

Seres fuera de campo

Mery Sales







Dedicado a Juan
A la memoria de Enriqueta



Seres fuera de campo

Mery Sales

Fundació Chirivella Soriano
Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

De juliol a octubre de 2020



CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



ÍNDIX

VAL.	11	<i>Pintura i política. Sobre la possibilitat d'un art compromés</i> Manuel Chirivella
	15	<i>Pintura conscient</i> Álvaro de los Ángeles
	29	<i>El batec en la mirada</i> Amparo Zacarés
	41	<i>La bellesa i el dolor del món. Petjades de Simone Weil</i> Emilia Bea
	49	<i>Una mostra interrompuda</i> Mery Sales
	57	<i>Obra Seres fuera de campo</i> Mery Sales
CAS.	137	<i>Pintura y política. Sobre la posibilidad de un arte comprometido</i> Manuel Chirivella
	141	<i>Pintura consciente</i> Álvaro de los Ángeles
	157	<i>El latido en la mirada</i> Amparo Zacarés
	165	<i>La belleza y el dolor del mundo. Huellas de Simone Weil</i> Emilia Bea
	177	<i>Una muestra interrumpida</i> Mery Sales
	185	Catalogació d'obra / Biografia
ENG.	191	English Translations

Pintura i política.

Sobre la possibilitat d'un art compromés

Manuel Chirivella

«Un dels problemes més arduos que poden oferir-se a un artista plàstic és la conjunció del compromís ideològic amb la fidelitat de l'expressió personal» (Antonio Saura)

En entrevista inclosa en el catàleg de l'exposició *L'incendi i la paraula* (2015-2016) Mery Sales al·ludia al repte que suposa com pintar políticament sense caure en el pamflet. Aquest repte, aquest dubte ens trasllada al ja clàssic debat de la possibilitat o no d'un art compromés en el moment actual.

La dimensió política de l'obra d'art ha seguit tradicionalment una doble via: com a representació d'una societat ideal i alhora com a negació de l'ordre de coses establert.

La conjunció d'ambdues pretensions es pot incardinar en l'essència mateixa del concepte d'«avantguarda» l'objectiu únic de la qual, exprés o tàcit, és canviar la societat, transformar el món.

Tristament la constatació històrica de les avantguardes ha sigut la de la seua assimilació pel poder, artístic o polític, i la conversió en moda i mercaderia.

Hui, a més, profundes transformacions socials desvirtuen aquests anhels. D'una banda, ja no creiem en els «grans relats», siguen aquests la religió o la política, que ja no serveixen per a organitzar l'experiència humana i marcar el camí a seguir. D'altra banda, la multipresència dels mitjans de comunicació de masses determina de manera evident la distribució i recepció de l'obra artística. Condicionat per la llei de l'oferta i la demanda i amb sistemes distributius encara inexistents en èpoques molt pròximes, l'art actual pot servir com a mer miratge de llibertat i, alhora, com a pantalla ocultadora de penoses realitats.

R.Z. Sheppard encunya el terme «infoesfera»¹ per a descriure aquest panorama en què ens veiem immersos i al qual se sumen

1. Sheppard, R. Z., Books «Rock Candy», *Time Magazine*, 12 de abril de 1971.

nous *gadgets* i possibilitats relacionals, principalment virtuals a través de la xarxa.

En aquesta tessitura no és fàcil trobar una estratègia que retorne a l'art que pretén ser compromés un mínim àpex de credibilitat o eficàcia. Darrere d'aquesta possible i nova estratègia, Thomas Crow adverteix que la capacitat d'influir de l'art hui dependrà de la seua actitud per a ocupar «zones de llibertat permesa»² i des d'allí engendrar missatges implícits de ruptura i canvi. Una tàctica que José-María Parreño qualifica de «finta perpetua, per a poder influir i no ser utilitzat; per a passar per polític entre els artistes i per artista entre els polítics»³. Una ètica amb disfressa estètica que puga actuar en el cor mateix del poder.

En aquesta mateixa línia, Hal Foster destaca la conveniència de substituir el terme «avantguarda» pel de «resistència», al·ludint a una nova tàctica d'operar des de l'interior, a una maniobra d'infiltració, de sabotatge, fins i tot de traïció. Si l'art no pot prescindir dels condicionaments actuals per a la seua producció i distribució, necessaris per al seu desenvolupament social, haurà d'usar-los en la mateixa mesura en què l'art és utilitzat per ells.

No és necessari prendre per assalt cap Palau d'Hivern, com va plasmar Eisenstein en la seua pel·lícula *Octubre*, bastarà amb apropiat-se en benefici propi de l'arsenal ofert per aquest Palau (hui convertit en múltiples palaus mòbils) i substituint aquest únic assalt en múltiples estratègies, diverses i plurals, de corrosió i desgast dels seus murs impúdics i excloents.

Al·ludim, doncs, no a un «art polític» enclaustrat en un codi retòric que només reproduïx representacions ideològiques, sinó a un «art amb política» que des de la preocupació «pel posicionament estructural del pensament i per l'efectivitat material de la seua pràctica dins de la totalitat social, cerca produir un concepte del polític de rellevància per al present»⁴.

Aquest procés de «subversió interior» requereix dels qui sàpien expressar, en un llenguatge que aconseguisca la sensibilitat dels seus contemporanis, demandes concretes i el

2. Crow, Thomas, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*. New York: Editorial Harper & Row, 1985.

3. Parreño, José María, *Un Arte Descontento. Arte, Compromiso y Crítica Cultural en el cambio de Siglo*. Murcia: Editorial Cendeac, 2006.

4. Foster, Hal, «Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el Arte Contemporáneo», en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, trad. Jesús Carrillo i Jordi Claramonte. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

desig final d'una vida diferent. Demandes que potser han d'anar més enllà del material acompanyades d'aquest plus de fantasia que comporta l'artístic.

Concreció en els objectius que implique l'assumpció de responsabilitats individuals davant d'aquestes «micropolítiques»⁵ assenyalades per Foucault com els nous camps de batalla on lliurar la lluita per la transformació de la societat: crítica a la societat de la informació, denúncia de la corrupció política, ecologia i feminisme.

Compromís i resistència són elements que juntament amb uns altres serveixen per a enquadrar la trajectòria intel·lectual i artística de Mery Sales. Pintar no és sinó una altra manera de pensar i tota exposició ha de conduir cap a una necessària reflexió. En aquesta mostra, fruit del conveni de col·laboració entre el Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana i la nostra Fundació, Mery Sales obri amb la seua pintura vies de reflexió a través del pensament de María Zambrano, Hannah Arendt i Simone Weil, suport eticofilosòfic sobre el qual s'assenta la seua aportació pictòrica.

Pintura, d'impecable factura en les obres de Mery Sales, que amb la seua especificitat originària provoca emoció i meditació alhora. Pintura en la qual perviu l'indissoluble maridatge del pensament i la plasticitat.

En aquesta línia afirmava Antonio Saura «que no existeix art que no siga mental, i que per a ser-ho completament ha de ser abans de res fenomen eminentment pictòric»⁶. El pensament plàstic s'alimenta d'aquesta permanent interferència i comunicació. Tota bona obra d'art ha d'expressar l'esperit del nostre temps, és a dir, plantejar qüestions que a tots ens concerneixen, però no com a assumpte central, sinó com un element del seu propi llenguatge. Ha de tindre també un component sensible i no sols intel·lectual, que transmeta alguna cosa que no puga reduir-se a una mera descripció.

La pintura de Mery Sales tracta problemàtiques actuals subtilment inserides en la seua personal estètica demostrant la seua aptitud per a imbuir certs valors i reclamar, des de la bellesa, certs posicionaments i ulteriors comportaments a l'espectador.

5. Foucault, Michel, *Lecciones sobre la voluntad del saber*, trad. Horacio Pons. Madrid: Akal, 2015.

6. Saura, Antonio, «La muerte del arte», text inclòs en *Fijeza. Ensayos*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1999.

Probablement hem de considerar que canviar la vida i transformar la nostra societat a través de l'art és una utopia. Però potser aquesta utopia pot ser substituïda per la convicció que l'art no és solament un a més de la vida. Per a creador i espectador la qüestió pot resumir-se en la necessitat d'aconseguir que l'art visca en la vida mateixa. Un art arrelat en la vida i que ens ajude a eixir, en paraules de María Zambrano, de «la nit fosca de l'humà» perquè, en definitiva, viure no és sinó «una exigència d'íntima transformació»⁷.

Manuel Chirivella Bonet és president
de la Fundació Chirivella Soriano C.V.

7. Zambrano, María, *Algunos lugares de la Pintura*. Barcelona: Editorial Acanto, Espasa Calpe, 1989.

Pintura conscient Álvaro de los Ángeles

«Vull concedir que jo, per descomptat, estic interessada, primàriament, a comprendre. Això és absolutament cert. I vull també concedir que hi ha altres persones que estan interessades, primàriament, a fer alguna cosa. Però no és el meu cas. Jo puc viure perfectament sense fer res. Però, en canvi, no puc viure sense, si més no, intentar comprendre el que ha ocorregut, siga el que siga.» (Hannah Arendt)

«Tota victòria humana ha de ser reconciliació, retrobament d'una perduda amistat, reafirmació després d'un desastre en què l'home ha sigut la víctima; victòria en què no podria haver-hi humiliació del contrari, perquè ja no seria victòria, això és, glòria per a l'home.» (María Zambrano)

«Des de la més tendra infància i fins a la tomba hi ha, en el fons del cor de tot ésser humà, alguna cosa que, malgrat tota experiència dels crims comesos, patits i observats, espera invenciblement que se li faci el bé i no el mal. Abans de res és això el que és sagrat en qualsevol ésser humà.» (Simone Weil)¹

Preàmbul

Començar amb tres citacions és encimbellar-se en la ignorància. Després d'aquestes, res podrà ser dit que no puga, al seu torn, ser acompanyat del salvavides que suposa citar —que és sempre descontextualitzar, extirpar l'òrgan d'un cos per a portar-lo a un altre amb la il·lusió que no hi haja excessives incompatibilitats—

1. Citacions extretes, respectivament, dels textos: Arendt, Hannah, «Discusión con amigos y colegas en Toronto», en *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*, trad. Manuel Abella i José Luis López de Lizaga. Madrid: Trotta, 2010, p. 68; Zambrano, María, «¿Por qué se escribe?», en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza editorial, 1987-2019, p. 59; Weil, Simone, «La persona y lo sagrado», trad. Maite Larrauri, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 43, «Desconcertante Simone Weil». Madrid: Editorial Archipiélago, 2000, p. 80.

i al seu torn, continuar ascendint cap a l'absència total d'agafadors, on les citacions s'esvaïsquen i quede el que es va pensar escriure, una cosa molt diferent del que es fa en escriure-la, del gest mateix. I encara més dissimil del que pot ser llegit, perquè es va escriure finalment. No obstant això, començar un text citant aquestes tres pensadores universals i polifòniques, és acostar-se bastant a l'intent continu de cerca que, per a Mery Sales, representa la pintura entesa en ella com a acció de pensament, per més que això puga veure's com una contradicció en termes. Al mateix temps, són personatges-matriu per a l'artista, que troba en algunes de les coses dites per les tres el que ella ha sentit i expressat, però, per mitjà de la pintura. El procés podria descriure's com a text escrit que prové del pensament abstracte en el cas de les pensadores, i pintura figurativa que esdevé de la interpretació de certs textos i, especialment, de molts moments vivencials, on l'experiència s'oposaria, en essència, a l'abstracció, per part de la pintora. Llevat que per abstracció també entenguem —o millor, incloguem— la possibilitat de la memòria. Si és experiència, no pot ser abstracció, diria Hannah Arendt, llevat que aquesta memòria no provinga tant de l'experiència en si, com de l'absència total de lògica en allò que es recorda, un descasament entre allò que pensem que hauria de ser, per exemple, l'educació o l'amor, i allò que és o va ser finalment. Des d'aquest camp interpretatiu, l'exercici de memòria en qüestió tindria més vitalitat en el seu ímpetu per definir el que s'és en l'actualitat, malgrat el que s'ha sigut en algun moment previ, que a reconstruir el que va ser aleshores, perquè aleshores és un concepte massa vague com per a pintar-lo de manera figurativa. En el present convergeixen totes les coses, fins i tot el futur que perceben i anuncien.

Per tant, aquest intent serà el d'albirar per què a vegades, especialment amb artistes, els textos llegits, la teoria assimilada, l'abstracció del pensament, necessita desembocar en la presència física d'una obra, en aquest cas en la fragmentació rectangular, bidimensional, d'un quadre o d'una sèrie, que redueixen el camp de la percepció per a, després, amb la claredat que atorga la contemplació, fer que explote cap a direccions infinites d'interpretació. Quan això ocorregui, ja no serà per efecte de la teoria o el pensament que el va generar, que hi quedaran encapsulats i fins i tot solapats i a la fi anul·lats, sinó per la transformació d'un mitjà en un altre en què el visual pren el comandament i transforma el que la mirada veu de manera individual, en un imaginari col·lectiu.

A propòsit de la pintura, Susan Sontag escrivia l'any 1964, en el seu concís i contundent *Contra la interpretació*, que «la fugida de la interpretació sembla ser especialment característica de la pintura moderna. La pintura abstracta és un intent de no tindre contingut, en el sentit ordinari; com que no hi ha contingut, no hi cap la interpretació». I que, «per a evitar la interpretació, l'art pot arribar a ser paròdia. O a ser abstracte. O a ser ("simplement") decoratiu. O a ser no-art»². Qualsevol afirmació necessita el seu context. Els anys seixanta del segle xx als Estats Units estaven sorgint, desempesent-se més aviat, d'una espècie d'embriaguesa del geni creador personificat en els pintors abstractes de caire expressionista, que tenien en Jackson Pollock el seu messies i en Clement Greenberg el seu evangelista destacat. Desprendre's d'aquesta interpretació que addueix Sontag és més aviat fer-ho d'una mena de lectura de les obres en què tots opinen llevat de l'obra; que és com afirmar que la mirada única i exclusiva és la del crític, no la de l'artista. El concepte de crítica «transparent» que posava sobre la taula l'escriptora estatunidenca, l'obligava a parlar a l'art, a l'obra: passar d'«una hermenèutica de l'art» a «una eròtica de l'art», parafrasejant l'enunciat últim d'aquest assaig. I, en aquesta nua, resulta evident que moltes coses cauen del pedestal on van ser col·locades i d'altres, noves i tal vegada inesperades, emergeixen amb lucidesa. Entre aquestes, sens dubte, l'escriptura feminista i la interpretació cultural des d'aquest posicionament, en què tot va començar a ser diferent i va anar acostant-se al que —amb l'impuls de tots— alguna vegada serà.

Podria semblar que parlar en termes de pintura abstracta i pintura figurativa, hui dia, no ajudara a definir o, si més no, a enumerar els perquès de l'art contemporani i les seues respostes davant del fet de la seua necessitat. No en va, Eric Howsbawn va determinar el fracàs de la pintura com a exponent de l'«expressió dels temps» en uns temps en què l'art d'avantguarda no és sinó una altra víctima de l'obsolescència tecnològica. En una versió actualitzada d'aquest plantejament, podríem apuntar que ara és el subjecte qui desapareix per efecte de l'obsolescència tecnològica, que arrossega totes les altres, incloent-hi les dels afectes, les relacions personals i els llocs on vivim. La pintura ha sigut el símbol més representatiu, si no exclusiu, de l'art durant segles; la bella art que semblava aglutinar la capacitat de veure-hi (ull), la síntesi

2. Sontag, Susan, *Contra la interpretació*, trad. Horacio Vázquez Rial. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 34.

que implica mirar (ment), i el mestratge que acompanyava el seu quefer (mans): la seua condició més visible i, per això, també la més desitjada. Més que en qualsevol altre àmbit artístic —tal vegada només comparable a la fotografia en els moments del seu *blowing up* múltiple i desproporcionat— la pintura, entenent-la també com a una pràctica pròpia de qui entén el món com una edició d'imatges que s'executen manualment, ha sigut maltractada pels seus mateixos practicants. Aquests que creient que copiar la naturalesa els fa pintors, i aquells que, a força d'insistir, creuen convertir la fal·làcia en una veritat necessària. La insistència, però, només ha donat fruits quan exhibeix una línia d'investigació que —bé des del text, bé des de la pulsio— traça un camí que mai no pot esgotar-se. *The rest is noise*.

La pintura conscient de Mery Sales, a la qual al·ludeix el títol d'aquest text, es refereix al fet que pintar, malgrat tot, com escriure, malgrat tot, és una activitat que ens ajuda a entendre allò que, en ser pintat o en ser escrit, comprenem millor. Comprendre no és, necessàriament, saber, ni únicament pensar. Podem saber coses sense comprendre-les. L'efecte de la comprensió implica l'acció que fa que, en passar per un mateix o una mateixa allò extern, exercisca en nosaltres una petita transformació que ens faça veure de nou tant el que sabíem, com allò que ara comprenem, això sí, d'una altra manera. Iniciem el procés sense comprendre una cosa i l'acabem amb la consciència de comprendre-la i, per tant, l'adquirim com a sabuda, incorporant-la al conjunt de coses que conformen la nostra petita i modesta saviesa: un patrimoni personal i polític. I aquest conjunt de sabers ens transforma per sempre. N'hi ha qui opina que la cultura és transformadora i s'incorpora a la vida dels qui la gaudeixen quan les necessitats més bàsiques estan cobertes. És a dir, que la cultura serveix per a cultivar un camp la terra del qual, per continuar amb la imatge iniciada, no necessita ja ser adobat; perquè gaudeix de nutrients suficients com per a esperar que tot florisca i cresca sense derives ni indecisions. Aquesta opinió està tan estesa com infructuosa resulta la seua defensa, perquè instaura i perpetua un model de pràctica cultural que no aconsegueix aquesta transformació personal, sinó que esdevé el complement idoni per a lluir en determinats ambients de major o menor nivell cortesà. Allò cultural no ha de ser el que consumim quan la resta està «tot bé», sinó allò que vivim amb assossegada intensitat perquè la resta pugui estar bé. La pràctica cultural entesa com a activadora de possibles i no com a possibilitat intercanviable entre maneres de

comportar-se o maneres de ser. Quina condició atorgaríem llavors a aquells artistes i a aquelles pràctiques que al·ludeixen a l'art, a la literatura, al cinema o al teatre, a la poesia, i que han plantejat el seu estar en el món com a transformació personal sense més planificació que aconseguir-la, sabent que les dificultats i obstacles de tota mena els deixen a la intempèrie? Pàries, tal vegada? Pàries conscients, millor, per continuar caminant per les senderes que les tres pensadores ací reflectides —Arendt, Zambrano i Weil— d'una manera o altra van recórrer.

Richard Sennett ha definit el terme «artesania» com allò que «designa un impuls humà durador i bàsic, el desig de fer bé una tasca, sense més.» Per tant «comprén una franja molt més àmplia que la corresponent al treball manual especialitzat. (...) És aplicable al programador informàtic, al metge i a l'artista; l'exercici de la paternitat, entesa com a cura i atenció dels fills, millora quan es practica com a ofici qualificat, el mateix que la ciutadania»³. Una certa consciència d'estar fent bé el treball que es té entre mans i en què la ment que pensa no se separa mai de la mà que actua. També aquesta podria ser una definició encertada del procés pictòric que ací abordem, ple de consciència. D'altra banda, Hannah Arendt va escriure que «si “procedisc” d'algun lloc, deu ser de la filosofia»⁴, per més que va derivar cap a la teoria política allunyant-se de manera clara d'aquesta pertinença a un col·lectiu que no la definia, segurament perquè no l'acceptava.⁵ Considerar-se o no qualsevol cosa, en aquest cas filòsofa, no és una cosa que hagi de decidir-la ningú més que una mateixa, perquè en essència, deriva d'un procés emancipador que només pot resoldre's individualment. És inevitable veure similituds referent a aquesta actitud emancipadora en la conducta de Mery Sales, en el seu cas referent a la pintura. Encara que semblara mentida, o anacrònic, encara hui dia les dones artistes pateixen situacions en què s'espera d'elles una subordinació al sistema. Parlar de sistema en aquest punt, lluny de plantejar-lo en termes de generalitat o abstracció, és definir-lo com una acció majoritàriament exercida pel patriarcat, o en la seua derivació *light* el paternalisme, en pràcticament qualsevol decisió que es pugui prendre; fins i tot si aquestes afecten en exclusiva les dones. No hi

3. Sennett, Richard, *El artesano*. Barcelona: Anagrama, col. Argumentos, 2009, p. 20.

4. En «Carta a Gerhard Scholem», dins del volum *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*. Madrid: Editorial Trotta, 2010, p. 29.

5. Inclosa també en el mateix volum, l'«Entrevista televisiva con Günter Gaus» emesa el 28 d'octubre de 1964 en la cadena de televisió ZDF, és explícita referent a això. *Ibid.*, p. 42 et seq.

ha dubte que aquests excessos existeixen —i d'una manera gens dissimulada— també en l'àmbit acadèmic. L'escriptora Vivian Gornick expressa així el que sembla una propietat intrínseca i transnacional del comportament de l'acadèmia, en el seu primer llibre de memòries *Fierce attachments*: «El departament d'anglès a Berkeley era, en si mateix, un model per a tota mena de relacions humanes. Hi havia els qui tenien poder: els professors titulars brillants i famosos, i els que volien poder: els homes joves i brillants disposats a ser el deixeble, el protegit, el fill i el company intel·lectual. Junts, el professor i el protegit formaven les baules de la cadena de l'amiguisme que assegurava la continuació de l'empresa a la qual servien: la literatura anglesa en la universitat.»⁶ La funció que s'assignava a les alumnes intel·ligents era aconseguir ser l'esposa d'algun d'aquests «homes joves i brillants», i mai la de poder aspirar a les seues mateixes metes o finalitats intel·lectuals i acadèmiques. Gornick va patir aquesta situació en els anys seixanta del segle xx, i en efecte les coses han canviat, fins i tot substancialment en determinats escenaris, però també és cert que algunes institucions com les universitàries —encara que no en exclusiva— basen una part important del seu propòsit actual en la determinació de continuar sent una eficaç corretja de transmissió dels plantejaments patriarcals clàssics. Encara més, si fora possible, des que han incorporat la lògica mercantilista recolzada i avivada pels plans d'estudis recents que no sols se centren en l'àmbit econòmic, sinó també en el competitiu. Per més que la competència, en sentit estricte de ser capaç d'estar preparada o preparat per a desenvolupar una tasca, és una necessitat i un valor en àmbits de coneixement, hi ha formes molt subtils de desviar-la cap a una competitivitat desenfrenada o il·lògica, precisament en àmbits on la saviesa i el coneixement haurien de destacar sobre altres aptituds secundàries o conformistes, encara més si són en essència servils.

Més propera al lloc i en el temps que Gornick i plenament centrada en l'àmbit del treball creatiu i les seues tangents, Remedios Zafra ha fet una dissecció valenta i un diagnòstic hiperrealista de la situació que viu tant l'acadèmia com el món exterior de la creació artística des d'una perspectiva feminista. *El entusiasmo* respon amb credibilitat i consciència de si mateix davant d'una sèrie de

6. Aquest fragment està estret de la versió en català *Vincles ferotges*, editada per L'altra editorial, en traducció de Josefina Caball. Barcelona: 2017-2019, p. 124.

preguntes que, per òbvies, no han de ser obstacles; i amb unes respostes que, sense evitar ser clares (o precisament per això) són bel·licosos i transgressors. Davant de la qüestió de la precarietat en l'àmbit cultural, aquest llibre s'entén com un tractat, fins i tot en alguns passatges com una guia. Zafra aconsegueix posar paraules al que ja posseïa una forma i, encara més important, pronunciar-les en veu alta on altres només es van acostar a mussitar-les dintre seu, sense convicció suficient o empena necessària per a fer-les públiques. Aquesta actitud no és condescendent, com no ho són les «creacions que incomoden», el subcapítol del llibre en el qual s'analitza la qüestió sobre si les creacions culturals han de generar-se per a evadir-nos o per a fer-nos més conscients del món que habitem. Sembla clar que, com indica la teòrica, «la consciència sobre un mateix augmenta l'exigència sobre el món que ens forma i ens transforma. No és igual llegir per a repetir un món que llegir quan es té la motivació per a canviar-lo»⁷. En el cas de Mery Sales això s'acompleix plenament, i no sols com una lectora important que implica les seues troballes en les pintures sòbries, gairebé sempre concises quant a elements i, per això mateix, carregades de simbolisme. També ocorre en tant que és una persona capaç de veure les relacions personals com un do en si mateixes, mai no com un trànsit per a aconseguir altres finalitats.

D'entre les influències de les tres pensadores que recorren les bases teòriques del treball pictòric de Mery Sales, Zambrano és la que ha donat més arguments vinculats al fet artístic i, més detalladament, al pictòric. Fins i tot quan els seus conceptes, com el «clar del bosc», fan referència també a una manera d'estar en la vida des del pensament abstracte i des de la seua «raó poètica» en la filosofia, les imatges que crea en les seues descripcions s'acosten molt a una materialització formal, a una influència des del color i la presència de la naturalesa, incloent-hi els animals, del seu pensar el món, una sort de fer aflorar a la superfície qüestions que es troben en capes profundes de l'ésser i de la raó i que necessitaren elements bàsics, sensibles, per a ser expressats. La poesia és capaç de generar imatges a partir d'una sèrie molt limitada d'elements, i és gràcies a la capacitat infinita de combinatòria que té que fa que cada poeta parle amb una veu que sempre serà nova, per més que el llenguatge

7. Zafra, Remedios, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, col. Argumentos, 2017, p. 223.

i l'idioma emprats siguen eines comunes dins d'una tradició o identitat pròpies. Des d'aquesta individualitat radical parla també Simone Weil, més amb la certesa d'estar definint-se a si mateixa, que com a intent d'estendre les seues troballes a la resta; encara que sobre això tornarem més endavant.

Zambrano ho defineix així: «El clar del bosc és un centre en què no sempre és possible entrar; des de la fita es mira i el fet d'aparèixer algunes petjades d'animals no ajuda a fer el pas. (...) No cal buscar-lo. No cal buscar. És la lliçó immediata dels clars del bosc: no cal anar a buscar-los, ni tampoc a buscar-ne res.»⁸ És indubtable la importància d'aquesta definició en algunes de les obres que la pintora ha desenvolupat des d'almenys 2007 en què, no obstant això, sí que es fa necessari no ja una cerca, però sí una delimitació dels clars. En aquest període pictòric són freqüents els quadres que remeten a llums entre branques d'arbres, filtracions de coneixement entre la inabastable arborescència de les paraules escrites i el saber conegut, reflexos sobre superfícies aquoses que semblen amagar o distorsionar amb els seus reflexos el que certament subjau per davall. En la publicació que va acompanyar la seua exposició *Surge amica mea et veni*, l'artista escriu un text que defineix molt bé la seua relació amb els conceptes i símbols netament zambranians: «Hi ha diversos símbols i senyals que emprem totes dues que parlen de tal sintonia, com són les diferents maneres de parlar de la llum: la que guia o l'encegadora; l'incendi i la flama en l'ombra, el tremolor i el buit, el fosc i la paraula, la noció dialèctica del drama i la trama, el fronterer i el marginal, la crítica social, l'humà, l'eclipsi i l'entreson, l'aigua atmosfèrica o l'abstreta, la sendera o els boscos de claredats.»⁹ Per això que siga tan necessari veure en l'obra de la pintora alguna cosa molt més profunda del que fins i tot els quadres mostren; és a dir, mai podrem quedar-nos, com a espectadors, en la limitada interpretació d'aquestes pintures com a mers paisatges que escapen de l'àmbit teòric des de la forma. Més aviat al contrari, és un exercici de pensament de la pintura i en la pintura que converteixen aquestes obres en complexos mecanismes de referències, si més no apaivagats —si això fora possible— per les formes i els colors de sensacions netament estètiques. En el mateix text ressenyat més amunt, l'artista l'indica

8. Zambrano, María, *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011-2018, p. 121.

9. Sales, Mery, «Relación entre María Zambrano y mi pintura. Un razonar poético-pictórico». En *Surge amica mea et veni. Razón poética, María Zambrano / Razón pictórica*, Mery Sales. València: Col·legi Major Rector Peset, Universitat de València, 2012, pp. 27-33.

amb claredat: «Pintar pot veure's, en aquest sentit, com una forma alternativa de pensar que m'espenta a visualitzar i fer-ho d'una altra manera. (...) un raonar poètic mitjançant la pintura.»¹⁰

A diferència, almenys, de les dues exposicions anteriors, *Seres fuera de campo* reprén les reflexions sobre el pensament en la pintura en un moment de transformació personal decisiu. Així ho mostren les obres seqüencials en què l'artista es retrata com a subjecte i objecte alhora. En les composicions s'observen pocs elements que posseeixen una gran càrrega simbòlica: trobem l'artista amb la granota roja de treball lligada a la cintura; un cavallet de pintura i un llenç en blanc; un coixí en alguns casos, com en l'obra *Ser*. Les huit peces d'aquest políptic generen una seqüència cinematogràfica —ningú no pot dubtar que ací el moviment dilatat en els llenços, quasi detingut, és el temps alentit de la vida de l'autora, en suspens— que va des de l'actitud d'ocultació de l'artista sota el coixí, que ella mateixa manté amb força sobre el cap i la cara, fins a l'alliberament d'aquesta ceguesa imposada o autoimposada, tant fa, que permet deixar l'objecte a terra i que culmina amb la desaparició de l'artista en l'últim quadre. En aquest, l'únic en el qual veiem el cavallet i el llenç de perfil, el coixí és a terra i apunta, per la part superior del quadre, una llum provinent d'una obertura al sostre que adquireix protagonisme, igual que en altres obres similars d'aquesta sèrie. Aquest element extern és una eixida figurada, una llum que acompanya el trànsit cap a una altra situació física, anímica i professional. La desaparició del jo de l'autora en aquesta última imatge sembla fer-se necessari per a emplenar un alliberament de si mateixa que trenque el lligam amb alguns aspectes del passat —la referència als enderrocs és contínua i perquè hi haja enderrocs és necessari prèviament una edificació i un esfondrament— i que permeta una reconstrucció des del hui que es projecte en el demà. La mort del subjecte, que implica primerament la figurada del pare biològic, intel·lectual o fundacional, passa pel desaprenentatge dels primers i més sòlids adoctrinaments fins a abastar un territori ignot, informe, però establert a partir del que s'ha tornat a aprendre, que conforma un subjecte que habita en un nou entorn.

Aquesta obra en recorda inevitablement d'altres realitzades anys abans. *Mujer elefante* és una sèrie de quadres que ofereixen un joc de relacions entre un personatge femení que porta lligat un

10. Ídem.

coixí al cap i altres escenes adossades, a manera de díptics o tríptics. La dona es troba a l'exterior, enmig d'una escala vista des de dalt, o dins d'espais minimalistes i asfixiants, el cap recolzat sobre la paret, els braços morts, o caiguda en un racó com una marioneta sense ni tan sols els fils que podrien articular-la des de fora. Aquestes imatges es combinen amb escenes en què predominen homes en situacions anònimes, però de rellevància pública; la relació s'estableix entre dos espais polítics: l'exterior, amb predominança masculina, i l'interior, vinculat amb aquesta figura femenina, que es mostra presa, retinguda, però també resistent. Fins i tot quan hi ha un exterior, la dona elefant sembla estar aïllada, anul·lada. A diferència d'aquestes obres més antigues, en *Ser*, *Tras los escombros*, *Relato breve* o *Instantes* —escenes totes elles derivades d'una mateixa situació, una posada en escena no forçada sinó necessitada— l'artista agafa les regnes, encara que en aquest primer estadi les regnes siguen de la consciència de l'enfosament, de la necessitat de buscar una eixida que només podrà iniciar-se des de l'àmbit personal que, en la pintora, ho és també des del professional. En l'autoretrat *La mirada*, la protagonista es gira cap a qui l'observe, com a sorpresa per un gest o un soroll extern al seu món, en aquest moment en què sembla que s'enfronta al llenç en blanc: immensitat de possibles i, alhora, lloc de tensió entre el que existeix com a pensament i el que quedarà definit en els marges pictòrics. És una mirada que no vol oferir-se, però necessita fer patent que només pot existir si hi ha una interlocució entre els dos llocs, el de la representació i el de la realitat. Aquestes obres s'insereixen dins d'una sort de sèrie aomenada *La voz propia*, que és eloqüent sobre la determinació de Mery Sales a enfrontar-se a un passat tal vegada marcat per la infància i l'educació que veiem en quadres com *La herencia*, *Saludo* o *Az_r* i que avança especialment després de l'aparició en la seua obra dels textos i les idees de Simone Weil. Un parell de quadres s'insereixen en aquesta fase de reinici i actuen com un díptic en la distància, cada un ocupant un espai i una tipologia que li són propis. *Ver* és un tríptic que analitza el concepte dels enderrocs des de tres posicions: desenfocament, reconfiguració pixelada i enfocament definitiu. L'altre, una pintura xicoteta i de gran intensitat, és *Dad*. Papà i, alhora, part final de la paraula *verdad*. En aquest quadre la mà de la pintora queda per davall de la del seu pare, una vegada ja mort, com volent aprehendre un últim alé que va evaporant-se. Sembla com si aquesta acció íntima convertida en pintura, interpreta i posa en pràctica la

frase de Zambrano citada a l'inici: «Tota victòria humana ha de ser reconciliació, retrobament d'una perduda amistat, reafirmació després d'un desastre en què l'home ha sigut la víctima; victòria en què no podria haver-hi humiliació del contrari, perquè ja no seria victòria, això és, glòria per a l'home.»

En tots els estadis del seu trajecte es fa necessari pintar algun retrat concret de les personatges-matriu en què s'estableix un punt d'inflexió. No són pintures que entren dins de la lògica estilística que empra elements objectuals i colors simbòlics, sinó uns altres, com *Vita nuova* de Zambrano i *De cara*, d'Arendt. Els dos quadres són imatges fragmentades dels seus rostres, centrats en un gest característic d'elles com a dones, com a persones. *Dad* és un quadre que enllaça amb aquests dos, perquè hi existeix una necessitat natural d'eixir-se'n del camí per a observar amb detall alguna cosa que encara no s'havia descobert.

La tricefàlia de referències no correspon a caselles independents que comencen i acaben en un temps concret o que es reomplin amb conceptes tancats sobre si mateixos. Hi ha plantejaments zambranians que deixen pòsit en la influència d'Arendt i, al seu torn, de totes dues en la suposada etapa de Weil, que sorgeix immediatament després dels enderrocs. Això és així i no pot ser d'una altra manera perquè, potser amb alguna excepció a la regla en el cas de les obres relacionades amb la pensadora andalusa que es tornen més descriptives, les pintures representen la veu de Mery Sales trobada entre les línies dels textos d'elles i feta pròpia. No en va, unes de les primeres obres de l'última etapa són tres quadres de gran format que tenen com a protagonistes les plantes i flors silvestres que creixen als marges (dels camins i carreteres, però també podríem admetre que dels pensaments estàndard i prefixats en els llibres que importen). La minisèrie formada per les obres *Son*, *Seres*, *Fuera de campo*, construeixen una frase en si mateixa que defineix totes les obres subsegüents, encara que cada una posseïska un títol que ajusti o afine encara més aquestes referències *weilianes* i que les dues últimes donen nom genèric a aquesta exposició. El concepte «fora de camp» és molt pertinent. Deriva del llenguatge cinematogràfic i s'usa per a definir allò que tot i trobar-se en escena, no està sent mostrat en aquest moment precís, però la seua presència és fonamental per a generar un diàleg amb el que sí que veiem. Només podem entendre part de la complexitat que una situació comporta si som conscients de la importància que té allò que, fins i tot estant present, no es fa sempre visible. Aquestes flors

creixent als costats de la carretera, aquesta mirada en *Zoom* de l'escriptora francesa que ens fa repensar el seu rostre i, amb aquest, els seus pensaments... són flors estranyes, una manera pròpia (i conscient) d'estar en el món.

Son, Seres, Fuera de campo inicien una etapa diferent en què la pell s'encarna en la pintura i les obres mostren retalls dèrmics només imaginats, corporeitzats en la tela roja d'una granota de treball que és segona pell i que, en el context del pensament de Weil, es torna cos en lluita. Un díptic de grans proporcions, que esdevé imatge comunicativa d'aquesta mostra, es titula precisament *Piel con piel*, encara que bé podria representar un desert roig. En contrast amb l'altre díptic d'identiques proporcions, *Limbo*, on la mar es mostra en tota la seua cruesa, ambdós conjuntament obrin un món delimitat pels seus oposats. Totes les coses poden quedar integrades entre si mateixos, perquè la base on s'assenten posseeix les mesures de l'inimaginable i, per això, de l'inabastable. El roig és alguna cosa més que un estat d'ànim, que una sensació o que un mer color per a Mery Sales; queda patent en les seues obres des que aquestes han sigut recollides en catàlegs individuals o col·lectius. Fons, peces de roba, fils, paisatges, diferents focs i vents variats, la pell, el cos, ara les granotes de treball... componen un arxiu personal d'elements físics i emocionals, ideològics i visceralment que defineixen la seua trajectòria com a pintora. És el color que contrasta en l'abric de María Zambrano entre el verd masculí regnant en *Preludio 1930*, el tint de *Hannah y el fuego* i està tan present perquè per a l'autora «el roig és el primer color. És, a més de primari, pur però complex, amb més de cent tons i infinits significats. El simbolisme del roig està determinat per dues experiències elementals: el foc és roig i roja és la sang; i en totes les cultures té un significat existencial, vital i universal»¹¹.

Com una reguera de foc, o de sang, el roig ens encamina cap a un dels quadres més recents d'aquesta mostra. Al llenç veiem Simone Weil vestint l'uniforme —una granota blava— com a integrant de la Columna Durruti durant la guerra civil espanyola. La posa de la jove de vint anys mira amb candidesa al front, cap a nosaltres, mentre la resta de l'escena s'ha tenyit d'un taronja vermellós similar a aquest efecte generat en els díptics de *Mujer elefante*, és a dir, com si un filtre unificara el fons i fera ressaltar la

vertadera mirada. Igual que amb la de Hannah Arendt, també la cal·ligrafia de Weil ha merescut l'espai d'un llenç, fragment d'un text que ací és un tot que inicia un altre recorregut. La granota roja de la pintora actua de contrast complementari al de la pensadora, i ens encamina al final del trajecte: una sèrie en procés de retrats de persones familiaritzades amb Mery Sales que conformen un grup heterogeni i que es relacionen entre si, precisament, per la concepció que d'ells i elles té l'artista; per considerar que la seua actitud vital correspon, d'una manera o altra, amb un estar en el món que rescata el concepte de Hannah Arendt de «pàries conscients» i que sembla posar-se en pràctica en Simone Weil per algunes de les seues actituds. A propòsit d'ella, Susan Sontag va escriure el 1963 un text intens i curt, com una cançó de rock, en el qual lloa la mística francesa no per estar d'acord amb la seua mirada del món, sinó perquè va portar els seus ideals fins al límit. «No és necessari compartir les angoixades i inconsumades relacions afectives de Simone Weil amb l'Església catòlica, ni acceptar la seua teologia agnòstica de l'absència divina, ni adherir-se als seus ideals de negació del cos, ni estar d'acord amb el seu odi injust i violent per la civilització romana i els jueus. (...) Llegim autors de tan virulenta originalitat per la seua autoritat personal, per l'exemple de la seua serietat, pel seu manifest desig de sacrificar-se per les seues veritats, i —només de tant en tant— per les seues concepcions.»¹²

Aquests *48 Parias conscientes*, que apareixen retratats vestint la granota roja de l'artista —que ací és *pell* i *cos*— i la presència del qual suplantem lleument, actuen com un jurat que interpel·la qui els mira, però, alhora, també són interpel·lats. Hi ha una distància real, un acord tàcit respectuós, entre qui mira un quadre i qui és observat quan el fa. Aquesta mirada prové ací del quadre mateix, no es fa des de l'exterior. Els onze retrats repeteixen una sèrie d'elements. A la granota roja que cada un porta, amb les restes de pintura seca acumulada igual que una pell col·lecciona les cicatrius de ferides quotidianes, cal afegir-hi el fons sobre el qual emergeixen: un cavallet a penes perceptible sobre el fons fosc i del qual sorgeix un llenç blanc, lluminós. De bell nou, l'escassetat de símbols els atorga una importància decisiva. Es repeteixen els mateixos objectes que en la sèrie *Tras los escombros*, però s'han transformat per complet les intencions. L'artista ha desaparegut, ha mudat la pell (i així

11. Text inèdit de Mery Sales inclòs en el projecte previ d'aquesta exposició.

12. Cf. 2, pp. 84-85.

queda explícit en l'obra *Cuerpo*, en què la granota roja està en un penjador, desapareguda la pintora) i s'ha transformat en els altres, multiplicant-se i fent-se visible a través de la roba de treball que els altres porten ara. El llenç en blanc de nou actua com una tautologia necessària: si no hi ha principi des del qual començar, no serà possible ni el trànsit ni la possibilitat d'un camí.

