

Simón Zabell: describir lo indescriptible

Daniel Lesmes
Universidad Complutense de Madrid 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.106163>

Presentación

“La mano liberó la palabra”, solía decir André Leroi-Gourhan a propósito de las pinturas del Paleolítico. Como si el lenguaje verbal estuviera relacionado con algo que se intenta tocar, nadie podría decidir, por ejemplo, si el pequeño ocre hallado en la cueva de Blombos, con las marcas en retícula más antiguas realizadas por un ser humano, se corresponde con los inicios de la escritura o con los de la pintura. Probablemente, el modo en que ambas se relacionan evidencia los orígenes artísticos del pensamiento, no tanto en su dimensión discursiva, sino más bien descriptiva, tal como todavía podría mostrarnos la obra de Simón Zabell. Al menos, para entender el núcleo de tensión entre las imágenes y las palabras, convendría seguir, como él, esas leves –y aun *infraleves*– transiciones que convierten la descripción en producción a base de desplazar el lenguaje. ¿Es que acasoemergería algún sentido en lo percibido si no se produjeran esos desplazamientos que nos permiten relacionar, digamos, un dibujo con su título, e incluso una frase musical con un gesto? Tal vez habría que advertir aquí que el lenguaje “está destinado a «pintar» el objeto, es decir a acariciarlo”, como afirmaba Roland Barthes a propósito de las descripciones de Alain Robbe-Grillet. Aunque si precisamente Zabell ha prestado tanta atención a la novela que este último tituló *La Jalouse*, al punto de dedicar una exposición a su lectura, entonces, además de eso, ¿no tendríamos que pensar en una pintura destinada a “escribir” el objeto o, mejor dicho, a describir la experiencia que se tiene de él?

Justamente así –y también con Robert Louis Stevenson o August Strindberg– Zabell ha logrado despojar el lema de Horacio *Ut pictura poesis* de todo fetichismo, para tantear los modos en que las palabras y las imágenes pueden cobrar sentido y significar. Pendiente de los procesos tanto como de los aspectos, pendiente de la “respuesta” en la medida en que configura por sí misma una cuestión, Zabell da cuenta del principio fisiológico del arte contemporáneo por atender fundamentalmente a su funcionamiento, lo cual adquiere pleno sentido cuando el principio de producción es indiscernible de ese otro de la percepción. Puede que Ludwig Wittgenstein tuviera razón a este respecto cuando advertía lo complicado que resulta –por no decir imposible– describir adecuadamente un aroma, aunque exactamente donde faltan las palabras y figura lo indescriptible también él situaba el eje vertebrador del lenguaje, es decir justo donde este se ve apremiado a “actuar” de acuerdo con lo que describe. Nada tiene, pues, de extraño que este sea el último jalón –por el momento– en la obra de Zabell: esas imágenes que nos asaltan los ojos cuando los tenemos cerrados. Y no hablamos aquí de fantasías, sino de imágenes como patrones que parecen reafirmar las tesis más atrevidas de David Lewis-Williams sobre el arte de las cavernas, ahí donde el lenguaje llega a deshacerse hasta encontrar su último grado entre la repetición y la variación, y donde una y otra vez se reinventan los ritmos con que finalmente logramos describir lo indescriptible.

Presentation. Simón Zabell: Describing the Indescribable

“The hand liberated the word”, André Leroi-Gourhan used to say in reference to Paleolithic paintings. As if verbal language were tied to something one tries to touch, no one could determine, for instance, whether the small ochre object found in the Blombos cave –with the oldest cross-hatched markings ever made by a human being– belongs to the origins of writing or to those of painting. Most likely, the way in which the two relate reveals the artistic origins of thought, not so much in its discursive dimension as in its descriptive one, just as Simón Zabell’s work may still be able to show us. At the very least, to understand the core tension between images and words, we should follow –like he does– those subtle, even infra-subtle transitions that turn description into production by displacing language.

