dalia de la Rosa
-Among the humus and the air-

For the Greeks, Titan Prometheus was the creator of the first human by modelling mud masses. This myth, like many others, delves between etymology and imagination, which alters or enriches the course of a narrative based on the evolution and transversality of an element that focuses our interest: the idea of surface and the origin of the humus concept. Whose meaning refers to soil or earth, and derives in words such as humble, humility, human, transhumant, etc. This earth is not a static body, but a body in constant evolution, just as Prometheus thinks of human beings. Humus is what separates the surface of the earth from the air, acting as a membrane formed by organic compounds in decomposition and oxidation that allow for life to develop and therefore movement takes place on it. Prometheus was a creator of life, development and, above all, a poetic origin for humans. The poetry that we find in this story is the reflection of daydreams manifested in mythologies and in how the focus of the narration is placed on a complex mechanism where dense semantics [...] complicates it, diversifying more and more every time, and turning the story into a small labyrinth of meaning¹¹.

Las narraciones mitológicas suponen ir al inicio, se constituyen y se sirven de la creación y de la historia del nacimiento de las diferentes formas de representación como la artesanía o la escritura, que simbolizan un reto frente a la naturaleza cuya fuerza se doblega a través de la gravedad. Es decir, evolucionan como la arquitectura, en negativo y en lucha contra la fuerza que ejerce la Tierra hacia su centro. Así, Prometeo es un personaje que crea desde lo negativo y la noción de prohibición. Él reta a los dioses mediante la creación y del manejo de una materia prima, el barro. El acto de desafiar presupone el nacimiento de la naturaleza del arte, no solo como representación sino como disenso desde el inicio de su mismo origen. Por supuesto, esta disertación se toma la libertad de enmarañar el orden de los conceptos y del umbral de las artes o de la representación, en tanto que tradición estética, y por tanto es más un ensayo utópico de lo que podríamos entender como experiencia y experimentación artística. En el análisis de la obra de Laura Mesa y de su propuesta *Los móviles y el dibujo*, se trata de entrever cuál es el espacio que ocupan las obras, si se sitúan en las inmediaciones entre suelo y aire, entre la línea y la levedad del movimiento, sin excluir la posibilidad de que otra suerte de cosas acontezcan en ese espacio y de celebrar otra forma de contar el origen de las piezas o de la idea de crear a partir del futuro. El dibujo, que podría ser ese símil del barro como materia que se transforma, es el objeto de trabajo de la artista y la fragmentación de todos sus elementos constituyentes son la potencia de acción que imprime el carácter móvil a su trabajo actual. Como ocurre con la postpoesía, este enfo-

The mythological narrations imply going back to the start, they are based on the creation and the history of the birth of different forms of representation like handicraft or writing, that symbolise a challenge facing nature whose strength is bowed through gravity. That is to say, they evolve like architecture, in negative and in struggle against the force exerted by the Earth towards its centre. Thus, Prometheus is a character that creates from what is negative and the notion of prohibition. He challenges the gods through the creation and management of a raw material, clay. The act of challenging presupposes the birth of the nature of art, not only as representation but as dissent from the beginning of its origin. Of course, this dissertation takes the freedom to entangle the order of concepts and the threshold of arts or of representation, as an aesthetic tradition, and therefore it is more a utopian essay of what we could understand as experience and artistic experimentation. In analysing the work of Laura Mesa and her proposal Motives and Drawings, it is a question of looking at the space the works occupy, if they are located between ground and air, between the line and the lightness of movement, without excluding the possibility of other things happening in that space and celebrating another way of telling the origin of pieces or the idea of creating from the future. The drawing, which could be a simile of clay as matter that is transformed, is the work object used by the artist and the fragmentation of all its constituent elements are the power of action that imprints the mobile character to her current work. As with post-poetry, this approach presupposes affirming not wanting

que supone posicionarse en la afirmación de no querer cambiar el mundo necesariamente –nada desde el arte puede hacerlo-, en un ejercicio de comprensión del presente, sino de aceptarlo tal como es: en su ritmo, repeticiones y fronteras. Creando y poniendo ante sí su naturaleza material. En todas sus debilidades y posibilidades.

Esta forma de narrar desde el futuro considera que no se tiene acceso al pasado de forma pura. No conocemos el pasado, solo fragmentos y ahí la imaginación va cubriendo huecos, esos vacíos en los que aparecen historias como la de Prometeo. Unas oquedades que usa el “futuro clásico” como herramienta para la narración contemporánea. En este sentido, Mesa no recurre a la representación de una historia concreta y pasada, ni a la creación de una nueva línea narrativa, sino que se aplica en la generación de un sustrato concentrado, frágil y rotundo en su materialidad. Y recurrir a la naturaleza mitológica de la creación de pensamiento forma parte de esta tarea de comprensión del presente a través del futuro, de entender el dibujo a partir de su desmaterialización conceptual, construyendo con retazos del pasado^{III} -en el sentido de memoria- otras

to change the world necessarily -art cannot be used to do that- in an attempt to understand the present, but accepting it as it is: with its pace, repetitions and borders. Creating and facing its material nature with all its weaknesses and strengths.