I quin és aquest? Si no el coneixem amb exactitud geolocalitzadora, almenys en sabem uns quants fragments i algunes vores. No seria ajustat basar tots els referents de Mery Sales en el pensament d'aquestes filòsofes, perquè hi ha moltes altres referències entrecruades i, per descomptat, un gran coneixement de la mateixa història de l'art. Els *48 Parias conscientes* són una (r)evolució dels *48 Retratos* (1974) de Gerhard Richter on personatges rellevants per al pintor —tots homes— es relacionen entre si per la manera com estan pintats. Tipològicament, els seus retrats estan encaixats en els seus llenços de manera similar i la tècnica de l'artista alemany aconsegueix, com diu Jean-Françoise Chevrier a propòsit de la fotografia, que «la imatge iguale el que agrupa». Hi ha una espècie d'ús netejador del traç sobre els rostres, un efecte de difuminat que ajusta diferències i sembla llavar-los, llevar-li els detalls innecessaris, però mantenint la personalitat de cada un. Aquest grup conforma una sort de cor perfectament disposat perquè el centre adquireixi una importància determinant. La disposició dels retratats, des de la postura en tres quarts dels situats a la part esquerra a la que tenen els del costat dret, passant pels retrats frontals del centre, confereix a la diversitat d'aquests homes una certa unificació marcial. A diferència d'aquest conjunt, els *48 Parias conscientes* de Mery Sales no deixaran marca en cap història universal, ni oferiran la perfecta disposició espacial d'un cor, però, a canvi, habiten la seua consciència com a pàries amb una tossudesia inusual. Estan pintats amb color —de nou destaca el roig que ens ha anat guiant fins aquí— i apareixen retratats en postures diverses, encara que es mantinga un patró amb elements comuns. Per damunt de qualsevol altra cosa, hi ha dones i homes, hi ha una presència d'humanitat que estava «esborrada» en la sèrie precedent, a la qual evoluciona i revoluciona, com la relectura d'un llibre a la qual s'afigen notes destinades a incloure's en una edició posterior. Tot un guardó, fet i fet, aconseguit a base de no cedir davant del setge continuat de les coses urgents, moltes d'elles innecessàries.

El batec en la mirada Amparo Zacarés

La definició més directa d'autoretrat és la de ser el retrat d'una persona fet per si mateixa. Un aclariment que en l'obra de Mery Sales és el punt de partida per a acostar-se a la mirada i la veu de María Zambrano, Hannah Arendt i Simone Weil, tres dones a les quals la pintora fia el seu propi rostre. L'artista comparteix amb elles una forma compromesa de pensar i de participar en la trama poètica de la vida. Les escruta per a saber de si mateixa i per a trobar respostes a les seues preocupacions ètiques i polítiques des de la seua identitat de gènere. No per casualitat la seua obra pictòrica es recull en la identitat femenina d'aquestes tres filòsofes que van ser passades per alt, oblidades i fins i tot esborrades del pensament occidental contemporani. Elles són les seues interlocutores i l'espill on mirar-se per a descobrir tot el que ha quedat invisible i fora de camp. Els seus rostres, les seues cares com a regió primordial del cos que privilegia l'expressió humana, presideixen aquesta exposició ja que, per dir-ho en paraules d'Emmanuel Levinas, «el rostre aporta la primera significació» i alhora «instaura la significació mateixa de l'ésser»¹.

Des d'aquest pressupost l'artista sustenta la seua inspiració en la vida, la mort, els dubtes i les inquietuds d'aquestes dones amb la intenció de plasmar pictòricament la dimensió carnal i espiritual d'un ésser la condició permanent del qual és un patiment i estar submergit en la foscor. Una perspectiva que la pintora culmina en autoretratar-se davant un llenç en blanc i amb la mateixa granota que utilitza en pintar. Una metàfora amb la qual ens transmet que la pintura és una segona pell i l'art el producte d'un cos humà vivent i sentent, d'un ser encarnat capaç de sentir i sentir-se i de percebre percebent-se. Per aquest motiu l'obra de Mery Sales no pot concebre's sense el *pathos*, sense l'experiència del sentiment humà. Una tragèdia que reuneix en el conjunt de retrats que realitza d'éssers anònims, convertits en pàries conscients per

1. Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, trad. Miguel García-Baró. Salamanca: Sígueme, 1991, p. 221.

la lògica despietada d'un model econòmic globalitzat. Retrats que ens sostenen la mirada i que, sent la pintura un art que no expressa pensaments amb paraules, ens fan reflexionar sobre l'absència de comunitat que domina la vida en comú que hem construït.

Si els retrats prenen tanta força en el recorregut de l'exposició és perquè l'artista es fa ressò de les poètiques participatives que han sigut el fil conductor de l'art contemporani des de les últimes dècades del segle passat. De fet, convida l'espectador a participar en el seu procés creatiu a través de la trobada que l'art ens proporciona amb nosaltres mateixos. Podria dir-se que l'itinerari mateix d'aquesta exposició ens ofereix un espai on no només estem situats físicament sinó també lligats orgànicament perquè puga emergir el semblant de l'existència humana en el moment històric precís en què vivim. En això la pintora es fa deutora de la veu de María Zambrano per a qui només l'art pot arribar a aquell espai de l'ànima on es produeix el moment crític en què el que viu es desvia contínuament.² De tal manera que, per a la filòsofa, l'art no és una mera composició on les coses es distribueixen i ocupen el seu lloc espacial, sinó el mitjà amb el qual l'ésser humà pot entrar dins de l'ànima i contemplar el seu ser. Per això mateix, l'espai abstracte de la física moderna és el lloc menys plàstic del món, mentre que l'espai de l'ànima ofereix a cada element un lloc no intercanviable on es pot estar abrigit, embolcallat i protegit alhora. Es tracta d'un espai sensible al cor que se superposa a l'espai físic i on l'experiència estètica s'assumeix com a experiència vital. Alguna cosa que sens dubte es deixa traslluir en tota l'obra de Mery Sales qui, com a artista i com a dona, ha sabut conjuminar la seua sensibilitat humana amb les seues grans dots tècniques per a la pintura.

Resulta evident que en les peces pictòriques inspirades en María Zambrano es posa èmfasis en la llum que conté la raó poètica amb la qual podem veure i comprendre més. Una llum rosada i purpúria que precedeix immediatament l'eixida del sol i que han significat els principis de quelcom amb el contacte dels primers raigs solars. És la llum de l'aurora que sorgeix a poc a poc des d'un tot subtilment desenfocat. Si s'observa bé, es veurà com Mery Sales aposta artísticament per aquesta llum tènue que no ofereix nitidesa a la imatge i amb la qual aconsegueix la bellesa auroral del continu

2. Zambrano, María, *Esos lugares de la pintura*. Recopilació d'articles sobre pintura realitzada per Amalia Iglesias per a María Zambrano. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

renaixement del temps. Aquesta forma característica de pintar es reflecteix en les obres que amb encert titula *Vislumbre*, *Cada vez*, *Esperia* o *Cosmos*. En efecte, l'artista es nodreix d'aquesta llum en penombra que més que enlluernar-nos, ens desperta i ens aparta de la claredat del racionalisme cartesià que criticava la filòsofa. En realitat, tant en el tema com en el tractament artístic del color que la pintora treballa, s'albira aquella llum en la qual l'ésser es manifesta vetlat, una llum que té moments de fosc i que només de tant en tant, en molt estranyes ocasions, pot ser uniforme i total, ja que en tot allò que il·lumina es donen paradoxalment alhora esclatxes de llum i d'ombra.³

Al costat d'això cal no oblidar que María Zambrano va aspirar també a fer una ètica «que no sols enuncie, sinó que ensenye, que entrene, que mostre l'ascesi necessària per a ser persona»⁴. I és en la preocupació pels que pateixen, pels desheretats i pels més vulnerables, on situa el saber propi de la vida que és «fruit de llargs patiments, de llarga observació, que un dia es resumeix en un instant de lúcida visió que troba a vegades la seua adequada fórmula»⁵. En essència, per a la filòsofa aquest saber sorgeix de les suposicions i analogies que es troben en l'art, en aquest cas la pintura, i que poden traure'ns de la indiferència i de l'egoisme. Tal via és la que segueix la pintora en la sèrie titulada *Utopía*, on plasma figurativament aquest saber de salvació que l'experiència estètica pot proporcionar-nos en no menysprear les raons del cor de les quals parlava Pascal i que tant enforteixen l'empatia.

És evident que la raó poètica es contraposa a aquesta raó normativa i eficient, que ens instrumentalitza, que funciona de

3. Tota la problemàtica d'una visió acompanyada de llums i ombres, pròpia d'un ésser que pateix i sent, va inspirar a a María Zambrano el llibre que millor acolliment va tindre a Espanya. Es tracta de *Claros del bosque*, que va publicar Seix Barral en 1977 i que va dedicar a la seua germana Araceli, morta uns pocs anys abans. Amb el temps aquest llibre es va convertir en el text zambranià per excel·lència. La filòsofa el considerava el llibre més seu i el que més l'havia fatigat acabar-lo, com reconeix en la carta que escriu al seu amic Rafael Dieste. Vegeu Zambrano, María, *Claros del bosque*. Madrid: Càtedra, 2011.

4. Roig, Alfons – Zambrano, María, *Epistolario (1955-1985)*, Rosa Mascarell Dauder (Ed.). València: Insitució Alfons el Magnànim, 2017. p. 30.

5. Zambrano, María, *Notas para un método*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 107. La cita de la filòsofa és molt més extensa i amb major calat. Així diu: «El saber, el saber propi de les coses de la vida, és fruit de llargs patiments, de llarga observació, que un dia es resumeix en un instant de lúcida visió que troba a vegades la seua adequada fórmula. I és també el fruit que apareix després d'un esdeveniment extrem, després d'un fet absolut, com la mort d'algú, la malaltia, la pèrdua d'un amor o el desarrelament forçat de la pròpia Pàtria. Pot brollar també, i hauria de no deixar de brollar mai, de l'alegria i de la felicitat. I es diu això perquè estranyament es deixa passar l'alegria, la felicitat, l'instant d'aquesta i de revelació de la bellesa sense extraure'n la deguda experiència; aquest gra de saber que fecundaria tota una vida.»

manera operant i que pot portar-nos a situacions infernals com va ser la contesa civil espanyola. No és casual que l'actitud de la pintora, com la de la filòsofa, siga la de sentir-se compromesa amb una forma de comunitat on no càpia ni el solipsisme ni l'egoisme. Ambdues entenen l'art com el mitjà per a tornar a humanitzar i sacralitzar l'existència humana i poder accedir a una autèntica renovació de l'ètica i la política. Amb aquesta intenció Mery Sales, a la manera de l'ésser encarnat del qual parlava Maria Zambrano, es posa en la seua granota de treball i pren els pinzells. I amb la determinació que la caracteritza, com a professional i com a persona, reclama aquesta raó de profunda arrel d'amor i misericòrdia, batent-se en un duel estètic contra les imatges despietades que la globalització neoliberal ha fet circular en un món sense esperança. Un dur combat poètic en el qual no se sol eixir indemne però sí més fort.

Seguint aquest mateix deixant, la segona filòsofa de la qual la pintora extrau força i motivació és Hannah Arendt, una altra dona que va resistir amb dignitat l'embat de la guerra i de l'exili a què es va veure abocada. Per a aquesta filòsofa les grans tragèdies humanes, com va ser l'holocaust jueu, no poden comprendre's amb la mera informació del succés. No poden despatxar-se amb una pretesa objectivitat que més que imparcialitat és indiferència. Aquests embats exigeixen ser compresos des de la indignació. Envoltada en aquest sentiment escriu sobre l'acció, la condició humana i els totalitarismes. El rellevant és que per a Arendt l'emoció no és el contrari a la raó, sinó a la insensibilitat. És més, només des de l'emoció és possible rebutjar l'acceptació passiva de la realitat. Només així cap un sentiment en comú i al mateix temps realitzar el compromís autènticament humà de «pensar per si mateix» (*Selbstdenken*), una expressió que pren de Lessing. Ocorre d'aquesta manera perquè l'emoció, a diferència del pensament especulatiu, ens permet jutjar l'esdeveniment en un món comú del qual som responsables. Però aquesta responsabilitat que en l'ètica kantiana estava ancorada en l'àmbit íntim de subjectivitat, per a la filòsofa és un concepte polític que només pot comprendre's en l'àmbit del públic. Per aquest motiu no n'hi ha prou amb tindre en compte els altres, sinó que a més cal saber «com associar-nos amb ells per a actuar»⁶.

6. Arendt, Hannah, *Los orígenes del Totalitarismo*, trad. Guillermo Solana Díez. Madrid: Alianza, 1987, p. 44.

En aquesta línia, la filòsofa emfatitza la necessitat de repensar la política fent-se les preguntes que en la contemporaneïtat han sigut omeses i evitades. Són preguntes sobre la responsabilitat i la culpabilitat, sobre l'exili i la figura del refugiat o del pària. I és en aquest punt en el qual Mery Sales sent major proximitat amb el compromís vital de la filòsofa que va reflexionar sobre la tensió entre el pensament i l'acció sense caure en el pragmatisme. És a aquesta tasca a la qual la pintora aplica el codi simbòlic del color i de les imatges. Amb aquesta finalitat, en sincronia amb la nostra vida imaginativa comuna, pinta *Conciencia en llamas*, *Limbo*, *Arde Reichstag* o *El mal*. Per a aquesta ocasió l'artista articula la seua paleta al voltant del roig i del blau. Per una banda, mentre que el roig simbolitza el foc, la sang, el dolor i l'infern, el blau pot relacionar-se amb la conformitat política i el consens oficial.⁷ Per una altra, les imatges dels arbustos en flames i de la mar agitada enmig de la tempesta són una manera de representar el fracàs de la història de la humanitat després dels totalitarismes del segle XX. Un naufragi col·lectiu que té el seu correlat en el triomf del liberalisme econòmic i polític a nivell globalitzat.

Aquest procés de presa de consciència des del registre sensible i emotiu de l'art es completa amb la figuració dels responsables i dels culpables d'aquesta desventura, tal com apareixen en els quadres titulats *La herencia* i *La marea*. Obres amb les quals la pintora representa la banalitat del mal i incideix, igual que va fer la filòsofa, en la necessitat de fer funcionar la imaginació i la memòria per l'itinerari d'una tradició humanística comuna que arranca amb Sòcrates a la Grècia clàssica. En aquest sentit recull la invitació que Hannah Arendt fa a pensar per nosaltres mateixos, sense baranes ni croses, per a posar-nos en lloc de l'altre a través d'un judici reflexiu i no d'un judici lògic de ciència o de coneixement. Precisament aquest moviment reflexiu que va cap a l'interior del subjecte és al qual la filòsofa para atenció perquè pensar per reflexió requereix d'un cor comprensiu que active la facultat de la imaginació per a acostar-se a l'altre emotivament i epistèmicament, sense parcialitat ni prejudicis. A més, aquest esforç reflexiu resulta crucial per a destriar el bé del mal i no acabar convertit en un Eichmann⁸ dels molts que tan insensatament

7. Pastoureau, Michel – Simonnet, Dominique, *Le petit livre des couleurs*. París: Editions du Panama, 2005.

8. És sabut que Arendt va caracteritzar la figura Eichmann amb la d'aquell buròcrata nazi que no era res més que «un subjecte totalment corrent, comú, ni demoníac, ni monstruós», un

conformen diàriament una anodina marea humana. Finalment, la pintora no s'oblida de *l'amor mundi* que la filòsofa va abraçar malgrat les experiències tràgiques que va haver de viure. D'aquesta manera Mery Sales fa seu l'entusiasme que transmet la comprensió profunda dels esdeveniments per a pensar la política en termes de responsabilitat i acció. Un halo d'esperança que converteix en imatge en el quadre titulat *Piel con piel* on el color roig domina el llenç com a símbol d'amor i de *philia* que és aquest un tipus de sentiment que reclama que ens estimem els uns als altres. Un amor pur que és el contrari de l'egoisme i de la violència i que ens reuneix en una família fraternal.

Finalment, Simone Weil tanca la triada de filòsofes que han inspirat l'artista i que donen compte de la fondària de les seues afinitats electives. És a elles a qui la pintora dedica el quadre que titula *Sueño*. Les tres pensadores van posar la seua obstinació en una altra mena de raó i en una altra mena de llenguatge. En suma, van proposar un altre tipus de logos que poguera comprendre, expressar i narrar la història de tot el que va ocórrer en el segle XX. Les tres no van encaixar bé en l'academicisme i les seues idees van ser considerades unes vegades un desvari i unes altres una desviació de la filosofia tradicional, entesa com a mera investigació teòrica. I en això Simone Weil és tot un referent perquè va decidir viure de manera valenta i honesta l'experiència del pensar destapant les contradiccions internes del pensament pur. A això s'uneix la incomoditat i perplexitat⁹ que el vessant literari i místic dels seus escrits van provocar. Un rebuig que també va ocórrer amb l'obra de Zambrano i Arendt i que en gran part ha sigut superat.¹⁰ Amb tot, en Weil existeix certament un pensament polític al qual ella mateixa

subjecte irreflexiu capaç de recitar de memòria extenses màximes morals però incapaç de qüestionar-se la seua pròpia acció, de replantejar-se a si mateix, en definitiva, incapaç de jutjar per la seua incapacitat per a pensar. Resulta interessant comprovar com jutjar en la filòsofa no remet al concepte de judici lògic, sinó al judici reflexiu tal com l'especifica Kant en la *Crítica del Judici* i que és la forma com s'aconsegueix el judici estètic. Per aquest motiu defense que la manera en què diem «això és injust, això és just» no difereix de la manera en què diem «això és lleig, això és bell». I és per això que per a la filòsofa, l'educació hauria de fixar-se com a meta el desenvolupament dels judicis reflexius per a formar-nos com a persones. Vegeu Arendt, Hannah, *Eichmann a Jerusalem*, trad. Carlos Ribalta. Barcelona: Ed. de Butxaca, 2005; *Conferència sobre la filosofia política de Kant*, trad. Carmen Corral. Barcelona: Paidós, 2003.

9. VVAA, *Simone Weil. La provocazione de la verità*. Napoli: Liguori, 1991.

10. Els escrits de Simone Weil van ser aollits per la comunitat filosòfica de dones sorgida a Verona en 1984 que es coneix com Diotima. Aquestes pensadores, bé des d'institucions acadèmiques o fora d'elles, han desenvolupant un pensament filosòfic d'acord amb Weil i l'experiència de ser dona en un món que ha oblidat l'amor i la solidaritat. Entre elles poden citar-se Luisa Muraro, Chiara Zamboni, Fulvia Bandoti o Annarosa Buttarelli.

dona vida en prendre la decisió de treballar en una fàbrica¹¹ o de participar en la guerra civil espanyola. Experiències vitals que són testimoniatge del compromís ètic amb l'afrontava la seua intenció de fer del pensament una proposta d'acció.

A aquestes experiències quotidianes del viscut, enmig del context de la Segona Guerra Mundial, dedica l'esforç de donar-li expressió i paraula, sense cap mistificació, amb la finalitat única de dialogar amb els altres. Així doncs, en aquesta capacitat del llenguatge per a conversar i entrar en relació amb l'humà, situa la filòsofa la lectura de les grans obres literàries gregues que no parlen només als habitants d'una ciutat sinó del món sencer. És aquest arrelament a una tradició cultural que dona possibilitat i llibertat de pensar, de parlar, de sentir i de comunicar-se entre si al qual l'obra de Weil remet. De fet, per a la filòsofa una de les necessitats més vitals de l'ànima és «la necessitat del passat» i per això sent el seu oblit com «la major tragèdia». Es refereix al sofriment que procedeix d'haver descurat el passat espiritual que compartim com a humanitat. Girar la mirada a aquesta arrel comuna és la seua manera de recordar-nos que viure junts ha d'assentar-se en aquest passat cultural si volem que hi haja possibilitat de futur. I aquesta és la idea que la pintora reflecteix en els quadres que titula *Seres*, *Fuera de campo* i *Sed*. No per casualitat, els tres olis queden envoltats en una atmosfera daurada i ataronjada que l'artista aconsegueix a base de capes de veladures. Destaca també que en aquests quadres les imatges continguen un moviment parpellejant similar al de la llum d'un llum d'oli la flama del qual pugna per no apagar-se. I certament és en *Sed* on aquesta mateixa tonalitat dona lluminositat i relleu a un magma fèrtil, símbol del renaixement de l'amor i de la benevolència.¹²

En el seu conjunt l'exposició és una narrativa visual del pensament de les tres filòsofes i de la mateixa pintora que no sols ens parla d'ella, sinó també dels qui vivim aquesta època de desarrelament en la qual la política es confon amb el poder i on les imatges mediàtiques s'utilitzen per a neutralitzar tot judici reflexiu. Amb aquesta visió autobiogràfica, pinta els quadres que recorren el seu esdevindre i que van des de la sèrie que titula

11. Aquesta experiència del treball a la fàbrica es troba en la seua obra *Opression et Liberté*. París: Gallimard, 1955, on s'anàlitz de manera crítica el marxisme a fi d'establir les condicions de possibilitat d'una societat lliure.

12. Simon Weil, com també María Zambrano, van recórrer a la veritat dels Evangelis en els quals la justícia i l'amor estan al mateix nivell.

Mujer elefante als més recents que porten l'epígraf de *Ser, Tras los escombros, Instantes, En movimiento* i *Voz*. En tot això, crida poderosament l'atenció dos aspectes relacionats entre si. El primer es refereix a l'encert amb el qual l'artista nomena i titula les seues obres i el segon, haver fet de la pintura un art figuratiu on les paraules queden enunciades en imatges. En aquesta tessitura la pintora afig, al costat de les qüestions estètiques formals, força cognitiva a les seues creacions.¹³ Per aquest motiu sensibilitat (*aisthesis*), significat (*sema*) i sentiment (*pathos*) siguen les tres característiques de la seua pintura amb les quals aconsegueix fer comunicables l'art, la realitat i la vida. Per això no és estrany que porte el batec en la mirada i que haja donat expressió plàstica al pensament d'aquestes tres filòsofes per les quals sent tanta admiració com afinitat. Una elecció que concorda amb el desig de donar ressonància a les seues paraules que amb tant de mestratge ha sabut escriure en imatges.¹⁴

Amb tot el que s'ha dit, no voldria finalitzar sense abans ressaltar que en Mery Sales ser pintora és una forma compromesa de ser humana. De tal manera que, en la seua faceta professional, troba la possibilitat d'encarnar-se com a persona i interpel·lar el pacte en què se sosté la política per a reclamar justícia, responsabilitat i solidaritat. Amb aquesta intenció fa parlar la pintura i ens convoca com a espectadors i actors d'un present que necessita més que mai sensibilitat i imaginació social. Finalitat que no desmereix la grandesa plàstica de totes les seues creacions amb les quals ens convida a detindre la mirada i percebre el «sentiment il·luminant»¹⁵ que proporciona l'art.

13. L'horitzó teòric de l'estètica moderna apareix quasi simultàniament en l'obra de Vico i de Kant. En un en la *Scienza Nuova* (1725), en un altre en la *Kritik der Urteilskraft* (1790). Però convé recordar que Vico no es va interessar, com va fer Kant, pel judici de gust o per la valoració estètica de l'obra d'art, sinó pel model de coneixement interpretatiu, més o menys versemblant de la realitat, que oferien els sentits, la memòria, l'enginy i la fantasia. Un model que, lluny de centrar-se en qüestions estètiques formals, defensava l'art com una mena de coneixement hermenèutic amb el qual accedir al món humà de la cultura.

14. L'anàlisi de les connexions existents entre l'escriptura i la imatge gaudeix molt arrelada dins de l'Estètica i Teoria de les Arts. Un punt de referència per a tals reflexions és la revista *Escritura e Imagen*, fundada en 2005 pel Departament de Filosofia de la mateixa Facultat de Filosofia de la Universitat Complutense de Madrid. Ha sigut dirigida des dels seus començaments per Ana María Leyra Soriano i la publica amb una periodicitat anual el servei de publicacions de la UCM.

15. Zambrano, María, *Claros del Bosque*, op. cit. p. 169.







La bellesa i el dolor del món. *Petjades de Simone Weil* Emilia Bea

La mar

Mar dòcil al fre, mar sotmesa en silenci,
mar dispersa, d'ona sempre encadenada,
massa oferta al cel, mirall d'obediència.
Per teixir-hi cada nit més i més plecs,
els astres, de lluny, hi poden sense esforç.

Quan ve que el matí reomple tot l'espai,
acull i torna, ella, el do de la claror.
Un tímid esclat se li posa a la pell.
S'estira en l'espera, sense desig,
sota el dia que creix, fulgura i es fon.

Al vespre, els llambreigs faran lluir de cop
l'ala suspesa en l'aire, entre cel i aigua.
Les ones oscil·lants, fixades com a plana,
on cada gota al seu torn puja i davalla,
romanen avall per la llei sobirana.

La balança d'aigua, de braç transparent,
es pesa a si mateixa, amb ferro i escuma,
secretament justa amb cada barca errant.
En la nau un fil blau dibuixa un lligam
sense un sol error en la línia aparent.

Mar vasta, amb els pobres mortals sigues bona,
premuta vora teu, perduts al teu desert.
Al qui se n'ha d'anar, parla-li abans no mori.
Entra fins a l'ànima, oh germana mar;
digna't a rentar-la en les teves aigües justes.

Aquest poema¹, escrit per Simone Weil a Marsella a finals de gener de 1942, sembla la pura transcripció literària del doble quadre de Mery Sales, *Limbo*, situat al principi de l'exposició i que és la porta d'entrada en un univers d'imatges, prenyades d'una inusitada bellesa que només eixirà a la llum assumint el dolor del món.

La mar de Mery Sales, com la de Simone Weil, és la matèria perfectament obedient i dòcil al mecanisme de la naturalesa, espera sense desig, líquid que per la seua fluïdesa permet jugar el paper de la balança, símbol d'imparcialitat.

En els tres primers versos, Simone Weil invoca la mar com en una lletania: «mar dòcil», «mar sotmesa», «mar dispersa», «massa oferta al cel», «mirall d'obediència». En *Intuïcions precristianes* ens diu que el suport de la realitat de l'univers, de la necessitat, que els grecs anomenaven *ápeiron*, era per a Plató «el receptacle, la matriu, el portaemprentes, l'essència, que és mare de tota cosa i alhora sempre intacta, sempre verge. L'aigua n'és la millor imatge, perquè no té ni forma ni color, tot i ser visible i tangible. És impossible, a aquest respecte, no remarcar que els mots *matèria, mare, mar, Maria* s'assemblen fins al punt de ser gairebé idèntics. Aquest caràcter de l'aigua n'explica l'ús simbòlic en el bateig»². La contemplació de l'ordre còsmic, irreductible a l'activitat i als desitjos humans, és una epifania gojosa, perquè no hi ha «res del jo en la plenitud de l'alegria»; «l'alegria és la consciència del que no és jo en tant que ésser»³. Encara que els «pobres mortals» demanen pietat, la «barca errant» sotsobrarà i, precisament el fet que la mar no canvie el seu curs i romanga «en els seus límits», la fa encara més bella, perquè «si modificara el moviment de les seues onades per tal de salvar un vaixell, seria un ésser dotat de discerniment i capacitat d'elecció, i no eixe fluid perfectament dòcil a totes les pressions exteriors. És en eixa perfecta obediència on resideix la seua bellesa»⁴. La mar interpel·lada per qui morirà respondrà banyant l'ànima en les seues aigües de justícia.

Tal com es posa de manifest de manera paradigmàtica en la lectura que Simone Weil fa de *La Ilíada*⁵, el just és aquell que

1. Weil, Simone, *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, trad. Jobuma [https://ca.wikisource.org]. París: Éditions Gallimard, 1968.
2. Weil, Simone, «Intuitions pré-chrétiennes», en *Œuvres complètes* (d'ara en avant OC). París: Gallimard, OC IV/2, pp. 273-274.
3. «Cahier VI», OC VI/2, p. 403.
4. Weil, Simone, *Autobiografía espiritual i altres escrits de Marsella*, trad. Emilia Bea Pérez. València: Denes, Col·l. Rent, 2008, p. 70.
5. «L'Iliade ou le poème de la force», OC II/3, pp. 227-253.

s'autolimita, que renuncia a imposar el seu poder, que s'absté de l'ús de la força en favor d'un pacte amb el món: «Ones i mar/ harmonia (pitagòrica) música»⁶. En aquest aclaparament es manifesta la gràcia, únic contrapès de la pesantor. Gravetat i gràcia, els dos eixos que marquen les coordenades del seu pensament.⁷ Déu no es desentén de nosaltres, la metàfora del naufrag és el reflex de la condició humana: «Nosaltres som com naufrags enmig del mar, aferrats a taules i sacsejats de manera completament passiva per tots els moviments de les onades. Des de dalt del cel Déu ens tira a cadascun una corda. Aquell qui l'agafa i no la deixa anar, malgrat el dolor i la por, resta sotmés igual que els altres als embats de les onades; passa només que aquests embats es combinen amb la tensió de la corda per a formar un conjunt mecànic diferent. Així, per bé que el sobrenatural no baixa pas al domini de la natura, la natura és tanmateix canviada per la presència del sobrenatural.»⁸

Aquesta alteració, aquest canvi de relació, aquest conjunt mecànic diferent, només pot ser copsat si contemplem l'ordre del món, si donem el nostre consentiment a la necessitat, amb una atenció tan pura que, com escriu al seu amic Antonio Atarés, l'anarquista espanyol internat en un camp a Algèria, «tots els altres pensaments desapareixen; llavors es creuria que les estrelles entren en l'ànima»⁹. La realitat roman indestructible però la mirada atenta en canvia substancialment el sentit i redimensiona la temporalitat, ja que, com apunta en un dels seus *Quaderns*, durant la breu estada que va fer a Nova York, «el temps és l'espera de Déu que mendica el nostre amor. Els astres, les muntanyes, la mar, tot el que ens parla del temps ens aporta la súplica de Déu. La humilitat en l'espera ens fa semblants a Déu»¹⁰. L'atenció i l'espera permeten obrir-se a la realitat amb summe respecte ja que, en lluminoses paraules de María Zambrano: «Res del real ha de ser humiliat.»¹¹ Es tracta, doncs, de «despertar a allò real» amb tanta puresa i rigor com per a arribar a realitzar «lectures superposades», perquè el món és un text de múltiples significacions: «llegir la necessitat en la sensació, llegir l'ordre en la necessitat, i llegir Déu en l'ordre»¹².

6. «Cahier XIII», OC VI/4, p. 83.
7. *La gravedad y la gracia*, trad., introd. i notes de Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 1994.
8. «Intuitions pré-chrétiennes», trad. Jobuma [https://ca.wikisource.org], OC IV/2, p. 287.
9. Carta de 21 de juliol de 1941. Cartes publicades en *Cahiers Simone Weil*, VII/3, 1984, pp. 201-218.
10. «Cahier XIV», OC VI/4, p. 184.
11. Zambrano, María, *Claros del Bosque*. Barcelona: Seix Barral, 4ª ed., 1993, p. 69.
12. «Cahier VI», OC VI/2, p. 373.

L'atenció, que Simone Weil considera la més important de les capacitats humanes, es projecta en tots els àmbits i comença a desenvolupar-se en l'ensenyament primari, quan ens concentrem, per exemple, en la resolució d'un problema de geometria (el seu germà André va ser un dels més rellevants matemàtics del segle XX), ja que, encara que fracassem en l'intent, «sense que se n'adoni, sense saber-ho, aquest esforç aparentment estèril i sense fruit ha posat més claror a l'ànima; el fruit es trobarà un dia, més tard, en la pregària»¹³.

Simone Weil va viure en carn pròpia aquest procés del qual dona compte en els últims anys de la seua vida. Educada en el més estricte agnosticisme tant per part de la seua família, d'origen jueu però sense cap mena de pràctica religiosa, com per part de les institucions més representatives de la França laica i republicana, el liceu Henri IV i la École Normale Supérieure, no semblava previsible la seua evolució espiritual fins a arribar a parlar d'un «contacte real, de persona a persona»¹⁴, amb Crist. Tanmateix, gràcies sobretot a la influència del seu mestre Alain (Émile Chartier), s'havia apuntalat una manera de percepció que, acceptant les contradiccions inherents a la realitat, intentava revelar-la en la seua veritat sense la interferència o distorsió dels propis desitjos i prejudicis.

En una carta de 1942 al pare Perrin, principal confident de la seua experiència mística i de la seua aproximació a l'Església, llegim: «Als catorze anys vaig caure en una d'eixes desesperacions profundes de l'adolescència i vaig pensar seriosament en la mort, a causa de la mediocritat de les meues facultats naturals. Els dons extraordinaris del meu germà, que va tindre una infància i una joventut comparables a les de Pascal, em forçaven a tindre'n consciència. No lamentava els èxits externs, sinó no poder esperar cap accés a eixe regne transcendent on només entren els hòmens autènticament grans i on habita la veritat. Preferia morir que viure sense ella. Després de mesos de tenebres interiors, vaig tindre de sobte, i per a sempre, la certesa que qualsevol ésser humà, fins i tot si les seues facultats naturals són quasi nul·les, pot entrar en eixe regne de la veritat reservat al geni a condició només de desitjar la veritat i fer constantment un esforç d'atenció per tal d'assolir-la.»¹⁵

13. «Réflexion sur le bon usage des études scolaires», trad. Jobuma [<https://ca.wikisource.org>]. OC IV/1, p. 256.

14. Weil, Simone, *Autobiografia espiritual i altres escrits de Marsella*, cit., p. 45.

15. Weil, Simone, *Autobiografia espiritual i altres escrits de Marsella*. València: Denes, Col·l. Rent, 2008, p. 41.

En aquesta mateixa carta, coneguda com la seua «autobiografia espiritual», Simone Weil relata el seu primer «contacte amb el catolicisme», lligat essencialment a la seua experiència obrera ja que es produeix en un viatge a Portugal després del seu any de treball a la fàbrica. En diversos textos hi havia manifestat l'esquinçament i la fragilitat de la condició viscuda com a treballadora manual: no comptar per a res, no sentir-se a casa, no ser reconeguda pels altres, fins a quedar reduïda a cosa, a objecte intercanviable sense cap valor propi. Com havia escrit a la seua amiga Albertine Thénenon: «Aquesta realitat, que es correspon en molts aspectes amb el que jo esperava, difereix de l'esperat per un abisme: és la realitat, no la imaginació. Ha fet canviar en mi, no ja aquesta o aquella idea (per contra, moltes han sigut confirmades) sinó infinitament més, la meua perspectiva total de les coses, el sentiment mateix que tinc de la vida». L'experiència obrera va destrossar la seua pròpia dignitat, tal com havia sigut fabricada per la societat burgesa, i va deixar en ella de manera perdurable «la consciència que no tenia cap dret a res»¹⁶. La desgràcia dels altres, que sempre l'havia obsessionada i que havia sigut el motor del seu primerenc i radical compromís social, havia entrat directament en el seu cos i en la seua ànima, i va rebre per sempre la marca de l'esclavitud. I «amb aquest estat d'ànim i en condicions físiques lamentables» és quan es va produir aquest inici de la seua evolució religiosa que relata en l'autobiografia espiritual, un inici sobtat, inesperat. Era de nit, sota la lluna plena, a la vora de la mar, «les dones dels pescadors rodejaven les barques en processó, amb ciris, i cantaven cànctics d'una tristesa commovedora. Res no pot donar-ne una idea. Mai he sentit res tan colpidor, llevat del cant dels sirgadors del Volga. Allí vaig tindre, de sobte, la certesa que el cristianisme és per excel·lència la religió dels esclaus, que els esclaus no poden deixar d'adherir-s'hi, i jo entre ells»¹⁷.

La noció d'atenció, que és potser la seua principal aportació a la història de la filosofia, es desplega a partir d'aleshores envers els desgraciats, aquells que suporten no sols el dolor físic i el sofriment moral, sinó, a més, la degradació social, el desprestigi, la manca de qualsevol mena de participació en la força social i, per consegüent, que es converteixen en éssers invisibles per als altres, incapaços d'expressar «el desarrelament de la vida» i la

16. *La Condition ouvrière*. París: Gallimard, p. 52 i p. 60.

17. Weil, Simone, *Autobiografia espiritual i altres escrits de Marsella*, cit., pp. 43-44.

marca de l'esclavitud que porten impresa. Simone Weil no deixa de recordar-ho: «Existeix una aliança natural entre la veritat i la desgràcia perquè ambdues són suplicants mudes, eternament condemnades a romandre sense veu davant nosaltres.»¹⁸ L'únic crit que els queda als desgraciats, encara que siga un clam en el desert (aquest desert que Mery Sales dibuixa com a contraposició de la mar), és «el crit pur de la misèria humana»¹⁹: «per què? per què les coses són així?»²⁰; «per què se'm fa mal?»²¹.

Per a escoltar i respondre aquest crit es requereix «una atmosfera de silenci»²² i és indispensable «l'esperit de veritat, justícia i amor»²³. L'atenció a la desgràcia consisteix precisament en aquesta escolta que arriba a produir l'efecte contrari al de l'esclavitud, perquè repara, retorna a la vida el que estava reduït a cosa inerta, restableix la dignitat que la societat no percep. L'atenció es converteix així pròpiament en «atenció creadora», una cosa tan salvadora i miraculosa com la resurrecció d'un mort. I, alhora, una cosa tan excepcional com la santedat, ja que, per a resistir la tendència natural que ens arrossega a exercir el poder sempre que siga possible, no basten les nostres forces, és a dir, hi ha una cosa «sobrenatural» en el fet de posar-nos límits, de renunciar, de deixar de mirar el món des del propi centre subjectiu i fer-ho des de la perspectiva de l'altre reconeixent la seua condició humana. Com va escriure a Joë Bousquet, el poeta de Carcassona que encarnava per a ella la desgràcia clavada a la carn: «a molt pocs esperits els és donat saber que les coses i els éssers existeixen»²⁴. La renúncia a un mateix possibilita l'accés al real, restitueix l'altre en l'existència i en la dignitat. La caritat pura, anàloga a l'autèntica justícia, vincula l'ésser humà a la realitat estranya a aquest món, és la petjada de la transcendència, vestigi d'un Déu absent, amagat, que es troba «en el secret». Ací rau l'única esperança dels oprimits i vençuts; l'única via perquè, com Simone Weil va tractar de fer després de la seua experiència obrera, «lentament, en el sofriment» puguin reconquerir «el sentiment de la dignitat d'ésser humà»²⁵, un

18. «Collectivité-Personne-Impersonnel-Droit-Justice», OC V/1, p. 228.

19. «Cahier VI», OC VI/2, p. 366.

20. «L'Amour de Dieu et le malheur», OC IV/1, p. 372.

21. «Collectivité-Personne-Impersonnel-Droit-Justice», OC V/1, p. 232.

22. *Ibidem*, p. 234.

23. *Ibidem*, p. 232.

24. Carta del 13 d'abril de 1942, en *Simone Weil et Joë Bousquet, Correspondance*. Lausana: L'âge d'homme, 1982, p. 18.

25. *La Condition ouvrière*. París: Gallimard, p. 59.

sentiment que ja no es recolza en res exterior. Pocs pensadors han confiat tant com ella en la capacitat subversiva de l'«infinitament petit»²⁶, col·locat al punt just de la balança (al cor humà, al centre de la vida social), capaç d'invertir les relacions de força, capaç d'operar la justícia i de fer-nos justos, genis o sants, a pesar que les nostres capacitats siguen pràcticament nul·les o, precisament, gràcies a això, gràcies al fet que l'única cosa que ens queda aleshores és la pura espera.

Els rostres de la desgràcia, patida però també restablida per l'esperit d'amor, poblen les sales de l'exposició. La bellesa de l'ordre còsmic i el dolor del món s'abracen misteriosament: «Existència d'una altra cosa que jo. Perfecte parentiu del bell i el dolor.»²⁷ També en referència a una pintura extraordinàriament expressiva, la de Velázquez, Simone Weil manifesta, tan sols vint dies abans de la seua mort al sanatori d'Ashford a Anglaterra, aquesta concordança en una carta als seus pares que és tal vegada el millor testimoni del que ella va ser i del seu llegat.