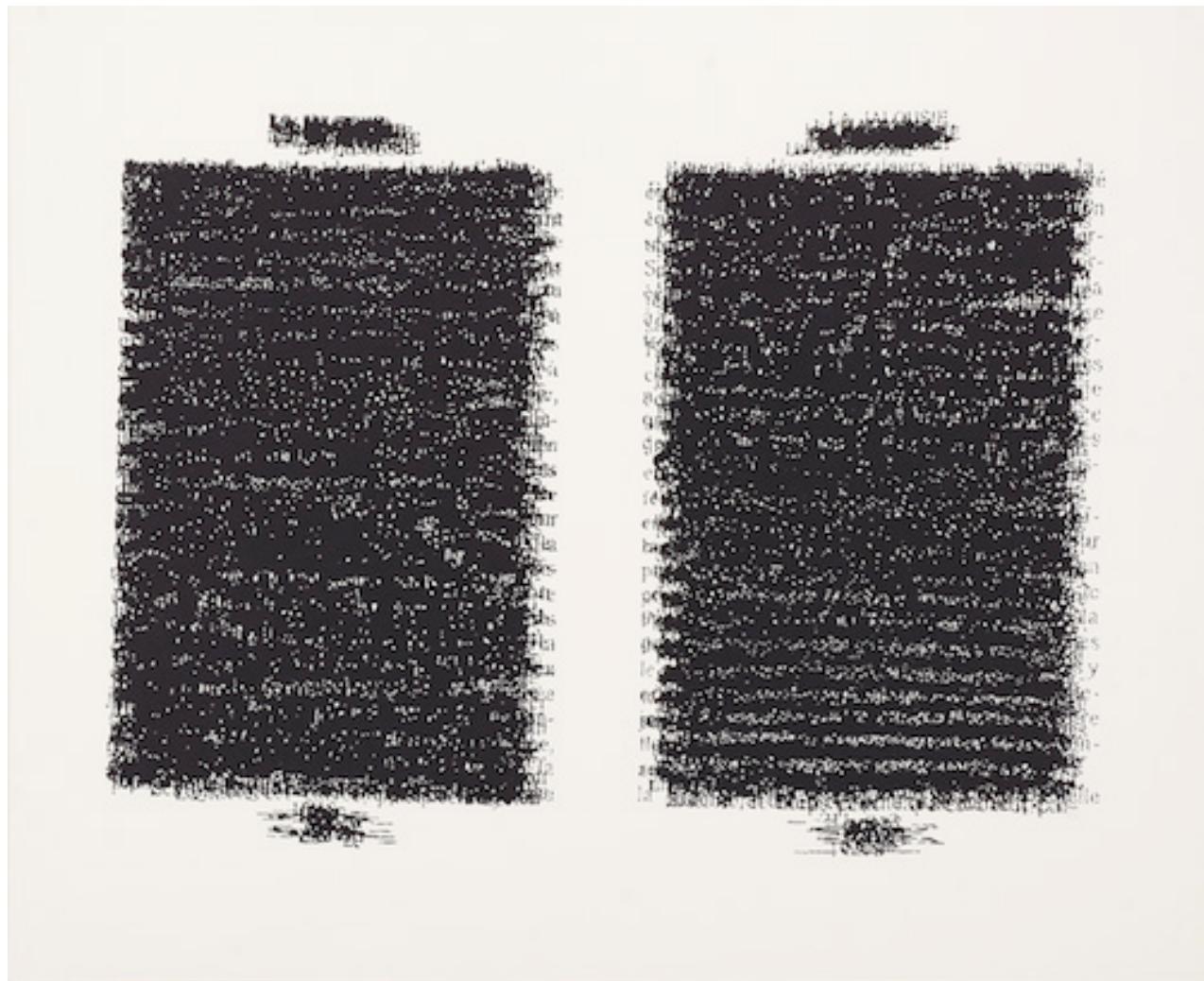
Does any sense emerge in what we perceive without those displacements that allow us to relate, say, a drawing to its title, or even a musical phrase to a gesture? Perhaps it is worth recalling here that language “is destined to «paint» the object, that is, to caress it”, as Roland Barthes claimed in reference to Alain Robbe-Grillet’s descriptions. Yet if Zabell has paid such close attention to the novel that Robbe-Grillet entitled *La Jalousie*, to the point of dedicating an exhibition to its reading, then, beyond this, should we not also consider a kind of painting destined to “write” the object –or rather, to describe the experience one has of it?

