

## **Materia de Dibujo o Alquimia Filosófica de Laura Mesa**

**Joana P. R. Neves**

Cuando entré en el espacio donde vi por primera vez la obra *La Piedra de la Locura*, 2018, la palabra 'cerebro' me vino a la mente, como probablemente le ocurrió a la mayoría de visitantes en la exposición<sup>1</sup>: en siete estrechas y elegantes estanterías, dispuestas a lo largo de una pared, se exponían un conjunto de volúmenes negros e irregulares, similares a un cerebro. Similares, pero en ningún caso con esa familiar simetría de nuez que destaca en el imaginario popular. Algunas formas parecían mitades de cerebro estiradas, otras como fósiles de caracoles, y otras como lenguas de una criatura desconocida. Aquellas formas orgánicas parecían poder encajar perfectamente entre sí y, sin embargo, era obvio que no lo hacían.

Me pareció una de esas obras de arte que permanecen contigo durante mucho tiempo después de haberla visto. A pesar de mi breve contacto con aquella pieza, en una calurosa mañana de julio en Santander, no dejó de rondar por mi cabeza su negativa a cumplir con las expectativas, su oscuridad solipsista o la enigmática disposición de aquellos 'especímenes' en estanterías. Debido a mi afantasia, es decir, no siendo capaz de visualizar imágenes mentales, me aprovecho de una inesperada ventaja cuando se trata de arte: me enfoco más en la materialidad del trabajo que en su recuerdo visual. Deseo captar la verdadera experiencia de la obra, que para mí tiene que ser física o, en todo caso, apoyada por imágenes fotográficas. Conecto más emocional que visualmente con una obra de arte. Y en este recuerdo no visual de la

---

<sup>1</sup> Laura Mesa - EXHIBITLab; 14 de Julio - 20 de Agosto 2019, Santander.

pieza, se me hizo cada vez más patente que la experiencia de *La Piedra de la Locura* enfatizaba la conciencia de nuestras facultades y sus representaciones, desafiando la tradicional dicotomía entre el cuerpo y la mente. También parecía ser uno de esos momentos en la carrera de una artista que definen toda su práctica, tanto como lo es la exposición en la que Mesa está trabajando mientras escribo este texto.

En efecto, *Pensar el Final Compromete el Final* es un ambicioso proyecto donde la amplitud de *La Piedra de la Locura* se lleva a una escala humana más amplia, desde la pared al espacio expositivo. Mesa transforma este espacio en un dibujo, a través del juego con la luz y con el montaje. En este texto haré un recorrido desde la muestra anterior a esta última, explorando su trabajo con grafito y la tinta, solidificada, así como con el papel de seda (por ejemplo la serie *pnm*, 2020).

La alquimia que usa Mesa para hacer sus dibujos exentos con tinta y grafito es inextricable de una investigación sobre la cantidad exacta de cada elemento que se necesita para producir un material capaz de resonar en la imaginación del espectador. También depende del gesto repetitivo de dibujar, del acto casi burocrático de hacer marcas (gestos que el relato corto de Pablo D'Ors, publicado en este catálogo, expresa de una manera brillante), como si grabara, a través del tiempo del dibujo, capas y capas de la inconmensurable relación entre el tiempo del mundo y el tiempo del espíritu. Como el lector y el espectador probablemente ya saben, la artista expresa con deliciosa complejidad, pero sin limitaciones temporales, una delicada constelación de materia, imagen, pensamiento y representación, desplegando este cuerpo poliédrico de la obra -a la vez que su formalización como objeto individual- en un espacio expositivo alterado.

## **El cerebro en el cuerpo: una imagen**

En *La Piedra de la Locura*, los objetos, del tamaño de una mano, evocaban una idea del cerebro, aunque no de manera fiel ni foto-realista. Es más, la materialidad del cerebro se enfatizaba a través de su inusual apariencia de materia oscura. El título de la pieza, una referencia a la práctica medieval de extraer del cerebro una hipotética piedra que supuestamente provocaba la locura, nos recordaba la importancia del cerebro como un órgano en el que, a lo largo de la historia, tanto filósofos como galenos situaron una serie de enfermedades y comportamientos anómalos. Pero, lo que es más importante, presentaba meta-lingüísticamente tanto el foro carnal de las ideas como una idea en sí misma creándose con distintas formas, además de ser una imagen de la base de datos orgánica de las imágenes.