This way of narrating from the future considers that one does not have access to the past purely speaking. We do not know the past, only fragments and the imagination fills in the gaps, those gaps in which stories like Prometheus' show up. Some cavities that the “classic future” uses as a tool for contemporary narration. In this sense, Mesa does not resort to the representation of a specific and past story, nor to the creation of a new narrative, but it is applied in the generation of a concentrated, fragile and resounding substrate in its materiality. And to resort to the mythological nature of thought, creation is part of this task of understanding the present through the future, of understanding drawing from its conceptual dematerialisation, constructing with other remnants of the past^{III} - in the sense of memory - other possibilities and of the present in the form of repetition - in its ongoing execution -, in time, of a concrete activating unit.



posibilidades y del presente en forma de repetición - en su ejecución continuada-, en el tiempo, de una unidad activadora concreta.

La obra denominada *Columna*, cuya presencia no está del todo dominada por la forma, está desmaterializada en su aspecto mimético para concretarse en lo lingüístico, en el desarrollo del dibujo a través de lo que sus elementos muestra. Y lo que enseña es una relación más directa con el mundo y su tridimensionalidad, con un aspecto que a todos los cuerpos compete, el anclaje al suelo, a una membrana de la que emergen todos los fundamentos de la representación. En el intento de Laura Mesa de dar forma a lo que le rodea, que viene descrito a través del dibujo, no existe una expresión genuina, ni correcta, lo que se da es una amalgama de repeticiones y capturas de huellas que unidas formarían el sustrato del signo que luego se convertirá en masa. El vínculo que se establece con las piezas de la artista son materiales y conceptuales, una suerte de correspondencias que han cristalizado en pos de una experiencia estética. A través de estas, se produce un sentimiento especulativo con el mundo cotidiano, tal y como lo vivimos, y el dibujo es despojado de su función de representatividad y uso para ser liberado de esa concreción relacional. Aquí se dan las condiciones para desarrollar otro tipo de pensamiento independizado, para ver los nexos que producen esos objetos tal y como son.

Tanto esta pieza como muchas de las que conforman la muestra se activan a través de las capas que las constituyen, casi a modo de

The piece called Column, whose presence is not completely dominated by form, is dematerialised in its mimetic aspect to materialise in a linguistic one, in the development of the drawing through what its elements show. And what it teaches is a more direct relationship with the world and its three-dimensionality, with an aspect that compels all bodies, anchoring to the ground, a membrane from which all the foundations of representation emerge. In Laura Mesa's attempt to shape what surrounds her, which is described through drawing, there is no genuine expression, nor correct, what is given is a series of repetitions and traces that together would form the substrate. The link established with the pieces of the artist are material and conceptual, like correspondences that have crystallised in pursuit of an aesthetic experience. Through these, there is a speculative feeling with the everyday world, as we live it, and the drawing is stripped of its function of representation and use to be freed from that relational concretion. Here are the conditions to develop another type of independent thinking, to see what leads to those objects being as they are.

Both this piece and many of those that make up the sample are activated through the layers that constitute them, almost as independent islands. In these multiple images, repeated by contact, the traces are perceived as if they were a specular effect until they became islands, original islands, essential as those described by Deleuze in his Cause and reasons for the deserted islands. Defined as a true organism [...] bringing a movement from the depths¹⁴ out

islas independientes entre sí. En estas imágenes múltiples y que se repiten por contacto, las huellas se perciben como si de un efecto especular se tratara hasta convertirse en islas, islas originarias, esenciales como las que describía Deleuze en su *Causa y razones de las islas desiertas*. Definidas como un *verdadero organismo [...] trayendo al aire libre un movimiento de las profundidades*^v. La idea de aislamiento está muy presente y tiene que ver con un acercamiento casi volcánico que la artista confiere al trabajo de *Los móviles y el dibujo* a partir de la idea de emergencia magmática y creadora^v.

La obra de Laura Mesa se caracteriza por albergar una identidad propia y una fuerza que concierne no solo a la potencia de las herramientas del dibujo, sintetizadas hasta su expresión más pura, sino a una visión, como hemos ido adelantando, que atraviesa pasado, presente y futuro. Para darle forma al mundo, el suyo, el que le pertenece, la artista repiensa primero las múltiples raíces de la disciplina del dibujo. Concebida en esta exposición a partir de la movilidad por distintos senderos, para convertirse en materia contemporánea fuera de cualquier axioma disciplinar. La muestra comienza por la idea de unidad indivisible, es decir, teniendo en cuenta cuál es el órgano mínimo –quizá desde una lógica anatómica- generador de pensamiento y cómo a partir de este se concibe la experiencia de visibilidad de la superficie.