Simone Weil escriu: «Els bojos, en Shakespeare, són els únics personatges que diuen la veritat. Quan vaig veure *Lear* ací, em preguntava com el caràcter intolerablement tràgic d'aquests bojos no havia saltat a la vista de la gent (inclosa la meua) després de tant de temps. El tràgic no consisteix en les coses sentimentals que es diuen a vegades referent a això, sinó en el següent: En aquest món només els éssers caiguts en l'últim grau de la humiliació, molt per davall de la mendicitat, no només sense consideració social, sinó mirats per tots com a mancats de la principal dignitat humana, la raó —només ells tenen de fet la possibilitat de dir la veritat. Tots els altres menteixen [...] Però el sùmmum de la tragèdia és que, com que els bojos no tenen ni títol de professor ni mitra de bisbe, i com que ningú pensa que calga parar atenció al sentit de les seues paraules —estant tots, per endavant, segurs del contrari, ja que es tracta de bojos—, la seua expressió de la veritat ni tan sols és escoltada. Ningú, inclosos els lectors o espectadors de Shakespeare des de fa quatre segles, sap que diuen la veritat. No veritats satíriques o humorístiques, sinó simplement la veritat. Veritats pures, sense màcula, lluminoses, profundes, essencials.

És aquest també el secret dels bojos de Velázquez? La tristesa dels seus ulls no és la amargura de posseir la veritat, de tindre,

26. «Intuitions pré-chrétiennes», OC IV/2, p. 191.

27. «Cahier VI», OC VI/2, p. 432.

al preu d'una degradació sense nom, la possibilitat de dir-la, i no ser escoltats per ningú? (llevat de Velázquez). Pagaria la pena tornar-los a veure qüestionant-ho.

Darling M[ime], observes l'afinitat, l'analogia essencial entre aquests bojos i jo –malgrat l'*École*, la càtedra i els elogis a la meua “intel·ligència”?»²⁸. Londres, 4 d'agost de 1943.

28. «Correspondance familiale», OC VII/1, pp. 302-303.

Mery Sales

La sèrie que culmina la mostra és un salt al buit o, el que és el mateix, un final amb punts suspensius que deixa en l'aire el desenllaç últim. Un respir necessari que permet sentir-ne de nou l'eco. *48 Parias conscientes* prefereix reprendre les qüestions llançades abans de tancar una conclusió possible, ni tan sols la que li correspondria en aquestes pàgines finals o en l'última paret a la sala que l'acull.

L'última peça sense conclusió apuntaria a més cap a un altre començament. El políptic presenta onze retrats que aniran encadenant-se en endavant a molts més, segons s'anuncia en el títol. La seqüència inacabada és, així mateix, una citació visual i conceptual de la famosa obra *48 Retrats* del pintor alemany Gerhard Richter, la intenció del qual és reorientar la memòria comuna que millor ens podria representar ara, en complement a la història oficial. En paraules d'Álvaro de los Ángeles, seria «una (r)evolució dels *48 Retrats*»¹. En aquest sentit, aquest primer grup d'éssers sense nom conforma la primera etapa del que serà un retrat alternatiu *dels sabers universals de la nostra cultura europea* la motivació del qual continuarà sent revelar el que s'ha negat, repensar el que s'ha après i rescatar la confiança lleu, encara que indispensable, en la nostra societat.

Per a això és necessari oferir, encara que siga inacabada o, precisament, una imatge testimonial d'aquesta dimensió del saber no il·lustrat que, tot i que no ocupa lloc en les enciclopèdies, continua sent essencial. Els onze anònims visten una granota roja, paradigma del color que, a més de roba de treball, és la trama de la meua pintura. El roig fosc, trencat o saturat planteja sempre, en tots els meus quadres, un fil conductor, un crit d'atenció cap a allò desapercebut o la pulsio vital que ens mou a fer un tomb decisiu en un moment donat. Aquest color enllaça el valor de l'esforç quotidià amb aquesta xarxa imaginària de suport mutu on les diferents

1. Pot llegir-se la reflexió completa en el text «Pintura conscient» d'Álvaro de los Ángeles, inclosa en aquest mateix llibre, p. 15.

mirades, les unes entre les altres, donen la cara i ens interpel·len davant de la urgència d'observar el present des de la vida mateixa. La sèrie en procés, posada en context amb la resta de quadres de mostres anteriors que recorre la mostra, simbolitza l'expressió del pensar encarnat que va fent-se conforme apareix, com a alternativa davant dels estats d'alarma que hui ens paralitzen i impedeixen que imaginem una altra vida millor.

La meua pintura en els últims anys m'ha anat portant pels seus afores. Des de la perifèria he descobert altres mires, en sintonia amb espais anteriorment negats o ignorats i que, en la major part, porten nom de dona. Hi ha multitud de trets coincidents des d'altres camps i seria molt llarg resumir-los encara que fora, però sí que convé destacar sobre tots els altres el pensament filosòfic de les tres protagonistes que convoque en aquest projecte per coincidir amb aqueix caràcter d'intermitència i ruptura. Aquesta circumstància va marcar el pensament del segle XX partint-lo per la meitat i propiciant una profunda reflexió enmig de temors i derives, i elles pertanyen a aquest període. Els traços de veu triats se'n van eixir dels paràmetres d'aleshores i encara hui continuen buscant un espai legítim de comprensió. Les tres se'n van eixir dels límits rígids de la seua època, entre altres coses, perquè ser filòsofa era una cosa totalment impensable —com hui dia es reconeix— i per un arriscat procedir que precisament té molt de desbordament.

D'una banda, María Zambrano va patir en carn pròpia una profunda bretxa, com a exiliada espanyola i com a intel·lectual, en trobar-se fora de lloc, sense un espai on poder trobar el retorn adequat. Des d'aquest fora de tot, i també de si mateixa, desenvolupa una manera nova de pensament que va fent-se a mesura que va obrint-se pas, donant a veure i, més enllà, buidant l'horitzó cap a una altra forma d'existència íntima; un renàixer des de l'emancipació i la reconciliació, en tots els sentits. L'esquinçament sorgeix quan la vida se separa de la realitat a la qual ja no pertany i és aquest mateix desamparament el camí cap a un despertar a la consciència comportada on la persona reapareix tota sencera. En el seu cas, pensar i sentir la vida és el mateix, un discerniment que converteix cada acte en llampec, en acció creadora i, alhora en una cosa testimonial de tot el contrari, de la violència i l'abús d'autoritat que es dona quan el discurs imposa els seus límits i s'atrinxera davant de tot el que escapa del concret, visible i demostrable, i pitjor encara, ho empra com a excusa per a

no reconèixer els seus errors. D'alguna manera, ella revela un mode cap a un saber intangible, sense títol ni autoria, que es dona sense forçar-se. Seguint el fil de la seua veu, «l'invisible, si es percep, és perquè això ens visita»². Zambrano, «filòsofa d'oïda» —com ella deia de si mateixa—, escolta i entona el so del que està viu i dedica especial atenció als altres éssers que pateixen. I la sèrie recentment iniciada ens convida a escoltar el que s'ha silenciats on una altra veritat pot esdevindre: serà des del seu estat latent des d'on es prendrà vertadera consciència de la ferida.

D'altra banda, Hannah Arendt, un altre ésser sense vestit a mida, és essencial en la mostra.³ Ni nació, religió, partit o corrent ideològic van aconseguir definir-la; després de molt insistir-hi els uns i les altres, ella mateixa va assumir la seua condició d'apàtrida o *satèl·lit* de la pròpia filosofia, únicament lleial al pensament independent i a les seues amistats. Des d'aquesta posició, igualment marginal, es reconcilia amb el món tractant de comprendre qualsevol posició, per infame que siga, sense justificar el que mai no pot ser justificat. Arendt incidia sobre allò que podia passar desapercbut com una troballa que trenca el continu fluir de l'esdeveniment de la mort i que irromp amb el nou i imprevisible. «El lapse de la vida cap a la mort —escriu— portaria inevitablement tot l'humà a la ruïna i a la destrucció si no fora per la facultat d'interrompre'l i començar una cosa nova, facultat que és inherent a l'acció, a la manera de recordatori sempre present que els homes, encara que han de morir, no han nascut per a això sinó per a començar.»⁴ L'experiència del pensament interromput es dona en multitud d'ocasions per les mateixes turbulències del seu temps, que ocasiona una manera de destriar insubmissa, intermitent, amb grans dosis d'ironia i *sense baranes*, moltes vegades incongruent i constantment qüestionat per tots i sobretot per ella mateixa. Potser per això es percep encara el seu batec en les noves generacions amb altres experiències personals, socials i polítiques, i les seues llacunes són, en essència, igual que en Zambrano, font d'inspiració constant.

Des de la consideració de l'indicible i de l'excentricitat, com a senyal lluminós cap a on es fa necessari apuntar, la tercera estranya:

2. Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Acanto, 1989, p. 76.

3. Precisament el concepte *pària conscient*, que dona nom al títol de la sèrie referida, parteix de la pensadora. Ella es considerava a si mateixa una «pària conscient» i ho assumia amb orgull, perquè li donava independència crítica, encara que l'exclouera dels drets de què disposa la ciutadania per la seua pertinença al grup.

4. Arendt, Hannah, *La condición humana*, trad. de Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós, 1993, p. 205.

Simone Weil, *la irregular*⁵ i, afegiria, desbordant, és insubstituïble. La seua manera de viure, pensar i sentir és d'una intensitat que en molts casos produeix sotsobre i ens deixa sense alé, com si condensara el sofriment de moltes vides en una i en cada una la del món sencer, per bé que paradoxalment parlem d'una existència truncada per una mort prematura. No obstant això, la bellesa que sorgeix del sofriment més insuportable suposa el seu millor llegat si el veiem com a exemple de responsabilitat radical amb els vençuts, comproment-se des de la paraula a l'acció i viceversa, com a conseqüència coherent entre pensament i vida, en múltiples ocasions d'extremada urgència. «La nostra feblesa pot impedir-nos vèncer, però no comprendre la força que ens esclafa. Res en el món pot prohibir-nos ser lúcids.»⁶ Les seues experiències van anar transformant el seu discurs crític, que va ser més exigent amb els més pròxims. I és fàcil suposar que molts dels seus pensaments llançats a l'aire, amb temps i en un altre context menys desgraciat, haurien pres unes altres derives. En ella, com en les altres, el desig d'arribar a la veritat està per damunt de la veritat mateixa i de la seua dominació. «El perill no és que l'ànima dubte si hi ha o no hi ha pa, sinó que es deixe persuadir, per la mentida, que no té fam. Només pot persuadir-se'n per una mentida, perquè la realitat de la seua fam no és una creença, és una certesa.»⁷ El valor està en l'atenció vigilant per a saber distingir, com apunta Manuel Arranz: «Escriu sobre la mentida de les veritats immutables, i escriu sobre la veritat de les mentides (l'art, la literatura). La política, la força, els drets i les obligacions, el treball manual, la gràcia, la desgràcia, l'amor, la veritat, la justícia, el bé, la llibertat, la bellesa, sobretot això va pensar i escriure Simone Weil al llarg de la seua curta vida, és a dir, sobre "les coses d'ací baix".»⁸

L'experiència d'aquestes tres dones, que van saber fer del daltabaix una vida digna, és a més exemplar i el fruit del seu pensament és adequat més que mai en temps abruptes. Les tres assumeixen el compromís de reconstruir món des de les ruïnes. Després de l'enderroc, està tot per fer. En elles he buscat aprendre des de l'excepció, precisament perquè el seu pensar a espentes i

5. *Simone Weil, la irregular* és el títol del documental de Florence Mauro dedicat a la vida de la pensadora.

6. Bea, Emilia, *Simone Weil. La memoria de los oprimidos*. Madrid: Encuentro, 1992, p. 103.

7. Weil, Simone, *Autobiografía espiritual i altres escrits de Marsella*, trad. Emilia Bea Pérez. València: Denes, Col·l. Rent, 2008, p. 137.

8. Arranz, Manuel, «Simone Weil o el amor a la verdad», en *Claves de razón práctica*, núm. 251. Madrid: 2017, p. 180.

redolons té una cosa inigualable, ens condueix a camins nous i anima a aventurar-nos a altres maneres d'estar amb la mateixa intermitència dels altres. Estudiar-les, al principi, brolla d'una necessitat íntima intransferible, però el potencial transformador del seu pensament m'impulsa a transcriure'l, a la meua manera, des de la pintura, buscant més enllà d'aquesta. «I quina relació podem establir entre els diferents àmbits de l'experiència, entre la teoria i la pràctica, i entre el pensament i la vida?, cal preguntar-se.»⁹ La vigència en la confluència del seu pensar és una de les possibles claus, ja que sobrepassa contínuament qualsevol marc: condició, circumstàncies, temps i la mateixa disciplina a la qual en principi pertanyen les seues idees connecta amb altres branques del saber i orienta cap als canvis de paradigma social. Elles revelen molts dels caps solts del pensament del segle passat i ens mouen a les preguntes més compromeses que podem fer-nos hui dia, com així ho expressa Amparo Zacarés: «En realitat, aquestes filòsofes tenen molt a dir-nos en aquest moment històric precís pel qual passem. Elles mateixes van viure en primera persona els horrors i les conseqüències d'una contesa sagnant a escala civil i mundial. I fins i tot amb els matisos que les diferenciaven, pot dir-se que les tres van aspirar a una ètica que ens ajudara a ser persones, apel·lant a la responsabilitat no com un imperatiu moral íntim i subjectiu sinó com un concepte polític que només pot entendre's en l'àmbit de la cosa pública.»¹⁰ D'alguna manera, amb elles es pot enllaçar un període amb un altre, desfent nusos passats i lligant nous fils a la trama col·lectiva del present. El panorama que vivim actualment i que marcarà sens dubte el nostre segle com el segle de la pandèmia de la Covid-19, obliga a un esforç major d'atenció fora dels seus marges, tot un desafiament per a orientar la mirada més enllà del que tenim davant. Una mostra local, que es veu interrompuda per aquest precís esdeveniment d'ordre mundial, permet apuntar-se a l'abisme amb major motiu, més enllà de les nostres inquietuds i de les nostres fronteres temporals, físiques i mentals per a sentir el misteri en la seua immensitat.

Seres fuera de campo, com ja esmentava al principi, assumeix la interrupció i el canvi de perspectiva com a tret necessari que ens

9. Garcés, Marina, *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, p. 88.

10. Zacarés, Amparo, «Recoger el guante», en *Diario Levante-EMV*, 27 d'abril de 2020. Disponible en: <https://www.levante-emv.com/opinion/2020/04/26/recoger-guante/2005354.html>.

permet parar i mirar. En aquest cas, mirar i mirar-nos en el rostre anònim dels qui al seu torn ens miren i ens interpel·len des de dins del cos de la pintura. Acceptar el canvi brusc de punt de vista és estar en disposició de formular-se ara i adés la gran pregunta: i nosaltres, què pintem en aquest món? De la mateixa manera, enfrontar-se al buit del llenç en blanc és preguntar-se sobre què podríem pintar per a millorar el que hi ha.

La confiança després dels enderroc habita en l'última sèrie. «El que rescata sempre amaneix per una clivella, per aquesta fissura brolla la vida, la submergida vida, l'absent; aquella que se sent en veure la pobresa acompanyada d'humanitat; la pobresa en els fossats del nostre món, com si l'essencial de l'ésser humà es revelara en les seues mancances...»¹¹ La responsabilitat, en endavant, serà anar mostrant progressivament la convicció que els vertaders canvis polítics els fan la gent corrent quan es compromet. Aquesta seqüència de retrats s'entrega a això, i a saber caracteritzar els qui han d'aparèixer en representació d'aquesta idea. Una immensitat humana que ens porta al principi de l'exposició, a la visió del món des de la intempèrie, renovant la idea arendtiana d'*amor mundi*¹² i del que suposa tractar de posar-se en la pell de l'altre per a comprendre la interdependència de la vida de nosaltres: primera persona del plural, que es refereix a cada u en lloc del jo. Cada u amb l'altre des dels seus marges. Fidels a l'arrelament amb qui van patir i van assumir abans el desafiament, podem mantindre encés el desig de fer-nos més conscients que ens necessitem perquè ens reconeixem vulnerables, sent això precisament el que ens fa més resistents.

El drama condueix a la trama i cada ruptura obri el destí donat. Espere que aquesta mostra oferisca també la possibilitat de veure la pintura com una obertura; més que com a treball individual que roman penjat, com un *cos* afectiu que es deixa penetrar i transformar. Vestimenta accessible a qualsevol que se senta part del mateix món malferit davant de tota mena

11. Piñas, M^a del Carmen, *La esperanza habitada. Filosofía antigua y conciencia hermética*. Múrcia: MIAS-Latina, 2014, p. 157.

12. El concepte d'*amor mundi* pertany a Hannah Arendt. Ella distingeix un tipus d'amor altruista que es compromet amb l'espai comú indefinit que hi ha entre les persones que s'estimen. Es refereix a l'espai polític on altres actors estan presents i que també ha de ser cuidat. Des d'aquest afecte existencial és possible la reconciliació amb el món en la seua pluralitat. És a dir, és necessari tractar d'entendre els conflictes des de diferents perspectives per a poder reorientar l'acció cap a la comprensió reparadora del mal. Aquesta idea és totalment extrapolable al pensament de María Zambrano i de Simone Weil, expressat d'altres maneres. El quadre que il·lustraria aquesta idea és *Piel con piel*.

d'amenaces que ens distancien de la seua bellesa, amb la consigna insistent del seu final perpetu.

Una mirada que recorre de través la sèrie ens dona millor la idea del conjunt, ens permet veure cada retrat en relació amb la resta. La línia discontinua d'expressions que se succeeixen ens ajuda a percebre la unitat en la pluralitat, amb les seues semblances i les seues diferències. Un mateix to greu manté estables les seues constants vitals. En molts, amb una atmosfera de tristesa com a comú denominador en l'ànim de la consciència col·lectiva. El valor de la vida és lluitar cada dia i les persones honestes no deixen de fer-ho mai.¹³ La pintura transforma el motiu en imatge de tal manera que la idea que importa es reactiva, però des del moment en què apareix, hi ha una cosa indicible que va apagant-se lentament.

L'últim llenç, però, torna a sorprendre amb un salt. El riure en moviment, «una ferida al cor de la serietat»¹⁴, serà l'excepció al clima anterior per a obrir de nou la lògica a l'inesperat. Els dos últims quadres, la doble cara de la mateixa persona, són en si mateixos una altra reticència a la norma. En mirar-la mirar, desdoblada en contradictòria *gravetat i gràcia*¹⁵, es produeix un canvi de sentit que ens fa tornar a revisar el que créiem que havíem vist i comprés en la resta dels retrats. Un rostre no es deixa atrapar mai i encara menys d'una única manera en relació amb molts més, iguals i diferents alhora. La vida no pot fixar-se congelada en el temps ni separada de tot. Al que podem aspirar és a veure'n una part i imaginar més enllà. No és la seua identitat específica el que més importa, sinó el conjunt de les seues mirades davant de la vida i ella mateixa en relació amb unes altres, inclosa la nostra en efímer fluir. D'altra banda, l'humor, se sap, a més de transgressor, és un bon antídoto davant del drama en excés que podria immobilitzar-nos. Per això, el riure fresc, gest fràgil per antonomàsia, cal prendre'l de debò, i ara resulta més que oportú com a meta i com a eixida, per a aniquilar la por i activar-nos

13. Hannah Arendt distingia les persones en honestes i deshonestes, per damunt de qualsevol ideologia.

14. Peñalver, Luis, *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*. Madrid: Letra redonda, 2005, p. 104.

15. Cal assenyalar que aquests dos conceptes apareixen com a títol que va donar lloc a la primera antologia de l'obra de Simone Weil. S'hi reuneixen anotacions, reflexions i idees soltes que van anar apareixent en la revista *Cahiers* i que confronten aquestes dues idees. No obstant això, aquest llibre va ser publicat el 1947, quatre anys després de la mort de l'escriptora, per Gustave Thibon. Pot considerar-se per tant un testimoniatge encara més interessant pel seu caràcter inacabat, per aquesta circumstància i pel propi estil fragmentari de la seua escriptura.

després d'una llarga i intensa successió d'interrogants, encara més per vindre de qui ve. Davant de preguntes sense resposta única, el riure és l'alliberament. «Només s'és lliure de debò —escriu Zambrano— quan no es pesa sobre ningú; quan no s'humilia ningú, incloent-hi a si mateix.»¹⁶ Ser nan, dona, boig o bufó ja complia la funció de revitalitzar la veritat. Els que mai menteixen s'arriscaven en part perquè no tenien res a perdre al marge de la normalitat, sense figurar enlloc més que en la perifèria dels espills. Hui els seus hereus ens mostren la consciència de la seua pròpia dignitat i donen compte de molts secrets foscos de la condició humana fins a fer-nos riure. Perquè riure i fer riure ajuda a relativitzar tot l'anterior i a revifar el seu foc. En els dos últims semblants reconeixem el rostre d'algú que ho sap bé, perquè rient durant tota la vida ha aconseguit curar les penes i crear un clima alegre i conciliador. Aquest gest imprevist pot simbolitzar el mateix acte de viure, com per a Zambrano suposa l'acte de pintar, «que implica l'obligació per a l'ull de transcendir la realitat i entendre-la. És el diàleg immemorial amb la llum i les ombres, la necessitat primigènia de descobrir les entranyes de la veritat, d'objectivar els somnis, d'exorcitzar el quotidià, d'allunyar l'oblit i de superar la indiferència»¹⁷. La pintura, així entesa com a forma de vida, s'enfronta constantment a la crònica de la seua mort anunciada i en el riure finalment es revela per a poder-se mantindre dreta davant de l'adversitat i, en alguns casos, per a espantar els seus propis fantasmes.

Obra

Seres fuera de campo

16. Zambrano, María, *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Barcelona: Anthropos, 1992, p. 76.

17. Així respon María Zambrano a la pregunta que ella mateixa es fa respecte a la pintura. Citada per Rogelio Blanco Martínez en «Razón pictórica», *Archipiélago*, núm. 59, Barcelona, 2003, p. 96.

«Confundida a los ojos de todos y a mis propios ojos
con la masa anónima, la desgracia de los otros entró en
mi carne y en mi alma.» (Simone Weil)



Voluntad de recordar
—
Cuerpo





La herencia
—
Saludo



El hilo rojo

«Comprender no significa justificar lo injustificable, dar razón a lo que nunca puede tener razón, comprender es examinar y soportar conscientemente la carga que nuestro siglo ha colocado sobre nosotros, y no negar su existencia ni someterse mansamente a su peso.» (Hannah Arendt)





< *Limbos II*

—

Zoom

«La atención consiste en suspender el pensamiento, en dejarlo disponible, vacío, y penetrable al objeto, manteniendo próximos al pensamiento, pero en un nivel inferior y sin contacto con él, los diversos conocimientos adquiridos que deban ser utilizados (...) Y sobre todo la mente debe estar vacía, a la espera, sin buscar nada, pero dispuesta a recibir en su verdad desnuda el objeto que va a penetrar en ella.»
(Simone Weil)

«Desde la más tierna infancia y hasta la tumba hay, algo que, a pesar de toda experiencia de los crímenes cometidos, sufridos y observados, espera invenciblemente que se le haga el bien y no el mal. Eso es, ante todo, lo que es sagrado en cualquier ser humano.» (Simone Weil)



«Dos personas pueden crear un mundo nuevo que se sitúa entre ellas, cuando no sucumben a la ilusión de que los lazos que las ligan les hacen ser una sola.»
(Hannah Arendt)



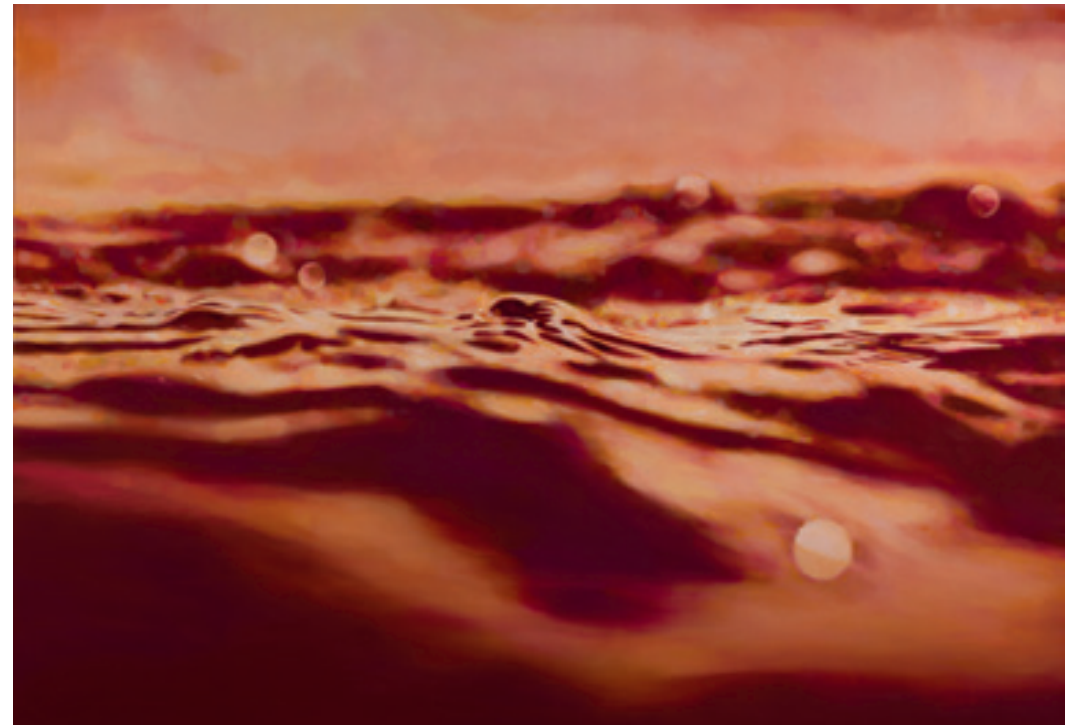
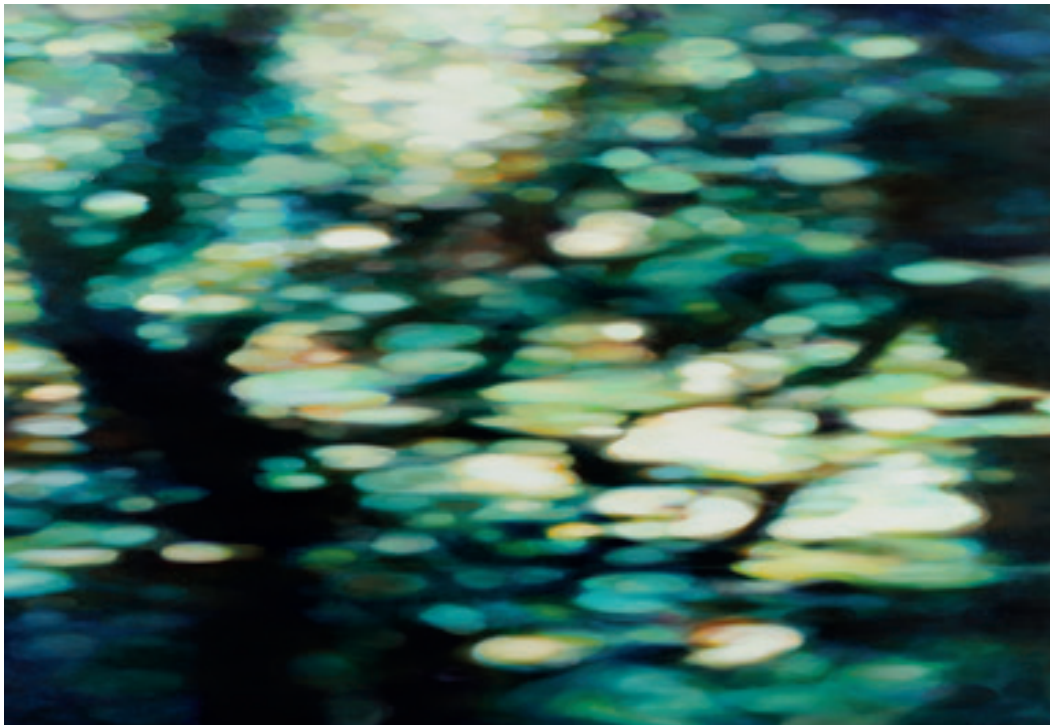
Fuera de Campo



«Adquirir el sentimiento de estar en casa de uno
en el exilio es estar enraizado en la ausencia de lugar.»
(Simone Weil)

«Pues las entrañas, ¿no son acaso raíces del ser
viviente en las que, además, los cuatro elementos
entran? En ellas hay fuego y agua —sangre—, aire
y tierra, ellas los transforman, los alquimizan. Raíces
últimas, por escondidas, y por ser la fragua del sentir,
de ese sentir original y originario que propone y
exige del pensamiento ser desentrañado.»
(María Zambrano)

Cada vez
—
Sed





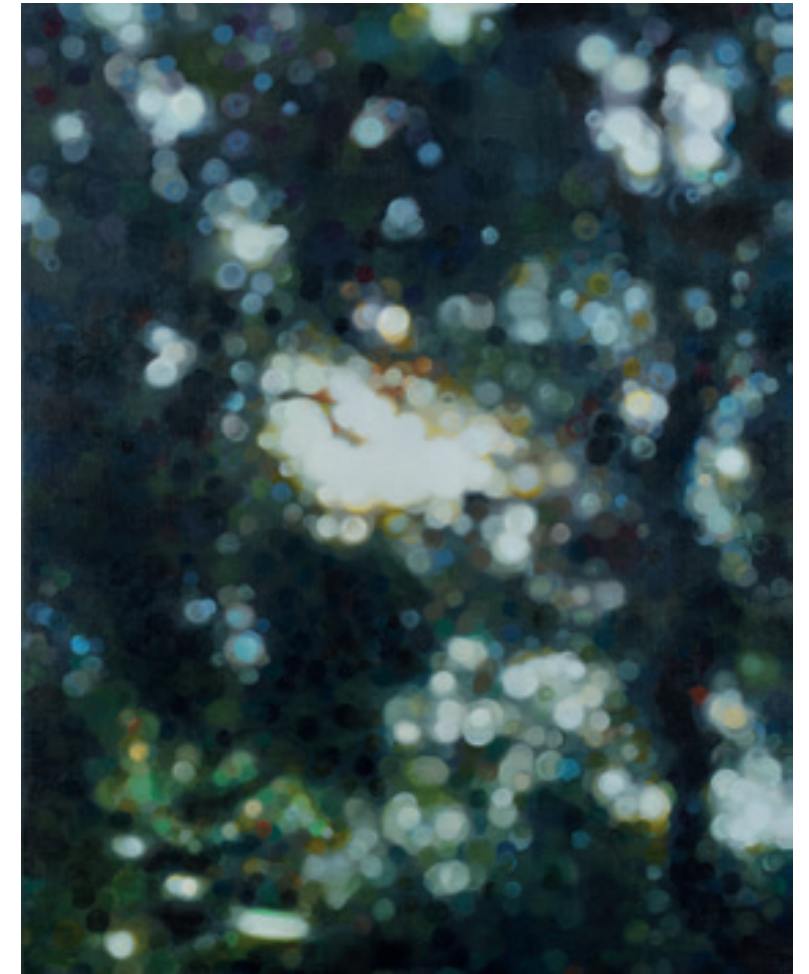
«El pensamiento no solo requiere inteligencia y profundidad, sino sobre todo coraje.» (Hannah Arendt)

Ser del límite
—
Drama Trama



Preludio 1930

—
Claros



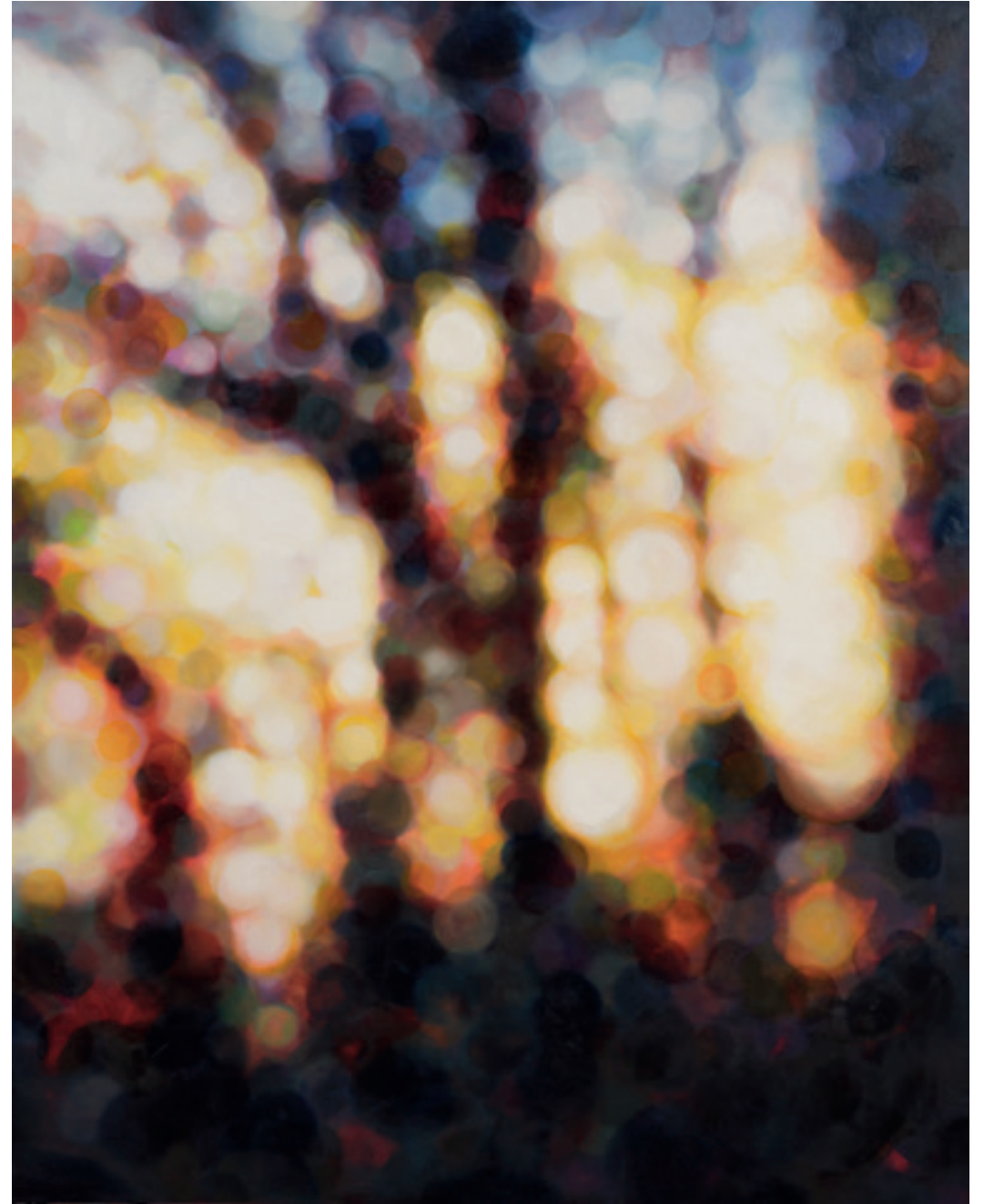
«Hace ya años, sentí que no eran “nuevos principios” ni una “Reforma de la Razón” como Ortega había postulado en sus últimos cursos, lo que ha de salvarnos, sino algo que sea razón pero más ancho, algo que se deslice también por los interiores como una gota de aceite que apacigua y suaviza.»
(María Zambrano)



< *Claridades*

—
Esperia

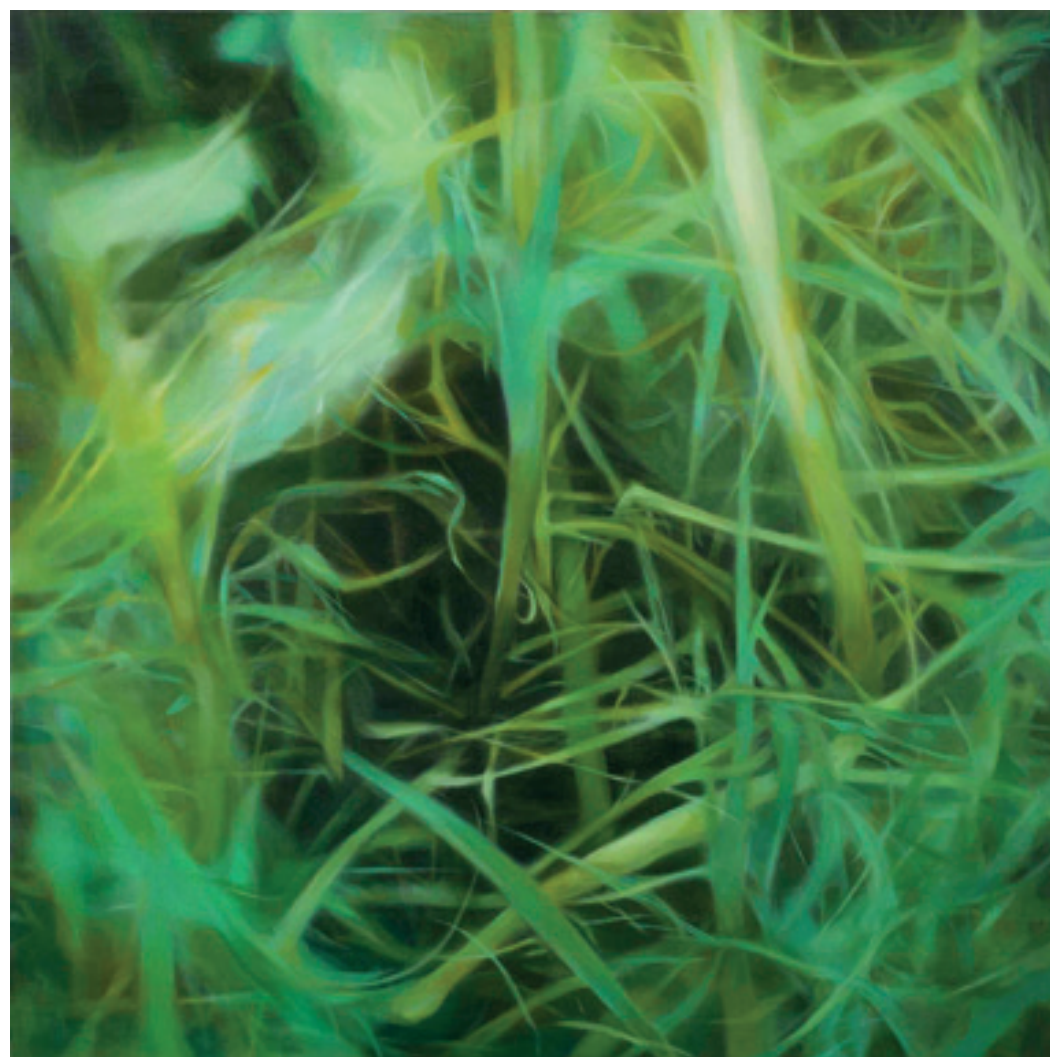
«El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. (...) Y la visión lejana del centro apenas visible, y la visión que los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno con el otro o de que se anulen.»
(María Zambrano)





Vita nuova
—
Incertidumbre

«Filosófico es preguntar y poético el hallazgo.»
(María Zambrano)





< *Cosmos II*

—
De cara

«La unidad de la Humanidad y su solidaridad no pueden consistir en un acuerdo universal sobre una religión o una filosofía o una forma de gobierno, sino en la creencia de que los varios aspectos que forman la unidad se manifiestan y se ocultan al mismo tiempo en la diversidad.» (Hannah Arendt)



Conciencia en llamas

—
Sentido de la vista



«El cielo está en llamas,
clarear el firmamento.
Por encima de un estar juntos
desconociendo el camino.»
(Hannah Arendt)



«El acto de pintar implica la obligación para el ojo de trascender la realidad y entenderla. Es el diálogo inmemorial con la luz y las sombras, la necesidad primigenia de descubrir las entrañas, de objetivar los sueños, de exorcizar lo cotidiano, de alejar el olvido y de superar la indiferencia.» (María Zambrano)