Porque, ¿dónde se sitúan las imágenes en esta separación organizada entre mente y materia, cuando se trata de su supuesto origen carnal? ¿Dónde residen las representaciones y cómo se desarrollan, y en qué lugar? Mientras observaba el trabajo, mi propia materia gris trabajaba incansablemente intentando comprender la dinámica entre los distintos elementos orgánicos; a la vez, mi cuerpo sentía la calidad material de su inquietante materia negra. Su brillo sugería que podían estar hechos de resina o de algún tipo de cera, aludiendo a una naturaleza física entre un estado sólido y elástico. No eran carne exactamente, pero tampoco eran piedra<sup>2</sup>.

El cerebro, presuntamente el lugar de las ideas y las imágenes, no es simétrico; más bien es regional, en la medida que sus funciones están localizadas en regiones específicas de la materia cerebral, como ya sabemos desde el siglo diecinueve. La

---

2 Dice la artista que el material de esta pieza, así como de otras, es “grafito aglutinado”.

plasticidad del cerebro es ahora un hecho establecido, y, de hecho, una mejor representación del cerebro sería fragmentaria y modular. Hasta la fecha, como la 'lateralización' del cerebro sugiere que cada hemisferio controla habilidades distintas y éstos son mucho más complejos que simplemente dos lados opuestos, es el cuerpo entero el que canaliza la información eléctrica cerebral en representaciones; es decir, acciones, sentimientos y pensamientos.

Incluso podríamos expandir la noción de imágenes y llamarlas signos, como podrían considerarse también los cerebros negros de *La Piedra de la Locura*. Éstos, a su vez, pueden reorganizar el cerebro (hasta cierto punto) si son lo bastante recurrentes, que es lo que llamamos 'plasticidad', la experiencia que la obra estimula empíricamente y sugiere como representación, al repetir un número de formas específicas y distintas. Mesa explica que 'dibujar un cerebro supone representar la máquina de representar'<sup>3</sup>. También me hizo pensar en cómo las representaciones re-diseñan el cerebro. Y, especialmente, en cómo el trabajo de Mesa puede contribuir a ello.

Todo esto quiere decir que el cuerpo (y no únicamente el cerebro), en su movimiento, es el productor de lo volátil y lo intangible o, más concretamente, de pensamientos e imaginaciones, como la propia artista menciona con respecto a este trabajo. Ella considera que el cerebro, como la obra de arte, no es más que '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'<sup>4</sup>. Estas conexiones, es decir, el pensamiento emocional y analítico, tratan

---

3 <http://www.lauramesa.art/la-piedra-de-la-locura/> [consultado el 24 de Julio de 2021]

4 ídem

de aquello a lo que Bergson se refirió como ‘relación entre materia y mente’ en su libro sobre la bio-motricidad de la memoria.

En la época en que se publicó *Matière et Mémoire* (1896), valía la pena establecer, como él hizo, que el cerebro está en el cuerpo y que el cuerpo está en el mundo físico, el cual aparece y existe para nosotros como un conjunto de imágenes. De hecho, le pedía al lector que olvidara todo lo que creía saber sobre el materialismo y el idealismo para aceptar una simple premisa: que la materia es un conglomerado de ‘imágenes’, que él explicaba de la manera más sencilla y menos ideológica posible. Las imágenes, escribía, están a medio camino entre “cosas” y “representaciones”<sup>5</sup>. Por lo tanto, incluso mi propio cuerpo, y el cerebro dentro de él, son una cosa material-inmaterial. Es un dispositivo concreto-intangible. Es capaz de idear a la vez que forma parte del mundo material. Sin embargo, a pesar de lo revolucionario de este concepto del cuerpo como proceso dinámico en la formación de ideas, Bergson todavía seguía la moda europea de la dinámica binomial entre la mente y la materia, la mente y el cuerpo, del cual consideraba que la ‘intersección’ era un ‘souvenir’ (reminiscencia). Esta realidad trastocada –el cuerpo como imagen y la imagen como una casi-cosa– es lo que *La Piedra de la Locura* induce como realidad, al ser una imagen material de esa “realidad-como-idea”.

