

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 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

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.