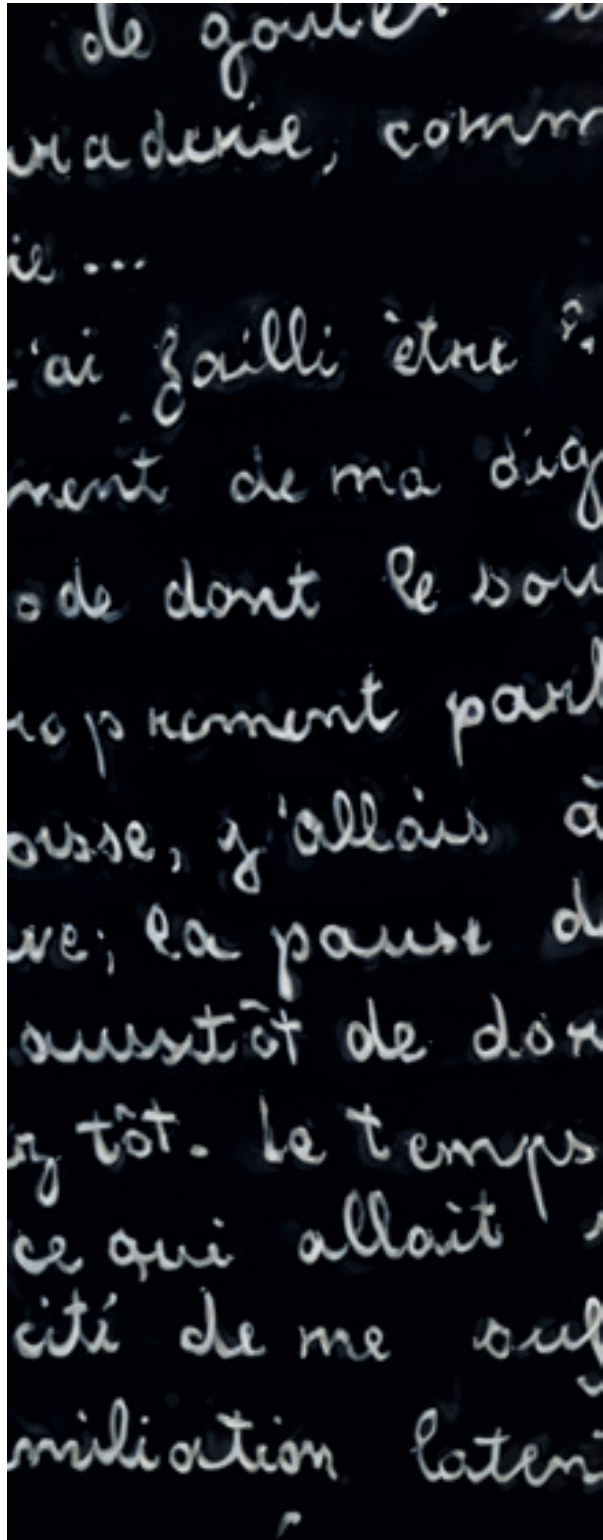
Niebla o cenizas

—

Incendio



El rincón del ring
—
El envés de las palabras



«Qué he ganado con esta experiencia. El sentimiento de que no poseo ningún derecho, sea cual sea, a nada, (cuidado con no perderlo). La capacidad de bastarme moralmente a mí misma de vivir en este estado de humillación latente perpetua, sin sentirme humillada a mis propios ojos, apreciar intensamente cada instante de libertad o de camaradería como si fuera a ser eterno. Un contacto directo con la vida... He estado a punto de romperme. Casi me he roto. Mi coraje, el sentimiento de mi dignidad ha sido prácticamente roto durante un periodo cuyo recuerdo me humillaría, sino fuera porque en sentido estricto no he conservado el recuerdo. Me levantaba con angustia, iba a la fábrica con miedo: trabajaba como una esclava, la pausa de media hora era un desgarró; salía a las cinco y media, preocupada inmediatamente por dormir lo suficiente (cosa que no hacía) y de despertarme lo bastante pronto. El tiempo era un peso intolerable. El temor de lo que iba a llegar solo dejaba de atenazar el corazón el sábado por la tarde y el domingo por la mañana. El objeto del temor eran las órdenes.» (Simone Weil)

«Para que tu mano derecha ignore lo que hace la izquierda habrá que esconderla de la conciencia»
(Simone Weil)

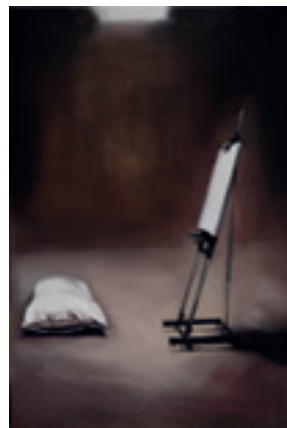
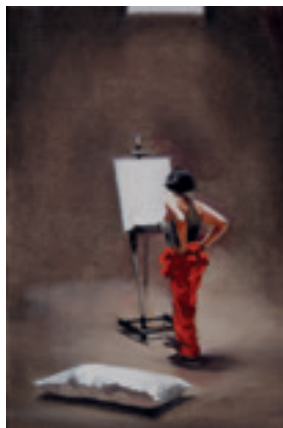
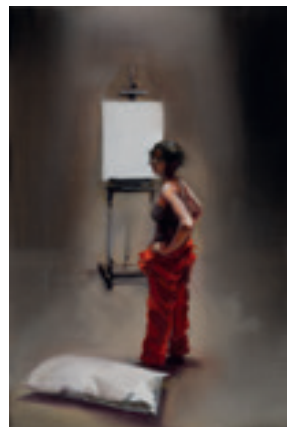
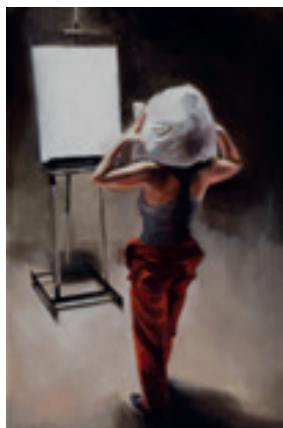




«Solo necesitamos mirar a nuestro alrededor para ver que estamos en medio de una montaña de escombros de aquellos pilares. Ahora bien, en cierto sentido esto podría ser una ventaja, podría promover un nuevo tipo de pensamiento que no necesite ni pilares ni soportes ni normas ni tradiciones para moverse libremente sin muletas en el terreno desconocido.»
(Hannah Arendt)

Ver
—
Dad





«Solo en soledad se siente la sed de verdad.»
(María Zambrano)



Ser
—
Sujeta
Persona

Voz
—
Memoria



«El deseo de luz produce luz. Hay verdadero deseo cuando hay esfuerzo de atención. Es realmente la luz lo que se desea cuando cualquier otro móvil está ausente» (Simone Weil)



La Mirada
—
Latido



«Pues gracias a la luz, ser y pintura se desvelan unidos
a la pregunta.» (María Zambrano)

En movimiento



«Todo lo que es valioso en mí, sin excepción, viene de fuera de mí, no como un don, sino como un préstamo que debe ser renovado sin pausa.» (Simone Weil)



«Solo aquellos que son capaces de mantener la pasión
bajo las condiciones del desierto pueden armarse
con el valor que descansa en la raíz de la acción
y convertirse en seres activos.» (Hannah Arendt)

< *Piel con piel*

48 *Parias conscientes*

1 de 48













Obra en sala









Pintura y política.
Sobre la posibilidad de un arte
comprometido
 Manuel Chirivella

«Uno de los problemas más arduos que pueden ofrecerse a un artista plástico es la conjunción del compromiso ideológico con la fidelidad de la expresión personal.» (Antonio Saura)

En entrevista incluida en el catálogo de la exposición *El incendio y la palabra* (2015-2016) Mery Sales aludía al reto que supone cómo pintar políticamente sin caer en el panfleto. Ese reto, esa duda, nos traslada al ya clásico debate de la posibilidad o no de un arte comprometido en el momento actual.

La dimensión política de la obra de arte ha seguido tradicionalmente una doble vía: como representación de una sociedad ideal y a la vez como negación del orden de cosas establecido. La conjunción de ambas pretensiones se puede incardinar en la esencia misma del concepto de «vanguardia» cuyo objetivo único, expreso o tácito, es cambiar la sociedad, transformar el mundo.

Tristemente, la constatación histórica de las vanguardias ha sido la de su asimilación por el poder, artístico o político, y su conversión en moda y mercancía.

Hoy, además, profundas transformaciones sociales desvirtúan esos anhelos. Por un lado, ya no creemos en los «grandes relatos», sean estos la religión o la política que ya no sirven para organizar la experiencia humana y marcar el camino a seguir. Por otro lado, la multipresencia de los medios de comunicación de masas determina de forma evidente la distribución y recepción de la obra artística. Condicionado por la ley de la oferta y la demanda y con sistemas distributivos todavía inexistentes en épocas muy cercanas, el arte actual puede servir como mero espejismo de libertad y, a la vez, como pantalla ocultadora de penosas realidades.

R.Z. Sheppard acuña el término «infoesfera»¹ para describir este panorama en el que nos vemos inmersos y al que se le suman

1. Sheppard, R. Z., Books «Rock Candy», *Time Magazine*, 12 de abril de 1971.

nuevos *gadgets* y posibilidades relacionales, principalmente virtuales a través de la red.

En esta tesitura, no es fácil encontrar una estrategia que devuelva al arte que pretende ser comprometido un mínimo ápice de credibilidad o eficacia. En pos de esa posible y nueva estrategia, Thomas Crow advierte que la capacidad de influir del arte hoy dependerá de su actitud para ocupar «zonas de libertad permitida»² y desde allí engendrar mensajes implícitos de ruptura y cambio. Una táctica que José-María Parreño califica de «finta perpetua, para poder influir y no ser utilizado; para pasar por político entre los artistas y por artista entre los políticos»³. Una ética con disfraz estético que pueda actuar en el corazón mismo del poder.

En esa misma línea, Hal Foster destaca la conveniencia de sustituir el término «vanguardia» por el de «resistencia», aludiendo a una nueva táctica de operar desde el interior, a una maniobra de infiltración, de sabotaje, incluso de traición. Si el arte no puede prescindir de los condicionamientos actuales para su producción y distribución, necesarios para su desarrollo social, deberá usarlos en la misma medida en que el arte es utilizado por ellos.

No es necesario tomar por asalto ningún Palacio de Invierno, como plasmó Eisenstein en su película *Octubre*, bastará con apropiarse en beneficio propio del arsenal ofrecido por ese Palacio (hoy convertido en múltiples palacios móviles) y sustituyendo ese único asalto en múltiples estrategias, diversas y plurales, de corrosión y desgaste de sus muros impúdicos y excluyentes.

Aludimos, pues, no a un «arte político» enclaustrado en un código retórico que solo reproduce representaciones ideológicas, sino a un «arte con política» que desde la preocupación «por el posicionamiento estructural del pensamiento y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente»⁴.

Ese proceso de «subversión interior» requiere de quienes sepan expresar, en un lenguaje que alcance la sensibilidad de sus

2. Crow, Thomas, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*. New York: Editorial Harper & Row, 1985.

3. Parreño, José María, *Un Arte Descontento. Arte, Compromiso y Crítica Cultural en el cambio de Siglo*. Murcia: Editorial Cendeac, 2006.

4. Foster, Hal, «Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el Arte Contemporáneo», en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, trad. Jesús Carrillo y Jordi Claramonte. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

contemporáneos, demandas concretas y el deseo final de una vida distinta. Demandas que quizá deban ir más allá de lo material acompañadas de ese plus de fantasía que comporta lo artístico.

Concreción en los objetivos que implique la asunción de responsabilidades individuales ante esas «micropolíticas»⁵ señaladas por Foucault como los nuevos campos de batalla donde librar la lucha por la transformación de la sociedad: crítica a la sociedad de la información, denuncia de la corrupción política, ecología y feminismo.

Compromiso y resistencia son elementos que junto a otros sirven para encuadrar la trayectoria intelectual y artística de Mery Sales. Pintar no es sino otro modo de pensar y toda exposición debe conducir hacia una necesaria reflexión. En esta muestra, fruto del Convenio de Colaboración entre el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana y nuestra Fundación, Mery Sales abre con su pintura vías de reflexión a través del pensamiento de María Zambrano, Hannah Arendt y Simone Weil, soporte ético-filosófico sobre el que se asienta su aportación pictórica.

Pintura, de impecable factura en las obras de Mery Sales, que con su especificidad originaria provoca emoción y meditación a un tiempo. Pintura en la que pervive el indisoluble maridaje del pensamiento y la plasticidad.

En esa línea afirmaba Antonio Saura «que no existe arte que no sea mental, y que para serlo por entero debe ser ante todo fenómeno eminentemente pictórico»⁶. El pensamiento plástico se alimenta de esa permanente interferencia y comunicación. Toda buena obra de arte debe expresar el espíritu de nuestro tiempo, es decir, plantear cuestiones que a todos nos atañen, pero no como asunto central, sino como un elemento de su propio lenguaje. Debe tener también un componente sensible y no sólo intelectual, transmitiendo algo que no pueda reducirse a una mera descripción.

La pintura de Mery Sales trata problemáticas actuales sutilmente insertas en su personal estética demostrando su aptitud para imbuir ciertos valores y reclamar, desde la belleza, ciertos posicionamientos y ulteriores comportamientos al espectador.

5. Foucault, Michel, *Lecciones sobre la voluntad del saber*, trad. Horacio Pons. Madrid: Akal, 2015.

6. Saura, Antonio, «La muerte del arte», en *Fijeza. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.

Probablemente debamos considerar que cambiar la vida y transformar nuestra sociedad a través del arte es una utopía. Pero quizá esa utopía pueda ser sustituida por la convicción de que el arte no es solamente un además de la vida. Para creador y espectador la cuestión pueda resumirse en la necesidad de lograr que el arte viva en la vida misma. Un arte enraizado en la vida y que nos ayude a salir, en palabras de María Zambrano, de «la noche oscura de lo humano» porque, en definitiva, vivir no es sino «una exigencia de íntima transformación»⁷.

Manuel Chirivella Bonet es el presidente de la Fundación Chirivella Soriano C.V.

Pintura consciente Álvaro de los Ángeles

«Quiero conceder que yo, por supuesto, estoy interesada, primariamente, en comprender. Esto es absolutamente cierto. Y quiero también conceder que hay otras personas que están interesadas, primariamente, en hacer algo. Pero no es mi caso. Yo puedo vivir perfectamente sin hacer nada. Pero, en cambio, no puedo vivir sin, cuando menos, intentar comprender lo que ha sucedido, sea lo que sea.» (Hannah Arendt)

«Toda victoria humana ha de ser reconciliación, reencuentro de una perdida amistad, reafirmación después de un desastre en que el hombre ha sido la víctima; victoria en que no podría existir humillación del contrario, porque ya no sería victoria, esto es, gloria para el hombre.» (María Zambrano)

«Desde la más tierna infancia y hasta la tumba hay, en el fondo del corazón de todo ser humano, algo que, a pesar de toda experiencia de los crímenes cometidos, sufridos y observados, espera invenciblemente que se le haga el bien y no el mal. Ante todo es eso lo que es sagrado en cualquier ser humano.» (Simone Weil)¹

Preámbulo

Empezar con tres citas es encumbrarse en la ignorancia. Después de estas, nada podrá ser dicho que no pueda, a su vez, ser acompañado del salvavidas que supone citar —que es siempre descontextualizar,

7. Zambrano, María, *Algunos lugares de la Pintura*. Barcelona: Editorial Acanto, Espasa Calpe, 1989.

1. Citas extraídas, respectivamente, de los textos: Arendt, Hannah, «Discusión con amigos y colegas en Toronto», en *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*, trad. Manuel Abella y José Luis López de Lizaga. Madrid: Trotta, 2010, p. 68; Zambrano, María, «¿Por qué se escribe?», en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza editorial, 1987-2019, p. 59; Weil, Simone, «La persona y lo sagrado», trad. Maite Larrauri, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 43, «Desconcertante Simone Weil». Madrid: Editorial Archipiélago, 2000, p. 80.

extirpar el órgano de un cuerpo para llevarlo a otro con la ilusión de que no haya excesivas incompatibilidades— y a su vez, seguir ascendiendo hacia la ausencia total de asideros, donde las citas se desvanecen y quede lo que se pensó escribir, algo muy diferente a lo que se hace al escribirlo, al gesto mismo. Y aún más disímil de lo que puede ser leído, pues se escribió finalmente. Sin embargo, comenzar un texto citando a estas tres pensadoras universales y polifónicas, es acercarse bastante al intento continuo de búsqueda que, para Mery Sales, representa la pintura entendida en ella como acción de pensamiento, por más que esto pueda verse como una contradicción en términos. Al mismo tiempo, son personajes-matriz para la artista, que encuentra en algunas de las cosas dichas por las tres lo sentido por ella y expresado, sin embargo, mediante la pintura. El proceso podría describirse como texto escrito que proviene del pensamiento abstracto en el caso de las pensadoras, y pintura figurativa que deviene de la interpretación de ciertos textos y, en especial, de muchos momentos vivenciales, donde la experiencia se opondría, en esencia, a la abstracción, por parte de la pintora. A no ser que por abstracción también entendamos —o mejor, incluyamos— la posibilidad de la memoria. Si es experiencia no puede ser abstracción, diría Hannah Arendt, a no ser que esa memoria no provenga tanto de la experiencia en sí, como de la ausencia total de lógica en lo recordado, un descasamiento entre lo que pensamos que debiera ser, por ejemplo, la educación o el amor, y lo que es o fue finalmente. Desde este campo interpretativo, el ejercicio de memoria en cuestión tendría más vitalidad en su ímpetu por definir lo que se es en la actualidad, pese a lo sido en algún momento previo, que en reconstruir lo que fue entonces, pues entonces es un concepto demasiado vago como para pintarlo de manera figurativa. En el presente convergen todas las cosas, incluso el futuro que perciben y anuncian.

Por lo tanto, este intento será el de vislumbrar por qué en ocasiones, especialmente con artistas, los textos leídos, la teoría asimilada, la abstracción del pensamiento, necesita desembocar en la presencia física de una obra, en este caso en la fragmentación rectangular, bidimensional, de un cuadro o una serie de ellos, que reducen el campo de la percepción para, después, con la claridad que otorga la contemplación, hacerlo explotar hacia direcciones infinitas de interpretación. Cuando esto ocurra, ya no será por efecto de la teoría o el pensamiento que lo generó, que quedarán encapsulados en él e incluso solapados y al fin anulados, sino por

la transformación de un medio en otro donde lo visual toma el mando y transforma lo que la mirada ve de manera individual, en un imaginario colectivo.

A propósito de la pintura, Susan Sontag escribía en 1964, en su conciso y contundente *Contra la interpretación*, que «la huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe la interpretación.» Y que, «para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser (“simplemente”) decorativo. O a ser no-arte»². Cualquier afirmación necesita su contexto. Los años sesenta del siglo XX en Estados Unidos estaban surgiendo, desperezándose más bien, de una especie de embriaguez del genio creador personificado en los pintores abstractos de corte expresionista, que tenían en Jackson Pollock su mesías y en Clement Greenberg su evangelista destacado. Desprenderse de esa interpretación que aduce Sontag es más bien hacerlo de un tipo de lectura de las obras donde todos opinan menos la obra; que es como afirmar que la mirada única y exclusiva es la del crítico, no la del artista. El concepto de crítica «transparente» que ponía sobre la mesa la escritora estadounidense, le obligaba a hablar al arte, a la obra: pasar de «una hermenéutica del arte» a «una erótica del arte», parafraseando el enunciado último de ese ensayo. Y, en esa desnudez, resulta evidente que muchas cosas caen del pedestal adonde fueron colocadas y otras, novedosas y tal vez inesperadas, emergen con lucidez. Entre ellas, qué duda cabe, la escritura feminista y la interpretación cultural desde tal posicionamiento, donde todo empezó a ser diferente y fue acercándose a lo que —con el impulso de todos— alguna vez será.

Pudiera parecer que hablar en términos de pintura abstracta y pintura figurativa, hoy en día, no ayudara a definir o siquiera a enumerar, los porqués del arte contemporáneo y sus respuestas ante el hecho de su necesidad. No en vano, Eric Howsbawn determinó el fracaso de la pintura como exponente de la «expresión de los tiempos» en unos tiempos donde el arte de vanguardia no es sino otra víctima de la obsolescencia tecnológica. En una versión actualizada de este planteamiento, podríamos apuntar que ahora es el sujeto quien desaparece por efecto de la obsolescencia

2. Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 34.

tecnológica, que arrastra a todas las demás, incluyendo las de los afectos, las relaciones personales y los lugares donde vivimos. La pintura ha sido el símbolo más representativo, cuando no exclusivo, del arte durante siglos; la bella arte que parecía aglutinar la capacidad de mirar (ojo), la síntesis que implica ver (mente), y la maestría que acompañaba su quehacer (manos): su condición más visible y, por ello, también la más deseada. Más que en cualquier otro ámbito artístico —tal vez solo comparable a la fotografía en los momentos de su *blowing up* múltiple y desproporcionado— la pintura, entendiéndola también como una práctica propia de quien entiende el mundo como una edición de imágenes que se ejecutan manualmente, ha sido maltratada por sus propios practicantes. Esos que creyendo que copiar la naturaleza les hace pintores, y aquellos que, a base de insistir, creen convertir lo falaz en una verdad necesaria. La insistencia, sin embargo, solo ha dado frutos cuando exhibe una línea de investigación que —bien desde el texto, bien desde la pulsión— traza un camino que nunca puede agotarse. *The rest is noise*.

La pintura consciente de Mery Sales, a la que alude el título de este texto, se refiere a que pintar, pese a todo, como escribir, pese a todo, es una actividad que nos ayuda a entender aquello que, al ser pintado o al ser escrito, comprendemos mejor. Comprender no es, necesariamente, saber, ni únicamente pensar. Podemos saber cosas sin comprenderlas. El efecto de la comprensión implica la acción que hace que, al pasar por uno mismo o una misma aquello externo, ejerza en nosotros una pequeña transformación que nos haga ver de nuevo tanto lo que sabíamos, como aquello que ahora comprendemos, eso sí, de otra manera. Iniciamos el proceso sin comprender algo y lo acabamos con la consciencia de comprenderlo y, por lo tanto, lo adquirimos como sabido, incorporándolo al conjunto de cosas que conforman nuestra pequeña y modesta sabiduría: un acervo personal y político. Y ese conjunto de saberes nos transforma para siempre. Hay quien opina que la cultura es transformadora y se incorpora a la vida de quienes la disfrutan cuando las necesidades más básicas están cubiertas. Es decir, que la cultura sirve para cultivar un campo cuya tierra, por continuar con la imagen iniciada, no necesita ya ser abonada; pues disfruta de nutrientes suficientes como para esperar que todo florezca y crezca sin derivas ni indecisiones. Esta opinión está tan extendida como infructuosa resulta su defensa, porque insta y perpetúa un modelo de práctica cultural que no alcanza esa transformación

personal, sino que deviene el complemento idóneo para lucir en determinados ambientes de mayor o menor nivel cortesano. Lo cultural no debe ser aquello que consumimos cuando lo demás está «todo bien», sino aquello que vivimos con sosegada intensidad para que el resto pueda estar bien. La práctica cultural entendida como activadora de posibles y no como posibilidad intercambiable entre modos de comportarse o formas de ser. ¿Qué condición otorgaríamos entonces a aquellos artistas y a aquellas prácticas que aluden al arte, a la literatura, al cine o al teatro, a la poesía, y que han planteado su estar en el mundo como transformación personal sin mayor planificación que alcanzar esta, sabiendo que las dificultades y obstáculos de todo tipo los dejan a la intemperie? ¿Parias, tal vez? Parias conscientes, mejor, por continuar caminando por los senderos que las tres pensadoras aquí reflejadas —Arendt, Zambrano y Weil— de una u otra forma recorrieron.

Richard Sennett ha definido el término «artesanía» como aquello que «designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más.» Por lo tanto «abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado. (...) Es aplicable al programador informático, al médico y al artista; el ejercicio de la paternidad, entendida como cuidado y atención de los hijos, mejora cuando se practica como oficio cualificado, lo mismo que la ciudadanía»³. Una cierta consciencia de estar haciendo bien el trabajo que se tiene entre manos y donde la mente que piensa nunca se separa de la mano que actúa. También esta podría ser una definición acertada del proceso pictórico que aquí afrontamos, pleno de consciencia. Por otro lado, Hannah Arendt escribió que «si “procedo” de algún sitio, será de la filosofía»⁴, por más que derivó hacia la teoría política alejándose de manera clara de esa pertenencia a un colectivo que no le definía, seguramente porque no le aceptaba.⁵ Considerarse o no cualquier cosa, en este caso filósofa, no es algo que tenga que decidirlo nadie más que una misma, porque en esencia, deriva de un proceso emancipador que solo puede resolverse individualmente. Es inevitable ver similitudes al respecto de esta actitud emancipadora

3. Sennett, Richard, *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini Rodríguez. Barcelona: Anagrama, Col. Argumentos, 2009, p. 20.

4. «Carta a Gerhard Scholem», en *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*, op. cit., p. 29.

5. Incluida también en el mismo volumen, la «Entrevista televisiva con Günter Gaus» emitida el 28 de octubre de 1964 en la cadena de televisión ZDF, es explícita a este respecto. *Ibid.*, pp. 42 y ss.

en el proceder de Mery Sales, en su caso al respecto de la pintura. Aunque pareciera mentira, o anacrónico, todavía hoy en día las mujeres artistas sufren situaciones donde se espera de ellas una subordinación al sistema. Hablar de sistema en este punto, lejos de plantearlo en términos de generalidad o abstracción, es definirlo como una acción mayoritariamente ejercida por el patriarcado, o en su derivación *light* el paternalismo, en casi cualquier decisión que se pueda tomar; incluso si estas afectan en exclusiva a las mujeres. Qué duda cabe que estos desmanes existen —y de una manera nada disimulada— también en el ámbito académico. La escritora Vivian Gornick expresa así lo que parece una propiedad intrínseca y transnacional del comportamiento de la academia, en su primer libro de memorias *Fierce attachments*: «El departamento de inglés en Berkeley era, en sí mismo, un modelo para todo tipo de relaciones humanas. Estaba quienes tenían poder: los profesores titulares brillantes y famosos, y los que querían poder: los hombres jóvenes y brillantes dispuestos a ser el discípulo, el protegido, el hijo y el compañero intelectual. Juntos, el profesor y el protegido formaban los eslabones de la cadena del amiguismo que aseguraba la continuación de la empresa a la cual servían: la literatura inglesa en la universidad.»⁶ La función que se les asignaba a las alumnas inteligentes era la de lograr ser la esposa de alguno de esos «hombres jóvenes y brillantes», y nunca la de poder aspirar a sus mismas metas o fines intelectuales y académicos. Gornick sufrió esta situación en los años sesenta del siglo XX, y en efecto las cosas han cambiado, incluso sustancialmente en determinados escenarios, pero también es cierto que algunas instituciones como las universitarias —aunque no en exclusiva— basan una parte importante de su propósito actual en la determinación de seguir siendo una eficaz correa de transmisión de los planteamientos patriarcales clásicos. Aún *más*, si cabe, desde que han incorporado la lógica mercantilista respaldada y avivada por los planes de estudios recientes que no solo se centran en lo económico, sino también en lo competitivo. Por más que la competencia, en sentido estricto de ser capaz de o estar preparada o preparado para desarrollar una tarea, es una necesidad y un valor en ámbitos de conocimiento, hay formas muy sutiles de desviarla hacia una competitividad desenfrenada o ilógica, precisamente en ámbitos

6. Esta traducción propia al castellano deriva de la versión en catalán *Vincles ferotges*, editada por L'altra editorial, en traducción de Josefina Caball, Barcelona, 2017-2019, p. 124.

donde la sabiduría y el conocimiento debieran destacar sobre otras aptitudes secundarias o conformistas, aún más si son en esencia serviles.

Más cercana en el lugar y en el tiempo que Gornick y plenamente centrada en el ámbito del trabajo creativo y sus tangentes, Remedios Zafra ha hecho una disección valiente y un diagnóstico hiperrealista de la situación que vive tanto la academia como el mundo exterior de la creación artística desde una perspectiva feminista. *El entusiasmo* responde con credibilidad y conciencia de sí ante una serie de preguntas que, por obvias, no deben ser óbices; y con unas respuestas que, sin evitar ser claras (o precisamente por eso) son belicosas y transgresoras. Ante la cuestión de la precariedad en lo cultural, este libro se entiende como un tratado, incluso en algunos pasajes como una guía. Zafra consigue poner palabras a lo que ya poseía una forma y, aún más importante, pronunciarlas en voz alta donde otros solo se acercaron a musitarlas para sus adentros, sin convicción suficiente o arrojo necesario para hacerlas públicas. Esa actitud no es condescendiente, como no lo son las «creaciones que incomodan», el subcapítulo del libro en el que se analiza la cuestión sobre si las creaciones culturales deben generarse para evadirnos o para hacernos más conscientes del mundo que habitamos. Parece claro que, como indica la teórica, «la conciencia sobre uno mismo aumenta la exigencia sobre el mundo que nos forma y nos transforma. No es igual leer para repetir un mundo que leer cuando se tiene la motivación para cambiarlo»⁷. En el caso de Mery Sales esto se cumple plenamente, y no solo como una lectora importante que implica sus hallazgos en las pinturas escuetas, casi siempre concisas en cuanto a elementos y, por ello mismo, cargadas de simbolismo. También ocurre en cuanto que es una persona capaz de ver las relaciones personales como un don en sí mismas, nunca como un tránsito para alcanzar otros fines.

De entre las influencias de las tres pensadoras que recorren las bases teóricas del trabajo pictórico de Mery Sales, Zambrano es la que ha dado más argumentos vinculados a lo artístico y, más en detalle, a lo pictórico. Incluso cuando sus conceptos, como el «claro del bosque», hacen referencia también a una manera de

7. Zafra, Remedios, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, Col. Argumentos, 2017, p. 223.

estar en la vida desde el pensamiento abstracto y desde su «razón poética» en la filosofía, las imágenes que crea en sus descripciones se acercan mucho a una materialización formal, a una influencia desde el color y la presencia de la naturaleza, incluyendo los animales, de su pensar el mundo, una suerte de hacer aflorar a la superficie cuestiones que se encuentran en capas profundas del ser y la razón y que necesitaran de elementos básicos, sensibles, para ser expresados. La poesía es capaz de generar imágenes a partir de una serie muy limitada de elementos, y es gracias a su capacidad infinita de combinatoria lo que hace que cada poeta hable con una voz que siempre será nueva, por más que el lenguaje y el idioma empleados sean herramientas comunes dentro de una tradición o identidad propias. Desde esa individualidad radical habla también Simone Weil, más con la certeza de estar definiéndose a sí misma, que como intento de extender sus hallazgos al resto; aunque sobre esto volveremos más adelante.

Zambrano lo define así: «El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. (...) No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos.»⁸ Es indudable la importancia de esta definición en algunas de las obras que la pintora ha desarrollado desde al menos 2007 donde, sin embargo, sí se hace necesaria no ya una búsqueda, pero sí una delimitación de los claros. En ese período pictórico son frecuentes los cuadros que remiten a luces entre ramas de árboles, filtraciones de conocimiento entre la inabarcable arborescencia de las palabras escritas y el saber conocido, reflejos sobre superficies acuosas que parecen esconder o distorsionar con sus reflejos lo que ciertamente subyace por debajo. En la publicación que acompañó su exposición *Surge amica mea et veni*, la artista escribe un texto que define muy bien su relación con los conceptos y símbolos netamente zambranianos: «Existen varios símbolos y señales empleados por ambas que hablan de tal sintonía, como son las distintas formas de hablar de la luz: la que guía o la cegadora; el incendio y la llama en la sombra, el temblor y el vacío, lo oscuro y la palabra, la noción dialéctica del drama y la trama, lo fronterizo y lo marginal, la crítica social, lo humano, el eclipse y el duermevela, el agua atmosférica o la ensimismada, el sendero

8. Zambrano, María, *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011-2018, p. 121.

o los bosques de claridades.»⁹ De ahí que sea tan necesario ver en la obra de la pintora algo mucho más profundo de lo que incluso los cuadros muestran; es decir, nunca podremos quedarnos, como espectadores, en la limitada interpretación de estas pinturas como meros paisajes que escapan de lo teórico desde la forma. Más bien al contrario, es un ejercicio de pensamiento de la pintura y en la pintura lo que convierten estas obras en complejos mecanismos de referencias, siquiera apaciguados —si esto fuera posible— por las formas y los colores de sensaciones netamente estéticas. En el mismo texto arriba reseñado, la artista lo indica con claridad: «Pintar puede verse, en este sentido, como una forma alternativa de pensar que me empuja a visualizar y hacerlo de otra manera. (...) un razonar poético mediante la pintura.»¹⁰

A diferencia de, al menos, las dos exposiciones anteriores, *Seres fuera de campo* retoma las reflexiones sobre el pensamiento en la pintura en un momento de transformación personal decisivo. Así lo muestran las obras secuenciales donde la artista se retrata como sujeto y objeto al mismo tiempo. En las composiciones se observan pocos elementos que poseen una gran carga simbólica: encontramos a la artista con el mono rojo de trabajo anudado a la cintura; un caballete de pintura y un lienzo en blanco; una almohada en algunos casos, como en la obra *Ser*. Las ocho piezas de este políptico generan una secuencia cinematográfica —nadie puede dudar que aquí el movimiento dilatado en los lienzos, casi detenido, es el tiempo ralentizado de la vida de la autora, en suspenso— que va desde la actitud de ocultación de la artista bajo la almohada, que ella misma mantiene con fuerza sobre su cabeza y cara, hasta la liberación de esta ceguera impuesta o autoimpuesta, tanto da, que permite dejar el objeto en el suelo y que culmina con la desaparición de la artista en el último cuadro. En este, el único en el que vemos el caballete y el lienzo de perfil, la almohada está en el suelo y asoma, por la parte superior del cuadro, una luz proveniente de un vano en el techo que adquiere protagonismo, al igual que en otras obras similares de esta serie. Ese elemento externo es una salida figurada, una luz que acompaña el tránsito hacia otra situación física, anímica y profesional. La desaparición

9. Mery Sales, «Relación entre María Zambrano y mi pintura. Un razonar poético-pictórico», en *Surge amica mea et veni. Razón poética, María Zambrano / Razón pictórica*, Mery Sales. València: Col·legi Major Rector Peset, Universitat de València, 2012, pp. 27-33.

10. Ídem.

del yo de la autora en esta última imagen parece hacerse necesaria para cumplimentar una liberación de sí misma que rompa con algunos aspectos del pasado —la referencia a los escombros es continua y para que haya escombros fue necesario previamente una edificación y un derrumbe— y que permita una reconstrucción desde el hoy que se proyecte en el mañana. La muerte del sujeto, que implica primeramente la figurada del padre biológico, intelectual o fundacional, pasa por el des aprendizaje de los primeros y más sólidos adoctrinamientos hasta alcanzar un territorio ignoto, informe, pero establecido a partir de lo vuelto a aprender, que conforma un sujeto que habita en un nuevo entorno.

Esta obra recuerda inevitablemente otras realizadas años antes. *Mujer elefante* es una serie de cuadros que ofrecen un juego de relaciones entre un personaje femenino que porta anudada una almohada alrededor de la cabeza y otras escenas adosadas, a modo de dípticos o trípticos. La mujer está en el exterior, en medio de una escalera vista desde arriba, o dentro de espacios minimalistas y asfixiantes, la cabeza apoyada sobre la pared, los brazos muertos, o caída en un rincón como una marioneta sin ni siquiera los hilos que podrían articularla desde fuera. Estas imágenes se combinan con escenas donde predominan hombres en situaciones anónimas, pero de relevancia pública; la relación se establece entre dos espacios políticos: el exterior, con predominancia masculina, y el interior, vinculado con esta figura femenina, que se muestra presa, retenida, pero también resistente. Incluso cuando hay un exterior, la mujer elefante parece estar aislada, anulada. A diferencia de en estas obras más antiguas, en *Ser*, *Tras los escombros*, *Relato breve* o *Instantes* —escenas todas ellas derivadas de una misma situación, una puesta en escena no forzada sino necesitada— la artista toma las riendas, aunque en este primer estadio las riendas sean de la consciencia del derrumbe, de la necesidad de buscar una salida que solo podrá iniciarse desde el ámbito personal que, en la pintora, lo es también desde el profesional. En el autorretrato *La mirada*, la protagonista se gira hacia quien la observe, como sorprendida por un gesto o un ruido externo a su mundo, en ese momento en que parece que se enfrenta al lienzo en blanco: inmensidad de posibles y, al mismo tiempo, lugar de tensión entre lo que existe como pensamiento y lo que quedará definido en los márgenes pictóricos. Es una mirada que no quiere ofrecerse, pero necesita hacer patente que solo puede existir si se da una interlocución entre ambos lugares, el de la representación

y el de la realidad. Estas obras se insertan dentro de una suerte de serie denominada *La voz propia*, que es elocuente sobre la determinación de Mery Sales a enfrentarse a un pasado tal vez marcado por la infancia y la educación que vemos en cuadros como *La herencia*, *Saludo* o *Az_r no* y que avanza en especial tras la aparición en su obra de los textos y las ideas de Simone Weil. Un par de cuadros se insertan en esta fase de reiniciado y actúan como un díptico en la distancia, cada cual ocupando un espacio y una tipología que le son propios. *Ver* es un tríptico que analiza el concepto de los escombros desde tres posiciones: desenfoque, reconfiguración pixelada y enfoque definitivo. El otro, una pintura pequeña y de gran intensidad, es *Dad*. Papá y, al mismo tiempo, parte final de la palabra verdad. En este cuadro la mano de la pintora queda por debajo de la de su padre, una vez ya fallecido, como queriendo aprehender un último aliento que va evaporándose. Pareciera que esta acción íntima convertida en pintura, interpreta y pone en práctica la frase de Zambrano citada al inicio: «Toda victoria humana ha de ser reconciliación, reencuentro de una perdida amistad, reafirmación después de un desastre en que el hombre ha sido la víctima; victoria en que no podría existir humillación del contrario, porque ya no sería victoria, esto es, gloria para el hombre.»

En todos los estadios de su trayecto se hace necesario pintar algún retrato concreto de los personajes-matriz donde se establece un punto de inflexión. No son pinturas que entran dentro de la lógica estilística que emplea elementos objetuales y colores simbólicos, sino otros, como *Vita nuova* de Zambrano y *De cara*, de Arendt. Ambos cuadros son imágenes fragmentadas de sus rostros, centrados en un gesto característico de ellas en tanto que mujeres, como personas. *Dad* es un cuadro que enlaza con estos dos, porque en ellos existe una necesidad natural de salirse del camino para observar con detalle algo que aún no se había descubierto.

La tricefalia de referencias no corresponde a casillas independientes que empiezan y acaban en un tiempo concreto o que se rellenan con conceptos cerrados sobre sí mismos. Hay planteamientos zambranianos que dejan poso en la influencia de Arendt y, a su vez, de ambas en la supuesta etapa de Weil, que surge de inmediato tras los escombros. Esto es así y no puede ser de otra manera porque, quizá con alguna excepción a la regla en el caso de las obras relacionadas con la pensadora andaluza que se tornan más descriptivas, las pinturas representan la voz de Mery Sales hallada

entre las líneas de los textos de ellas y hecha propia. No en vano, unas de las primeras obras de la última etapa son tres cuadros de gran formato que tienen como protagonistas las plantas y flores silvestres que crecen en los márgenes (de los caminos y carreteras, pero también podríamos admitir que de los pensamientos estándares y prefijados en los libros que importan). La miniserie formada por las obras *Son, Seres, Fuera de campo*, construyen una frase en sí misma que define todas las obras subsiguientes, aunque cada una posea un título que ajuste o afine todavía más estas referencias *weilianas* y cuyas dos últimas den nombre genérico a esta exposición. El concepto «fuera de campo» es muy pertinente. Deriva del lenguaje cinematográfico y se emplea para definir aquello que estando en escena, no está siendo mostrado en ese momento preciso, pero cuya presencia es fundamental para generar un diálogo con lo que sí vemos. Solo podemos entender parte de la complejidad que una situación entraña si somos conscientes de la importancia que tiene aquello que, aun estando, no se hace siempre visible. Esas flores creciendo en los lados de la carretera, esa mirada en *Zoom* de la escritora francesa que nos hace repensar su rostro y, con él, sus pensamientos... son flores raras, una manera propia (y consciente) de estar en el mundo.

Son, Seres, y Fuera de campo inician una etapa diferente donde la piel se encarna en la pintura y las obras muestran retazos *dérmicos* solo imaginados, corporeizados en la tela roja de un mono de trabajo que es segunda piel y que, en el contexto del pensamiento de Weil, se torna cuerpo en lucha. Un díptico de grandes proporciones, que deviene imagen comunicativa de esta muestra, se titula precisamente *Piel con piel*, aunque bien pudiera representar un desierto rojo. En contraste con el otro díptico de idénticas proporciones, *Limbo*, donde el mar se muestra en toda su crudeza, ambos conjuntamente abren un mundo delimitado por sus opuestos. Todas las cosas pueden quedar integradas entre sí mismas, pues la base donde se asientan posee las medidas de lo inimaginable y, por esto, de lo inabarcable. El rojo es algo más que un estado de ánimo, que una sensación o que un mero color para Mery Sales; queda patente en sus obras desde que estas han sido recogidas en catálogos individuales o colectivos. Fondos, prendas de ropa, hilos, paisajes, diferentes fuegos y vientos variados, la piel, el cuerpo, ahora los monos de trabajo... componen un archivo personal de elementos físicos y emocionales, ideológicos y viscerales que definen su trayectoria como pintora. Es el color que

contrasta en el abrigo de María Zambrano entre el verde masculino reinante en *Preludio*, 1930, el tinte de *Hannah y el fuego* y está tan presente porque para la autora «el rojo es el primer color. Es, además de primario, puro pero complejo, con más de cien tonos e infinitos significados. El simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias elementales: el fuego es rojo y roja es la sangre; y en todas las culturas tiene un significado existencial, vital y universal»¹¹.