La tradición de separar mente y cuerpo es uno de los pilares fundamentales del pensamiento occidental, pero no solo entendiéndolos como entidades separadas: más bien en la medida en que existen como un todo de alguna forma. El filósofo José Gil, en su libro *Metamorfosis do Corpo*, cita una conversación entre el misionero Leenhart

---

<sup>5</sup> Henri Bergson, *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*: <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/bergson-en-version-numerique/> [consultado el 25 de Julio 2021].

y un caledonio cristianizado: el primero le pregunta al segundo si fue el espíritu lo que los europeos llevaron a su pueblo, a lo cual el desconcertado nativo contestó que ellos siempre habían tenido conocimiento del espíritu; fue el cuerpo lo que introdujo el cristianismo en su cultura<sup>6</sup>. Sin embargo, el trabajo de Mesa, a través del dibujo en su naturaleza más dinámica y elemental, funciona precisamente como una estrategia única para asociar el cuerpo a la materia como algo espiritual.

Inherentemente, siempre he sospechado que creemos que el cerebro y el cuerpo no son los elementos de una simple dicotomía de mecanismos paralelos y similares. Descartes, tristemente célebre por encontrar respuestas improvisadas para grandes preguntas, creyó encontrar la interconexión entre el cuerpo y la mente en lo que denominó la glándula pineal dentro del cerebro. De la misma manera, la piedra de la locura fue un mito que localizaba la locura en un lugar del cerebro, vinculada a una piedra que, una vez extraída, podía devolverle la estabilidad mental al paciente que creían que estaba loco. Por lo tanto, si existe un umbral entre el cuerpo y la mente en materia biológica, esto significa que la materia es capaz de ser productora de imágenes y que éstas son parte de nuestro mundo físico, a pesar de lo intangible que puedan ser. ¿Acaso no es el idioma –o el inmenso conjunto de signos, desde una sonrisa a la palabra *disegno*– una de las más misteriosas intersecciones entre el espíritu y el mundo (por decirlo de una manera más caledoniana), y su función adyacente, la comunicación?

---

6 José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, A Regra do Jogo, Ediciones LDA., 1980, p. 48.

## El dibujo como filosofía concreta

Como sabemos desde la contribución de Walter Benjamin a la tecnología, desde el siglo veinte en adelante los artistas han utilizado en sus obras tecnologías que existen y funcionan fuera del ámbito del arte. Sin embargo, esta noción de tecnología se refiere a cualquier sistema capaz de dar soluciones operativas a problemas artísticos, al mismo tiempo que permite usos específicos y limitados a sistemas establecidos en un mundo global y ultra industrializado. Ahora bien, para no perpetrar separaciones binomiales de tipo cuerpo-mente entre tecnología y artesanía, prefiero explicar que por tecnología me refiero a cualquier sistema con sus propias reglas que despliega una realidad de cualquier tipo, desde inteligencia artificial a cocinar, en la línea de Walter Benjamin, Bertold Brecht y, después de ellos, Tamara Trodd<sup>7</sup>. En el caso de Mesa, esto se refiere al uso de información reunida por tecnologías algorítmicas sobre los países y sus comportamientos como sociedades, lo cual trata de la identidad como número. Su serie de obras *pnem* tiene como punto de partida la base de datos de la ONU, disponible para todo el mundo en internet, y que sirve como base para el debate entre naciones, como si se fuera la realidad vital de los ciudadanos en cuestión.

Emplear la base de datos de la ONU que abarca todos los países –con la excepción de aquellos que no tienen datos cotejados o se niegan a proporcionarlos– es usar el retrato en números del mundo globalizado. Teniendo esto en cuenta, en la serie *pnem*, Mesa usa tantas hojas de papel de seda como datos utiliza como matriz para su

---

<sup>7</sup> Tamara Trodd, *The Art of Mechanical Reproduction, Technology and Aesthetics from Duchamp to the Digital*, University of Chicago Press, 2015: este libro es una original mirada sobre la tecnología y su influencia en el arte y el pensamiento a lo largo del siglo veinte, partiendo de las ideas de Brecht y Benjamin sobre la tecnología como macro-sistema externo a las tradiciones artísticas pero inherentemente parte de ellas –como en cualquier otra área de actividad humana– influenciando incluso las estructuras de la sociedad.