In precisely this way –and also with Robert Louis Stevenson or August Strindberg– Zabell has managed to strip Horace’s dictum *Ut pictura poesis* of all fetishism, in order to probe the ways in which words and images may acquire meaning and signify. Attentive to processes as much as to appearances, attentive to the response insofar as it constitutes a question in itself, Zabell brings to light the physiological principle of contemporary art by focusing fundamentally on its functioning –something that makes full sense when the principle of production becomes indistinguishable from that of perception. Ludwig Wittgenstein may well have been right in this regard when he warned how complicated –indeed, how impossible– it is to adequately describe a scent, although it is precisely where words fail and the indescribable stands forth that he located the very axis of language: the point at which language is compelled to act in accordance with what it describes.

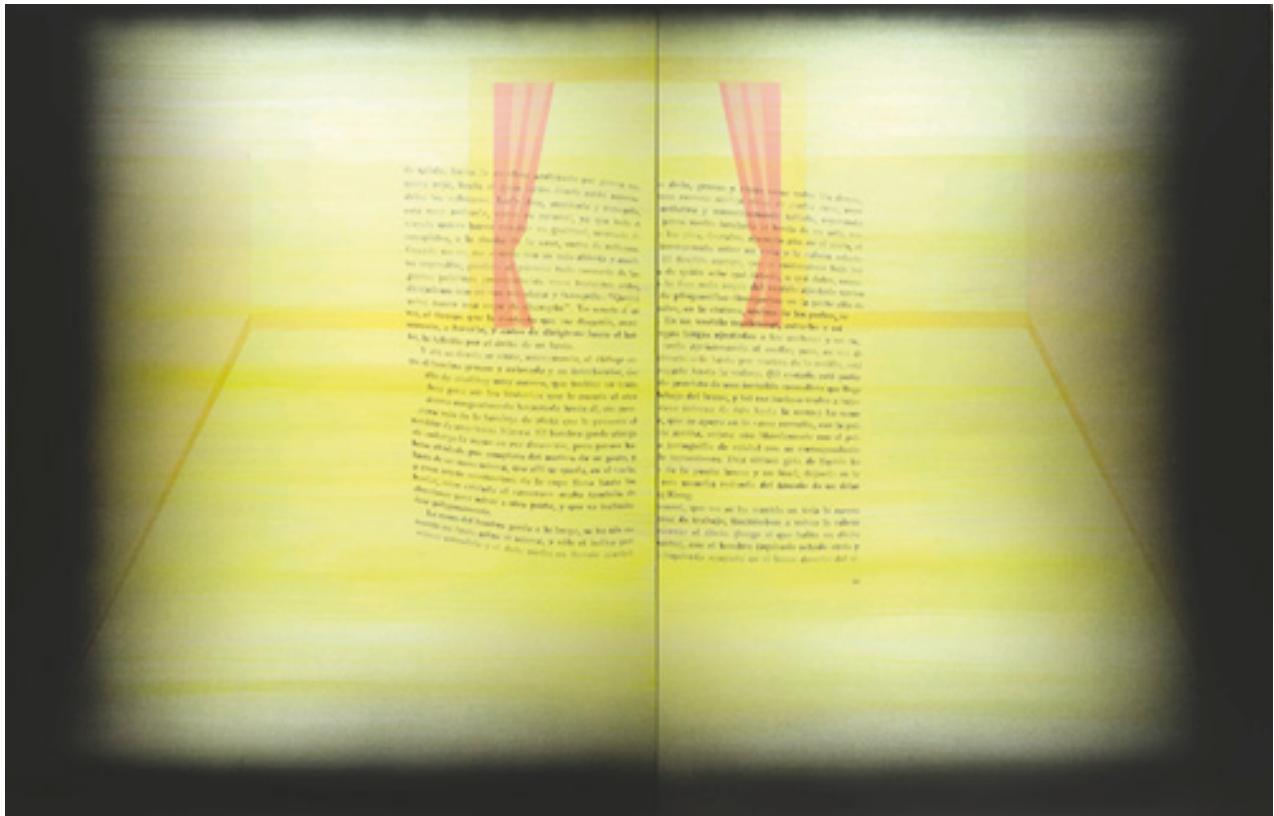
It is hardly surprising, then, that this should be the latest milestone –so far– in Zabell’s work: those images that assail our eyes when they are closed. And we are not speaking here of fantasies, but of images as patterns that seem to reaffirm the boldest theses of David Lewis-Williams concerning cave art, where language begins to unravel until it reaches its ultimate degree between repetition and variation, and where the rhythms with which we finally manage to describe the indescribable are reinvented again and again.



