

La honestidad del dibujo

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 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 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 inateriales. De esta manera, cabe decir que la relación del órgano cerebro con el pensamiento es análoga a la 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 entenderlo, 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 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 metarrepresentación. 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 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), 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.