obra: 27.000, en su instalación *pnem* del 2020, dispuestos en pequeñas pilas, cada una de ellas correspondiente a una base de datos concreta (se podría imaginar que representan a país, una ciudad, una comunidad o una identidad étnica, por ejemplo). Estas pequeñas pilas están aglutinadas con polvo de grafito supuestamente solidificado, formando pequeñas entidades que resisten cualquier categoría conocida en las Bellas Artes o en el mundo en general (la única similitud que soy capaz de encontrar sería la pieza *Trenzinho* (1965), de Mira Schendel, o incluso *Droguinhas*, del mismo año). ¿Qué son estos objetos? El grafito no marca un gesto de dibujo, ni tampoco ha sido usado como lápiz o pigmento. La hoja de papel no se ha usado como soporte para una imagen que la hace desaparecer. Más bien destaca, en su vulnerable fragilidad. El papel utilizado es fino y parece absorbente, es decir, susceptible de cargarse aún más de significado. Con una especie de estrategia ontológica o un sentido concreto de la filosofía, Mesa nos invita a preguntarnos por la cuestión metafísica de 27 siglos de antigüedad de la identidad, del ser. ¿Qué es esto? Pero también, y quizás más afín al pensamiento de Walter Benjamin: ¿Qué es esto?

En los tiempos de Walter Benjamin, la tecnología todavía era analógica y mayoritariamente mecánica, aunque el taylorismo era ya una filosofía establecida y Ada Lovelace (Inglaterra, 1815-1852<sup>8</sup>) y Etienne-Jules Marey (Francia, 1830-1906<sup>9</sup>) ya habían ideado sistemas y tecnologías capaces de producir más datos de los que el cerebro es capaz de comprender, en el sentido primario de la palabra –abarcar con la

---

8 Ada Lovelace escribió el primer programa basado en algoritmos para el primer ordenador de la historia llamado *Analytical Engine*, diseñado por Charles Babbage (1791–1871), aunque nunca se construyó.

9 Etienne-Jules Marey fue un científico francés responsable de la invención y la sistematización de máquinas de registro gráfico incluyendo cronofotografía, que medían el movimiento de la naturaleza a través de secuencias e interpretaciones gráficas. Los datos que sus máquinas fueron capaces de registrar superaron la habilidad de calcularlos matemáticamente.

mente—. La comprensión es la háptica del espíritu y, por tanto, el límite de su elasticidad. Solo podemos absorber una cierta cantidad de datos, como las 27.000 hojas de papel que recogen la materia de grafito que funciona como pegamento pero también como residuo. Peor aún, y esto es particularmente conmovedor hoy en día, los humanos podemos comprender solo hasta cierto punto las dinámicas entre los sistemas de datos y los elementos de datos: por ejemplo, los cálculos exponenciales, claves para entender la propagación de la actual pandemia de Covid19, son —se quejaba un científico en el periódico The Guardian— arduos para que la mente humana los conciba. Las instalaciones de Mesa se centran incluso en otro aspecto del tema de los datos: cada uno es un sistema estratificado en sí mismo, puede que incluso uno idiosincrático.

El título *pnem* que emplea Mesa es un acrónimo de *Pero no el mundo*, que es la última parte de una frase sobre un aspecto de la filosofía de Jürgen Habermas explicando que pensar en el final compromete el final, ‘pero no el mundo’, título de la exposición que esta publicación celebra. La obra es, por lo tanto, un espacio de interrogación del mundo en su composición de individualidades o singularidades, que son también identidades y números (el acrónimo, con su delicioso timbre, presenta la obra de arte como algo sin palabras y asemántico, pero también emula el uso burocrático de letras y números.) Pero, ¿cómo se unen estas dos cosas? ¿Cómo puede una idea, un número, convertirse en parte del mundo? ¿Y qué dice? La última es una pregunta mucho más difícil de responder, y no voy a intentar hacerlo aquí. Creo que, si existe algún espacio humano de libertad, sin duda es el arte, al suscitar preguntas, debates y quizás incluso acciones, más que respuestas.