Las capas y capas de tinta que se superponen unas sobre otras bien podrían ser páginas de un libro no escrito, no pensado y en cambio con la condensación de todo el tiempo sobre ellas, colmadas de contenido todavía por descifrar. Pero, no hace falta leerlas, si las pensamos como páginas escritas, contienen gestos repetidos, fragmentados y reiterativos sobre su propio devenir en objeto de observación. No se pueden asir, solo es posible situarse en la posición de contemplación de una suma de rastros y formas, que desde la teoría literaria podríamos definir como una *poética inestable* que combina la reflexión estética con un sesgo^{vi} entre lo imaginario y lo ideológico. Este carácter de búsqueda de significado lleva inscrito en su mapa la capacidad de transformar el rastro en escala y brújula subjetiva. La artista está segura de su posición, de la situación en la que se coloca frente al mundo y frente al espectador. Por esta razón el espacio aquí es periférico y laberíntico, de esta forma, tanto ella como el espectador –también situado en esa periferia- contemplan mejor la fluctuación y repetición con una gran cantidad de leyendas y de orientaciones a modo de guía que va dibujando el mapamundi.

into the open air. *The idea of isolation is highly present and has to do with an almost volcanic approach that the artist confers to the work of Motives and Drawings from the idea of magmatic and creative emergence*^v.

Laura Mesa's work stands out for having an identity of its own and a strength that concerns not only the power of the tools of drawing, down to its purest expression, but a vision, as we have been mentioning, that goes through past, present and future. To shape the world, its own, the artist first reinterprets the multiple roots of the discipline of drawing. Conceived in this exhibition from the mobility by different paths, to become a contemporary subject outside any disciplinary axiom. The sample begins with the idea of indivisible unity, that is, taking into account what the minimum organ is, perhaps from an anatomical logic-generator of thought, and how this experience of surface visibility is conceived.

The layers and layers of ink that overlap may well be pages of an unwritten book, not thought out and instead with condensation of different times on them, full of content yet to be deciphered. But, it is not necessary to read them, if we think of them as written pages, they contain repeated, fragmented and reiterative gestures about their own becoming object of observation. They cannot be grasped, it is only possible to place oneself as observer of a sum of traces and forms that, from literary theory, we could define as an unstable poetics that combines aesthetic reflection with a bias^{vi} between the imaginary and the ideological. This search for meaning has the ability to transform trace into a subjective compass and scale. The artist is sure of her position, of the situation in which she stands before the world and in front of the spectator. For this reason, the space here is peripheral and labyrinth-like, in this way, both she and the spectator - also located in that periphery - contemplate fluctuation and repetition with a great amount of legends and orientations as a guide that is drawing the world map.

Esta suma de coordenadas se dirige hacia ese espectador periférico, que desde afuera mira hacia el interior de un mapa delimitado por un espacio, que por momentos se desborda de objetos. Esto marca físicamente la idea de observador y la parcialidad de la mirada sobre una misma situación, no todos ven lo mismo debido a que el espacio -simbólico- es irregular y está atravesado por una columna. Esa *Columna*, en silencio abre la mirada y apela directamente al espectador hacia otras muchas posibilidades y alternativas. Pero, ¿cuál es la alternativa que elige Laura Mesa? Dentro de un mundo dominado por la lógica -el externo- de los objetos es difícil comunicar acerca de otras realidades no objetivas que en rigor, tal y como pensaba Wittgenstein en el punto número 7 del *Tractatus*, no se puede pensar sobre ellas. *Los móviles y el dibujo* es un intento de existir filosóficamente en el mundo, de existir como acto.

Entre el humus y el aire hallamos el acto del dibujo: una evolución transversal hacia otros lugares, quizá todavía no solidificados y por tanto sin un centro de gravedad que le constituya como suelo sobre el que caminar y en el que, por ahora, el cuerpo estático flota.

This sum of coordinates is directed towards that peripheral viewer, who from the outside looks inside a map delimited by a space, which at times overflows with objects. This physically marks the idea of observer and the partiality of gaze on the same situation, not all see the same because the -symbolic- space is irregular and crossed by a column. That Column, silently opens the eyes and redirects viewers towards many other possibilities and alternatives. But, what is the alternative that Laura Mesa chooses? Within a world dominated by the logic of objects, externally, it is difficult to communicate about other non-objective realities that strictly speaking, as Wittgenstein thought in point number 7 of the Tractatus, one cannot think about them. Motives and Drawings is an attempt to exist philosophically in the world, to exist as an act.

Between the humus and the air we find the act of drawing: a transverse evolution towards other places, perhaps not yet solidified and therefore without a centre of gravity that constitutes it as a floor on which to walk and in which, for now, static bodies float.

- i. Último aforismo o número 7 del *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein.
- ii. Sánchez Robayna, Andrés. (2009). *Breve mapa de islas comparadas*. En *Islas: La exuberancia del límite*. Madrid: Revista de Occidente, N° 342, pág. 128.
- iii. Futuro clásico es una idea desarrollada por Salvatore Settis en la obra *El Futuro de lo Clásico* de 2004, donde especula sobre la idea de lo clásico no solo construido a partir del pasado sino también desde el presente como forma de generar una visión del futuro.
- iv. Deleuze, Gilles. (2009). *Causas y razones de las islas desiertas*. En *Islas: La exuberancia del límite*. Madrid: Revista de Occidente, N° 342, Págs. 203-211.
- v. Sloterdijk, Peter. (2006) *Esferas III (Espumas)*. Madrid: Siruela. Pág. 238
- vi. García Rodríguez, Javier y Calles, Jara. (2010). *Entre la postmodernidad y la postpoesía: 9 libros del 2009*. Revista Siglo XXI: Literatura y cultura españolas. Número 8. Valladolid: Universidad de Valladolid. Págs: 79-107.