1.- *La Jalousie*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada. 2006



2.- *La Jalousie*, 180 x 220cm. Acrílico sobre lienzo. 2006



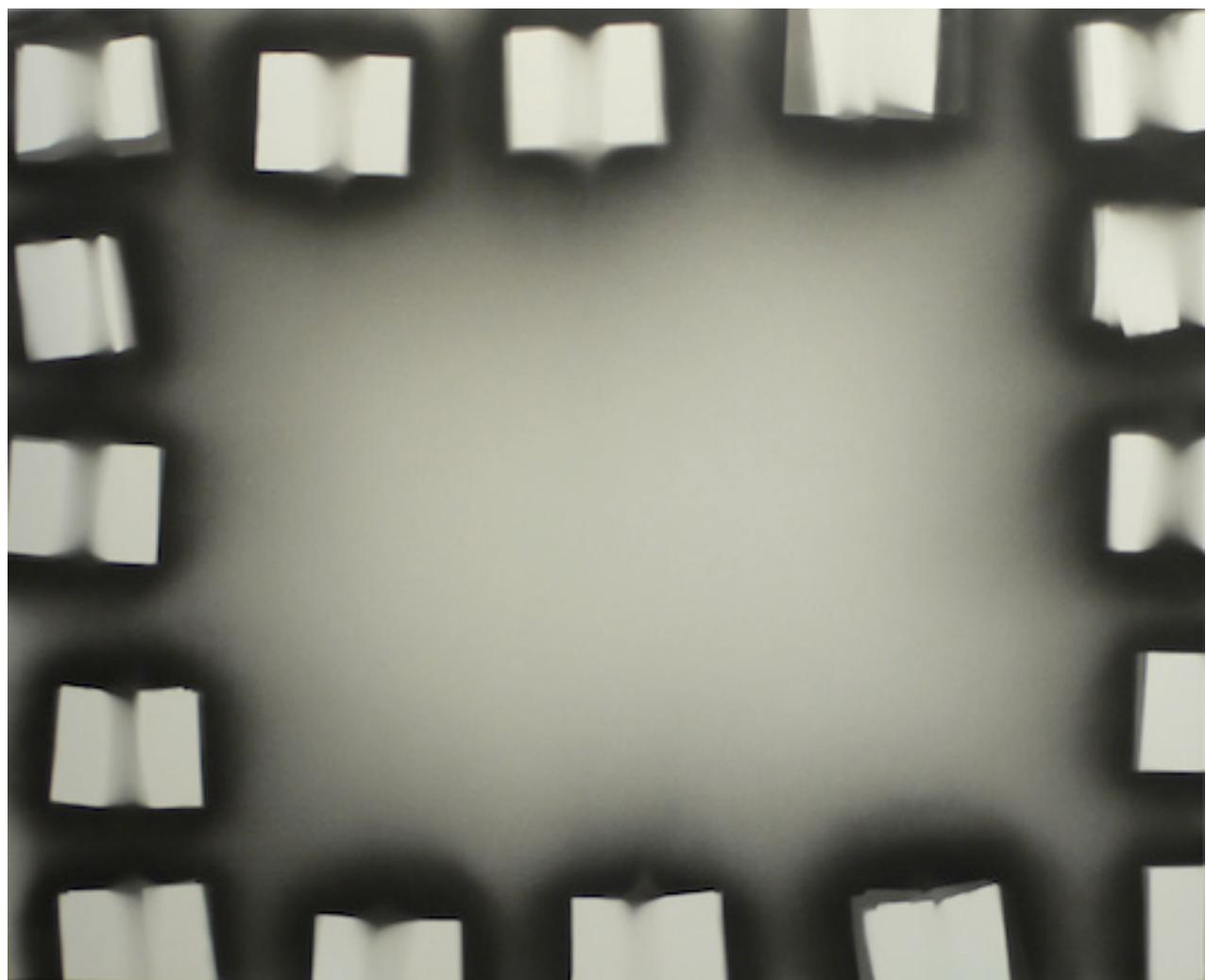
3.- *La casa de Hong Kong*, 200 x 320cm. Acrílico sobre lienzo. 2007