La imagen, sin embargo, parece ser el elemento dinámico que podría encarar la primera pregunta. Por ejemplo, una obra del 2019, *Imagen*, es un bloque gris oscuro, que mide solo 10 x 45 x 10 cm, y que replica una estética minimalista. Sin embargo, una vez nos aproximamos a ella, se revela como un bloque estratificado de hojas de papel, polvo de grafito y tinta, que se mantienen unidas por una sustancia no revelada que adquiere un estatus casi mítico. Esta última literalmente mantiene unidas las hojas de papel entre unos bloques que se supone que son de tinta solidificada; el conjunto se propone como 'imagen'. Si expandimos su significado hacia una línea de pensamiento bergsoniana, esta obra está situada con precisión entre las cosas y las representaciones. Es, en definitiva, lo que nos habla del mundo, o tal vez de nuestro mundo; pero también lo que habla *al mundo de* nosotros. Un movimiento más que una cosa, una cosa más que un número –en el mundo.

Los interrogantes de Mesa son directa y sinceramente filosóficos, pero la forma en que se exponen es inherentemente concreta y material. Ella describe su obra como 'dibujo solidificado', ya que su dibujo es también un concepto, en línea con el giro tecnológico del siglo veinte que abrió las prácticas artísticas hacia la heterogeneidad. En efecto, los y las artistas del siglo veinte se desviaron de las prácticas artísticas tradicionales hacia conocimientos especializados, mientras creaban un espacio para la creatividad sin parangón. Las y los artistas siguen teniendo conocimientos técnicos, pero también son etnógrafos, músicos, cineastas y, en el caso de Mesa, filósofos. Más específicamente, se puede situar el arte de Mesa en la confluencia entre la filosofía y la teoría del *disegno* –que no debe confundirse con la práctica del dibujo del Renacimiento– como dibujo contemporáneo. Diez años después de obtener su doctorado en Bellas Artes en el área de Dibujo (2008), se licenció en Filosofía (2018),

una trayectoria académica que se corresponde con una perspectiva contemporánea del *disegno*, que pone en valor la práctica del dibujo como conceptualización. Como escribió Sol LeWitt: 'la idea se convierte en una máquina que hace arte'<sup>10</sup>. Sin embargo, y a diferencia de la mayoría de artistas conceptuales masculinos, Mesa tomó las herramientas de dibujo por su valor semiótico y filosófico, en sintonía con el trabajo de Mira Schendel o, más cercano a nuestro tiempo, el de la artista catalana Blanca Casas Brullet, privilegiando por igual el papel, el lenguaje, el grafito, el pensamiento y los datos. Especialmente el papel, en la serie *pnem*.

El ámbito del dibujo al que Mesa recurre para establecer su filosofía concreta es, sin duda, el *disegno*. Después de que Giorgio Vasari considerase el dibujo, o *disegno*, como el padre de todas las artes, Federico Zuccaro confesó que hubiera utilizado la palabra concepto en su lugar, de haber estado hablando del mismo tema en su *magnum opus La idea de los escultores, pintores y arquitectos* (1607), para filósofos. Desde su punto de vista, *disegno* significa concepto, como Dios significa naturaleza para Baruch Spinoza, si tuviéramos que establecer un paralelismo. En vez de simplificar las cosas, estas asociaciones crean pliegues en la realidad y los muestran más maleables de lo que se sospechaba. En ese sentido, y una vez vemos la serie de instalaciones *pnem* de Mesa, comprendemos su lenguaje como *disegno*: hojas de papel, grafito y tinta son utilizados como herramientas de dibujo, pero también como conceptos que pertenecen a la carne, a la superficie y al pensamiento dinámico. Son parte del léxico del cuerpo, la imagen y la realidad, asociándolo todo de una única manera.

---

10 Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum, vol. 5, nº 10, Verano 1967.

## La escala de la alquimia de Laura Mesa

Lo que sostiene el dibujo es el propio dibujo. Por supuesto, el material del dibujo lo sostiene, pero, además, ¿qué es un dibujo sino la posibilidad de una imagen tangible (incluso si no está realizada y existe únicamente como un diagrama en la oficina de un coleccionista, como podría ser el caso de una obra de Lawrence Wiener)? ¿Qué es el dibujo si no es la tangibilidad de lo intangible? En esta exposición, Mesa imaginó el espacio como dibujo, en su obra más ambiciosa hasta la fecha: construyó un espacio dentro del espacio, oscureciéndolo como si estuviera cubierto de grafito, desplazando ligeramente las dimensiones de la sala hacia los lados, creando así un área interna y otra externa en el interior, deterritorializando el espacio. Corresponde al espectador reterritorializar en otro lugar, y se sugiere fuertemente que podría ser el cuerpo fragmentado.