- i. *Last aphorism or number 7 of the Tractatus logico-philosophicus* by Ludwig Wittgenstein.
- ii. Sánchez Robayna, Andrés. (2009). *Brief map of compared islands*. En *Islas: The lushness of limits*. Madrid: Occidente magazine, Issue n. 342, page 128.
- iii. *Classic future is an idea developed by Salvatore Settis in The future of what is classic from 2004, where he speculates about what is classic, not only taken from a past perspective but also from the present as a way to set up a vision of the future.*
- iv. Deleuze, Gilles. (2009). *Causes and reasons of desert Islands*. In *Islas: The lushness of limits*. Madrid: Occidente magazine, Issue n. 342, Pages. 203-211.
- v. Sloterdijk, Peter. (2006) *Spheres III (Espumas)*. Madrid: Siruela. Page 238
- vi. García Rodríguez, Javier y Calles, Jara. (2010). *Between postmodernity and post-poetry: 9 books from 2009*. *XXI Century magazine: Spanish Literature and Culture*. Issue n. 8. Valladolid: University of Valladolid. Pages: 79-107.



La piedra de la locura

2018. Polvo de grafito aglutinado

Medidas variables





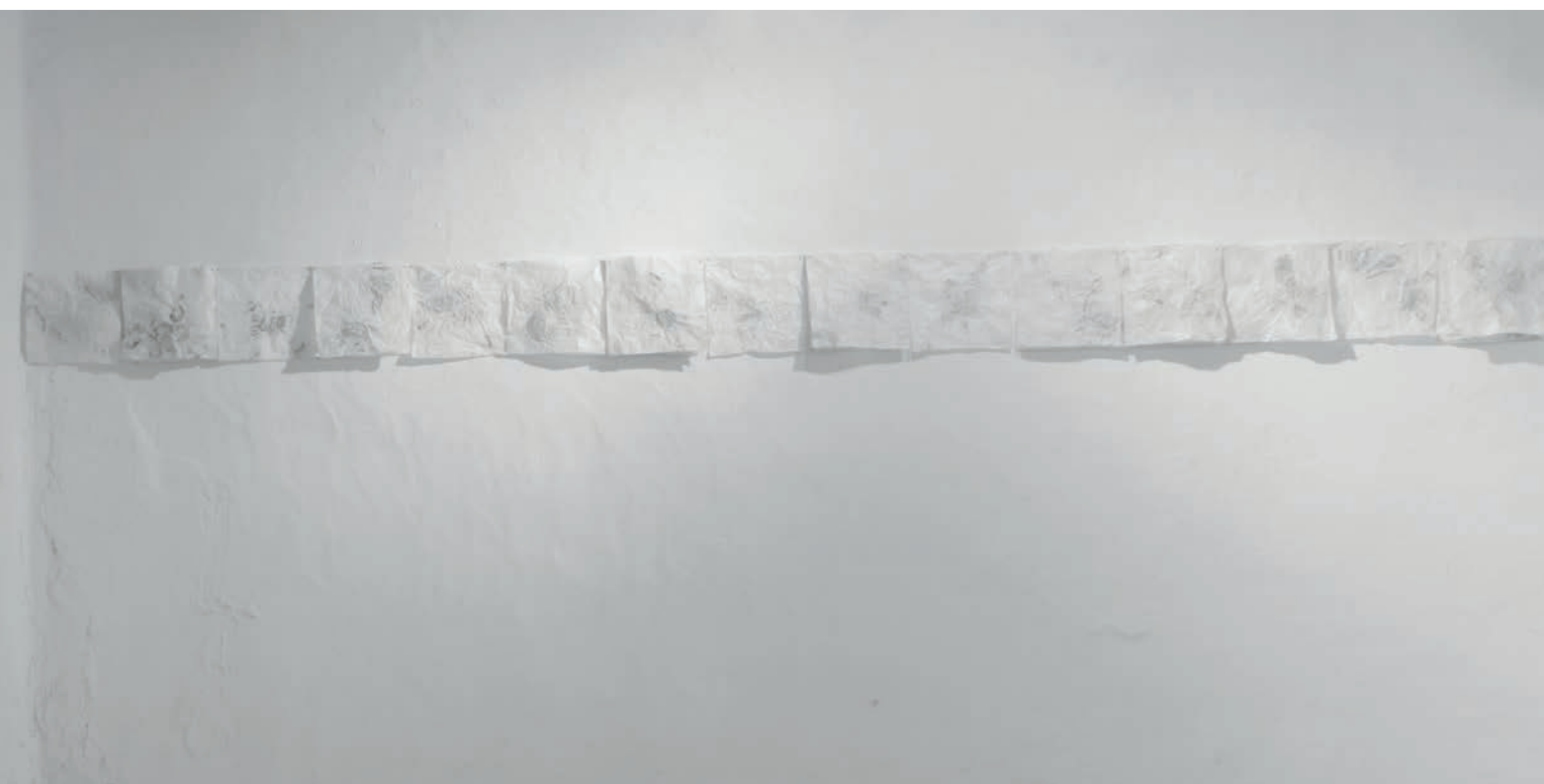


Sin título

2018. Grafito sobre papel

Medidas variables









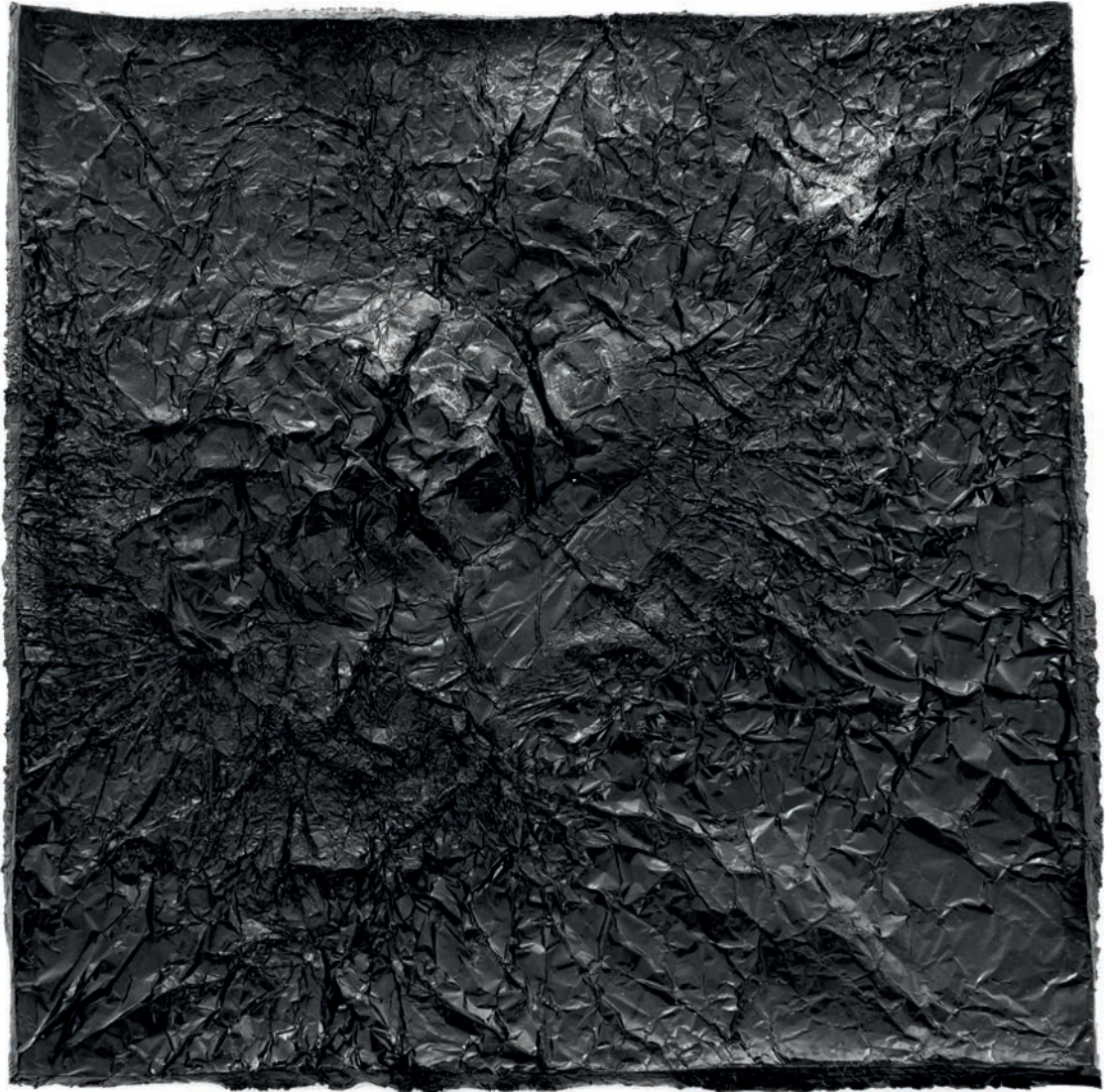




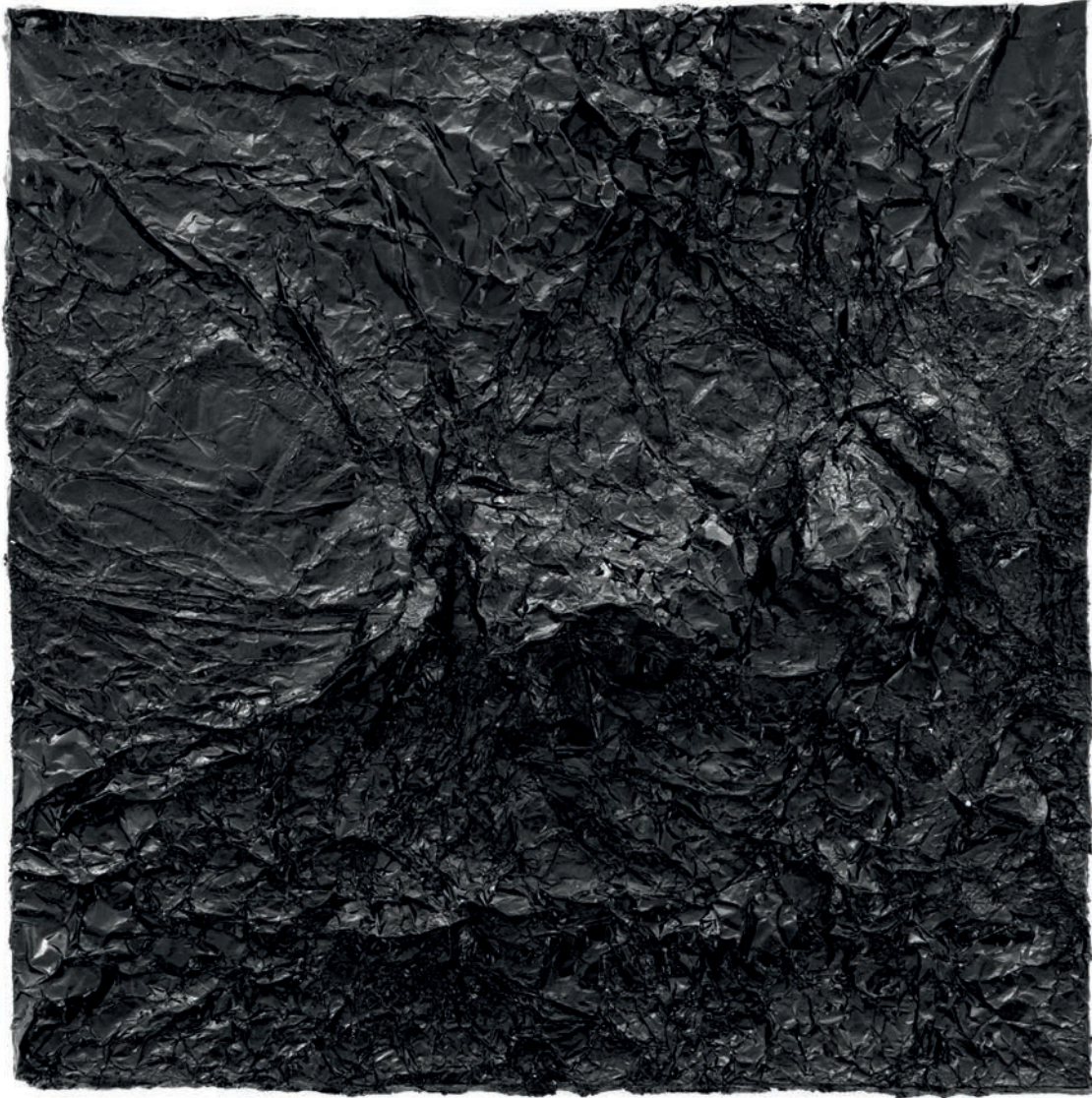
Sin título

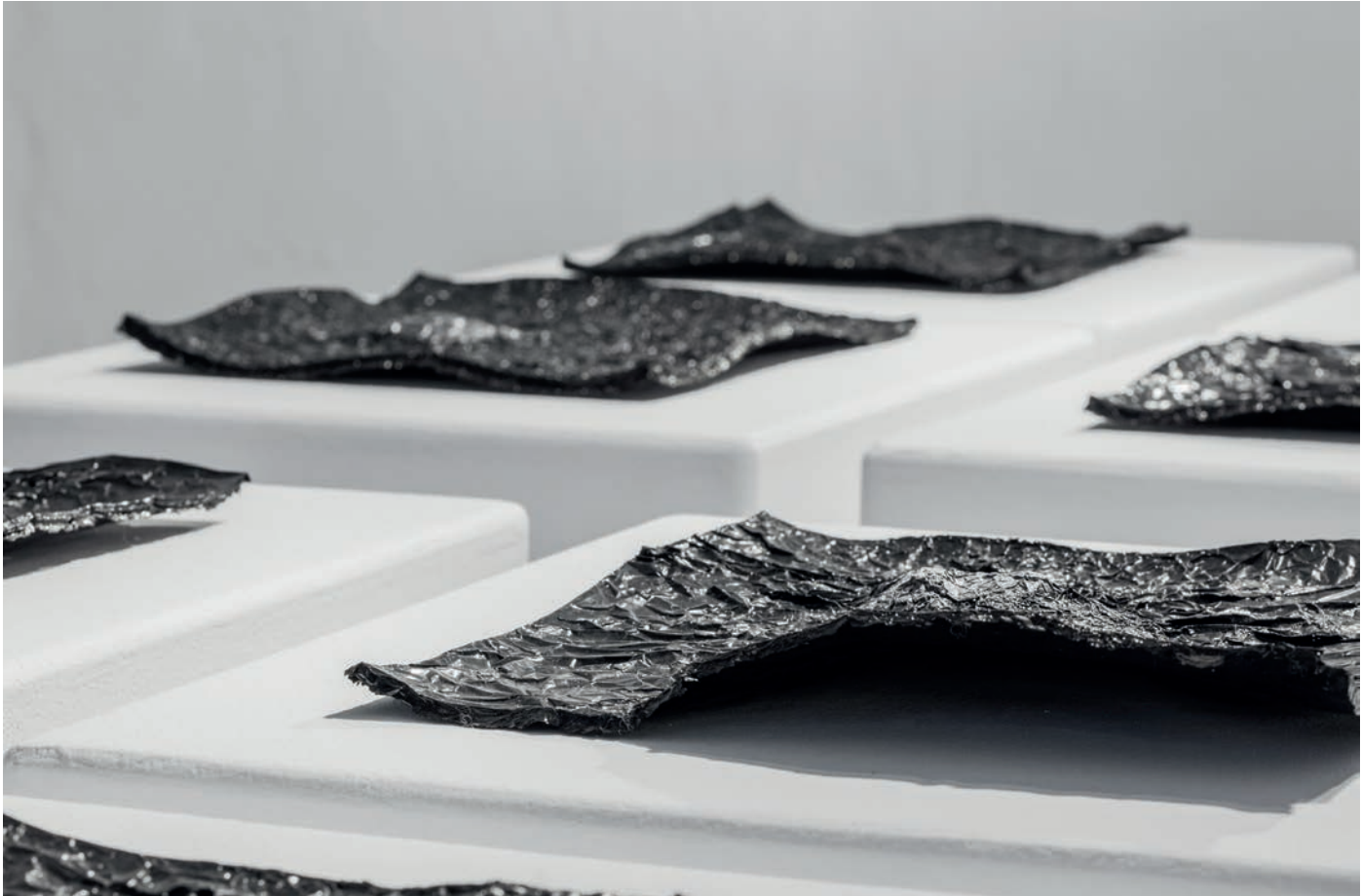