Como un reguero de fuego, o de sangre, el rojo nos encamina hacia uno de los cuadros más recientes de esta muestra. En el lienzo vemos a Simone Weil vistiendo el uniforme —un mono azul— como integrante de la Columna Durruti durante la guerra civil española. La pose de la veinteañera mira con candidez al frente, hacia nosotros, mientras el resto de la escena se ha teñido de un naranja rojizo similar al efecto generado en los dípticos de *Mujer elefante*, es decir, como si un filtro unificara el fondo e hiciera resaltar la verdadera mirada. Al igual que con la de Hannah Arendt, también la caligrafía de Weil ha merecido el espacio de un lienzo, fragmento de un texto que aquí es un todo que inicia otro recorrido. El mono rojo de la pintora actúa de contraste complementario al de la pensadora, y nos encamina al final del trayecto: una serie en proceso de retratos de personas familiarizadas con Mery Sales que conforman un grupo heterogéneo y que se relacionan entre sí, precisamente, por la concepción que de ellos y ellas tiene la artista; por considerar que su actitud vital corresponde, de alguna u otra manera, con un estar en el mundo que rescata el concepto de Hannah Arendt de «parias conscientes» y que en Simone Weil parece ponerse en práctica con algunas de sus actitudes. A propósito de esta, Susan Sontag escribió en 1963 un texto intenso y corto, como una canción de rock, en el que alaba a la mística francesa no por estar de acuerdo con su mirada del mundo, sino porque llevó sus ideales hasta el límite. «No es necesario compartir las angustiadas e inconsumadas relaciones afectivas de Simone Weil con la Iglesia católica, ni aceptar su teología agnóstica de la ausencia divina, ni adherir a sus ideales de negación del cuerpo, ni estar de acuerdo con su odio injusto y violento por la civilización romana y los judíos. (...) Leemos a autores de tan virulenta originalidad por su autoridad personal, por el ejemplo de su seriedad, por su

11. Texto inédito de Mery Sales incluido en el proyecto previo de esta exposición.

manifiesto deseo de sacrificarse por sus verdades, y —solo de vez en cuando— por sus concepciones.»¹²

Estos *48 Parias conscientes*, que aparecen retratados vistiendo el mono rojo de la artista —que aquí es *piel y cuerpo*— y cuya presencia suplantán levemente, actúan como un jurado que interpela a quien los mira, pero, a la vez, también son interpelados. Hay una distancia real, un acuerdo tácito respetuoso, entre quien mira un cuadro y quien es observado cuando lo hace. Esta mirada proviene aquí del propio cuadro, no se realiza desde el exterior. Los once retratos repiten una serie de elementos. Al mono rojo que cada cual viste, con los restos de pintura seca acumulada igual que una piel colecciona las cicatrices de heridas cotidianas, cabe añadir el fondo sobre el que emergen: un caballete apenas perceptible sobre el fondo oscuro y del que surge un lienzo blanco, luminoso. De nuevo, la escasez de símbolos les otorga una importancia decisiva. Se repiten los mismos objetos que en la serie *Tras los escombros*, pero se han transformado por completo las intenciones. La artista ha desaparecido, ha mudado de piel (y así queda explícito en la obra *Cuerpo*, donde el mono rojo pende de una percha, desaparecida la pintora) y se ha transformado en los otros, multiplicándose y haciéndose visible a través de la ropa de trabajo que los demás portan ahora. El lienzo en blanco de nuevo actúa como una tautología necesaria: si no hay principio desde el que comenzar, no será posible ni el tránsito ni la posibilidad de un camino.

¿Y cuál es ese? Si no lo conocemos con exactitud geográfica, al menos sabemos unos cuantos fragmentos y algunas lindes. No sería ajustado basar todos los referentes de Mery Sales en el pensamiento de estas filósofas, pues existen muchas otras referencias entrecruzadas y, por supuesto, un gran conocimiento de la propia historia del arte. Los *48 parias conscientes* son una (r)evolución de los *48 Retratos* (1974) de Gerhard Richter donde personajes relevantes para el pintor —todos hombres— se relacionan entre sí por el modo como están pintados. Tipológicamente, sus retratos están encajados en sus lienzos de manera similar y la técnica del artista alemán consigue, como dice Jean-François Chevrier a propósito de la fotografía, que «la imagen iguale lo que agrupa». Hay una especie de uso limpiador del trazo sobre los rostros, un efecto de difuminado que ajusta diferencias y parece lavarlos, quitarles los detalles innecesarios,

12. Cf. 2, pp. 84-85.

pero manteniendo la personalidad de cada uno. Este grupo conforma una suerte de coro perfectamente dispuesto para que el centro adquiera una importancia determinante. La disposición de los retratados, desde la postura en tres cuartos de los ubicados en la parte izquierda a la propia de los del lado derecho, pasando por los retratos frontales del centro, confiere a la diversidad de estos hombres una cierta unificación marcial. A diferencia de este conjunto, los *48 Parias conscientes* de Mery Sales no dejarán marca en ninguna historia universal, ni ofrecerán la perfecta disposición espacial de un coro, pero, a cambio, habitan su consciencia como parias con una tozudez inusual. Están pintados con color —de nuevo destaca el rojo que nos ha ido guiando hasta aquí— y aparecen retratados en posturas diversas, aunque se mantenga un patrón con elementos comunes. Por encima de cualquier otra cosa, hay mujeres y hombres, hay una presencia de humanidad que estaba «borrada» en la serie precedente, a la que evoluciona y revoluciona, como la relectura de un libro a la que se añaden notas destinadas a incluirse en una edición posterior. Todo un galardón, a fin de cuentas, conseguido a base de no ceder ante el asedio continuado de las cosas urgentes, muchas de ellas innecesarias.

La definición más directa de autorretrato es la de ser el retrato de una persona hecho por sí misma. Una aclaración que en la obra de Mery Sales es el punto de partida para acercarse a la mirada y la voz de María Zambrano, Hannah Arendt y Simone Weil, tres mujeres a quienes la pintora fía su propio rostro. La artista comparte con ellas una forma comprometida de pensar y de participar en la trama poética de la vida. Las escruta para saber de sí misma y para encontrar respuestas a sus preocupaciones éticas y políticas desde su identidad de género. No por casualidad su obra pictórica se repliega en la identidad femenina de estas tres filósofas que fueron pasadas por alto, olvidadas e incluso borradas del pensamiento occidental contemporáneo. Ellas son sus interlocutoras y el espejo donde mirarse para descubrir todo cuanto ha quedado invisible y fuera de campo. Sus rostros, sus caras como región primordial del cuerpo que privilegia la expresión humana, presiden esta exposición ya que, por decirlo en palabras de Emmanuel Levinas, «el rostro aporta la primera significación» y a la vez «instaura la significación misma del ser»¹.

Desde este presupuesto la artista sustenta su inspiración en la vida, la muerte, las dudas y las inquietudes de estas mujeres con la intención de plasmar pictóricamente la dimensión carnal y espiritual de un ser cuya condición permanente es un padecimiento y un estar sumergido en la oscuridad. Una perspectiva que la pintora culmina al autorretratarse ante un lienzo en blanco y con el mismo mono que utiliza al pintar. Una metáfora con la que nos trasmite que la pintura es una segunda piel y el arte el producto de un cuerpo humano viviente y sintiente, de un ser encarnado capaz de sentir y sentirse y de percibir percibiéndose. De ahí que la obra de Mery Sales no pueda concebirse sin el *pathos*, sin la experiencia del sentimiento humano. Una tragedia que reúne en el conjunto de retratos que

1. Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, trad. Miguel García-Baró. Salamanca: Sígueme, 1991, p. 221.

realiza de seres anónimos, convertidos en parias conscientes por la lógica despiadada de un modelo económico globalizado. Retratos que nos sostienen la mirada y que, siendo la pintura un arte que no expresa pensamientos con palabras, nos hacen reflexionar sobre la ausencia de comunidad que domina la vida en común que hemos construido.

Si los retratos toman tanta fuerza en el recorrido de la exposición es porque la artista se hace eco de las poéticas participativas que han sido el hilo conductor del arte contemporáneo desde las últimas décadas del siglo pasado. De hecho, invita al espectador a participar en su proceso creativo a través del encuentro que el arte nos proporciona con nosotros mismos. Podría decirse que el itinerario mismo de esta exposición nos ofrece un espacio donde no solo estamos situados físicamente sino también ligados orgánicamente para que pueda emerger el semblante de la existencia humana en el momento histórico preciso en el que vivimos. En ello la pintora se hace deudora de la voz de María Zambrano para quien solo el arte puede llegar a ese espacio del alma donde se produce el momento crítico en que lo que vive se desvive continuamente.² De tal modo que, para la filósofa, el arte no es una mera composición donde las cosas se distribuyen y ocupan su lugar espacial, sino el medio con el que el ser humano puede entrar dentro del alma y contemplar su ser. Por eso mismo, el espacio abstracto de la física moderna es el lugar menos plástico del mundo, mientras que el espacio del alma ofrece a cada elemento un lugar no intercambiable donde se puede estar abrigado, envuelto y protegido a la vez. Se trata de un espacio sensible al corazón que se superpone al espacio físico y donde la experiencia estética se asume como experiencia vital. Algo que sin duda se deja traslucir en toda la obra de Mery Sales quien, como artista y como mujer, ha sabido aunar su sensibilidad humana con sus grandes dotes técnicas para la pintura.

Resulta evidente que en las piezas pictóricas inspiradas en María Zambrano se pone énfasis en la luz que contiene la razón poética con la que podemos ver y comprender más. Una luz sonrosada y purpúrea que precede inmediatamente a la salida del sol y que ha venido a significar los principios de algo con el contacto de los primeros rayos solares. Es la luz de la aurora que surge poco a

2. Zambrano, María, *Esos lugares de la pintura*. Recopilación de artículos sobre pintura realizada por Amalia Iglesias para María Zambrano. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

poco desde un todo sutilmente desenfocado. Si se observa bien, se verá cómo Mery Sales apuesta artísticamente por esa luz tenue que no ofrece nitidez a la imagen y con la que consigue la belleza auroral del continuo renacimiento del tiempo. Esta forma característica de pintar se refleja en las obras que con acierto titula *Vislumbre*, *Cada vez*, *Esperia* o *Cosmos*. En efecto, la artista se nutre de esa luz en penumbra que más que deslumbrarnos, nos despierta y nos aparta de la claridad del racionalismo cartesiano que criticaba la filósofa. En realidad, tanto en el tema como en el tratamiento artístico del color que la pintora trabaja, se vislumbra esa luz en la que el ser se manifiesta velado, una luz que tiene momentos de oscuridad y que tan solo de vez en cuando, en muy raras ocasiones, puede ser uniforme y total, ya que en todo aquello que alumbra se dan paradójicamente a la vez resquicios de luz y de sombra.³

Junto a ello no hay que olvidar que María Zambrano aspiró también a hacer una ética «que no solo enuncie, sino que enseñe, que entrene, que muestre la ascesis necesaria para ser persona»⁴. Y es en la preocupación por los que sufren, por los desheredados y por los más vulnerables, donde sitúa el saber propio de la vida que es «fruto de largos padecimientos, de larga observación, que un día se resume en un instante de lúcida visión que encuentra a veces su adecuada fórmula»⁵. En esencia, para la filósofa ese saber surge de las suposiciones y analogías que se encuentran en el arte, en este caso la pintura, y que pueden sacarnos de la indiferencia y del egoísmo. Tal vía es la que sigue la pintora en la serie titulada *Utopía*, donde plasma figurativamente ese saber de salvación que

3. Toda la problemática de una visión acompañada de luces y sombras, propia de un ser que padece y siente, le inspiró a María Zambrano el libro que mejor acogida tuvo en España. Se trata de *Claros del bosque*, que publicó Seix Barral en 1977 y que dedicó a su hermana Araceli, fallecida unos pocos años antes. Con el tiempo este libro se convirtió en el texto zambraniano por excelencia. La filósofa lo consideraba el libro más suyo y el que más le había fatigado acabarlo, como reconoce en la carta que le escribe a su amigo Rafael Dieste. Vid. Zambrano, María, *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011.

4. Zambrano, María – Roig, Alfons, *Epistolario* (1955-1985), Rosa Mascarell Dauder (ed.). València: Institut Alfons el Magnànim, 2017, p. 30.

5. Zambrano, María, *Notas para un método*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 107. La cita de la filósofa es mucho más extensa y con mayor calado. Así dice: «El saber, el saber propio de las cosas de la vida, es fruto de largos padecimientos, de larga observación, que un día se resume en un instante de lúcida visión que encuentra a veces su adecuada fórmula. Y es también el fruto que aparece tras un acontecimiento extremo, tras de un hecho absoluto, como la muerte de alguien, la enfermedad, la pérdida de un amor o el desarraigo forzado de la propia Patria. Puede brotar también, y debería no dejar de brotar nunca, de la alegría y de la felicidad. Y se dice esto porque extrañamente se deja pasar la alegría, la felicidad, el instante de dicha y de revelación de la belleza sin extraer de ellos la debida experiencia; ese grano de saber que fecundaría toda una vida.»

la experiencia estética puede proporcionarnos al no desdeñar las razones del corazón de las que hablaba Pascal y que tanto fortalecen la empatía.

Salta a la vista que la razón poética se contrapone a esa razón normativa y eficiente, que nos instrumentaliza, que funciona de forma operante y que puede llevarnos a situaciones infernales como fue la contienda civil española. No es casual que la actitud de la pintora, como la de la filósofa, sea la de sentirse comprometida con una forma de comunidad donde no quepa ni el solipsismo ni el egoísmo. Ambas entienden el arte como el medio para volver a humanizar y sacralizar la existencia humana y poder acceder a una auténtica renovación de la ética y la política. Con esa intención Mery Sales, a la manera del ser encarnado del que hablaba María Zambrano, se enfunda en su mono de trabajo y toma los pinceles. Y con la determinación que le caracteriza, como profesional y como persona, reclama esa razón de honda raíz de amor y misericordia, batiéndose en un duelo estético contra las imágenes despiadadas que la globalización neoliberal ha hecho circular en un mundo sin esperanza. Un duro combate poético en el que no se suele salir indemne pero sí más fuerte.

Siguiendo esa misma estela, la segunda filósofa de la que la pintora extrae fuerza y motivación es Hannah Arendt, otra mujer que resistió con dignidad el embate de la guerra y del exilio al que se vio abocada. Para esta filósofa las grandes tragedias humanas, como fue el holocausto judío, no pueden comprenderse con la mera información del suceso. No pueden despacharse con una pretendida objetividad que más que imparcialidad es indiferencia. Esos embates exigen ser comprendidos desde la indignación. Envuelta en ese sentimiento escribe sobre la acción, la condición humana y los totalitarismos. Lo relevante es que para Arendt la emoción no es lo contrario a la razón sino a la insensibilidad. Es más, sólo desde la emoción es posible rechazar la aceptación pasiva de la realidad. Solo así cabe un sentir en común y al mismo tiempo realizar el compromiso auténticamente humano de «pensar por sí mismo» (*Selbstdenken*), una expresión que toma de Lessing. Ocurre de este modo porque la emoción, a diferencia del pensamiento especulativo, nos permite juzgar el acontecimiento en un mundo común del que somos responsables. Pero esa responsabilidad que en la ética kantiana estaba anclada en el ámbito íntimo de subjetividad, para la filósofa es un concepto político que solo puede comprenderse en el ámbito de lo público. Por este motivo no basta

con tener en cuenta a los otros, sino que además hace falta saber «como asociarnos con ellos para actuar»⁶.

En esta línea, la filósofa enfatiza la necesidad de repensar lo político haciéndose las preguntas que en la contemporaneidad han sido omitidas y evitadas. Son preguntas sobre la responsabilidad y la culpabilidad, sobre el exilio y la figura del refugiado o del paria. Y es en ese punto en el que Mery Sales siente mayor cercanía con el compromiso vital de la filósofa que reflexionó sobre la tensión entre el pensamiento y la acción sin caer en el pragmatismo. Es a esa tarea a la que la pintora aplica el código simbólico del color y de las imágenes. A tal fin, en sincronía con nuestra vida imaginativa común, pinta *Conciencia en llamas*, *Limbo*, *Arde Reichstag* o *El mal*. Para esta ocasión la artista articula su paleta alrededor del rojo y del azul. Por un parte, mientras que el rojo simboliza el fuego, la sangre, el dolor y el infierno, el azul puede relacionarse con la conformidad política y el consenso oficial.⁷ Por otra, las imágenes de los arbustos en llamas y del mar revuelto en medio de la tempestad son una forma de representar el fracaso de la historia de la humanidad tras los totalitarismos del siglo XX. Un naufragio colectivo que tiene su correlato en el triunfo del liberalismo económico y político a nivel globalizado.

Ese proceso de toma de conciencia desde el registro sensible y emotivo del arte se completa con la figuración de los responsables y de los culpables de esa desventura, tal como aparecen en los cuadros titulados *La herencia* y *La marea*. Obras con las que la pintora representa la banalidad del mal e incide, al igual que hizo la filósofa, en la necesidad de hacer funcionar la imaginación y la memoria por el itinerario de una tradición humanística común que arranca con Sócrates en la Grecia clásica. En este sentido recoge la invitación que Hannah Arendt hace a pensar por nosotros mismos, sin barandillas ni muletas, para ponernos en lugar del otro a través de un juicio reflexivo y no de un juicio lógico de ciencia o de conocimiento. Precisamente ese movimiento reflexivo que va hacia el interior del sujeto es al que la filósofa presta atención puesto que pensar por reflexión requiere de un corazón comprensivo que active la facultad de la imaginación para acercarse al otro emotiva y epistémicamente, sin parcialidad ni prejuicios. Además, ese

6. Arendt, Hannah, *Los orígenes del Totalitarismo*, trad. Guillermo Solana Díez. Madrid: Alianza, 1987, p. 44.

7. Pastoureau, Michel – Simonnet, Dominique, *Le petit livre des couleurs*. París: Editions du Panama, 2005.

esfuerzo reflexivo resulta crucial para discernir el bien del mal y no terminar convertido en un Eichmann⁸ de los muchos que tan insensatamente conforman a diario una anodina marea humana. Por último, la pintora no se olvida del *amor mundi* que la filósofa abrazó a pesar de las experiencias trágicas que tuvo que vivir. De este modo Mery Sales hace suyo el entusiasmo que transmite la comprensión profunda de los acontecimientos para pensar la política en términos de responsabilidad y acción. Un halo de esperanza que convierte en imagen en el cuadro titulado *Piel con piel* donde el color rojo domina el lienzo como símbolo de amor y de *philia* que es ese un tipo de sentimiento que reclama que nos amemos unos a otros. Un amor puro que es lo contrario del egoísmo y de la violencia y que nos reúne en una familia fraternal.

Finalmente, Simone Weil cierra la triada de filósofas que han inspirado a la artista y que dan cuenta de la hondura de sus afinidades electivas. Es a ellas a quienes la pintora dedica el cuadro que titula *Son*. Las tres pensadoras pusieron su empeño en otro tipo de razón y en otro tipo de lenguaje. En suma, propusieron otro tipo de *logos* que pudiera comprender, expresar y narrar la historia de cuánto ocurrió en el siglo XX. Las tres no encajaron bien en el academicismo y sus ideas fueron consideradas unas veces un desvarío y otras una desviación de la filosofía tradicional, entendida como mera investigación teórica. Y en esto Simone Weil es todo un referente pues decidió vivir de forma valiente y honesta la experiencia del pensar destapando las contradicciones internas del pensamiento puro. A esto se une la incomodidad y perplejidad⁹ que la vertiente literaria y mística de sus escritos provocaron. Un rechazo que también ocurrió con la obra de Zambrano y Arendt y que en gran parte ha sido superado.¹⁰ Con todo, en Weil existe

8. Es sabido que Arendt caracterizó la figura Eichmann con la de aquel burócrata nazi que no era nada más que «un sujeto totalmente corriente, común, ni demoníaco, ni monstruoso», un sujeto irreflexivo capaz de recitar de memoria extensas máximas morales pero incapaz de cuestionarse su propia acción, de replantearse a sí mismo, en definitiva, incapaz de juzgar por su incapacidad para pensar. Resulta interesante comprobar cómo juzgar, en la filósofa, no remite al concepto de juicio lógico, sino al juicio reflexivo tal como lo especifica Kant en la *Crítica del Juicio* y que es la forma como se alcanza el juicio estético. De ahí que defiende que el modo en que decimos «esto es injusto, esto es justo» no difiere del modo en que decimos «esto es feo, esto es hermoso». Y es por eso por lo que, para la filósofa, la educación tendría que fijarse como meta el desarrollo de los juicios reflexivos para formarnos como personas. Vid. Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Ed. de Bolsillo, 2005; *Conferencia sobre la filosofía política de Kant*. Barcelona: Paidós, 2003.

9. VVAA, *Simone Weil. La provocazione de la verità*. Napoli: Liguori, 1991.

10. Los escritos de Simone Weil fueron acogidos por la comunidad filosófica de mujeres surgida en Verona en 1984 que se conoce como Diotima. Estas pensadoras, bien desde instituciones

ciertamente un pensamiento político al que ella misma da vida al tomar la decisión de trabajar en una fábrica¹¹ o al participar en la guerra civil española. Experiencias vitales que son testimonio del compromiso ético con el afrontaba su intención de hacer del pensamiento una propuesta de acción.

A esas experiencias cotidianas de lo vivido, en medio del contexto de la Segunda Guerra mundial, dedica el esfuerzo de darle expresión y palabra, sin mistificación alguna, con el fin único de dialogar con los demás. Así pues, en esa capacidad del lenguaje para conversar y entrar en relación con lo humano, sitúa la filósofa la lectura de las grandes obras literarias griegas que no hablan solo a los habitantes de una ciudad sino del mundo entero. Es ese arraigo a una tradición cultural que da posibilidad y libertad de pensar, de hablar, de sentir y de comunicarse entre sí al que la obra de Weil remite. De hecho, para la filósofa una de las necesidades más vitales del alma es «la necesidad del pasado» y por eso siente su olvido como «la mayor tragedia». Se refiere al sufrimiento que procede por haber descuidado el pasado espiritual que compartimos como humanidad. Volver la mirada a esa raíz común es su forma de recordarnos que vivir juntos debe asentarse en ese pasado cultural si queremos que haya posibilidad de futuro. Y esa es la idea que la pintora refleja en los cuadros que titula *Seres, Fuera de campo* y *Sed*. No por casualidad los tres óleos quedan envueltos en una atmósfera dorada y anaranjada que la artista consigue a base de capas de veladuras. Destaca también que en estos cuadros las imágenes contengan un movimiento parpadeante similar al de la luz de una lámpara de aceite cuya llama pugna por no apagarse. Y ciertamente es en *Sed* donde esa misma tonalidad da luminosidad y relieve a un magma fértil, símbolo del renacer del amor y de la benevolencia.¹²

En su conjunto la exposición es una narrativa visual del pensamiento de las tres filósofas y de la misma pintora que no solo nos habla de ella, sino también de quienes vivimos esta época de desarraigo en la que la política se confunde con el poder y

académicas o fuera de ellas, vienen desarrollando un pensamiento filosófico acorde con Weil y la experiencia de ser mujer en un mundo que ha olvidado el amor y la solidaridad. Entre ellas pueden citarse a Luisa Muraro, Chiara Zamboni, Fulvia Bandoti o Annarosa Buttarelli.

11. Esta experiencia del trabajo en la fábrica se encuentra en su obra *Opression et Liberté* [París: Gallimard, 1955], donde analiza de forma crítica el marxismo a fin de establecer las condiciones de posibilidad de una sociedad libre.

12. Simone Weil como también María Zambrano recurrieron a la verdad de los Evangelios en los que la justicia y el amor van parejos.

donde las imágenes mediáticas se utilizan para neutralizar todo juicio reflexivo. Con esta visión autobiográfica, pinta los cuadros que recorren su propio devenir y que van desde la serie que titula *Mujer elefante* a los más recientes que llevan el epígrafe de *Ser*, *Tras los escombros*, *Instantes*, *En movimiento* y *Voz*. En todo ello, llama poderosamente la atención dos aspectos relacionados entre sí. El primero se refiere al acierto con el que la artista nombra y titula sus obras y el segundo, el haber hecho de la pintura un arte figurativo donde las palabras quedan enunciadas en imágenes. En esa tesitura la pintora añade, junto a las cuestiones estéticas formales, fuerza cognitiva a sus creaciones.¹³ De ahí que sensibilidad (*aisthesis*), significado (*sema*) y sentimiento (*pathos*) sean las tres características de su pintura con las que logra hacer comunicables el arte, la realidad y la vida. Por eso no es extraño que lleve el latido en la mirada y que haya dado expresión plástica al pensamiento de estas tres filósofas por las que siente tanta admiración como afinidad. Una elección que concuerda con el deseo de dar resonancia a sus palabras que con tanta maestría ha sabido escribir en imágenes.¹⁴

En todo lo dicho, no quisiera finalizar sin antes resaltar que en Mery Sales ser pintora es una forma comprometida de ser humana. De tal modo que, en su faceta profesional, encuentra la posibilidad de encarnarse como persona e interpelar al pacto en el que se sostiene la política para reclamar justicia, responsabilidad y solidaridad. Con esa intención hace hablar a la pintura y nos convoca como espectadores y actores de un presente que necesita más que nunca sensibilidad e imaginación social. Finalidad que no desmerece la grandeza plástica de todas sus creaciones con las que nos invita a detener la mirada y percibir el «sentir iluminante»¹⁵ que proporciona el arte.

13. El horizonte teórico de la estética moderna aparece casi simultáneamente en la obra de Vico y de Kant. En uno, en la *Scienza Nuova* (1725); en otro, en la *Kritik der Urteilskraft* (1790). Pero conviene recordar que Vico no se interesó, como hizo Kant, por el juicio de gusto o por la valoración estética de la obra de arte, sino por el modelo de conocimiento interpretativo, más o menos verosímil de la realidad, que ofrecían los sentidos, la memoria, el ingenio y la fantasía. Un modelo que, lejos de centrarse en cuestiones estéticas formales, defendía el arte como un tipo de conocimiento hermenéutico con el que acceder al mundo humano de la cultura.

14. El análisis de las conexiones existentes entre la escritura y la imagen goza de raigambre dentro de la Estética y Teoría de las Artes. Un punto de referencia para tales reflexiones es la revista *Escritura e Imagen*, fundada en 2005 por el Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido dirigida desde sus comienzos por Ana María Leyra Soriano y la publica con una periodicidad anual el Servicio de Publicaciones de la UCM.

15. Zambrano, María, *Claros del Bosque*, op. cit. p. 169.

La belleza y el dolor del mundo. *Huellas de Simone Weil* Emilia Bea

El mar

Mar dócil al freno, mar sometido en silencio,
Mar disperso, de olas encadenadas para siempre,
Masa al cielo ofrecida, espejo de obediencia;
Para tejer en él pliegues nuevos cada noche,
Ejercen los lejanos astros un poder sin esfuerzo.

Cuando llega la mañana a colmar todo el espacio,
Él acoge y devuelve el don de la claridad.
Un ligero fulgor se posa sobre la superficie.
Él se va desvaneciendo en la espera y sin deseo,
Bajo el día que crece, resplandece y se diluye.

Los reflejos de la tarde harán resplandecer súbitamente
El ala suspendida entre el cielo y el agua.
Las olas oscilantes se fijan en la planicie,
Donde cada gota a su vez asciende y desciende,
Para permanecer abajo por la ley soberana.

La balanza con brazos secretos de agua transparente,
Se pesa ella misma y la espuma y el hierro,
Justo sin testigo para cada barca errante.
Sobre el navío un hilo azul dibuja un trazado,
Sin ningún error en su línea aparente.

Mar vasto, a los mortales desdichados,
Empujados a tus orillas y perdidos en tu desierto,
Sé propicio.
A quien va a zozobrar háblale antes de que perezca.
Entra hasta el alma, oh nuestro hermano el mar;
Dígnate a bañarla en tus aguas de justicia.

Este poema¹, escrito por Simone Weil en Marsella a finales de enero de 1942, parece la pura transcripción literaria del doble cuadro de Mery Sales, *Limbo*, situado al principio de la exposición y que es la puerta de entrada en un universo de imágenes, preñadas de una inusitada belleza que solo saldrá a la luz asumiendo el dolor del mundo.

El mar de Mery Sales, como el de Simone Weil, es la materia perfectamente obediente y dócil al mecanismo de la naturaleza, espera sin deseo, líquido que por su fluidez permite jugar el papel de la balanza, símbolo de imparcialidad.

En los tres primeros versos, Simone Weil invoca al mar como en una letanía: «mar dócil», «mar sometido», «mar disperso», «masa al cielo ofrecida», «espejo de obediencia». En *Intuiciones precristianas* nos dice que el soporte de la realidad del universo, de la necesidad, lo que los griegos llamaban *ápeiron*, era para Platón «el receptáculo, la matriz, el sello, la esencia que es madre de todas las cosas y al mismo tiempo siempre intacta, virgen. El agua es la mejor imagen, porque no tiene ni forma ni color, aunque sea visible y tangible. Es imposible a este respecto no subrayar que las palabras materia, madre, mar, María se parecen hasta el punto de ser casi idénticas. Este carácter del agua da cuenta de su uso simbólico en el bautismo»². La contemplación del orden cósmico, irreductible a la actividad y a los deseos humanos, es una epifanía gozosa, pues no hay «nada del yo en la plenitud de la alegría»; «la alegría es la conciencia de lo que no es yo en tanto que ser»³. Aunque los «mortales desdichados» demandan piedad, la «barca errante» zozobraré y, precisamente el hecho de que el mar no cambie su curso y permanezca «en sus límites», lo hace aún más bello, pues «si modificara el movimiento de sus olas para salvar a un barco, sería un ser dotado de discernimiento y capacidad de elección, y no ese fluido perfectamente obediente a todas las presiones exteriores. Es esa obediencia perfecta lo que constituye su belleza»⁴. El mar interpelado por quien va a morir responderá bañando el alma en sus aguas de justicia.

Como se pone de manifiesto de forma paradigmática en la lectura que Simone Weil hace de *La Ilíada*⁵, el justo es aquel que

1. Weil, Simone, *Poemas seguidos de Venecia salvada*, trad., introd. y notas de A. Muñoz Fernández. Madrid: Trotta, 2006, pp. 42-43.
2. Weil, Simone, «Intuitions pré-chrétiennes», en *Œuvres complètes* (en adelante OC). París: Gallimard, OC IV/2, pp. 273-274.
3. «Cahier VI», OC VI/2, p. 403.
4. «L'amour de Dieu et le malheur», OC IV/1, p. 355.
5. «L'Iliade ou le poème de la force», OC II/3, pp. 227-253.

se autolimita, que renuncia a imponer su poder, que se abstiene del uso de la fuerza en favor de un pacto con el mundo: «Olas y mar/armonía (pitagórica) música.»⁶ En este anonadamiento se manifiesta la gracia, único contrapeso de la pesantez. Gravedad y gracia, los dos ejes que marcan las coordenadas de su pensamiento.⁷ Dios no se desentiende de nosotros, la metáfora del naufrago es el reflejo de la condición humana: «Nosotros somos como naufragos aferrados a tablas en medio del mar y zarandeados de una manera completamente pasiva por todos los movimientos de la marea. Desde lo alto del cielo Dios lanza a cada uno una cuerda. Aquel que la coge y no la suelta a pesar del dolor y el miedo está tan sometido como los otros a los embates de las olas; pero estos embates se combinan con la tensión de la cuerda para formar un conjunto mecánico diferente. Así, aunque lo sobrenatural no descienda al terreno de lo natural, la naturaleza queda, sin embargo, alterada por su presencia.»⁸

Esta alteración, este cambio de relación, este conjunto mecánico diferente, solo puede ser captado si contemplamos el orden del mundo, si damos nuestro consentimiento a la necesidad, con una atención tan pura que, como escribe a su amigo Antonio Atarés, el anarquista español internado en un campo en Argelia, «todos los demás pensamientos desaparecen; entonces se creería que las estrellas entran en el alma»⁹. La realidad permanece inquebrantable pero la mirada atenta cambia sustancialmente su sentido y redimensiona la temporalidad, ya que, como apunta en uno de sus *Cuadernos*, durante su breve estancia en Nueva York, «el tiempo es la espera de Dios que mendiga nuestro amor. Los astros, las montañas, el mar, todo lo que nos habla del tiempo nos aporta la súplica de Dios. La humildad en la espera nos hace semejantes a Dios»¹⁰. La atención y la espera permiten abrirse a la realidad con sumo respeto ya que, en luminosas palabras de María Zambrano: «Nada de lo real debe ser humillado.»¹¹ Se trata, entonces, de «despertar a lo real» con tanta pureza y rigor como para llegar a realizar «lecturas superpuestas», pues el mundo es un texto de múltiples significaciones: «leer la necesidad

6. «Cahier XIII», OC VI/4, p. 83.
7. *La gravedad y la gracia*, trad., introd. y notas de Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 1994.
8. «Intuitions pré-chrétiennes», OC IV/2, p. 287.
9. Carta de 21 de julio de 1941. Cartas publicadas en *Cahiers Simone Weil*, VII/3, 1984, pp. 201-218.
10. «Cahier XIV», OC VI/4, p. 184.
11. Zambrano, María, *Claros del Bosque*. Barcelona: Seix Barral, 4ª ed., 1993, p. 69.

detrás de la sensación, leer el orden detrás de la necesidad, y leer a Dios detrás del orden»¹².

La atención, que Simone Weil considera la más importante de las capacidades humanas, se proyecta en todos los ámbitos y comienza a desarrollarse en la enseñanza primaria cuando nos concentramos por ejemplo en la resolución de un problema de geometría (su hermano André fue uno de los más relevantes matemáticos del siglo XX), pues, aunque fracasemos en el intento, «sin que se sienta, sin que se sepa, este esfuerzo en apariencia estéril y sin fruto ha aumentado la luz del alma; el fruto se obtendrá un día, más tarde, en la oración»¹³.

Simone Weil vivió en carne propia este proceso del que da cuenta en los últimos años de su vida. Educada en el más estricto agnosticismo tanto por parte de su familia, de origen judío pero sin ningún tipo de práctica religiosa, como por parte de las instituciones más representativas de la Francia laica y republicana, el liceo Henri IV y la École Normale Supérieure, no parecía previsible su evolución espiritual hasta llegar a hablar de un «contacto real, de persona a persona»¹⁴, con Cristo. Sin embargo, gracias sobre todo a la influencia de su maestro Alain (Émile Chartier), se había apuntalado un modo de percepción que, aceptando las contradicciones inherentes a la realidad, intentaba revelarla en su verdad sin la interferencia o distorsión de los propios deseos y prejuicios.

En una carta de 1942 al Padre Perrin, principal confidente de su experiencia mística y de su aproximación a la Iglesia, leemos: «A los catorce años caí en una de esas desesperaciones sin fondo de la adolescencia, y pensé seriamente en morir, a causa de la mediocridad de mis facultades naturales, Los dones extraordinarios de mi hermano, que tuvo una infancia y una juventud comparables a las de Pascal, me obligaban a tener conciencia de ello. No lamentaba los éxitos exteriores, sino no poder esperar ningún acceso a este reino transcendente en el que solo pueden entrar los seres humanos auténticamente grandes y donde habita la verdad. Prefería morir que vivir sin ella. Después de meses de tinieblas interiores tuve de repente y para siempre la certeza que cualquier ser humano, aun cuando sus facultades

12. «Cahier VI», OC VI/2, p. 373.

13. «Réflexion sur le bon usage des études scolaires», OC IV/1, p. 256.

14. *Attente de Dieu*. París: La Colombe, 3ª ed., 1963, p. 45.

naturales fuesen casi nulas, podía entrar en ese reino de verdad reservado al genio, a condición tan sólo de desear la verdad y hacer un continuo esfuerzo de atención por alcanzarla.»¹⁵

En esta misma carta, conocida como su «autobiografía espiritual», Simone Weil relata su primer «contacto con el catolicismo», ligado esencialmente a su experiencia obrera ya que se produce en un viaje a Portugal tras su año de trabajo en la fábrica. En diversos textos había manifestado el desgarramiento y la fragilidad de la condición vivida como trabajadora manual: no contar para nada, no sentirse en casa, no ser reconocida por los demás, hasta quedar reducida a cosa, a objeto intercambiable sin ningún valor propio. Como había escrito a su amiga Albertine Thévenon: «Esta realidad, que se corresponde en muchos aspectos con lo que yo esperaba, difiere de lo esperado por un abismo: es la realidad, no la imaginación. Ha hecho cambiar en mí, no ya esta o aquella idea (por el contrario, muchas han sido confirmadas) sino infinitamente más, mi perspectiva total de las cosas, el sentimiento mismo que tengo de la vida». La experiencia obrera destrozó su propia dignidad, tal y como había sido fabricado por la sociedad burguesa, y dejó en ella de forma perdurable «la conciencia de que no tenía ningún derecho a nada»¹⁶. La desgracia de los demás, que siempre le había obsesionado y que había sido el motor de su temprano y radical compromiso social, había entrado directamente en su cuerpo y en su alma recibiendo para siempre la marca de la esclavitud. Y «estando en este estado espiritual, y en un estado físico miserable» es cuando se produjo ese inicio de su evolución religiosa que relata en la autobiografía espiritual, un inicio súbito, inesperado. Era de noche, bajo la luna llena, al borde del mar, «las mujeres de los pescadores rodeaban las barcas en procesión, llevando cirios, y cantaban cánticos ciertamente muy antiguos, de una tristeza desgarradora. Nada puede dar una idea de aquello. Nunca había escuchado algo tan estremecedor, a no ser el canto de los remeros del Volga. Allí tuve de repente la certeza de que el cristianismo es por excelencia la religión de los esclavos, que los esclavos no pueden dejar de adherirse a ella, y yo entre ellos»¹⁷.

La noción de atención, que es quizá su principal aportación a la historia de la filosofía, se despliega a partir de entonces hacia

15. Ibid, pp. 38-39.

16. *La Condition ouvrière*. París: Gallimard, p. 52.

17. *Attente de Dieu*, cit, p. 43.

los desgraciados, aquellos que soportan no solo el dolor físico y el sufrimiento moral, sino, además, la degradación social, el desprestigio, la carencia de cualquier tipo de participación en la fuerza social y, por consiguiente, que se convierten en seres invisibles para los demás, incapaces de expresar «el desarraigo de la vida» y la marca de la esclavitud que llevan impresa. Simone Weil no deja de recordarlo: «Existe una alianza natural entre la verdad y la desgracia porque una y otra son suplicantes mudas, eternamente condenadas a permanecer sin voz ante nosotros.»¹⁸ El único grito que les queda a los desgraciados, aunque sea un clamor en el desierto (ese desierto que Mery Sales dibuja como contraposición del mar), es «el grito puro de la miseria humana»¹⁹: «¿por qué? ¿por qué las cosas son así?»²⁰; «¿por qué se me hace mal?»²¹

Para escuchar y responder a este grito se requiere «una atmósfera de silencio»²² y es indispensable «el espíritu de verdad, justicia y amor»²³. La atención a la desgracia consiste precisamente en esta escucha que llega a producir el efecto contrario al de la esclavitud, pues repara, devuelve a la vida lo que estaba reducido a cosa inerte, restablece la dignidad que la sociedad no percibe. La atención se convierte así propiamente en «atención creadora», algo tan salvador y milagroso como la resurrección de un muerto. Y al mismo tiempo, algo tan excepcional como la santidad, ya que, para resistir a la tendencia natural que nos arrastra a ejercer el poder siempre que sea posible, no bastan nuestras fuerzas, es decir, hay algo «sobrenatural» en el hecho de ponernos límites, de renunciar, de dejar de mirar el mundo desde el propio centro subjetivo y hacerlo desde la perspectiva del otro reconociendo su condición humana. Como escribió a Joë Bousquet, el poeta de Carcassonne que encarnaba para ella a la desgracia hundida en la carne: «a muy pocos espíritus les es dado saber que las cosas y los seres existen»²⁴. La renuncia a uno mismo posibilita el acceso a lo real, restituye al otro en la existencia y en la dignidad. La caridad pura, análoga a la auténtica justicia, vincula al ser humano a la realidad extraña a este mundo, es la huella de la transcendencia,

18. «Collectivité-Personne-Impersonnel-Droit-Justice», OC V/1, p. 228.