De hecho, los dibujos solidificados que Mesa aporta a la exposición son partes del cuerpo, especialmente articulaciones como codos y rodillas, justo en la zona donde se mueven y potencialmente giran, como ha hecho el espacio. Sobre ellos se disponen hojas de grafito, como sugiriendo intención solidificada, enfoque y tiempo, el *ethos* del dibujo. La fascinación de Mesa por la materia oscura del grafito y la tinta se despliega aquí en el espacio, como si el espectador estuviera dentro de un dibujo pero también asociado con su oscuridad. Hay en la obra de Mesa una relación inquietante entre el ver y el sentir, por lo que su oscuridad casi parece rechazar la mirada y forzarla hacia el interior. Introspectivamente, se puede entender el tiempo de realización del dibujo, se puede ver –con la mirada interior– la materia evolucionando, las manos, trabajando, repetitivamente, para crear algo que se supone no tanto para ser visto como para

articular todos los sentidos y el sistema nervioso entero, hasta el cerebro, inmersivamente.

De hecho, una de las dimensiones de su trabajo que todavía está por analizar es el proceso de acumulación de gestos que produce una escala inusual en el dibujo. Esto es especialmente visible en *pnem.extremos*, 2020, donde varios bloques de tinta solidificada sujetan pequeñas pilas de hojas de grafito, todo colocado sobre una mesa. El grupo completo de elementos hace que la escala del dibujo sea bastante monumental –para esta práctica en particular–, como ocurre en algunas otras obras. Más impresionante aún es la escala de tiempo necesario para realizar la obra. El espacio ocupado por la materia equivale al tiempo que Mesa ha pasado agregando materiales, trabajando en su alquimia personal que lo mantiene todo unido.

La originalidad de los ‘metadibujos’ de Mesa, como los llamó Verónica Farizo, es su rechazo a representar algo. De hecho, aunque la teoría del *disegno* en el Renacimiento era intrigante e intelectualmente estimulante, su práctica seguía siendo secundaria para las grandes artes, arquitectura, pintura y escultura. Fue la teoría del *disegno* que heredamos, que contribuyó a derribar el papel sumiso del dibujo, perseguido por Mesa con temeridad: los materiales toman el protagonismo en bruto, transvalorando así los valores que producían la tradicional alquimia de la imagen dibujada, es decir, el roce de una materia desmenuzable contra una superficie que la sostiene, normalmente para representar cosas reconocibles del mundo. Al mostrar los componentes alquímicos de las imágenes, Mesa introduce, más bien, la idea, el concepto, la noción de representación, de una manera crítica en el espacio expositivo. Es más, obliga al dibujo a existir en el mismo espacio que el espectador, como un

cuerpo consciente, potencialmente transformado por un flujo de pensamiento performado. Como comunicación.

Creo que las estadísticas y los números son importantes; no comparto el temor que inducen en algunas filosofías culturales. Sin embargo, sí creo que no comunican, sino que informan. Proporcionan el número, la onda potencial, la excepción obligada, siempre y cuando la hipotética pregunta que originó la encuesta fuera pertinente, pero, aún más importante, siempre y cuando los números no sean confundidos con el pensamiento. Como nos advierte Mesa, lo que importa es la presencia, el tiempo y el cuidado, porque la materia es imagen, y las imágenes son transmisiones más allá de las palabras, directas a la carne viva. La importancia de la experiencia significativa de la vida se encuentra más allá de unas palabras puntuales, de las modalidades cuantificables e incluso de la belleza.

Porque la obra de Mesa tiene ese tipo de belleza a la que uno necesita acostumbrarse, y luego acaba formando parte de tu propia imaginación. De hecho, y tal vez esto sea una opinión personal, el dibujo de Mesa es inquietante, se mantiene en el espacio como un fantasma, es decir, como una presencia subliminal que no se puede situar con exactitud. Desvía nuestros hábitos y sobrepuja comportamientos esperados. Como si este 'mundo' que Habermas propuso como incambiable fuera la realidad espectral que encontramos en los números de las hojas de Excel de la ONU. No sorprende que la exposición *Pensar el Final Compromete el Final*, finalmente acabe ocupando el espacio, como si el espacio fuera, en sí mismo, el espectro, y nuestros cuerpos –que son más que la suma de sus órganos– fueran el más carnal de los conceptos.

Londres, 27 Julio 2021