2018. Tinta china

30 x 30 cm. cada pieza















Sin título

2018. Polvo de grafito aglutinado
Medidas variables

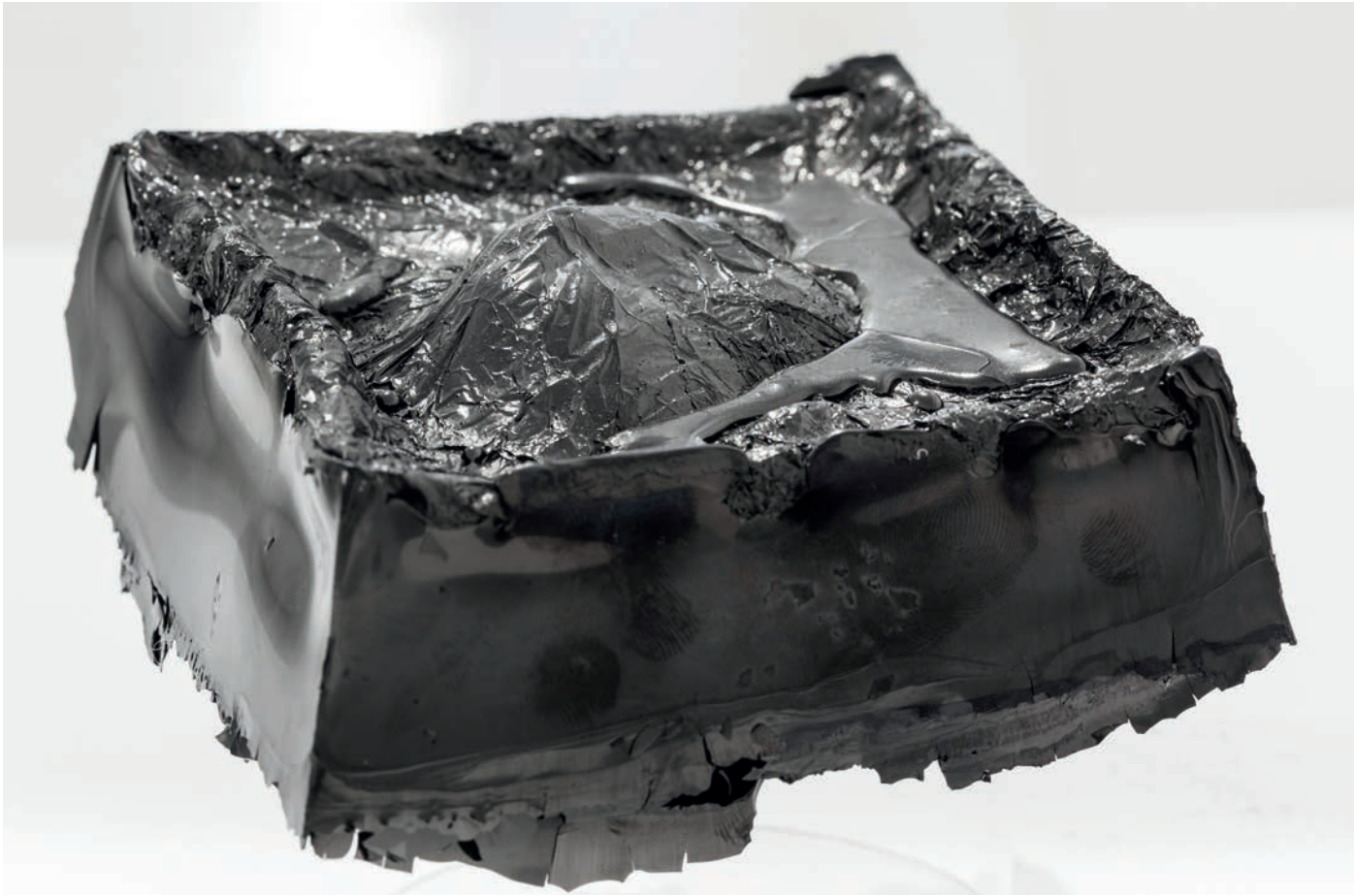




Sin título

2018. Tinta china

12 x 12 x 8 cm



Sin título

2018. Polvo de grafito aglutinado

35 x 50 x 40 cm









Columna

2018. Papel y polvo de grafito aglutinado

Medidas variables





PROYECTOS ANTERIORES

Epicultura

2017. Tinta sobre papel