19. «Cahier VI», OC VI/2, p. 366.

20. «L'Amour de Dieu et le malheur», OC IV/1, p. 372.

21. «Collectivité-Personne-Impersonnel-Droit-Justice», OC V/1, p. 232.

22. Ibid, p. 234.

23. Ibid, p. 232.

24. Carta del 13 de abril de 1942, en *Simone Weil et Joë Bousquet, Correspondance*. Lausana: L'âge d'homme, 1982, p. 18.

vestigio de un Dios ausente, escondido, que está «en lo secreto». Aquí radica la única esperanza de los oprimidos y vencidos; la única vía para que, como Simone Weil trató de hacer después de su experiencia obrera, «lentamente, en el sufrimiento» puedan reconquistar «el sentimiento de la dignidad de ser humano»²⁵, un sentimiento que ya no se apoye en nada exterior. Pocos pensadores han confiado tanto como ella en la capacidad subversiva de lo «infinitamente pequeño»²⁶, colocado en el punto justo de la balanza (en el corazón humano, en el centro de la vida social), capaz de invertir las relaciones de fuerza, capaz de operar la justicia y de hacernos justos, genios o santos, a pesar de que nuestras capacidades sean casi nulas o, precisamente, gracias a ello, gracias a que lo único que nos queda entonces es la pura espera.

Los rostros de la desgracia, sufrida pero también restablecida por el espíritu de amor, pueblan las salas de la exposición. La belleza del orden cósmico y el dolor del mundo se abrazan misteriosamente: «Existencia de otra cosa que yo. Perfecto parentesco de lo bello y el dolor.»²⁷ También en referencia a una pintura extraordinariamente expresiva, la de Velázquez, Simone Weil manifiesta, tan solo veinte días antes de su muerte en el sanatorio de Ashford en Inglaterra, esta congenialidad en una carta a sus padres que es tal vez el mejor testimonio de lo que ella fue y de su legado.

Simone Weil escribe: «En Shakespeare los locos son los únicos personajes que dicen la verdad. Cuando vi *Lear* aquí, me preguntaba cómo el carácter intolerablemente trágico de estos locos no había saltado a la vista de la gente (incluida la mía) después de tanto tiempo. Lo trágico no consiste en las cosas sentimentales que se dicen a veces a este respecto, sino en esto: En este mundo solo los seres caídos en el último grado de la humillación, muy por debajo de la mendicidad, no solo sin consideración social, sino mirados por todos como desprovistos de la primera dignidad humana, la razón —solo ellos tienen de hecho la posibilidad de decir la verdad. Todos los demás mienten [...] El extremo de lo trágico es que, como los locos no tienen ni título de profesor ni mitra de obispo, y como nadie piensa que haya que prestar atención al sentido de sus palabras —estando

25. *La Condition ouvrière*. París: Gallimard, p. 52.

26. «Intuitions pré-chrétiennes», OC IV/2, p. 191.

27. «Cahier VI», OC VI/2, p. 432.

todos, por adelantado, seguros de lo contrario, puesto que se trata de locos—, su expresión de la verdad ni siquiera es escuchada. Nadie, incluidos los lectores o espectadores de Shakespeare desde hace cuatro siglos, sabe que dicen la verdad. No verdades satíricas o humorísticas, sino simplemente la verdad. Verdades puras, sin mezcla, luminosas, profundas, esenciales.

¿Es ese también el secreto de los locos de Velázquez? La tristeza de sus ojos ¿no es la amargura de poseer la verdad, de tener, al precio de una degradación sin nombre, la posibilidad de decirla, y no ser escuchados por nadie? (excepto Velázquez). Valdría la pena volverlos a ver cuestionándolo.

Darling M[ime], ¿sientes tú la afinidad, la analogía esencial entre estos locos y yo —a pesar de la *École*, la agregación y los elogios a mi “inteligencia”?»²⁸ Londres, 4 de agosto de 1943.



24. «Correspondance familiale», OC VII/1, pp. 302-303.



Una muestra interrumpida

Mery Sales

La serie que culmina la muestra es un salto al vacío o, lo que es lo mismo, un final con puntos suspensivos que deja en el aire el desenlace último. Un respiro necesario que permite escuchar de nuevo su eco. *48 Parias conscientes* prefiere retomar las cuestiones lanzadas antes de cerrar una conclusión posible, ni siquiera la que le correspondería en estas páginas finales o en la última pared en la sala que la acoge.

La última pieza sin conclusión apuntaría además hacia otro comienzo. El políptico presenta once retratos que irán encadenándose en lo sucesivo a muchos más, según se anuncia en el título. La secuencia inacabada es, así mismo, una cita visual y conceptual a la famosa obra *48 Retratos* del pintor alemán Gerhard Richter, cuya intención es reorientar la memoria común que mejor nos pudiera representar ahora, en complemento a la historia oficial. En palabras de Álvaro de los Ángeles, sería «una (r)evolución de los *48 Retratos*»¹. En este sentido, este primer grupo de seres sin nombre conforma la primera etapa de lo que será un retrato alternativo de *los saberes universales de nuestra cultura europea* cuya motivación seguirá siendo desvelar lo negado, repensar lo aprendido y rescatar la confianza leve, aunque indispensable, en nuestra sociedad.

Para ello es necesario ofrecer, aunque sea inacabada, o precisamente, una imagen testimonial de esa dimensión del saber no ilustrado que, aunque no ocupa lugar en las enciclopedias, sigue siendo esencial. Los once anónimos visten un mono rojo, paradigma del color que, además de ropa de trabajo, es la trama de mi pintura. El rojo oscuro, quebrado o saturado plantea siempre, en todos mis cuadros, un hilo conductor, una llamada de atención hacia lo desapercibido o la pulsión vital que nos mueve a dar un vuelco decisivo en un momento dado. Este color enlaza el valor del esfuerzo cotidiano con esa red imaginaria de apoyo mutuo donde

1. Puede leerse la reflexión completa en el texto «Pintura consciente» de Álvaro de los Ángeles, incluida en este mismo libro, p. 141.



las distintas miradas, unas entre otras, dan la cara y nos interpelan ante la urgencia de observar el presente desde la vida misma. La serie en proceso, puesta en contexto con el resto de cuadros de exposiciones anteriores que recorre la muestra, simboliza la expresión del pensar encarnado que va haciéndose conforme aparece, como alternativa ante los estados de alarma que hoy nos paralizan e impiden que imaginemos otra vida mejor.

Mi pintura en los últimos años me ha ido llevando por sus afueras. Desde la periferia he descubierto otras miras, en sintonía con espacios anteriormente negados o ignorados y que, en su mayoría, llevan nombre de mujer. Hay multitud de rasgos coincidentes desde otros campos y sería muy largo siquiera resumirlos, pero sí conviene destacar sobre todos los demás el pensamiento filosófico de las tres protagonistas que convoqué en este proyecto por coincidir con ese carácter de intermitencia y ruptura. Esta circunstancia marcó el pensamiento del siglo XX partiéndolo por la mitad y propiciando una honda reflexión en medio de temores y derivas, y ellas pertenecen a ese periodo. Los trazos de voz elegidos se salieron de los parámetros de entonces y todavía hoy siguen buscando un espacio legítimo de comprensión. Las tres salieron de los límites rígidos de su época, entre otras cosas, porque ser filósofa era algo totalmente impensable —como hoy en día se reconoce— y por un arriesgado proceder que precisamente tiene mucho de desbordamiento.

Por un lado, María Zambrano sufrió en su propia carne una profunda brecha, como exiliada española y como intelectual, al encontrarse fuera de lugar, sin un espacio donde poder encontrar el retorno adecuado. Desde ese afuera de todo, y también de sí misma, desarrolla un modo nuevo de pensamiento que va haciéndose a medida que va abriéndose paso, dando a ver y, más allá, despejando el horizonte hacia otra forma de existencia íntima; un renacer desde la emancipación y la reconciliación, en todos los sentidos. El desgarró surge cuando la vida se separa de la realidad a la que ya no pertenece y es ese mismo desamparo el camino hacia un despertar a la conciencia entrañada donde la persona reaparece toda entera. En su caso, pensar y sentir la vida es lo mismo, un discernimiento que convierte cada acto en destello, en acción creadora y, al tiempo, en algo testimonial de todo lo contrario, de la violencia y el abuso de autoridad que se da cuando el discurso impone sus límites y se atrinchera ante todo lo que escapa de lo concreto, visible y demostrable, y aún peor, lo emplea como excusa

para no reconocer sus fallos. De alguna manera, ella desvela un modo hacia un saber intangible, sin título ni autoría, que se da sin forzarse. Siguiendo el hilo de su voz, «lo invisible, si se percibe, es porque ello nos visita»². Zambrano, «filósofa de oído» —como ella decía de sí misma—, escucha y entona el sonido de lo vivo dedicando especial atención a los demás seres sufrientes. Y la serie recién iniciada nos invita a escuchar lo silenciado donde otra verdad puede acontecer: será desde su estado latente desde donde se tomará verdadera conciencia de la herida.

Por otra parte, Hannah Arendt, otro ser sin traje a medida, es esencial en la muestra.³ Ni nación, religión, partido o corriente ideológica lograron definirla; después de mucho insistir unos y otras, ella misma asumió su condición de apátrida o *satélite* de la propia filosofía, únicamente leal al pensamiento independiente y a sus amistades. Desde esta posición, igualmente marginal, se reconcilia con el mundo tratando de comprender cualquier posición, por infame que fuera, sin justificar lo que no puede nunca ser justificado. Arendt incidía sobre aquello que podía pasar desapercibido como un hallazgo que rompe el continuo fluir del acontecimiento de la muerte y que irrumpe con lo nuevo e imprevisible. «El lapsus de la vida hacia la muerte —escribe— llevaría inevitablemente a todo lo humano a la ruina y a la destrucción si no fuera por la facultad de interrumpirlo y comenzar algo nuevo, facultad que es inherente a la acción, a la manera de recordatorio siempre presente de que los hombres, aunque tienen que morir, no han nacido para eso sino para comenzar.»⁴ La experiencia del pensamiento interrumpido se da en multitud de ocasiones por las propias turbulencias de su tiempo, ocasionando un modo de discernir insumiso, intermitente, con grandes dosis de ironía y *sin barandillas*, muchas veces incongruente y constantemente cuestionado por todos y sobre todo por ella misma. Quizá por ello se percibe todavía su latido en las nuevas generaciones con otras experiencias personales, sociales y políticas, y sus lagunas son, en esencia, al igual que en Zambrano, fuente de inspiración constante.

2. Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Acanto, 1989, p. 76.

3. Precisamente el concepto «paria consciente», que da nombre al título de la serie referida, parte de la pensadora. Ella se consideraba a sí misma una «paria consciente» y lo asumía con orgullo, porque le daba independencia crítica, aunque le excluyera de los derechos de que dispone la ciudadanía por su pertenencia al grupo.

4. Arendt, Hannah, *La condición humana*, trad. de Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós, 1993, p. 205.

Desde la consideración de lo indecible y de la excentricidad, como señal luminosa hacia donde se hace necesario apuntar, la tercera rara: Simone Weil, *la irregular*⁵ y, añadiría, desbordante, es insustituible. Su forma de vivir, pensar y sentir es de una intensidad que en muchos casos produce zozobra y nos deja sin aliento, como si condensara el sufrimiento de muchas vidas en una y en cada una la del mundo entero, aunque paradójicamente hablemos de una existencia truncada por una muerte prematura. Sin embargo, la belleza que surge del sufrimiento más insoportable supone su mejor legado si lo vemos como ejemplo de responsabilidad radical con los vencidos, comprometiéndose desde la palabra a la acción y viceversa, como consecuencia coherente entre pensamiento y vida, en múltiples ocasiones de extremada urgencia. «Nuestra debilidad puede impedirnos vencer, pero no comprender la fuerza que nos aplasta. Nada en el mundo puede prohibirnos ser lúcidos.»⁶ Sus experiencias fueron transformando su discurso crítico, siendo más exigente con los más próximos. Y es fácil suponer que muchos de sus pensamientos lanzados al aire, con tiempo y en otro contexto menos desgraciado, hubieran tomado otras derivas. En ella, como en las demás, el deseo de llegar a la verdad está por encima de la verdad misma y de su dominación. «El peligro no es que el alma dude de si hay o no pan, sino que se deje persuadir por la mentira de que no tiene hambre. No es posible persuadirla sino por una mentira, pues la realidad de su hambre no es una creencia sino una certeza.»⁷ El valor está en su atención vigilante para saber distinguir, como apunta Manuel Arranz: «Escribe sobre la mentira de las verdades inmutables, y escribe sobre la verdad de las mentiras (el arte, la literatura). La política, la fuerza, los derechos y las obligaciones, el trabajo manual, la gracia, la desgracia, el amor, la verdad, la justicia, el bien, la libertad, la belleza, sobre todo esto pensó y escribió Simone Weil a lo largo de su corta vida, es decir, sobre “las cosas de aquí abajo”.»⁸

La experiencia de estas tres mujeres, que supieron hacer del descalabro una vida digna, es además ejemplar y el fruto de

5. *Simone Weil, la irregular* es el título del documental de Florence Mauro dedicado a la vida de la pensadora.

6. Bea, Emilia, *Simone Weil. La memoria de los oprimidos*. Madrid: Encuentro, 1992, p. 103.

7. Weil, Simone: *A la espera de Dios*, trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Trotta, 2009, pp. 127-128.

8. Arranz, Manuel, «Simone Weil o el amor a la verdad», en *Claves de razón práctica*, n° 251. Madrid, 2017, p. 180.

su pensamiento es adecuado más que nunca en tiempos abruptos. Las tres asumen el compromiso de reconstruir mundo desde las ruinas. Después del escombros, está todo por hacer. En ellas he buscado aprender desde la excepción, precisamente porque su pensar a trompicones tiene algo inigualable, nos conduce a caminos nuevos y anima a aventurarnos a otras formas de estar con la propia intermitencia de los demás. Estudiarlas, en un principio, brota de una necesidad íntima intransferible, pero el potencial transformador de su pensamiento me impulsa a transcribirlo, a mi manera, desde la pintura, buscando más allá de ella. «¿Y qué relación podemos establecer entre los distintos ámbitos de la experiencia, entre la teoría y la práctica, y entre el pensamiento y la vida?, cabe preguntarse.»⁹ La vigencia en la confluencia de su pensar es una de las posibles claves, al sobrepasar continuamente todo marco: condición, circunstancias, tiempo y la propia disciplina a la que en principio pertenecen sus ideas conecta con otras ramas del saber y orienta hacia los cambios de paradigma social. Ellas desvelan muchos de los cabos sueltos del pensamiento del siglo pasado y nos mueven a las preguntas más comprometidas que podemos hacernos hoy en día, como así lo expresa Amparo Zacarés: «En realidad, estas filósofas tienen mucho que decirnos en este momento histórico preciso por el que estamos pasando. Ellas mismas vivieron en primera persona los horrores y las consecuencias de una contienda sangrienta a nivel civil y mundial. Y aun con los matices que las diferencian, puede decirse que las tres aspiraron a una ética que nos ayudase a ser personas, apelando a la responsabilidad no como un imperativo moral íntimo y subjetivo sino como un concepto político que solo puede entenderse en el ámbito de lo público.»¹⁰ De algún modo, con ellas se puede enlazar un periodo con otro, deshaciendo nudos pasados y atando nuevos hilos a la trama colectiva del presente. El panorama que estamos viviendo actualmente y que marcará sin duda nuestro siglo como el siglo de la pandemia del Covid-19, obliga a un esfuerzo mayor de atención fuera sus márgenes, todo un desafío para orientar la mirada más allá de lo que tenemos delante. Una muestra local, que se ve interrumpida por este preciso acontecimiento de orden mundial, permite asomarse al abismo

9. Garcés, Marina, *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, p. 88.

10. Zacarés, Amparo, «Recoger el guante», en *Diario Levante-EMV*, 27 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.levante-emv.com/opinion/2020/04/26/recoger-guante/2005354.html>.

con mayor motivo, más allá de nuestras inquietudes y de nuestras fronteras temporales, físicas y mentales para sentir el misterio en su inmensidad.

Seres fuera de campo, como ya mencionaba al principio, asume la interrupción y el cambio de perspectiva como rasgo necesario que nos permite parar y mirar. En este caso, mirar y mirarnos en el rostro anónimo de quienes a su vez nos miran e interpelan desde dentro del cuerpo de la pintura. Aceptar el cambio brusco de punto de vista es estar en disposición de formularse a cada tanto la gran pregunta: y nosotros, ¿qué pintamos en este mundo? Del mismo modo, asomarse al vacío del lienzo en blanco es preguntarse sobre qué podríamos pintar para mejorar lo que hay.

La confianza tras los escombros habita en la última serie. «Lo que rescata siempre amanece por una grieta, por esa fisura brota la vida, la sumergida vida, la ausente; aquella que se siente al ver la pobreza acompañada de humanidad; la pobreza en los fosos de nuestro mundo, como si lo esencial del ser humano se revelara en sus carencias...»¹¹ La responsabilidad, en lo sucesivo, será ir mostrando progresivamente la convicción de que los verdaderos cambios políticos los hacen la gente corriente cuando se compromete. Esta secuencia de retratos se entrega a ello, y a saber caracterizar a quienes deben aparecer en representación de esta idea. Una inmensidad humana que nos lleva al principio de la exposición, a la visión del mundo desde la intemperie, renovando la idea arendtiana de *amor mundi*¹² y de lo que supone tratar de ponerse en la piel del otro para comprender la interdependencia de la vida de nosotros y nosotras: primera persona del plural, que se refiere a cada cual en lugar del yo. Cada cual con el otro desde sus márgenes. Fieles al arraigo con quienes sufrieron y asumieron antes el desafío, podemos mantener encendido el deseo de hacernos más conscientes de que nos necesitamos porque nos reconocemos vulnerables, siendo esto precisamente lo que nos hace más resistentes.

11. Piñas, M^a del Carmen, *La esperanza habitada. Filosofía antigua y conciencia hermética*. Murcia: MIAS-Latina, 2014, p. 157.

12. El concepto de *amor mundi* pertenece a Hannah Arendt. Ella distingue un tipo de amor altruista que se compromete con el espacio común indefinido que existe entre las personas que se aman. Se refiere al espacio político donde otros actores están presentes y que también debe ser cuidado. Desde ese afecto existencial es posible la reconciliación con el mundo en su pluralidad. Es decir, es necesario tratar de entender los conflictos desde distintas perspectivas para poder reorientar la acción hacia la comprensión reparadora del daño. Esta idea es totalmente extrapolable al pensamiento de María Zambrano y de Simone Weil, expresado de otras maneras. El cuadro que ilustraría esta idea es *Piel con piel*.

El drama conduce a la trama y cada ruptura abre el destino dado. Espero que esta muestra ofrezca también la posibilidad de ver la pintura como una apertura; más que como trabajo individual que permanece colgado, como un *cuerpo* afectivo que se deja penetrar y transformar. Atuendo accesible a cualquiera que se sienta parte del mismo mundo malherido frente a todo tipo de amenazas que nos distancian de su belleza, con la consigna insistente de su final perpetuo.

Una mirada que recorre de soslayo la serie nos da mejor la idea del conjunto, nos permite ver cada retrato en relación con el resto. La línea discontinua de expresiones que se suceden nos ayuda a percibir la unidad en la pluralidad, con sus semejanzas y sus diferencias. Un mismo tono grave mantiene estables sus constantes vitales. En muchos, con una atmósfera de tristeza como común denominador en el ánimo de la conciencia colectiva. El valor de la vida es luchar cada día y las personas honestas no dejan de hacerlo nunca.¹³ La pintura transforma el motivo en imagen de tal manera que la idea que importa se reactiva, pero desde el momento en que aparece, hay algo indecible que va apagándose lentamente.

El último lienzo, sin embargo, vuelve a sorprender con un salto. La risa en movimiento, «una herida en el corazón de lo serio»¹⁴, será la excepción al clima anterior abriendo de nuevo la lógica a lo inesperado. Los dos últimos cuadros, la doble cara de la misma persona, son en sí mismos otra reticencia a la norma. Al mirarla mirar, desdoblada en contradictoria *gravedad y gracia*¹⁵, se produce un cambio de sentido que nos hace volver a revisar lo que creíamos que habíamos visto y comprendido en el resto de los retratos. Un rostro no se deja atrapar nunca y menos de una única manera en relación a muchos más, iguales y distintos a la vez. La vida no puede fijarse congelada en el tiempo ni separada de todo. A lo que podemos aspirar es a ver parte e imaginar más allá. No es su identidad específica lo que más importa, sino el

13. Hannah Arendt distinguía a las personas en honestas y deshonestas, por encima de cualquier ideología.

14. Peñalver, Luis, *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*. Madrid: Letra redonda, 2005, p. 104.

15. Cabe señalar que estos dos conceptos aparecen como título que dio lugar a la primera antología de la obra de Simone Weil. En ella se reúnen apuntes, reflexiones e ideas sueltas que fueron apareciendo en la revista *Cahiers* y que confrontan estas dos ideas. No obstante, este libro fue publicado en 1947, cuatro años después de la muerte de la escritora, por Gustave Thibon. Puede considerarse por lo tanto un testimonio si cabe más interesante por su carácter inacabado, por esta circunstancia y por el propio estilo fragmentario de su escritura.

conjunto de sus miradas ante la vida y ella misma en relación con otras, incluida la nuestra en efímero fluir. Por otro lado, el humor, se sabe, además de transgresor, es un buen antídoto ante el drama en exceso que podría inmovilizarnos. Por ello, la risa fresca, gesto frágil por antonomasia, hay que tomarla en serio, y ahora resulta más que oportuna como meta y como salida, para aniquilar el miedo y activarnos después de una larga e intensa sucesión de interrogantes, más si cabe por venir de quien viene. Ante preguntas sin respuesta única, la risa es la liberación. «Solamente se es de verdad libre —escribe María Zambrano— cuando no se pesa sobre nadie; cuando no se humilla a nadie, incluido a sí mismo.»¹⁶ Ser enano, mujer, loco o bufón ya cumplía la función de revitalizar la verdad. Los que nunca mienten se arriesgaban en parte porque no tenían nada que perder al margen de la normalidad, sin figurar en ningún sitio más que en la periferia de los espejos. Hoy sus herederos nos muestran la conciencia de su propia dignidad y dan cuenta de muchos secretos oscuros de la condición humana hasta hacernos reír. Porque reír y hacer reír ayuda a relativizar todo lo anterior y a reavivar su fuego. En los dos últimos semblantes reconocemos el rostro de alguien que lo sabe bien, porque riendo durante toda la vida ha logrado curar las penas creando un clima alegre y conciliador. Este gesto imprevisto puede simbolizar el propio acto de vivir, como para Zambrano supone el acto de pintar, «que implica la obligación para el ojo de trascender la realidad y entenderla. Es el diálogo inmemorial con la luz y las sombras, la necesidad primigenia de descubrir las entrañas de la verdad, de objetivar los sueños, de exorcizar lo cotidiano, de alejar el olvido y de superar la indiferencia»¹⁷. La pintura, así entendida como modo de vida, se enfrenta constantemente a la crónica de su muerte anunciada y en la risa finalmente se revela para poderse mantener en pie ante la adversidad y, en algunos casos, para espantar a sus propios fantasmas.

16. Zambrano, María, *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Anthropos: Barcelona, 1992, p. 76.

17. Así responde María Zambrano a la pregunta que ella misma se hace respecto a la pintura. Citada por Rogelio Blanco Martínez en «Razón pictórica», *Archipiélago*, nº 59, Barcelona, 2003, p. 96.

Voluntad de recordar, 2004
 Oli sobre lli
 35 x 35 cm
 Col·lecció particular

Cuerpo, 2020
 Oli sobre lli
 180 x 90 cm

La herencia, 2015
 Oli sobre lli
 70 x 120 cm

Saludo, 2015
 Oli sobre lli
 40 x 50 cm

El hilo Rojo, 2004
 Oli sobre lli
 50 x 100 cm
 Col·lecció particular

Limbo II, 2015
 Oli sobre lli
 160 x 195 cm

Zoom (tríptico), 2019
 Oli sobre lli
 50 x 150 cm

Son, 2018
 Oli sobre lli
 200 x 180 cm
 Col·lecció particular

Seres, 2018
 Oli sobre lli
 195 x 135 cm

Fuera de Campo, 2018
 Oli sobre lli
 200 x 200 cm

Cada vez, 2012
 Oli sobre lli
 130 x 195 cm
 Col·lecció particular

Sed, 2019
 Oli sobre lli
 135 x 195 cm

Ser del límite, 2004
 Oli sobre lli
 154 x 69 cm
 Col·lecció particular

Drama Trama (díptic), 2007
 Oli sobre lli
 80 x 80 cm c/u
 Col·lecció particular

Preludio 1930, 2012
 Oli sobre lli
 96 x 130 cm

Claros, 2010
 Oli sobre lli
 130 x 162 cm
 Col·lecció particular

Claridades, 2010
 Oli sobre lli
 195 x 260 cm
 Col·lecció particular

Esperia, 2012
 Oli sobre lli
 200 x 150 cm

Vita nuova, 2012
 Oli sobre lli
 40 x 40 cm

Incertidumbre, 2007
 Oli sobre lli
 116 x 116 cm
 Col·lecció Hergafor

Cosmos II, 2012
 Oli sobre lli
 122 x 240 cm
 Col·lecció particular

De cara, 2015
 Oli sobre lli
 25 x 30 cm
 Col·lecció particular

Conciencia en llamas, 2004
 Oli sobre lli
 200 x 200 cm
 Asociación Club del Arte
 Paul Ricard, Sevilla

Sentido de la vista, 2004
 Oli sobre lli
 50 x 50 cm
 Col·lecció particular

Trazos de una voz, 2015
Oli sobre lli
120 x 240 cm
Col·lecció d'art contemporani
de la Generalitat Valenciana

Latencia (instal·lació), 2007
Oli sobre taula
12 uds de 35 cm diàmetre

Niebla o cenizas (díptic), 2004
Oli sobre lli
40 x 110 cm c/u
Col·lecció particular

Incendio, 2015
Oli sobre taula
40 cm de diàmetre

El rincón del ring, 2015
Oli sobre lli
70 x 80 cm

El envés de las palabras, 2000
Oli sobre lli
46 x 46 cm
Col·lecció particular

Cenizas, 2020
Oli sobre lli
180 x 70 cm

Fuego, 2020
Oli sobre lli
180 x 110 cm

Ver (tríptic), 2019
Sèrie *Tras los escombros*
Oli sobre lli
60 x 70 cm c/u

Dad, 2019
Sèrie *Tras los escombros*
Oli sobre lli
20 x 30 cm

Ser (9 peces), 2019
Sèrie *Tras los escombros*
Oli sobre lli
40 x 25 cm c/u

Sujeta, 2019
Sèrie *Tras los escombros*
Oli sobre lli
60 x 40 cm

Persona, 2019
Sèrie *Tras los escombros*
Oli sobre lli
60 x 40 cm

Voz (tríptic), 2019
Sèrie *Tras los escombros*
Oli sobre lli
20 x 20 cm c/u

Memoria, 2019
Sèrie *Tras los escombros*
Oli sobre lli
60 x 70 cm c/u

La mirada, 2019
Sèrie *Tras los escombros*
Oli sobre lli
30 x 30 cm
Col·lecció particular

Latido, 2019
Sèrie *Tras los escombros*
Oli sobre lli
40 x 40 cm

En movimiento, 2018
Sèrie *Tras los escombros*
Oli sobre lli
100 x 100 cm
Col·lecció particular

Piel con piel (díptic), 2019
Oli sobre lli
135 x 195 cm c/u

1-11 de 48, 2020
Sèrie *48 Parias conscientes*
Oli sobre lli
70 x 55 cm c/u

Mery Sales
www.merysales.com

(Val.)

València, 1970. Pintora des de 1994 fins
avui. Beca Erasmus en la Facultat de
Belles arts d'Atenes, llicenciada i doctora
per la Facultat de Belles Arts de Sant
Carles - Universitat Politècnica de València.
Professora associada en el Departament de
Pintura d'aquesta mateixa Facultat entre
2012 i 2017.

De les seues exposicions individuals
destaca l'homenatge al compromís social de
Simone Weil dins del present projecte *Seres
fuera de campo* en la Fundació Chirivella-
Soriano, València; al pensament polític de
Hannah Arendt en *El incendio y la palabra*
a la sala Martínez Guerricabeitia del Centre
Cultural La Nau, Universitat de València
i a la Sala Coll Ales de Gandia; i a la raó
poètica de Maria Zambrano en *Surge amica
mea et veni*, mostrada en el Col·legi Major
Rector Peset, València; *Palabra de papel*,
en la Fundación Castalia Iuris, Castelló;
Cierta claridad, en l'Ambaixada d'Espanya
a Andorra; *Designios y quiebras*, *Ver o Arder*
y *Voces*, en la Galeria i Leonarte, València;
Mujer elefante, en el Club Diario Levante,
València; *Esperpento*, en el Consorci de
Museus de la Comunitat Valenciana,
i itinerant per huit sales d'exposicions;
Sombras de Cadmio, en l'Ateneu Mercantil
de València; i, la primera exposició, *Cuadros
con secreto*, en el Espai A. Lambert de
Xàbia, Alacant.

De les mostres col·lectives dels últims
anys, poden destacar-se *Viaje al manicomio*
en la galeria La casa amarilla, Zaragoza;
Desplazamientos sediciosos en Las Naves,
València; *Mirades amb gènere* a Casa
Toni El Fuster, Altea; *Mirades irreverents:
feminismes, sororitat i testimoniatges*,
Museu el Molí d'Arròs, Almenara;
Disjuntives poètiques per a pensar el present,
Fundació Bancaixa, Sagunt; *Espais d'Art*,
Fundació Bancaixa, València; *Primers
moments. Art contemporani de la Generalitat
Valenciana*, Centre del Carme Cultura
Contemporània, València; *Monstruos*,
Fundación Chirivella-Soriano, València;
Árboles de la vida, Jardí Botànic-Universitat
de València; *Presencia y figura*, en el
Centre del Carme Cultura Contemporània,
València, i en la Lonja del Pescado, Alacant;

XLII i XLI Salón de Otoño, en l'Ateneo
Mercantil de València; Semejantes, projecte
social *Arte sin límite. Dos maneras de
pintar, una forma de pensar*, en la Caixa
Rural de Torrent, València; *Cartografías
de la creatividad. 100% valencianos*, en el
Centre del Carme Cultura Contemporània,
València; Museu d'Art Contemporani, Santo
Domingo; *Nostàlgia de futur. Homenatge
a Renau*, Centre del Carme Cultura
Contemporània, València; Premis Paul
Ricard, València, Sevilla i París.

Obres en col·leccions: Col·lecció d'art
contemporani de la Generalitat Valenciana;
Fundación de Arte Paul Ricard, Sevilla;
Universidad Autónoma, Ciudad Juárez,
Centro de Arte; Universidad Chen Shiu,
Taiwan; Fundación Castalia Iuris, Castelló;
Colegio de Abogados de València; Fons
d'Art i Patrimoni Universitat Politècnica
de València; Ateneo Mercantil Valenciano;
Rotary Club de València; Centro Cultural de
los Ejércitos; Vila de Canals; Villa de Puzol.

(Cas.)

València, 1970. Pintora desde 1994 hasta
hoy. Beca Erasmus en la Facultad de Bellas
Artes de Atenas, licenciada y doctora
por la Facultat de Belles Arts de Sant
Carles - Universitat Politècnica de València.
Profesora asociada en el Departamento
de Pintura de esta misma Facultad entre
2012 y 2017.

De sus exposiciones individuales
destaca el homenaje al compromiso
social de Simone Weil dentro del presente
proyecto *Seres fuera de campo* en la
Fundación Chirivella-Soriano, València;
al pensamiento político de Hannah Arendt
en *El incendio y la palabra* en la sala
Martínez Guerricabeitia del Centre Cultural
La Nau, Universitat de València y en la Sala
Coll Alas de Gandia; y a la razón poética
de María Zambrano en *Surge amica mea et
veni*, mostrada en el Col·legi Major Rector
Peset, València; *Palabras de papel*, en la
Fundación Castalia Iuris, Castellón; *Cierta
claridad*, en la Embajada de España en
Andorra; *Designios y quiebras*, *Ver o Arder*
y *Voces*, en la Galería i Leonarte, València;
Mujer elefante, en el Club Diario Levante,
València; *Esperpento*, en el Consorci de
Museus de la Comunitat Valenciana, e
itinerante por ocho salas de exposiciones;
Sombras de Cadmio, en el Ateneo Mercantil

de València; y, la primera exposición, *Cuadros con secreto*, en el Espai A. Lambert de Xàbia, Alicante.

De las muestras colectivas de los últimos años, pueden destacarse *Viaje al manicomio* en la galería La casa amarilla, Zaragoza; Desplazamientos sediciosos en Las Naves, València; *Mirades amb gènere* en Casa Toni El Fuster, Altea; *Mirades irreverents: feminismes, sororitat i testimoni* atges, Museu el Molí d'Arròs, Almenara; *Disjuntives poètiques per a pensar el present*, Fundación Bancaja, Sagunto; *Espais d'Art*, Fundació Bancaixa, València; *Primers moments. Art contemporani de la Generalitat Valenciana*, Centre del Carme Cultura Contemporània, València; *Monstruos*, en la Fundación Chirivella-Soriano, València; *Árboles de la vida*, en el Jardín Botánico-Universitat de València; *Presencia y figura*, en el Centre del Carme Cultura Contemporània, València, y en la Lonja del Pescado, Alicante; XLII y XLI Salón de Otoño, en el Ateneo Mercantil de València; *Semejantes*, proyecto social *Arte sin límite. Dos maneras de pintar, una forma de pensar*, en la Caja Rural de Torrent, València; *Cartografías de la creatividad. 100% valencianos*, en el Centre del Carme Cultura Contemporània, València; Museo de Arte Contemporáneo, Santo Domingo; *Nostàlgia de futur. Homenatge a Renau*, Centre del Carme Cultura Contemporània, València; Premios Paul Ricard, València, Sevilla y París.

Obras en colecciones: Col·lecció d'art contemporani de la Generalitat Valenciana; Fundación de Arte Paul Ricard, Sevilla; Universidad Autónoma, Ciudad Juárez, Centro de Arte; Universidad Chen Shiu, Taiwan; Fundación Castalia Iuris, Castellón; Colegio de Abogados de València; Fons d'Art i Patrimoni Universitat Politècnica de València; Ateneo Mercantil Valenciano; Rotary Club de València; Centro Cultural de los Ejércitos; Vila de Canals; Villa de Puzol.

*Painting and politics.
On the possibility of art
as commitment*

Manuel Chirivella

“One of the most difficult problems faced by the plastic artist is that of reconciling ideological commitment to being faithful to one’s personal expression.” (Antonio Saura)

In an interview included in the catalogue of the exhibition *El incendio y la palabra* (2015-2016), Mery Sales alluded to the challenge of how to paint politically without descending into demagogic discourse. That challenge, that inkling of doubt, takes us back to the classical debate on the possibility or otherwise of art as an expression of commitment, of engagement, with the present time.

The political dimension of the work of art has traditionally followed a double pathway: as a representation of an ideal society, and at the same time, as a negation of the established order of things. The conjunction of both aspirations may be embodied in the very essence of the concept of “avant-garde” whose sole objective, expressly or tacitly, is to change society, to transform the world.

Sadly, the historical evidence of the avant-gardes has been that of their assimilation by the powers that be, artistic or political, and their conversion into fashion and merchandise.

Today, moreover, profound social transformations have distorted those yearnings. On the one hand, we no longer believe in the “great stories”, be they religious or political as they no longer serve to organize the human experience and mark the way forward. On the other hand, the intense and ever-present mass media clearly determines the distribution and reception of artistic creation. Conditioned by the law of supply and demand, and given that distribution systems were practically non-existent until quite recent times, the art of today is akin to a mere mirage of freedom and, at the same time, acts as a screen that shields us from painful realities.

R.Z. Sheppard coined the term “infosphere”(1) to describe this brave new

world in which we find ourselves immersed and to which new, mainly virtual “gadgets” and relational possibilities are added, through the possibilities offered by internet.

In this complex situation it is not easy to find a strategy that confers to any artistic expression, indeed one that is based on commitment, a minimum iota of credibility or effectiveness. In pursuit of this possible and new strategy, Thomas Crow warns that the ability to influence art today will depend on its stance on occupying “zones of permitted freedom”(2) and from there kindle implicit messages of rupture and change. A tactic that José-María Parreño describes as “perpetual feint, in order to influence and not be used; to pass as a politician among artists and as an artist among politicians”(3). A question of ethics in an aesthetic disguise that can target the very heart of power.

Following from this idea, Hal Foster defends the wisdom of replacing the term “avant-garde” with that of “resistance”, alluding to a new tactic of operating from one’s inner being, as an actor of infiltration, of sabotage, and even of treason. If art cannot do away with the current conditions for its production and distribution, aspects necessary for its social development, then it follows that it must react and use these conditions to the same extent that art is used by them.

It is not necessary to storm any Winter Palace, as portrayed by Eisenstein in his epic filmic rendition *October*, it will be sufficient to achieve the appropriation for power’s own benefit of the arsenal offered by that Palace (today converted into multiple mobile palaces) and replacing that single assault in multiple strategies, diverse and plural, culminating in the corrosion and wear of its shameless and exclusive walls.

We allude, then, not to the notion of “political art” shrouded in a rhetorical code that merely reproduces ideological representations, but to “art with politics” that, out of concern “for the structural positioning of critical thought and for the material effectiveness of its practice for the whole of society, seeks to attain political relevance for the present moment”(4).

This process of “interior subversion” requires thinkers and creators who know how to express, in a language that reaches

the sensitivity of their contemporaries, specific demands and ultimately the desire for a different life. Demands that perhaps should go beyond the material accompanied by that extra dose of fantasy that inherent in the artistic sphere.

We see how the specific understanding of the objectives implied by the assumption of individual responsibilities in the face of those “micro-policies”(5) as pointed out by Foucault have become the new battlefields for the transformation of society: it entails the critique of the so-called society of information, the denunciation of political corruption, and the recasting of ecology and feminism.

Commitment and resistance have been elements, among others, that have served to frame the intellectual and artistic trajectory of Mery Sales. Painting is but another way of thinking and any exhibition must lead to a necessary reflection. In this exhibition of paintings, the result of the Collaboration Agreement between the Consortium of Museums of the Valencian Government and our Foundation, Mery Sales unveils avenues of reflection by drawing from the critical discourse of María Zambrano, Hannah Arendt and Simone Weil; we have thus an ethical-philosophical basis for her pictorial interpretation.

The paintings by Mery Sales offer impeccable heights underpinned by an original specificity that simultaneously provokes the viewer’s emotion and meditation; we have here a fine example of painting hallmarked by the unmistakable rapport, a successful pairing, between thought and plasticity.

Looking back on this approach, Antonio Saura affirmed that “there is no art that is not mental, and that in order to be entirely so, it must first of all be an eminently pictorial phenomenon” (6). A plastic approach to thought feeds on that permanent interference and communication. Every good work of art must express the spirit of our time and raise questions that concern us all, but it must not stand alone as a central issue *per se* but be able to act as an element of its own language, to sustain its own discourse. It must also have a sensitive component, not just an intellectual one, thereby transmitting something that cannot be reduced to mere description.

Mery Sales’ paintings deal with current problems subtly inserted into her personal aesthetics and demonstrate her ability, with the viewer in mind, to convey certain values by staking out a claim in values of beauty; in doing certain positions and consequences are kindled in the viewer.

We should probably consider that the notion of changing life and transforming our society through art is a utopia. But perhaps that utopia can be replaced by the conviction that art is not merely an addition to life. For the creator and the spectator, the often-perplexing matter can be summed up in the need to make art an intrinsic part of living, to thrive in life itself. The challenge at hand is all about art rooted in life and that may help us to emerge, in the metaphorical words of María Zambrano, from “the dark night of human existence” because, in short, living is nothing but “a quest for intimate transformation”(7).

Manuel Chirivella Bonet
*is a president of Fundació
Chirivella Soriano C.V.*

1. Sheppard, R.Z., Books “Rock Candy”, *Time Magazine*, April 12th, 1971.
2. Crow, Thomas, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*. New York: Editorial Harper & Row, 1985.
3. Parreño, José María, *Un Arte Descontento. Arte, Compromiso y Crítica Cultural en el cambio de Siglo*. Murcia: Editorial Cendeac, 2006.
4. Hal, Foster, “Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el Arte Contemporáneo”, in *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, transl. Jesús Carrillo and Jordi Claramonte. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca, 2001.
5. Foucault, Michel, *Lecciones sobre la Voluntad del Saber*, transl. Horacio Pons. Madrid: Akal, 2015.
6. Saura, Antonio, “La muerte del arte”, in *Fijeza. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.
7. Zambrano, María, *Algunos lugares de la Pintura*. Barcelona: Editorial Acanto, Espasa Calpe, 1989.