4.- *La casa de Hong Kong*, 48 x 60cm. Acrílico sobre lienzo. 2007



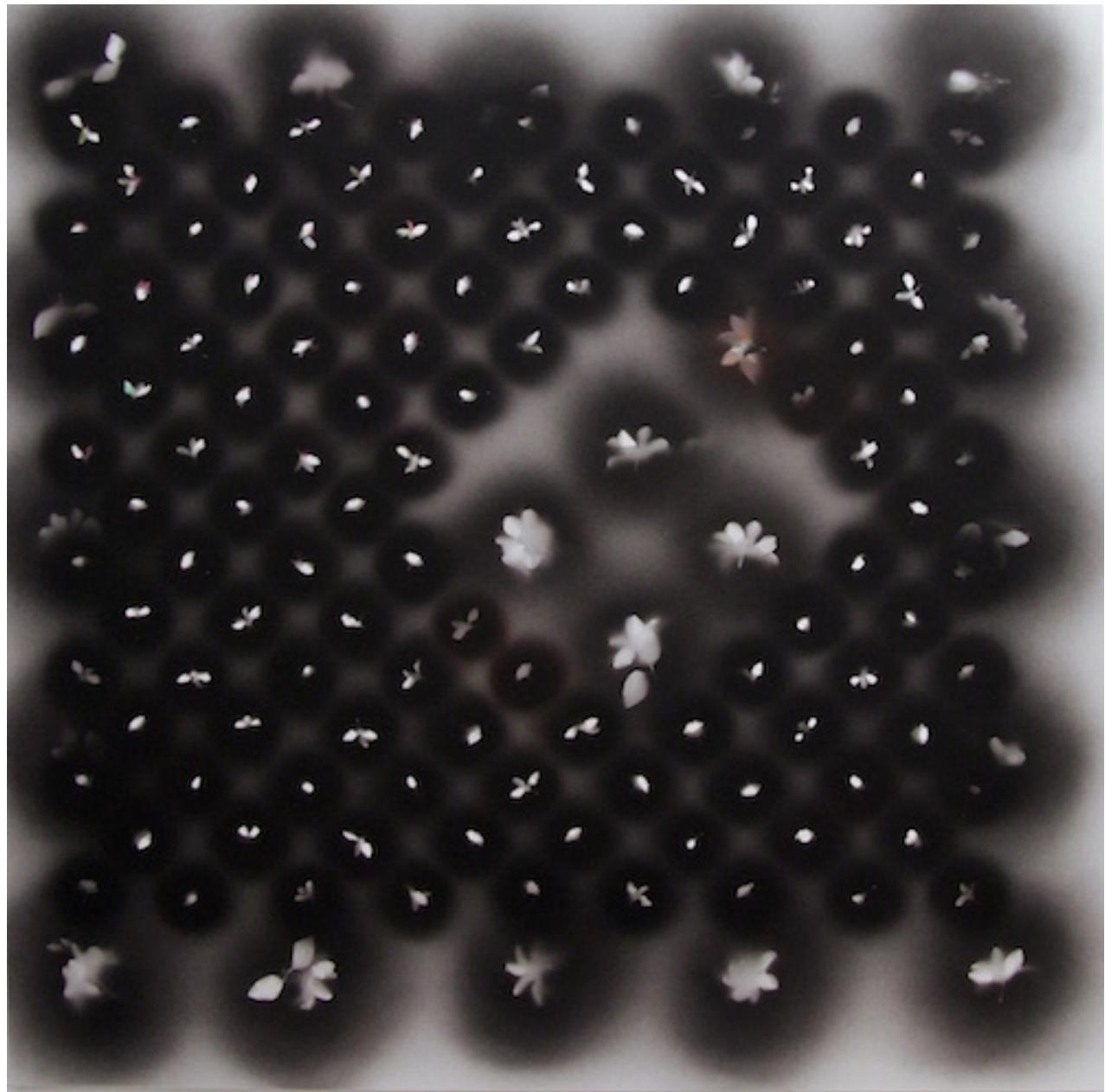
5.- *Rema*, 180 x 220cm. Emulsión sobre lienzo. 2008



6.- *Rememorando Le Voyeur*, 180 x 220cm. Acrílico sobre lienzo. 2010



7.- *Rememorando Le Voyeur*, 140, 200cm. Acrílico sobre lienzo.
Colección Fundación Mediterráneo. 2010



8.- *El cielo sobre Honolulu*, 200 x 200cm. Acrílico sobre lienzo.
Colección DKV. 2011