Medidas variables











677

2017. Grafito sobre papel

677 x 100 cm extendido



Estratos

2017. Grafito sobre papel

17 x 24 x 24 cm







1_Serie ascensión

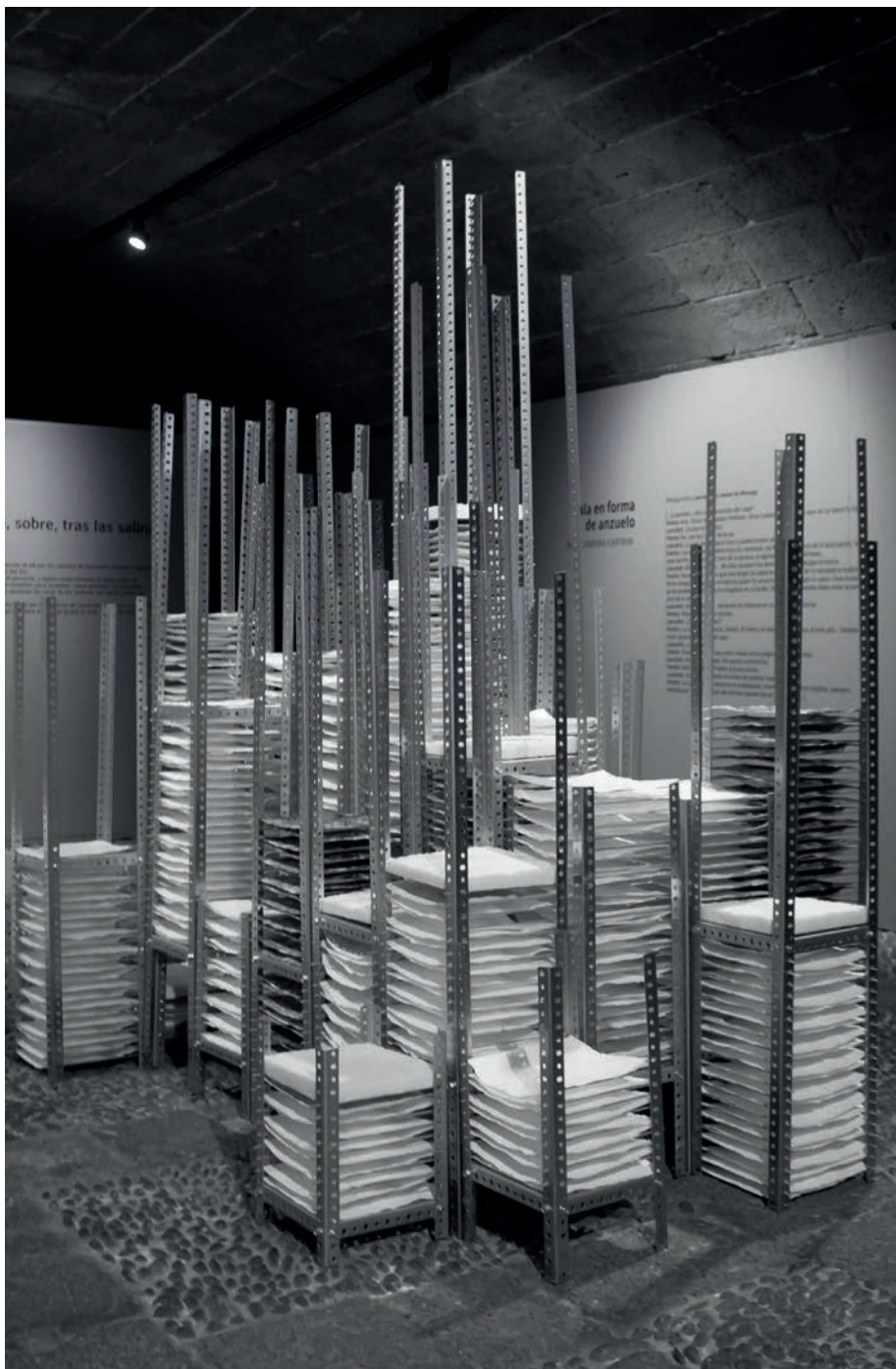
2017. Parafina, pan de oro y papel

25 x 30 x 30 cm



Dos moldes para un constructo

2017. Papel, sal marina, tinta china, metal
Medidas variables













El mito

2017. Papel, tinta, plástico y temple al huevo

Medidas variables