Conscious painting Álvaro de los Ángeles

“I would like to concede that I am, of course, primarily interested in understanding. This is absolutely true. And I also want to concede that there are other people who are interested, primarily, in doing something. But that’s not the case for me. I can live perfectly without doing anything. But, on the other hand, I can’t live without, at least trying to understand what has happened, whatever it is.”
(Hannah Arendt)

“All human victories must be a reconciliation, a reunion of a lost friendship, a reaffirmation after a disaster in which mankind was the victim; a victory in which there can be no humiliation of the adversary, because this would no longer be victory, in other words, glory for mankind.”
(María Zambrano)

“From earliest childhood to the grave there is, at the bottom of the heart of every human being, something that, despite all their experiences of crimes committed, suffered, and observed, invincibly hopes that good will be done and not evil. Above all, this is what is sacred in every human being.”
(Simone Weil) (1)

Preamble

To start with three dates is to exalt in ignorance. After these, nothing can be said that cannot, in turn, go unaccompanied by a “citation life jacket”, which is always decontextualizing, like extracting an organ from one body and transplanting it to another in the delusion that there will be no extreme incompatibilities. Consequently, we would extend the ascension towards the total absence of footholds; a place where quotations would vanish, leaving behind only what was thought to have been written, something quite different to the intention of the writing, performing the gesture itself. What can be read is even more dissimilar because it has actually been written down. However, to start a text by citing these three universal and polyphonic thinkers, is to

come reasonably close to the continuous attempt to search that, for Mery Sales, represents painting, when understood as an action of thought — even though this could be seen as a contradiction in terms. At the same time, these three are baseline characters for the artist, who finds in some of the things they said, a manifestation of what she had felt but had, however, expressed through painting. The process could be described as a written text that comes from abstract thought in the case of these thinkers and in turn, figurative painting — derived from the interpretation of certain texts and, especially, from many experiential moments in which the experience would resist, in essence, abstraction — by the painter. Unless by abstraction we also understand — or better, we include — the possibility of memory. If it is experience, it cannot be abstraction, Hannah Arendt would say, unless that memory does not come so much from the experience itself, but rather, from the total absence of logic in what is remembered; a mismatch between what we think it should be — for example, education or love — and what is or finally was. From the perspective of this interpretative field, the impetus for the memory exercise in question could more vigorously define what it currently is — regardless of what may have been at some previous time — than it would be able to reconstruct what it had been in the past; hence, this concept is too vague to be able to paint it figuratively. In this essay, all these concepts converge, including the perceived and proclaimed future.

Therefore, this attempt provides a glimpse as to why, especially among artists, read texts, assimilated theory, and the abstraction of thought must sometimes flow into the physical presence of a work, in this case, as a two-dimensional, rectangular fragmentation of a painting or a series of paintings, which narrow the field of perception and, later, with the clarity granted by contemplation, bursts it in infinite interpretative directions. When this happens, it will no longer be the effect of the theory or the thought that had generated it — which will be encapsulated within it and may even overlap and finally extinguish it — but rather, by the transformation of one medium into another, where the visual takes command and transforms what is seen individually into a collective imaginary.

Concerning painting, Susan Sontag wrote in 1964, in her concise and forceful essay, *Against Interpretation*, that “the flight from interpretation seems particularly a feature of modern painting. Abstract painting is the attempt to have, in the ordinary sense, no content; since there is no content, there can be no interpretation.” Adding, “to avoid interpretation, art may become parody. Or it may become abstract. Or it may become (‘merely’) decorative. Or it may become non-art.”(2) However, all statements require context. In the 1960s, the United States were emerging, or rather, awakening and stretching forth from a kind of intoxication by the creative genius personified by expressionist abstract painters, their messiah being Jackson Pollock along with his most conspicuous of evangelists, Clement Greenberg. The best way to shake off Sontag’s interpretation of the paucity of content is via a reading of the works in such a way that most people think less of the them; which is like affirming that the exclusive, sole gaze is that of the critic, not that of the artist. The concept of “transparent” criticism that the American writer had put on the table forced her to speak to art, to the artwork: to move from a “hermeneutics of art to an erotica of art”, to paraphrase her last statement in that essay. Within that nakedness, it is evident that many ideas have fallen from the pedestals others had placed them upon, while novel — and perhaps unexpected — ideas have also clearly emerged. Among them was, without a doubt, feminist writing, and cultural interpretation from this standpoint, where everything began to change and was getting closer to what — driven by many — it will one day become.

It might seem that speaking in terms of abstract painting or figurative painting nowadays does not help define or even enumerate the reasons for contemporary art and its responses to doubts about its *raison d’être*. Not in vain, Eric Howsbawn determined the failure of painting as an exponent of the “expression of the times” at a time when avant-garde art was nothing but another victim of technological obsolescence. In an updated version of this approach, it seems that it is now the subject who disappears as a result of technological obsolescence, in so also dragging along everyone nearby, including loved ones and those from closer personal relationships, as

well as the places in which we live. Painting has been the most representative, if not the exclusive, symbol of art for centuries; in other words, the fine art that seemed to bind together the ability to look (eyes), the synthesis implied by the act of seeing (mind), and the mastery accompanying its work (hands), is the most visible form of art and is, therefore, also its most desired one. Painting, when also understood as a practice typical of those who understand the world as a set of manually executed images, has been mistreated by its own practitioners more than any other artistic field — an ill-use perhaps only comparable to photography during its multiple and disproportionate sessions of “blowing up”. Practitioners who, believe that copying nature makes them painters, or those who, by insisting, believe they turn the fallacious into a necessary truth. The insistence, however, has only borne fruit when its line of research — either via texts or from its own impulses — traces an inexhaustible path. The rest is noise.

Mery Sales’ “conscious painting”, to which the title of this text alludes, refers to the fact that painting, despite everything — just as how writing, in spite of everything — is an activity that helps us to understand that which, by having been painted or written, can be better comprehended. Understanding is not necessarily knowing, nor is it only the act of thinking. We can know things without understanding them. The effect of understanding implies the action that, when it “passes through” a person, causes the “external” element to exert a slight transformation within them so that they can then see both what they already knew and what they now understand in a new light; that is, they can comprehend in new way. We start the process without understanding something and we finish it with the awareness of insight, and therefore, we acquire it as “known”, incorporating it into the set of things that comprise our small and modest wisdom: a personal and political heritage. Thus, this set of knowledge transforms us forever. There are those who believe that culture is transformative and that it is incorporated into the lives of people who enjoy it when their other most basic of needs are also met. That is to say, that culture serves to cultivate a field whose land, to continue with this

imagery, no longer requires fertilisation; it bathes in sufficient nutrients for us to expect that everything will flourish and grow without drifts or indecision. This opinion is as widespread as its defence is unsuccessful, because it establishes and perpetuates a model of cultural practice that does not achieve that personal transformation; rather, it becomes the ideal complement to make an impression in certain environments of greater or lesser stately levels. Culture should not be what we consume when everything else is “all good”, rather, we should live with it with a calm intensity so that the rest can in fact be well. This is cultural practice understood as an activator of possibilities and not as an interchangeable possibility between ways of behaving or being. Then what condition would we grant to those artists and to those practices that allude to art, literature, cinema, theatre, or poetry, and that have proposed their existence in the world as a personal transformation without planning beyond this achievement, knowing that difficulties and obstacles of all kinds leave us exposed, perhaps even as outcasts? Though, it may be better to think of them as “conscious outcasts”, because they continue to walk the paths that the three thinkers we mention here — Arendt, Zambrano, and Weil — in one way or another, also walked.

Richard Sennett defined the term “craft” as that which is “names an enduring, basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake.” Therefore, “it cuts a far wider swath than skilled manual labour (...) it serves the computer programmer, the doctor, and the artist; parenting improves when it is practiced as a skilled craft, as does citizenship”(3). A certain awareness of doing the job at hand well and where the mind that thinks never separates from the hand that acts. This could also be a good definition of the pictorial process we are dealing with here, full of consciousness. On the other hand, Hannah Arendt wrote that “if ‘I come’ from somewhere, it will be from philosophy”(4), even though it is directed towards political theory, clearly moving away from belonging to any group which did not define her, very likely because they did not accept her.(5) Whether or not to consider any given thing — in this case, philosophy — is something no one should decide except for themselves, because in essence, it derives from an

emancipatory process that can only be resolved individually. Seeing similarities with regard to this emancipatory attitude in Mery Sales’ behaviour is inevitable, in her case, in terms of her painting. Although it might seem untrue or anachronistic, to this day, female artists still suffer situations in which subordination to the system is expected of them. To speak of a system at this point, far from proposing it in terms of a generality or abstraction, is to define it as an action carried out principally by patriarchy, or in its “light” derivation, paternalism, in terms of almost every decision that could be made; even if these decisions exclusively affect women. There is no doubt that such excesses also exist — in an undisguised way — in academia. The writer Vivian Gornick expresses what appears to be an intrinsic and transnational property of academic behaviour in her first memoir *Fierce attachments* as follows: “The English department at Berkeley was itself a model for human relations in the world. There were those in power: the brilliant, famous, full professors, and those seeking power: the brilliant young men ready to become the disciple, the protégé, the son and intellectual companion. Together, professor and protégé formed the interlocking links in the chain of civilized cronyism that ensured the ongoingness of the enterprise being served: English literature in the university.”(6) The role assigned to intelligent students was to be the wife of one of those “brilliant young men”, and never to have the power to aspire to the same intellectual or academic goals or ends. Gornick suffered this situation in the 1960s, and indeed things have now changed, even considerably so in certain scenarios, but it is also true that a substantial part of the current purpose of some institutions such as universities — although not exclusively — is to continue, with determination, to be effective conveyor belts for classical patriarchal approaches. Even more so, if possible, since they have incorporated the mercantilist logic supported and fuelled by recent curricula that focus not only on the economic, but also on the competitive. As much as competence — in the strictest sense of being able to or prepared to carry out a task — is a necessity and value in areas of knowledge, there are very subtle ways of diverting it towards unbridled or illogical competitiveness, precisely in areas where

wisdom and knowledge should stand out from other secondary or conformist skills, especially if they are essentially servile ones.

Closer in place and in time than Gornick, and fully focused on the field of creative work and its tangents, Remedios Zafra published a brave dissection and a hyper-realistic diagnosis of the situation experienced both in academia and in the world outside of artistic creation from a feminist perspective. *El entusiasmo* responds with credibility and self-awareness to a series of questions that, obviously, should not be obstacles; providing answers that, without avoiding being clear (or precisely for that reason) are bellicose and transgressive. Faced with the question of precariousness within culture, this book can be understood as a treatise, and in some passages, even as a guide. Zafra manages to put into words what already had a form and, even more importantly, to say these words out loud where others had only come close to muttering them to themselves, without having enough conviction or courage to make them public. That attitude, just like the “uncomfortable creations” — the subchapter of her book which analyses the question of whether cultural creations should be generated to elude us or to make us more aware of the world we inhabit — are not condescending. Just as the theory indicates, it seems clear that “self-awareness increases our demands upon the world that shapes and transforms us. Reading to repeat a world is not the same as reading when you are motivated to change it” (7). In the case of Mery Sales, this is fully fulfilled, and not only as a noteworthy reader who expresses her findings in her own concise paintings — which are almost always succinct in terms of elements and are, therefore, loaded with symbolism — but also insofar as she is a person capable of seeing personal relationships as a gift within themselves, never as a means to achieve other ends.

Among the influences of these three thinkers, which run through the theoretical bases of Mery Sales’ graphic work, Zambrano has supplied the most arguments linked to artistry, and specifically, to pictorial art. Even when her concepts, such as “forest clearings”, also refer to a way of being in life which originate both in abstract thought as well as her philosophical “poetic reason”, the images she creates in

her descriptions are very close to a formal materialisation of her thinking in the world, one which is influenced by the colour and presence of nature, including animals; a kind of bringing to the surface of deeply embedded layers of issues about being and reason which require the expression of basic, sensitive elements. Poetry is capable of generating images from a very limited series of elements, and it is thanks to its infinite combinatorial capacity that each poet speaks with a voice that will always be new, regardless of their mother tongue and the language they use; they are common tools within their own tradition or identity. Simone Weil speaks from this radical individuality, more with the certainty of defining herself than as an attempt to extend her findings to everyone else, although we will return to this later.

Zambrano defines it this way: “A clearing in the woods is a centre into which it is not always possible to get into; from the edge you look at it and notice some animal tracks, [but these can’t] help [you] take that step. (...) There’s no need to look for it. No need to search. This is the immediate lesson of clearings in the forest: you shouldn’t go looking for them, nor should you look for anything from them.” (8) There is no doubt of the importance of this definition in some of the works that Sales has developed since at least 2007 in which, however, a search is no longer necessary, but rather, a delimitation of the clearings. In this pictorial period, paintings that depict to lights between tree branches were frequent in the painter’s work, understanding filtering down from between the overwhelming arborescence of written words and known knowledge, reflections on watery surfaces that seem to hide or distort what certainly lies below with their reflections. The artist wrote a text in the publication that accompanied her exhibition *Surge amica mea et veni* that defines her relationship with the clearly Zambranian concepts and symbols very well: “There are several symbols and signs used by us both that speak of such harmony, including different ways of talking about light: the type that guides or that which blinds; the fire and the flame in the shadow, the tremor and the void, the dark and the word, the dialectical notion of drama and plot, the borderline and the marginal, social criticism, the human, the total and

the twilight sleep, the atmospheric or brooding water, and the path or the clearing in the woods.” (9) This is why we should see something much more profound in the painter’s work than the paintings in themselves show; that is, we will never be able to remain, as spectators, within the limited interpretation of these paintings as mere landscapes that escape from the theoretical via form. On the contrary, as an exercise in the thought and action of painting, these works turn into complex reference mechanisms, which are even pacifying — if this were possible — through their forms and colours of purely aesthetic feeling. In the same text cited above, the artist clearly tells us as much: “Painting can be seen, in this sense, as an alternative way of thinking that pushes me to visualise and do it in another way. (...) a poetic reasoning through painting.” (10)

Unlike at least her last two exhibitions, Mery Sales’ reflections upon thought in painting at a decisive moment of personal transformation are resumed in *Seres fuera de campo*. This is shown in sequential works in which the artist is simultaneously portrayed as the subject and object. Very few elements are observed in the compositions but they each carry a significant symbolic load: we see the artist with her red work jumpsuit tied at her waist; a painting easel and a blank canvas; a pillow in some cases, such as in the work *Ser*. The eight pieces of this polyptych generate a cinematographic sequence — no one should doubt that the dilated, almost detained, movement shown on the canvases is the slowed down time of the author’s life, in suspense — ranging from the artist’s posture of concealment under the pillow, which she holds tightly to her head and face, until her liberation from this imposed or self-imposed blindness — either way, it allows the object to be left on the ground, culminating in the artist’s disappearance in the final painting. In this last one, the only one in which we see the easel and the canvas in profile, the pillow is on the floor and a light emanates from the top of the painting, a light that comes from a gap in the ceiling and takes centre stage, as in other similar works in this series. This external element is a figurative withdrawal, a light that accompanies the transit towards another physical, mental, and professional condition. The disappearance of the

author’s self in this closing image seems to be necessary to complete her liberation from some aspects of the past — the reference to rubble is continuous and, for there to be rubble, a prior building and its collapse will have been required — which, from then on, allows the reconstruction that is projected into her tomorrow. The death of the subject, which firstly, implies the figurative representation of the biological, intellectual, or foundational father, unlearns the first and most solid indoctrinations until reaching an unknown, formless, but established territory based on the relearned that, in turn, shapes a subject that lives in a new environment.

This work inevitably recalls others completed years before. *Mujer elefante* is a series of paintings that, as diptychs or triptychs, offer a set of relationships between a female character with a pillow tied around her head as well as with other adjunct scenes. The woman is outside, in the middle of a staircase and seen from above, or inside minimalist and suffocating spaces, her head resting on the wall with her arms limp, or falling in a corner like a puppet, even lacking the strings that could manipulate it from the outside. These images are combined with scenes where men of public relevance predominate but are shown in anonymous situations; the relationship is established between two political spaces: the exterior, with a male predominance, and the interior, linked to this female figure, who appears like prey — retained but also resistant. Even when an exterior is shown, the elephant woman seems to be isolated and nullified. Unlike these older works, in *Ser*, *Tras los escombros*, *Relato breve*, or *Instantes* — scenes all derived from the same situation, a staging which rather than being forced, was required — here the artist takes the reins, although in this first stage, the reins are of her consciousness of the collapse, of the need to look for a way out that can only be initiated from within the personal sphere which, for this painter, was also the professional realm. In the self-portrait *La mirada*, the protagonist turns to whoever is looking at her, as if surprised by a gesture or a noise external to her world; at that moment, when she seems to be confronting the blank canvas, there is a vastness of possibilities and a simultaneous tension between what exists as thought and what

will be defined in the pictorial margins. It is a gaze that does not want to offer itself but needs to make it clear that it can only exist if there is a dialogue between both places: that of representation and that of reality. These works form part of an eloquent series called *La voz propia*, about Mery Sales' determination to face a past, perhaps marked by childhood and education — that we see in paintings such as *La herencia*, *Saludo*, or *Az_r* — that she later advanced, especially after the appearance in her work of the texts and ideas of Simone Weil. A couple of paintings were included in this restart phase and act as a diptych in the distance, each occupying a space and a typology of their own. *Ver* is a triptych that examines the concept of rubble from three positions: as a blur, a pixelated reconfiguration, and a final focus. The other one, a small and very intense painting, is *Dad*. Father, but also, the final part of the word 'truth' in Spanish (*verdad*). In this painting the artist's hand falls below that of her father, once he has died, as if wanting to snatch one last evaporating breath. It seems that this intimate action, captured in paint, interprets and puts into practice the phrase by Zambrano that we quoted at the beginning of this essay: "All human victories must be a reconciliation, a reunion of a lost friendship, reaffirmation after a disaster in which mankind was the victim; a victory in which there can be no humiliation of the adversary, because this would no longer be victory, that is, glory for mankind."

At every stage of her journey she feels she must paint a specific portrait of the baseline characters when each turning point was established. They are not paintings that fall within the stylistic logic that uses object elements and symbolic colours, but rather they use other logics, such as those derived from *Vita nuova* by Zambrano or *De cara* by Arendt. Both paintings are fragmented images of their faces, centred on one of their characteristic gestures, both as women and as people. *Dad* is a painting that links these two, because there is a natural need within them to get out of the way in order to observe in detail something that had not yet been discovered.

This tricephaly of references does not correspond to independent boxes that begin and end at a specific time or that are filled with closed concepts about themselves. There are Zambranian approaches that

leave a mark on the influence of Arendt and, in turn, these both mark what we imagine as the phase of Weil, which itself then immediately emerges from the rubble. This is the way it is and it cannot be otherwise because, perhaps with some exceptions to the rule in the case of works related to the Andalusian thinker's somewhat more descriptive writing, the paintings represent Mery Sales' voice, found between the lines of their texts and made her own. Not surprisingly, one of the first works from her last period are three large-format paintings featuring plants and wild flowers that grow in the margins (of roads and highways, but we could also say that they grow from standard thoughts already fixed in the books that matter). The miniseries formed by the works *Son*, *Seres*, and *Fuera de campo*, build a phrase in itself that defines all her subsequent works, although each one has a title that further adjusts or refines these Weilian references and whose last two lend this exhibition a generic name. The concept "out of the field" is highly relevant. It is derived from cinematographic language and is used to define what, when on a stage, is not being shown at that precise moment, but whose presence is essential to generate a dialogue with what we do see. We can only understand part of the complexity a situation entails if we are aware of the importance of what, even though present, is not always visible. Those flowers growing on the sides of the road, that look of the French writer in *Zoom* that makes us rethink her face and, with it, her thoughts... they are rare flowers, a proper (and conscious) way of being in the world.

Son, *Seres*, and *Fuera de campo* start a different stage where the skin is embodied in the painting and the works show only imagined dermal patches, embodied in the red fabric of a work suit that is a second skin and that, in the context of the Weil line of thinking, becomes a bodily struggle. A largescale diptych, which becomes the communicative image of this sample, is entitled *Piel con piel*, although it could well represent a red desert. When contrasted with the other diptych, *Limbos* — whose proportions are identical — which shows the sea in all its rawness, together they both open up a world delimited by their opposites. Everything can be integrated into each other, because the size of their originating base is unimaginable and,

therefore, is immeasurable. Red is more than a state of mind, a feeling, or a mere colour for Mery Sales; this has been evident in her work since they have been assembled into individual or collective catalogues. Backgrounds, clothes, threads, landscapes, different fires and varied winds, the skin, bodies, now even work overalls, comprise a personal archive of physical and emotional, ideological, and visceral elements that define her career as a painter. It is the colour that contrasts in María Zambrano's coat between the prevailing masculine green in *Preludio*, 1930, *Hannah*, and *El fuego* and is also very present because, for the author "red is the first colour. It is, in addition to a primary, pure but complex, with more than one hundred tones and infinite meanings. The symbolism of red is determined by two elemental experiences: fire is red, and blood is red; and in all cultures it has an existential, vital, and universal meaning"(11).

Like a trail of fire, or blood, red leads us to one of the most recent paintings in this sample. On the canvas we see Simone Weil wearing uniform — a blue jumpsuit — as a member of the Durruti Column during the Spanish Civil War. The twenty-something looks candidly towards us, while the rest of the scene has been tinted a reddish orange similar to the effect generated in the diptychs of *La mujer elefante*, that is, as if a filter unifies the background and brings out the real look. As with the paintings of Hannah Arendt, space on the canvas was also dedicated to Weil's handwriting, a fragment of a text that here is whole and begins another journey. The painter's red jumpsuit acts as a complementary contrast to that of the thinker, and leads us towards the end of the journey: a series — still in process — of portraits of people familiar to Mery Sales who form a heterogeneous group and are related to each other precisely by the artist's perspective of them; for considering that her vital attitude corresponds, in some way or another, with being in the world that rescues Hannah Arendt's concept of "conscious pariahs" and that, in Simone Weil, seems to put some of her attitudes into practice. Concerning this, Susan Sontag wrote a short but intense text in 1963, like a rock song, in which she praised the French mystic for not for agreeing with her own view of the world, because this

had pushed her ideals to the limit. "Nor is it necessary — necessary to share Simone Weil's anguished and unconsummated love affair with the Catholic Church, or accept her gnostic theology of divine absence, or espouse her ideals of body denial, or concur in her violently unfair hatred of Roman civilization and the Jews. (...) We read writers of such scathing originality for their personal authority, for the example of their seriousness, for their manifest willingness to sacrifice themselves for their truths, and — only piecemeal — for their 'views'."(12)

The *48 Parias conscientes* works, portrayed wearing the artist's red jumpsuit — her *skin* and *body* — and whose presence they slightly impersonate, act as a jury that questions those who look upon them, but who are simultaneously questioned themselves. There is a real distance, a respectful unspoken agreement, between each painting's observer and those looking back at us. This look comes from the painting itself; it is not external. The eleven portraits repeat a series of elements. From the red jumpsuit each sitter is wearing, with the remains of dry paint accumulated just as skin collects the scars of everyday wounds, to the background upon which each one is imposed: a barely perceptible easel in a dark background from which a bright, white canvas emerges. Again, the scarcity of symbols gives the subjects a decisive importance. The same objects from the series *Tras los escombros* series are repeated, but the intentions have been completely transformed. The artist has vanished, she has moved from her skin (this is explicit in her work *Cuerpo* [Body], where her red jumpsuit hangs on a hanger, the painter missing), and she has transformed into these other people, multiplying and becoming visible through her work clothing now worn by others. Again, the blank canvas acts as an essential tautology: if there is no beginning from which to start, neither the transit nor the possibility of a path will be possible.

What is that path? Well, if we do not know the accurate geolocation, at least we are aware of a few fragments and some of the boundaries. It would not be fitting to assume all of Mery Sales' references are based on the thinking of these three philosophers because there are many other intertwined references and, of course, her great knowledge of the history of art itself.

The *48 Parias conscientes* are a (r)evolution of Gerhard Richter's *48 portraits* (1974) which show famous characters relevant to the painter — all men — related to each other by the way they were painted. Typologically, each of these portraits are embedded in his canvases in a similar way, and so the German artist's technique achieves an affect, as Jean-François Chevrier said about Richter's photographs, that means that "the image equals what it groups". The mark of the brushstrokes on their faces has a kind of "cleaning" effect, it creates a blurring that adjusts differences and seems to wash them, removing unnecessary details while still maintaining the personality of each one. This group forms a sort of choir, perfectly arranged so that its centre acquires a definitive importance. The disposition of those portrayed, from the three-quarter-turned posture of those located on the left compared to those on the right-hand side, passing through the head-on portraits positioned in the centre, bestows a certain martial-like unity upon this wide range of men. Unlike Richter's ensemble, Mery Sales' *48 Parias conscientes* will leave no mark on any universal history, nor do they offer a perfect choir-like spatial arrangement, instead, they inhabit their consciousness as unusually stubborn outcasts. They are painted in colour — again, the red that has been guiding us up to this point stands out — and are portrayed in different positions, although a pattern with common elements is maintained. Above all else, there are portraits of women and men, and a humanity is present that had been "erased" in the preceding series by Gerhard Richter, which Mery Sales' work evolves and revolutionises. It is somewhat like re-reading a later edition of a book now updated to include additional, originally omitted notes. In the end, this is quite a triumph, accomplished by not capitulating to the continued siege of "urgent things", many of which are unnecessary.

1. Quotes taken from the following texts, respectively: Arendt, Hannah, "Discusión con amigos y colegas en Toronto" in *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*, transl. Manuel Abella and José Luis López de Lizaga. Madrid: Trotta, 2010, p. 68; Zambrano,

- María, "¿Por qué se escribe?", in *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza editorial, 1987–2019, p. 59; Weil, Simone, "La persona y lo sagrado", transl. Maite Larrauri in *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 43, "Desconcertante Simone Weil". Madrid: Editorial Archipiélago, 2000, p. 80.
2. Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, transl. Horacio Vázquez Rial. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 34.
3. Sennett, Richard, *El artesano*, transl. Marco Aurelio Galmarini Rodríguez. Barcelona: Anagrama, Col. Argumentos, 2009, p. 20.
4. In "Carta a Gerhard Scholem", in the volume *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*, op.cit., p. 29.
5. Also included in the same volume, the "Televised interview with Günter Gaus" broadcast on 28 October 1964 on the ZDF television channel, is explicit in this regard. *Íbid.*, pp. 42 et seq.
6. This is a translation by the author from the Catalan version into Spanish, derived from *Vincles ferotges*, edited by L'altra editorial, in translation by Josefina Caball, Barcelona, 2017–2019, p. 124.
7. Zafra, Remedios, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, Col. Argumentos, 2017, p. 223.
8. Zambrano, María, *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011–2018, p. 121.
9. Mery Sales, "Relación entre María Zambrano y mi pintura. Un razonar poético-pictórico", in *Surge amica mea et veni. Razón poética, María Zambrano/ Razón pictórica, Mery Sales*. València: Col·legi Major Rector Peset, Universitat de València, 2012, pp. 27–33.
10. Ídem.
11. Unpublished text by Mery Sales included in the project material collected prior to this exhibition.
12. Cf. 2, pp. 84–85. (Translator's note: translated into English from a French to Spanish translation)

The beat within the gaze Amaparo Zacarés

Perhaps the most direct definition of the self-portrait is that of being a self-made portrait of a person. This needs to be clarified in the work of Mery Sales as it offers a bridge, a closer gaze, and indeed the voices of María Zambrano, Hannah Arendt, and Simone Weil, three women to whom the painter entrusts her own image, her persona. The artist shares with them a committed way of thinking and participating in the poetic plot of life. She scrutinizes them to find out about herself, aspects of her identity, and to find answers to her ethical and political concerns from a gender-based perspective. It is not by chance that her pictorial work delves into the feminine identity of these three largely overlooked and forgotten philosophers in overall contemporary Western thought. These women are her interlocutors and provide a mirror for self-examination in a voyage of self-discovery; indeed, any spheres that had remained invisible, beyond the field of vision forcefully regain their visibility. The interpretation of faces, representing the primary region of the body that confers pre-eminence to human expression, preside over this exhibition since. As Emmanuel Levinas put it, "the face provides the first construct of signification" and at the same time "establishes the very meaning of being"(1).

Based on this rationale, the artist sustains her inspiration in the life, death, doubts, and concerns of these women with the intention of pictorially capturing the carnal and spiritual dimension of a being whose permanent condition is suffering and being shrouded in darkness. This perspective finds its culmination by self-portraying herself before a blank canvas and with the same work apparel that she wears when painting. A metaphor with which she transmits the idea of painting as a second skin and following from this seeing art as a product of a wholly living and feeling human body; Sales strongly suggests an incarnated being capable of feeling and heightening self-perception through sustained self-examination. Hence, the works by Mery Sales cannot be conceived without delving into *pathos*, without the experience of human feeling. In bringing

together a set of portraits, she explores the tragedy inherent in anonymous beings, turned into conscious outcasts by the ruthless dictates of a globalized economic model. We have before us portraits that hold our gaze and even though we understand painting as an art that does not express thoughts with words, we are compelled to reflect on the absence of community that has become the norm in the lives we have built for ourselves.

If the portraits command so much force in the exhibition layout, it is because the artist echoes the participatory poetics that have been the common thread of contemporary art since the final decades of the 20th Century. In fact, it invites the viewer to participate in its creative process through the opportunity for encounter, an appointment that art provides us with ourselves. Arguably, the very itinerary of this exhibition offers us a space where we are not only physically located but also organically linked so that any semblance of the human condition may emerge at our own moment in history. Under this approach, the painter becomes indebted to the discourse of María Zambrano, for whom only art can reach that space of the soul where the critical moment occurs as Zambrano puts it; the philosopher argues in essence what is experienced in the soul is destined to be taken apart only to be continually recast.(2) In such a way that, for the philosopher, art is not a mere composition where things are distributed and occupy a particular space; rather, art becomes the means by which human being can enter the soul and contemplate existence. For this reason, the abstract space of modern physics is the least plastic domain of the world, while the space of the soul offers each element a non-interchangeable abode where one can be warm, wrapped and protected at the same time. It is a space sensitive to the heart that overlaps the physical space and where the aesthetic experience is linked to the experience of living. This concept clearly reveals itself in Mery Sales' entire creative output. As an artist and as a woman, she has combined her human sensitivity with her great technical skills, exemplified in her pictorial renditions.

In the pictorial pieces inspired in María Zambrano emphasis is placed on the light that contains the poetic reason with

which we can see and attain greater depth of understanding. Enveloping us is a rosy and purple light that immediately precedes sunrise and that has come to signify the beginnings of something with the contact of the first solar rays. It is the light of dawn that gradually emerges from a subtly unfocused whole. Upon close observation, we are struck by how Mery Sales draws possibilities from dim light; this treatment does not confer any clarity to the image yet the auroral beauty of the continuous rebirth of time is established. This characteristic way of painting is reflected in the works that she aptly titled *Vislumbre, Cada vez, Esperia* or *Cosmos*. In effect, the artist is nourished by that dim light. Rather than having us as viewers being dazzled, we are awakened, and pulled away from the clarity of Cartesian rationalism that the philosopher criticised. In reality, both in the subject and in the painter's artistic treatment of the colour, there is a glimpse of light in which the being manifests itself as veiled; here a light emanates with moments of darkness; only occasionally, on very rare occasions, it takes on a uniform and total impetus; paradoxically, all that can be lit has layers of luminosity as well as shadow.(3)

Together with this approach we cannot ignore that María Zambrano strove for an ethical model "that does not just offer an enunciation, but also offers us lessons, that trains us, that points to the requisites for being a complete person"(4). Indeed, in her concern for those who suffer, the outcasts, and the most vulnerable, we find the repository for the wisdom earned in the experience of life, the "fruit of considerable suffering and observation, that in a given moment of lucidity, insight is conferred upon us, as if sometimes the formula opens up to be glimpsed and perhaps unravelled"(5). In essence, for the philosopher, this knowledge arises from the assumptions and analogies found in art, in this case painting. Such connections can deliver us from indifference and selfishness. Such is the path followed by Sales in the series entitled *Utopia*, where she figuratively captures that knowledge of salvation that the aesthetic experience can provide us; the reasons of the heart that Pascal spoke need not be disdained and further still empathy can be strengthened.

It becomes quite patent that poetic reason is opposed to normative and

efficient reason in that it instrumentalizes us and works in an insidious way that can lead us to such hellish situations as those culminating in the Spanish Civil War. It is no coincidence that the painter's attitude, like that of the philosopher, is to feel committed to a form of community where there is no place for solipsism or selfishness. Both women understand art as the means to re-humanise our existence, to make it sacred; they embark on a quest for the authentic renewal of ethics and politics. It is with that intention, Mery Sales, in the manner of the embodied being that María Zambrano spoke of, sheathes herself in her work overalls and chooses the brushes. And with the sheer determination that characterises her, as a professional and as a person, she stakes out a claim that is deeply rooted in love and mercy. She has embarked on an aesthetic duel against the ruthless images of neoliberal globalization in a world devoid of hope. In this tough poetic combat, one does not usually emerge unscathed but there is a chance of becoming stronger.

Following that discourse, the second philosopher from whom the painter draws strength and motivation is Hannah Arendt. Here we have another woman who with dignity, resisted the onslaught of war, exile and criticism. For Arendt, the great human tragedies, such as the Jewish holocaust, cannot be understood by merely looking at the cold hard facts surrounding the event. They cannot be treated with a purported objectivity that reveals itself more as indifference than impartiality. Those attacks require an understanding from the perspective of indignation; wrapped in that feeling, she writes about action, the human condition, and totalitarian regimes. Arendt argues that emotion is not the opposite of reason but rather it is insensitivity, the crux of the matter that motivates her. Furthermore, only from emotion can passive acceptance of reality be rejected, arguing that this is the only way to feel a genuine connection with the other, and at the same time make the truly human commitment to "think for oneself" (*Selbstdenken*), an expression she took from Lessing. She argues that events unfold in this way because emotion, unlike speculative thinking, allows us to judge the event in a common world for which we are responsible. But that responsibility that in Kantian ethics was anchored in the intimate

realm of subjectivity, is nonetheless a political concept for the philosopher and as such, can only be understood in the public realm. For this reason, it is not enough to take others into account, but it is also necessary to know "how to associate with them to act"(6).

Following from this, the philosopher emphasizes the need to rethink the political by asking questions that have been omitted and avoided in contemporary times, questions about responsibility and guilt, about exile and the figure of the refugee or the outcast. And it is at this point that Mery Sales feels closest to the life commitment of the philosopher who reflected on the tension between thought and action without falling into the ditch of pragmatism. It is to this task that the painter applies the symbolic codes of colour and imagery. To this end, in sync with our common imaginative life, she paints *Conciencia en llamas, Limbos, Arde Reichstag* or *El mal*. For this occasion, there is an abundance of reds and blues on the artist's palette. On the one hand, while red symbolizes fire, blood, pain and hell, blue can be linked to political conformity and so-called official consensus.(7) On the other hand, the images of the burning bushes and the heavy seas in the midst of the storm are a way of representing the failure of human history after the totalitarian regimes of the 20th Century. A collective shipwreck that has its counterpart in the triumphant rise of global economic and political liberalism.

This process of awareness from the sensitive and emotional register of art is completed with the representation of those responsible and the culprits of that dark episode, as they appear in the paintings entitled *La herencia* and *La marea*, works with which the painter represents the banality of evil and influences, just as the philosopher did, the need to make our imagination and memory work in the direction of a common Socratic humanistic tradition that dawned in classical Greece. In this sense, she accepts the challenge that Hannah Arendt put forward, that of thinking for ourselves, without any railings or crutches. It entails putting ourselves in the shoes of the other through reflective judgment and not by way of the logical judgment of science or knowledge. This reflective exploration that delves deeply within is of great interest to the

philosopher; thinking by reflection requires an understanding heart that activates the realm of the imagination to approach the other emotionally and epistemically, without bias or prejudice. Furthermore, this reflective effort is crucial to discern good from evil and not end up becoming yet another Eichmann(8) among the many that have senselessly contributed to the human anodyne on a daily basis. Lastly, the painter does not forget *amor mundi* that the philosopher embraced despite her tragic experiences; hence Mery Sales endorses the enthusiasm transmitted by the deep understanding of events to position politics in terms of responsibility and action. A halo of hope that turns culminates in the painting entitled *Piel con piel* where swathes of red dominate the canvas as a symbol of love and of *philia*, a feeling that demands that we love one another; it entails pure love that is the opposite of selfishness and violence and that brings us together in a familial fraternity.

Finally, Simone Weil closes the triad of philosophers who have inspired the artist and who realize the depth of her elective affinities. It is to them that the painter dedicates the painting entitled *Son*. The three thinkers put their efforts into another type of reason and another type of language. In short, they proposed other types of *logos* that could understand, express, and narrate the history of how much happened in the 20th century. The three did not fit well into academicism and their ideas were sometimes considered a deviation from traditional philosophy, understood as mere theoretical research. And in this Simone Weil is a benchmark because she decided to live the experience of thinking bravely and honestly, unafraid of uncovering the internal contradictions of pure thought. To this is added the discomfort and perplexity(9) that was provoked by her approaches based on mysticism and literature. Rejection, now largely overcome, was also the fate of works by Zambrano and Arendt.(10) However, we find in Weil a political stance that was followed through in her life by deciding to work in a factory(11) or indeed, participating in the Spanish Civil War. These life experiences bear testimony to her ethical commitment, that thought has to be followed through with action.

In those daily experiences, in the context of the Second World War, she strove

to give expression, through the written word but without any mystification, with the sole purpose of establishing dialogue and rapport with others. Thus, through the capacity of language to catalyse conversation and enter into a relationship with other humans, the philosopher frames the reading of the great Greek literary works that speak not only to the inhabitants of a city but to the whole world. It is this attachment to a cultural tradition that confers the possibility and freedom to think, to speak, to feel and to communicate with each other to which Weil's work refers. In fact, for the philosopher one of the soul's most vital needs is "the need for the past" and for this reason she regrets her forgetfulness, remarking it is "the greatest tragedy". It refers to the suffering that comes from neglecting the spiritual past that we share as humanity. Looking back at that common root is their way of reminding us that living together must be rooted in that cultural past if we want there to be a possibility for the future. And that is the idea that the painter reflects in the paintings titled *Seres*, *Fuera de campo* and *Sed*. It is not by chance that the three oil paintings are shrouded in golden and orange tinges that the artist achieves with a layering effect. Mention must be made that in these paintings there is a flickering movement akin to the light of an oil lamp; a flame struggling not to go out. And certainly, in the work *Sed* that same hue enhances light and relief to a fertile magma, symbol of the rebirth of love and benevolence.⁽¹²⁾

As a whole, the exhibition is a visual narrative of the thought of the three philosophers and of the painter herself who not only opens up, but also assists those of us living in this era of rampant uprooting, in which politics is confused with power and where mass-media images are used to neutralize all reflective judgment. With this autobiographical vision, she has painted pictures that have experimented evolution. The viewer sees this development in the series starting with the work entitled *Mujer elefante*, to the most recent ones with the epigraph of *Ser*, *Tras los escombros*, *Instantes*, *En movimiento* and *Voz*. Our attention is drawn to two quite striking aspects. The first refers to the success with which the artist names and titles her works, and the second, characterised by figurative art, where words are enunciated in images.

In this situation the painter adds, along with formal aesthetic issues, cognitive strength to her creations.⁽¹³⁾ Hence, sensitivity (*aesthetics*), meaning (*semiology*) and feeling (*pathos*) are the three characteristics of her creation where she manages to make art, reality, and life fathomable. That is why it is not strange that the heartbeat is embraced in the image and that she has given plastic expression to the thought of three philosophers for whom she feels as much admiration as affinity, a choice that is coherent with the desire to give resonance to their words; she has mastered the feat of translating words into imagery.⁽¹⁴⁾

Upon reflection, I would not like to end without first emphasizing that in Mery Sales, being a painter is a committed way of being human; in her professional facet, she finds the possibility of incarnating herself as a person while examining the notion of political pact that claims to sustain justice, responsibility and solidarity. With this intention, she somehow makes painting speak out and we are summoned as spectators and actors of this moment in time; indeed, we are at a crossroads in need of sensitivity and social imagination more than ever. This purpose that does not detract from the plastic grandeur of all the creations with which she invites us to pause, take a moment to observe and then perceive the "illuminating feeling"⁽¹⁵⁾ that art can offer us.

1. Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, transl. Miguel García-Baró. Salamanca: Sígueme, 1991, p. 221.
2. Zambrano, María, *Esos lugares de la pintura*. Anthology of articles on painting compiled by Amalia Iglesias for María Zambrano. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
3. All the problems of a vision characterised by moments of luminosity and shadow, typical of a being who suffers and feels, inspired María Zambrano in the book *Claros del bosque* that was best received in Spain; it was published by Seix Barral in 1977 and dedicated to her sister Araceli, who had died a few years earlier. Over time this book became the quintessential Zambrano text. The philosopher considered it the book most intimately linked to her and the one that had been the most demanding,

as she recognizes in the letter she wrote to her friend Rafael Dieste. See: Zambrano, María, *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011.

4. Zambrano, María / Roig, Alfons, *Epistolario (1955-1985)*, Rosa Mascarell Dauder (ed.). València: Institució Alfons el Magnànim, 2017, p. 30.
5. Zambrano, María. *Notas para un método*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 107. The quote of the philosopher is much more extensive and offers greater depth. Thus, she says: "Knowledge, knowledge intrinsic to the things that life is made of, is the fruit of long-term suffering, of extensive observance, which one day is summed up in an instant of lucid vision that sometimes reveals its formula. And it is also the fruit that appears after an extreme event, after an absolute fact, such as someone's death, illness, loss of love or forced uprooting from one's own country. It can also sprout, and should never cease to sprout, from joy and happiness. And this is said because, strangely enough, joy, happiness, the moment of happiness and of the revelation of beauty seem pass through without extracting from them the experience that is due; that grain of knowledge able to germinate a whole lifetime".
6. Arendt, Hannah, *Los orígenes del Totalitarismo*, transl. Guillermo Solana Díez. Madrid: Alianza, 1987, p. 44.
7. Pastoreau, Michel / Simmonet, Dominique, *Le petit livre des couleurs*. Paris: Editions du Panama, 2005.
8. It is known that Arendt characterized Eichmann who stood trial as representing a Nazi bureaucrat who was nothing more than "a totally ordinary, common, neither demonic, nor monstrous subject", a thoughtless subject capable of reciting from memory long moral maxims but incapable of questioning himself or his own actions; unable to think for himself, ultimately unable to judge by his inability to think. It is interesting to see how passing judgment on someone according to the philosopher's stance does not refer to the concept of logical judgment *per se*, but to reflective judgment as specified by Kant in *Critique of Judgment* and accordingly, how aesthetic judgment is reached. Hence he argues that the way

we say, "this is unfair, this is fair" does not differ from the way we might say "this is ugly, this is beautiful". And that is why, for the philosopher, education should have as its goal the development of reflective judgment to educate us fully as responsible people. See: Arendt, Hannah, *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2005; *Conferencia sobre la filosofía política de Kant*. Barcelona: Paidós, 2003.

9. VVAA, *Simone Weil. La provocazione de la verità*. Naples: Liguori, 1991.
10. Simone Weil's writings were embraced by the philosophical community of women that emerged in Verona in 1984 that is known as Diotima. These thinkers, both from academic and non-academic institutions, have been developing philosophical thought in accordance with Weil and the experience of being a woman in a world that has forgotten love and solidarity. Among them we can mention Luisa Muraro, Chiara Zamboni, Fulvia Bandoti or Annarosa Buttarelli.
11. The experience of factory labour is set forth in her work *Opression et Liberté* [Paris: Gallimard, 1955], which offers a critical analysis of Marxism and the conditions needed if a free society were to be established.
12. Simon Weil as well as María Zambrano drew from the truth of the Evangelists where justice and love are bonded.
13. The theoretical horizon of modern aesthetics appears almost simultaneously in the work by Vico and the work by Kant respectively: *Scienza Nuova* (1725), and the other *Kritik der Urteilskraft* (1790). However, we must not disregard that Vico was not particularly interested, unlike Kant, in the judgement of taste or in aesthetic appraisal of a work of art. The former focussed on the question of the interpretative model of knowledge that might be as plausibly linked to reality; this is offered by the senses, memory, inventiveness, and fantasy. It entails a model that, far from focusing on formal aesthetic questions, defends art as a form of hermeneutic knowledge that provides access to the human world of culture.
14. The analysis of the existing connections between writing and image has roots

in the discipline of Aesthetics and Theory of the Arts. A reference point for such reflections is the journal *Escritura e Imagen*, founded in 2005 by the Department of Philosophy belonging to the Faculty of Philosophy of the Universidad Complutense de Madrid. Since its inception, it has been directed by Ana María Leyra Soriano and is published annually by the UCM publications service.

15. Zambrano, María, *Claros del Bosque*, op. cit., p. 169.

The beauty and pain of the world. *The legacy of Simone Weil* Emilia Bea

La Mer

Mer docile au frein, mer soumise en silence,
Mer éparse, aux flots enchaînés pour [toujours,
Masse offerte au ciel, miroir d'obéissance;
Pour y tisser chaque nuit des plis nouveaux,
Les astres au loin sans effort ont puissance.

Lorsque le matin vient combler tout l'espace,
Elle accueille et rend le don de la clarté.
Un éclat léger se pose à la surface.
Elle s'étend dans l'attente et sans désir,
Sous le jour qui croît, resplendit et s'efface.

Les reflets du soir feront luire soudaine
L'aile suspendue entre le ciel et l'eau.
Les flots oscillants et fixés à son tour monte et [descend,
Demeurent en bas par la loi souveraine.

La balance aux bras secrets d'eau transparente
Se pèse elle-même, et l'écume, et le fer,
Juste sans témoin pour chaque barque errante.
Sur le navire un fil bleu trace un rapport,
Sans aucune erreur dans sa ligne apparente.

Mer vaste, aux mortels malheureux sois [propice,
Pressés sur tes bords, perdus sur ton désert.
A qui va sombrer parle avant qu'il périsse.
Entre jusqu'à l'âme, ô notre sœur la mer;
Daigne la laver dans tes eaux de justice.

This poem(1), written by Simone Weil in Marseille at the end of January 1942, seems like the pure literary transcription of Mery Sales' double painting, *Limbo*, located at the beginning of the exhibition; it serves as the gateway to a universe of images imbued with an unusual beauty that will only come to light when we assume the pain of the world.

The sea of Mery Sales, like that of Simone Weil, comprises matter that is perfectly obedient and docile to the mechanism of nature; it waits without desire, the fluidity of this liquid allows it to play the role of the balance, a symbol of impartiality.

In the first three verses, Simone Weil invokes the sea as in a litany: "mar docile sea", "subdued sea", "sea of dispersion",

"mass offered to heaven", "mirror of obedience". In *Pre-Christian Intuitions* she offers us an account of the basis of the universe, of necessity, what the Greeks called *apeiron*, was for Plato "the receptacle, the womb, the seal, the essence that is the mother of all things and, at the same time, always intact, virgin. Water is the best image, because it has neither shape nor colour, although it is visible and tangible. It is impossible in this regard not to underline that the words matter, mother, sea, Mary as they are alike to the point of being almost identical. This character of water accounts for its symbolic use in the sacrament of baptism"(2). The contemplation of the cosmic order, irreducible to human activity and desires, is a joyous epiphany, since there is "nothing of *oneself* in the fullness of joy"; "joy is the awareness of what does not constitute self yet is embraced by being"(3). Although "unfortunate mortals" demand pity, the "wandering boat" will sooner or later capsize and, precisely because the sea does not change its course and remains "in its limits", it is even more beautiful, because "if it modified the movement of its waves to save a ship, it would be a being endowed with discernment and choice, and not that fluid mass perfectly obedient to all external pressures. It is that perfect obedience that constitutes her beauty"(4). The sea, when appealed to by someone who is going to perish, will respond by bathing that person's soul in its waters of justice.

As evidenced in a paradigmatic way in Simone Weil's reading of *The Iliad*(5), the just person is the one who limits herself or himself, who renounces to impose her or his power, who refrains from the use of force in favour of a pact with the world: "Waves and sea/harmony (Pythagorean) music."(6) In this approximation, grace is manifested as the only counterweight to heaviness. Gravity and grace, the two axes that mark the coordinates of her thinking.(7) God does not neglect us; the metaphor of the castaway is the reflection of the human condition: "We are like castaways clinging onto boards and tossed around in the middle of the sea completely at the will of the tides. From the heavens God throws down to each soul a rope. He who takes it and hangs onto it, despite the pain and fear is as subject as the others to the onslaught of the waves; but these tidal forces combine with the tension

of the rope to form a different mechanical formula. Thus, although the supernatural does not descend to the terrain of the natural, nature is nonetheless touched and changed by its presence."(8)

This alteration, this change of relationship, this different mechanical set, can only be grasped if we contemplate the order of the world; it involves giving our consent to the need, with such pure attention that, as she wrote to her friend, Antonio Atarés, the Spanish anarchist interned in a camp in Algeria, "all other thoughts disappear; then it would be believed that the stars enter the soul"(9). Reality remains unshakable, but an attentive gaze substantially changes its meaning and resizes temporality; in one of her *Cuadernos* (notebook) she points out, during her brief stay in New York, "time is waiting that God assigns to beg our love. The stars, the mountains, the sea, everything that tells us about time conveys God's plea. Humility attained in waiting makes us move closer to God"(10). Attention and waiting allow us to open up to reality with the utmost respect, since, in María Zambrano's luminous words: «Nothing of the real should be humiliated."(11) It is, then, a matter of "awakening to the real" with such purity and rigour as to carry out "superimposed readings", since the world is a text with multiple meanings: "read the need behind the sensation, read the order behind the need, and read God behind the command" (12).

Attention, which Simone Weil considers the most important of human abilities, is projected in all areas and begins to develop in primary education, when we focus for example on solving a geometry problem (her brother André was one of the most relevant mathematicians of the 20th century), because, even if we fail in the attempt, "without feeling, without knowing, this apparently sterile and fruitless effort has increased the luminosity of the soul; the fruit will be obtained one day, later, in the practice of prayer"(13).

Simone Weil had first-hand experience of this process and gave accounts of it in the final years of her life. Weil was educated in the strictest agnosticism both by her family, of Jewish origin but without any type of religious practice, as by the most representative institutions of secular and Republican France such as Lycée Henri IV

and École Normale Supérieure; hence her spiritual evolution seemed foreseeable until she entertained the notion of “real contact, from person to person”(14), with Christ. However, thanks above all to the influence of her teacher Alain (Émile Chartier), she interiorised a perceptual framework that, while accepting the contradictions inherent in reality, she attained a comprehension of its truth without being swayed by the interference or distortion of one’s own desires and prejudices.

In a 1942 letter to Father Perrin, the main confidant of her mystical experience and her approach to the Church, we read: «At fourteen I fell into one of those bottomless despairs of adolescence, and I seriously thought of dying, because of the mediocrity of my natural faculties, the extraordinary gifts of my brother, who had a childhood and youth comparable to that of Pascal, forced me to take stock of this. She did not regret any external successes but despaired at the idea of not gaining access to this transcendent kingdom that only genuinely great human beings can enter and where the truth reigns. She would rather die than live without truth. After months of inner darkness, I was suddenly and forever certain that in any human being, even if their natural faculties were almost nil, could enter that realm of truth reserved for the genius, on the sole condition of desiring the truth and making a sustained effort to reach it by paying attention.”(15)

In this same letter, known as her “spiritual autobiography”, Simone Weil gave an account of her first “contact with Catholicism”, essentially linked to her working experience since it occurred on a trip to Portugal after her year of work in the factory. In various texts she had manifested feeling as an outcast and her fragility in relation to living as a manual worker: not counting at all, not feeling at home, not being recognized by others, being reduced to a virtual object, an interchangeable object without any value of its own. As she had written to her friend Albertine Thévenon: “This reality, which corresponds in many ways to what I expected, differs from what was expected by a sheer abyss: I was tasting reality, not imagination. It has changed me, not this or that idea (on the contrary, many have been confirmed) but infinitely more, my total perspective

of things, the very feeling I have of life”. The experience of work destroyed her own dignity, as prescribed by bourgeois society, and left in her the enduring idea that “the awareness that she had no right to anything”(16). The misfortune of others, which had always haunted her, and which had been the engine of her early and radical social commitment, had entered directly into her body and soul, receiving forever the mark of slavery. For Weil, “being in this spiritual state, and in a weakened physical state” marked the beginning of her religious evolution that was reflected in her spiritual autobiography. It was a sudden and unexpected beginning. It was at night, under the full moon, at the seaside, “the fishermen’s women surrounded the boats in procession, carrying candles, and they sang songs that were incredibly old, of heart-breaking sadness. Nothing can give us an idea of that intense moment. I had never heard anything so shocking, except for the singing of the Volga rowers. There I suddenly had the certainty that Christianity is *par excellence* the religion of slaves, that slaves cannot fail to adhere to it, and I among them”(17).

The notion of attention, which is perhaps her main contribution to the history of philosophy, has focused towards the sufferers of misfortune, those who endure not only physical pain and moral suffering, but also social degradation, discredit and the lack of any type of participation in society; consequently, they become beings invisible to others, incapable of expressing “their uprooted existence” and the trauma of slavery that they bear. Simone Weil does not cease in reminding us of their plight: “There is a natural alliance between truth and misfortune because one and the other are silent supplicants, eternally condemned to remain voiceless before us.”(18) The only opportunity to cry out, to make a plea for those afflicted by misfortune, even though it may be a clamour in the desert (that desert that Mery Sales interprets as a powerful and unforgiving counterweight to the sea), is “the purest crying out of human poverty”(19): “Why is this so? Why do things have to be that way?”(20); “why am I so attacked?”(21)

To listen to and to respond to this plea, “an atmosphere of silence”(22) is required and it is also essential that there

be “the spirit of truth, justice and love”(23). Attention to misfortune consists of this listening that can act as a counterbalance to the onslaught of slavery; attention can repair and bring life to what was reduced to an inert existence. A dignity that society does not perceive, is restored. Attention thus becomes “creative attention”, akin to salvation and the miraculous as in the resurrection of the dead. At the same time, attention takes on the status of sanctity, since, to resist the natural tendency that makes us want to exercise power whenever possible, our forces are simply insufficient. In other words, there is something “supernatural” in the wish to set limits upon ourselves, to give up, stop looking at the world from the subjective centre and move further on to embrace the perspective of the other by recognizing their human condition. In writing to Joë Bousquet, the poet from Carcassonne who embodied deep misfortune for her, she reflected: “very few spirits are given to knowing that things and beings exist”(24). Renunciation of oneself enables access to the real, restores the existence of the other and in their dignity. Pure charity, analogous to authentic justice, links the human being to the reality that is foreign to this world, it is the mark of transcendence, a vestige of an absent God, one who is “hidden away”. Herein lies the only hope of the oppressed and vanquished; the only way forward for them, as Simone Weil proposed after their working experience, “slowly, in suffering” to regain “the feeling of the dignity of being human”(25), a feeling that no longer depends on anything external. Few thinkers have trusted as much as Weil in the subversive capacity of the “infinitely small”(26), placed at the right point of the balance (in the human heart, at the centre of social life), capable of reversing power-based relationships, capable of administering justice and making us righteous, geniuses or saints; all this despite the fact that our capacities are almost nil or, precisely because of our condition, thanks to the fact that the only thing we have left is simply having to wait.

The faces of misfortune, suffered but also restored by the spirit of love, populate the exhibition halls. The beauty of the cosmic order and the pain of the world embrace mysteriously: “Existence of something other than me. Perfect kinship of beauty and pain.”(27) Also in reference to

an extraordinarily expressive painting, that of Velázquez, Simone Weil expressed, just twenty days before her death at the Ashford Sanatorium in England, this congenial outlook in a letter to her parents, perhaps the best testimony of who she was and the legacy she left.

Simone Weil writes: “In Shakespeare the mad are the only characters who tell the truth. When I saw *Lear* here, I wondered how the intolerably tragic character of these madmen had not been understood by the people (including my own perception) after so long. The tragic does not consist of the sentimental things that are sometimes said in this regard, but in this manner: In this world only the beings who fall into the last degree of humiliation, far below begging, those not only without social consideration, but regarded by all, as devoid of the first human dignity, reason — only these people actually have the possibility of telling the truth. All the others tell lies [...] The extreme of tragedy is that, as madmen, they neither have the title of a professor nor the mitre of a bishop, and as no one thinks that we must pay attention to the meaning of their words — quite the opposite in fact, since they are a crazy lot — their expression of truth is not even heard. No one, including Shakespeare’s readers or spectators for four centuries, has realised that they have been telling the truth. Not satirical or humorous truths, but simply the truth. Pure, unmixed, luminous, deep, essential truths.

Is that also the secret of Velázquez’s madmen? Is not the sadness in their eyes the bitterness of possessing the truth, of having, at the price of sustaining a nameless degradation, the possibility of speaking it, and not being heard by anyone? (except Velázquez himself). It would be worth reflecting upon them again with these questions in mind.

“*Darling M[ime]*, Do you feel there’s any affinity, any basic analogy between that crazy lot and me — in spite of the *École*, the aggregations and the praise given to my ‘intelligence’?”(28) London; 4 August 1943.

1. Weil, Simone, *Poèmes suivis de Venise sauvée*. Paris: Gallimard, 1968, pp. 31-32.
2. Weil, Simone, “Intuitions pré-chrétiennes”, in *Œuvres complètes* (hereafter as OC). Paris: Gallimard, OC IV/2, pp. 273-274.

3. “Cahier VI”, OC VI/2, p. 403.
4. “L’amour de Dieu et le malheur”, OC IV/1, p. 355.
5. “L’*Iliade* ou le poème de la force”, OC II/3, pp. 227-253.
6. “Cahier XIII”, OC VI/4, p. 83.
7. *La gravedad y la gracia*, transl., intro. and notes by Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 1994.
8. “Intuitions pré-chrétiennes”, OC IV/2, p. 287.
9. Letter dated July 21, 1941. Letter published in *Cahiers Simone Weil*, VII/3, 1984, pp. 201-218.
10. “Cahier XIV”, OC VI/4, p. 184.
11. Zambrano, María, *Claros del Bosque*. Barcelona: Seix Barral, 4th Ed., 1993, p. 69.
12. “Cahier VI”, OC VI/2, p. 373.
13. “Réflexion sur le bon usage des études scolaires”, OC IV/1, p. 256.
14. *Attente de Dieu*. Paris: La Colombe, 3rd ed., 1963, p. 45.
15. *Ibid*, pp. 38-39.
16. *La Condition ouvrière*. Paris: Gallimard, p. 52.
17. *Attente de Dieu*, cit, p. 43.
18. “Collectivité-Personne-Impersonnel-Droit-Justice”, OC V/1, p. 228.
19. “Cahier VI”, OC VI/2, p. 366.
20. “L’Amour de Dieu et le malheur”, OC IV/1, p. 372.
21. “Collectivité-Personne-Impersonnel-Droit-Justice”, OC V/1, p. 232.
22. *Ibid*, p. 234.
23. *Ibid*, p. 232.
24. Letter dated, 13 April 1942, in *Simone Weil et Joë Bousquet, Correspondance*. Lausanne: L’âge d’homme, 1982, p. 18.
25. *La Condition ouvrière*. Paris: Gallimard, p. 52.
26. “Intuitions pré-chrétiennes”, OC IV/2, p. 191.
27. “Cahier VI”, OC VI/2, p. 432.
28. “Correspondance familiale”, OC VII/1, pp. 302-303.

An interrupted exhibition Mery Sales

The series that culminates the exhibition may be seen as a jump into the void or, what is the same, an ending with suspension points, suggesting trailing thought or an unknown final outcome. It entails a necessary respite that allows you to hear its echo over and over again. *48 Parias conscientes* [48 conscious outcasts] seemingly prefers to return and ponder on the issues raised before arriving at a possible conclusion; this final resolution may not even be what one might expect in the final pages herein or indeed what might be found physically hanging on the last wall in the room where it is exhibited.

The last piece without a conclusion might also point to another beginning. The layout design presents eleven portraits that are linked to many more, as announced in the title. The unfinished sequence is, likewise, a visual and conceptual appointment to the famous work *48 Portraits* by the German painter Gerhard Richter, whose intention was to redirect the common memory that would best represent us, in the here and now, thereby complementing the official story. As Álvaro de los Ángeles points out, it would involve *a/an (r)evolution of the 48 Portraits*(1). In this sense, this first group of unnamed beings forms the first stage of what will be an alternative portrait of *los saberes universales de nuestra cultura europea*, the motivation of which is to reveal what is denied, to rethink what has been learned and to rescue any vestige of the slight yet indispensable, confidence in our society.

To this end, I find it necessary to offer an image, even if unfinished, or more precisely, a testimonial image of that dimension of non-illustrated knowledge. Such imagery may not be found in encyclopaedias, yet they are essential. The eleven anonymous subjects all wear red overalls which in addition to being workplace attire, they comprise a paradigm of colour intrinsic to the plot of my painting. For me, dark red, broken or saturated, always poses, in all my paintings, a common thread; it is a beacon for all that goes unnoticed, or indeed the impetus that propels us towards a decisive move at any given moment. This colour links the value

of sustained daily effort with that imaginary network of mutual support where different gazes, different perceptions among us, come face to face; this confrontation serves to challenge us as we become increasingly aware of the urgency of observing present moment from the vantage point of life itself. The series in process, displayed in context with paintings from previous exhibitions, symbolizes the expression of incarnate thinking. This approach is achieved as the works appear, one by one, before us; they are presented as an alternative to the states of alert that have paralyzed us in recent times, limitations that have effectively prevented us from imagining another life, a better life.

My painting in recent years has been taking me around its outskirts, so to speak. From the periphery I have discovered other visual perceptions, other gazes, in tune with spaces previously denied or ignored and that, for the most part, bear a woman’s name. There are a multitude of features that coincide from other fields and it would be long and cumbersome to attempt to summarize them; nonetheless I feel it is worth highlighting the philosophical thinking of the three protagonists that I bring together in this project above all the others, because it coincides with that character of intermittency and rupture. This situation marked 20th century thought by breaking it in half and promoting deep reflection amid fears and drifts; the protagonists belong to that period. The chosen voice fragments were drawn from the parameters of that period and still today they seek, in a bid to be understood, a legitimate space. All three discourses came out of the rigid limits of their time, to start with, being a philosopher was totally unthinkable — as is recognized today — and because it entails a degree of risk embodied in highly demanding life choices.

On the one hand, María Zambrano suffered considerably as a Spanish exile and as an intellectual, finding herself uprooted, without a space where she could find the right fulfilment. From that position of being outside of everything, and even disconnected from herself, she developed a new way of thinking that unfolded as she grappled with life, interpreting perceptions and, ultimately, opening up the horizon towards another form of intimate existence; hers was a rebirth from

emancipation and reconciliation, in every way. The notion of being torn away arises when life is separated from the reality to which it no longer belongs; yet it is that same abandonment, that blazes the trail towards a deep consciousness, where the whole person reappears as a totality. For Zambrano, thinking and feeling life was the same act, a discernment that turns each act into creative action as if in the form of a flash; at the same time something testimonial to the contrary is generated. This contrary response mode confronts the violence and abuse of authority that occur when a discourse imposes its limits and entrenches itself before everything that escapes from the concrete, visible and demonstrable. This rigidity is even worse, when it is used as an excuse not to recognize its failings. In some way, it reveals a way to an intangible knowledge, without title or authorship, that is freely given and not subject to any force. As we listen to the flow of her voice, “the invisible, is indeed perceived, because we are visited by it”(2). Zambrano, “a philosopher by ear” — as she described herself — listens and intones the sound of all things living, paying special attention to other suffering beings. And the series that has just been started invites us to listen to those things silenced in the hope that perhaps another truth may blossom, possibly from its latent state, in the hope that true awareness of the wound will spring forth.

Hannah Arendt is another thinker criticised once for non-conformity and philosophical deviance who also is essential in this exhibition.(3) The notions of nation, religion, party or ideological stance failed in any attempt to define her; after much debate with other thinkers, she assumed her statelessness and the idea of being a *satellite* of her own philosophy and being loyal only to independent thought and to her friends. From this equally marginal position, she reconciled with the world, trying to understand any position, however ghastly, without justifying what can never be justified. Arendt influenced what might go unnoticed as an observation that breaks the continuous flow of death itself; her response was to unleash the new and unpredictable. “The small window of life towards death — she writes — would inevitably lead everything human to ruin and destruction if it were not for the ability to interrupt it

and start something new, this possibility is inherent in action, in remembering, something that we all have, even though we are all to die; we are not born for that but rather to begin something.”(4) The experience of interrupted thought occurs on many occasions due to the turbulence of time. It provides scope for discernment that is insubordinate, intermittent, with great doses of irony and *without barriers* and often incongruous. This understanding was constantly questioned by thinkers but especially by Arendt; this is perhaps why its resonance, lagoons, and all, is still perceived by today’s generations in that it fits in with the personal, social, and political experiences of others. In essence, as also in Zambrano’s approach, we still have an ongoing source of inspiration.

From the consideration of the unspeakable and the eccentricity, as a luminous signal towards what needs to be said, we have the third controversial thinker: Simone Weil, known as *the irregular one*(5) and, I would add, an overwhelming and unique figure. Her way of living, thinking, and feeling was of such intensity that anxiety is provoked in us and we are left breathless; this is akin to condensing the suffering of many lives into one and indeed embracing the suffering of the entire world. Weil had a truncated existence and an untimely death; however, the beauty that arises from the most unbearable suffering offers its best legacy if we see it as an example of radical responsibility with the vanquished; it involves commitment, through the power of the word, to action and vice versa, as a coherent consequence spanning both thought and life; this coherence was present on multiple occasions of extreme urgency. “Our weakness can prevent us from winning, but we cannot understand the force that crushes us. Nothing in the world can deny our lucidity.”(6) Her experiences transformed her critical discourse and were quite demanding with those closest to her. And it is easy to imagine that many of her correct interpretations, in another era and in a less unfortunate context, would have had other outcomes. For Weil, as was the case in others, her commitment to reach the truth of the matter was a weighty cause in itself, on a plain above the truth or any attempt to master it. “The danger is to surrender, not because we doubt the

existence of water, but because we allow ourselves to be convinced by a lie that we are not thirsty. Only lies can persuade us — affirms Weil — since the reality of thirst, and we all are quite aware of that, is not a belief, it is a certainty”.(7) As Manuel Arranz points out, the value therein is her ability to carefully distinguish aspects: “she writes on the lies of immutable truths and she writes on the truths of lies (art, literature). Politics, force, rights and obligations, manual work, fortune and misfortune, love, truth, justice, good deeds, freedom, beauty, themes of great concern in the thought and writing of Simone Weil during her short life, in other words, “the things down here, on earth”.(8)

The experience of these three women, who knew how to attain a dignified life in the wake of disaster, is also exemplary. The fruit of their thinking is more appropriate than ever in these abrupt times. The three committed themselves to rebuilding the world from the ruins. After removing the rubble, everything else is to be done. Through these women I have sought to learn from exception, precisely because their stumbling in thought offers something incomparable: it leads us to new paths and encourages us to venture into other ways of being and linking with intermittent condition of others. To study their thought springs from an intimate non-transferable need; however, the transforming potential of their thinking prompts me to transcribe it in my own way, starting at the level of painting but searching also beyond it. It is only right to ask ourselves: “What relationship can we establish between the different areas of experience, between theory and practice, and between thought and life?”(9) The validity at the confluence of their thinking is one of the possible keys, as all frameworks are continually superseded: condition, circumstances, time and the very discipline to which their ideas belong to; these connect with other branches of knowledge and guide us towards changes in the social paradigm. These women reveal many of the loose ends in the thinking of the last century and invite us to pose the most committed questions that we can ask ourselves today. As Amparo Zacarés puts it: “in fact, these philosophers have a lot to say to us at this very historical moment due to what we are going through These women directly experienced the horrors and consequences

of a bloody civil and world war; and even with the nuances that differentiate them, it can be said that all three aspired to an ethical position that would help us to be people, appealing to our own responsibility not as an intimate and subjective moral imperative but as a political concept that can only be understood in the sphere of things public.”(10) In some way, they can link one period to another, undoing past knots and tying new threads to weave the collective fabric of the present. This current lockdown experience will undoubtedly mark our century as the century of the COVID-19 pandemic and will force us to pay greater attention outside its margins; it will entail quite a challenge in the way we see the changes unfolding before us. The fact is that a local exhibition, interrupted by a world-wide phenomenon, makes us peer into the abyss with greater concern; it implies reflection beyond our daily concerns as well as our temporal, physical and mental borders; it also means feeling the mystery in its immensity.

Seres fuera de campo, as I mentioned at the beginning, assumes that interruption and change of perspective as necessary features that allow us to stop and look. In entails taking a good long hard look at ourselves by perceiving the anonymous faces of those who in turn look at us and question us from within the painting. To accept an abrupt change in the point of view is to be in a position to ask yourself from, time to time, the formidable question: and what do we make of being in this world? Along these lines, staring and thinking about the emptiness of a blank canvass is to ask ourselves what we might paint to improve what there is out there.

Trust linked to strewn rubble lives is intrinsic to the latest series. “What is saved by it can always be glimpsed through a crack, through that fissure life can blossom, submerged life, absent life; the one which reacts to the accompanied impoverishment of humanity; poverty in the moats and ditches of our world, as if the essence of the human being, its constructs, might be revealed in cracks, in gaps, in deficiencies...”(11). Responsibility, henceforth, will be to gradually show the conviction that real political changes are carried out by ordinary people when they decisively commit. This sequence of portraits is devoted to such commitment

and characterize those who rightly appear in representation of this idea. Before us we have a human multitude that leads us to the beginning of the exhibition, to the vision of a world exposed to the elements, akin to renewing Arendt’s idea of *amor mundi*(12) and what it means to put yourself in somebody else’s shoes to comprehend the interdependence of life facing us all. This is stated in the first-person plural: we. It refers to us, to each and every person, whatever their position, instead of me for myself. It entails feeling the suffering of those afflicted and taking up the challenge of wishing to be more conscious of the fact that we need each other since we recognise our vulnerability; yet it is precisely this potential weakness in the face of threat that makes us more resistant.

The drama leads to the plot and each break opens a given destination. I hope that this exhibition also offers the possibility of seeing painting as an opportunity for aperture, more than as an individual work that is hung. Preferably it should come across as an affective *body* that allows itself to penetrate and transform the setting of the viewer. It entails an attire of accessibility for anyone who feels part of this wounded world, one facing all kinds of threats that distance us from its beauty, in spite of the ongoing slogan of its perpetual end.

The works cater for a glance that runs sideways through the series to give us a better idea of the overall set of works, thereby enabling us to see each portrait in relation to the rest. The discontinuous successive lines of expressions helps us to perceive unity in plurality, incorporating similarities and differences. The same serious and prolonged tonality pervades the works. In many, we connect with the atmosphere of sadness as a common denominator in the spirit of the collective conscience. The value of life is to fight every day and honest people never stop doing it.(13) The painting transforms the motif into an image in such a way that the idea that matters is reactivated, but from the moment it appears, the unspeakable aspect is manifested, only to slowly fade away.

The last canvas, however, surprises us again as if a leap had been taken. Captured, we have laughter in motion, “*una herida en el corazón de lo serio*”(14) and it is the exception to the previous mood. It paves the way for a new logic of the unexpected.

The last two pictures, the two-faced interpretation of the same person, convey a degree of reticence to the rule. As we gaze, perceiving how the subject in turn gazes, we experience a doubled-up contradictory message conveyed in *gravedad y gracia* (severity and grace)(15); we detect here a U-turn that makes us uneasily reflect upon what we have seen and understood up to that point in relation to the rest of the portraits we have viewed. A face never allows itself to be captured and less so in a unique way in relation to the many possibilities, all equal and different at the same time. Life cannot be frozen in time or separated from everything. What we can aspire to is to see a part and imagine what lies beyond. It is not a question here of specific identity that matters most, but the set of her glances at life and herself in relation to others, including our own, in an ephemeral flow of glances. On the other hand, humour, apart from being a transgressor, is a good antidote to any excess drama that might immobilize us. For this reason, some fresh laughter, a fragile gesture par excellence, must be taken seriously; now it is more than called for, as it provides respite, a goal, and a way out. It can annihilate fear and activate us when so many questions have been stirred up within us. It does not really matter who has asked these questions. When faced with questions without a single answer, laughter is liberation. One is totally free, writes María Zambrano in *Persona y democracia* — “cuando no se pesa sobre nadie; cuando no se humilla a nadie, incluido a sí mismo (when nobody is above anybody else, when no one is humiliated, including oneself).”(16) Being a dwarf, a woman, a madman, or a jester already fulfilled the all-important function of revitalizing truth. Those who never lie took risks partly because they had nothing to lose outside the framework of normality, yet their fate was to appear nowhere but on the periphery of mirrors. Today, their heirs reveal to us their own dignity and point to the many dark secrets of the human condition, even daring to make us laugh. Because laughing and making people laugh helps to relativize all of the above and rekindle their fire. In the last two faces we recognize the face of someone who knows the nature of laughter well; by laughing throughout her, she has managed to break away from the hardships by creating a

happy and conciliatory climate. This unforeseen gesture can symbolize the very act of living. For Zambrano it provides an undercurrent for the act of painting which “implies the eye’s obligation to transcend reality and understand it. It reflects the immemorial dialogue with light and shadow, the primordial need to discover the entrails of truth itself, to objectify dreams, to exorcise everyday existence, to distance oneself from oblivion and to overcome indifference”(17). Painting understood as a way of life is always coming up against its own death notice but through the act of laughter it makes a strong and rebellious stand for itself in the face of adversity; in some cases it even succeeds in ushering out its own phantoms.

1. The complete reflection may be read in the text *Pintura consciente* by Álvaro de los Angeles, included in this book, p. 195.
2. Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Acanto, 1989, p. 76.
3. Precisely the concept of “conscious pariah”, which gives its name to the title of the referred series, started with the thinker. She considered herself a “conscious pariah” and assumed it with pride, because it gave her critical independence, even though it resulted in her exclusion from the rights that citizens may have for their membership in a group.
4. Arendt, Hannah, *La condición humana*, transl. Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós, 1993, p. 205.
5. Simone Weil, *La irregular* is the title of the documentary by Florence Mauro dedicated to the life of the thinker.
6. Bea, Emilia, *Simone Weil. La memoria de los oprimidos*. Madrid: Encuentro, 1992. p. 103.
7. Weil, Simone, *A la espera de Dios*, transl. María Tabuyo and Agustín López. Madrid: Trotta, 2009, pp. 127, 128.
8. Arranz, Manuel, “Simone Weil o el amor a la verdad”, in *Claves de razón práctica*, nº 251. Madrid, 2017, p. 180.
9. Garcés, Marina, *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, p. 88.
10. Zacarés, Amparo, “Recoger el guante”, in *Diario Levante-EMV*, 27th April 2020. Available in: <https://www.levante-emv.com/opinion/2020/04/26/recoger-guante/2005354.html>.

11. Piñas, M^a del Carmen, *La esperanza habitada. Filosofía antigua y conciencia hermética*. Murcia: MIAS-Latina, 2014, p. 157.
12. The concept of *amor mundi* belongs to Hannah Arendt. She distinguishes a type of altruistic love that is committed to the indefinite common space that exists between people who love each other. It refers to the political space where other actors are present, and which must also be cared for. From this existential affection, reconciliation with the world in its plurality is possible. In other words, it is necessary to try to understand conflicts from different perspectives in order to redirect the action towards the reparative understanding of the damage. This idea is totally extrapolated to the thinking of María Zambrano and Simone Weil, expressed in other ways. The painting that would illustrate this idea is *Piel con piel*.
13. Hannah Arendt differentiated between honest and dishonest people, as a more important issue than any ideology that might be held.
14. Peñalver, Luis, *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*. Madrid: Letra redonda, 2005, p. 104. This phrase could be translated as “a wound at the core of seriousness”.
15. Worthy of mention is that these two concepts appeared as a title that gave rise to the first anthology of Simone Weil’s works. The publication included notes, reflections and a series of various ideas that appeared in the literary magazine *Cahiers* where these two ideas were compared and contrasted. Nonetheless, this book was published in 1947 by Gustave Thibon, four years after her death. The work can hence be considered as a testimony of interest, perhaps more so due to the fact that it is unfinished, and for its written style which is the fruit of an interesting string of fragments.
16. Zambrano, María, *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Barcelona: Anthropos, 1992, p. 76.
17. This is how María Zambrano answered the question she had raised about painting. Cited by Rogelio Blanco Martínez in “Razón pictórica”, *Archipiélago*, nº 59, Barcelona, 2003, p. 96.

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI
DE MUSEUS DE LA COMUNITAT
VALENCIANA

President d'honor:
Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President:
Vicent Marzà i Ibáñez
Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents:
Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
*President de la Diputació Provincial
d'Alacant*

Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals:
Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
*President de la Diputació Provincial de
Castelló*

Antoni Francesc Gaspar Ramos
*President de la Diputació Provincial de
València*

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
*Directora General de Cultura i Patrimoni de
la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport i
Presidenta de la Comissió científico-artística*

Gerent:
José Luis Pérez Pont

Secretari:
Eva Coscollà Grau
*Sotssecretària de la Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport*

FUNDACIÓN CHIRIVELLA SORIANO
DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President:
Manuel Chirivella Bonet

Vicepresidenta:
Alicia Soriano Lleó

Secretari:
Eugenio Chirivella Soriano

Vocals:
Generalitat Valenciana:
Raquel Tamarit
Secretaria Autònoma de Cultura
Diputació de València:
Francesc Xavier Rius
Ajuntament de València:
Glòria Tello (*Regidora de Cultura*)
Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapín
Bienvenido Simón

La Fundació Chirivella Soriano va rebre la
Medalla de les Belles Arts 2007, que li va
concedir la Reial Acadèmia de BBAA de
Sant Carles, per la labor que desenvolupa
a favor dels artistes valencians.

La Medalla de Plata del Consell València de
Cultura 2007, que es va otorgar per primera
vegada com «Benefactora del Patrimoni»
per estimular la realització d'activitats
dirigides a posar en valor el dit patrimoni
des de la iniciativa privada.

I la Medalla de Sant Carles 2013, entregada
per la Facultat de Belles Arts de la
Universitat Politècnica de València per la
seua labor com dinamitzadora de l'escena
cultural de la nostra ciutat i per la seua
destacada activitat pública.

CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència:
José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció:
Susana Vilaplana Sanchis

Àrea Jurídica:
Marta Pérez Soria

Coordinació d'Exposicions:
M^a Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics:
Eva Doménech López

Educació i Mediació:
José Campos Alemany

Media i Xarxes:
Carmen Valero Escribá

Administració:
Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ

Organització:
Consorti de Museus de la Comunitat
Valenciana
Fundació Chirivella Soriano de la
Comunitat Valenciana

Comissariat:
Álvaro de los Ángeles

Assistència al comissariat:
Blanca Peirats

Coordinació tècnica de l'exposició:
Isabel Pérez
Rafael Tejedor

Transport:
Espais d'Art

Muntatge i Il·luminació:
Fundació Chirivella Soriano

Adequació Sala:
C. Fortes del Toro

Disseny Gràfic:
Antonio Ballesteros (Formo)

Producció Retolació:
Graficarte

Assegurances:
AXA XL Insurance Company SE.

CATÀLEG

Textos:
Manuel Chirivella
Álvaro de los Ángeles
Amparo Zacarés
Emilia Bea
Mery Sales

Disseny Gràfic i Maquetació:
Antonio Ballesteros (Formo)

Fotografia:
Rafael de Luis

Traducció al valencià:
Servei de Traducció i Assessorament
del Valencià de la Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

Traducció a l'anglès:
JJV Language Services

Impressió i Encuadernació:
Kolor Litógrafos

© dels textos: els autors
© de les imatges: els propietaris
© de la present edició: Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana, 2020

ISBN: 978-84-482-6464-2
Dipòsit legal: V-1285-2020

Agradecimientos:
De la soledad pero también de la relación íntima con los demás surge mi pintura. Siento la inmensa fortuna de haber contado una vez más con gente extraordinaria que participa de muy diversas maneras, tanto a nivel profesional, como intelectual y humano. Enumerar a cada persona sería muy extenso, ellas saben quienes son y de qué modo encarnan la muestra. A todas, mi más sincero agradecimiento.

Agraïments:
De la soledat però també de la relació íntima amb els altres sorgeix la meua pintura. Sent la immensa fortuna d’haver comptat una vegada més amb gent extraordinària que participa de molt diverses maneres, tant a nivell professional, com a intel·lectual i humà. Enumerar a cada persona seria molt extens, elles saben els qui són i de quina manera encarnen la mostra. A totes, el meu més sincer agraïment.

Thanks:
From the solitude but also from the intimate relationship with others my painting arises. I feel the immense fortune of having once again had extraordinary people who participate in many different ways, both professionally, as well as intellectually and humanly. List each person would be very extensive, they know who they are and how they embody the sample. To all, my sincere thanks.