9.- *The Life and Times of Ernest Ka'ai*, 180 x 220cm. Acrílico sobre lienzo. 2012



10.- *Our Men in Tahiti*, 180 x 220cm. Óleo sobre lienzo. 2016



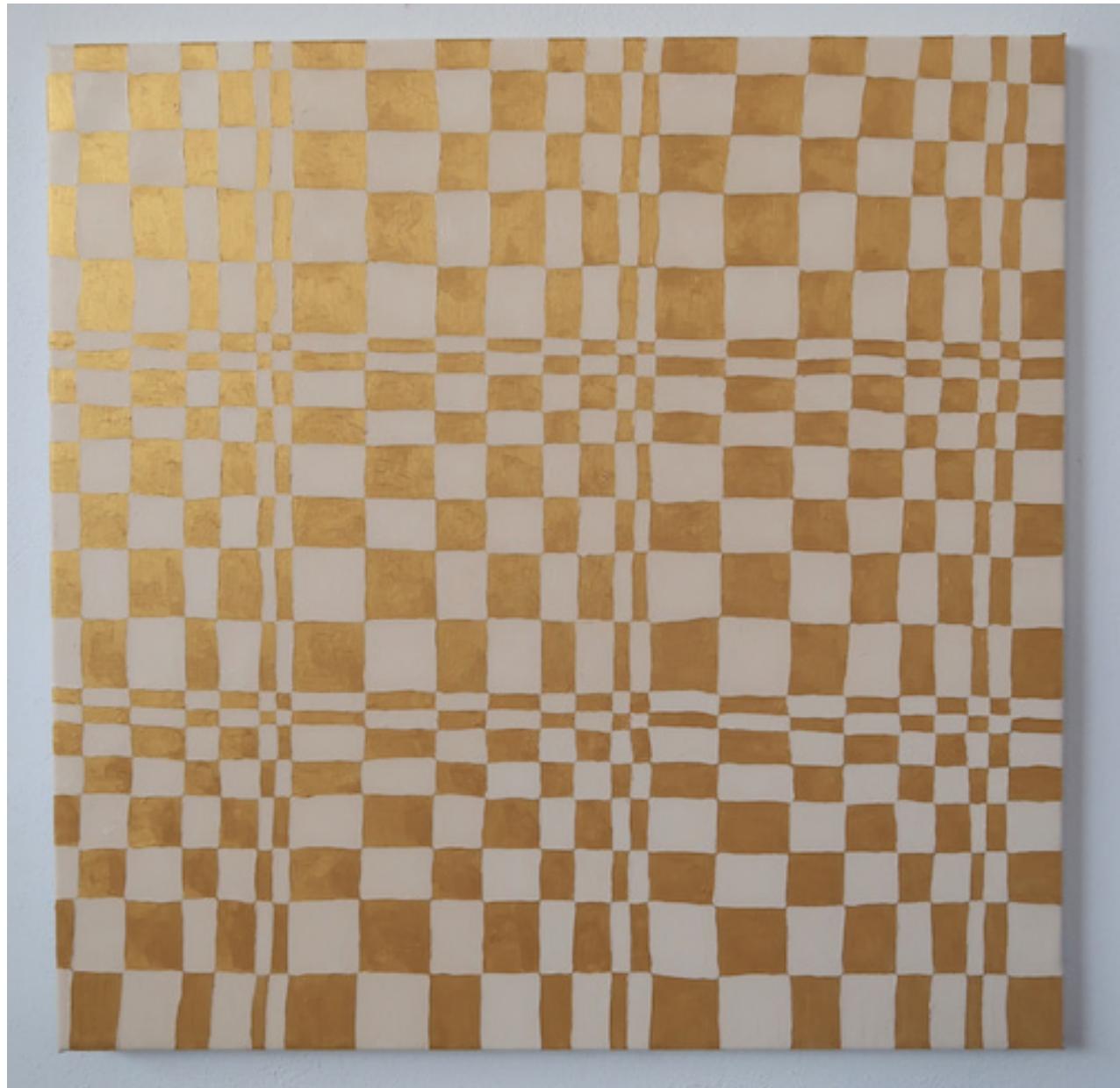
11.- *Our Men in Tahiti*, 170 x 200cm. Óleo sobre lienzo. 2017



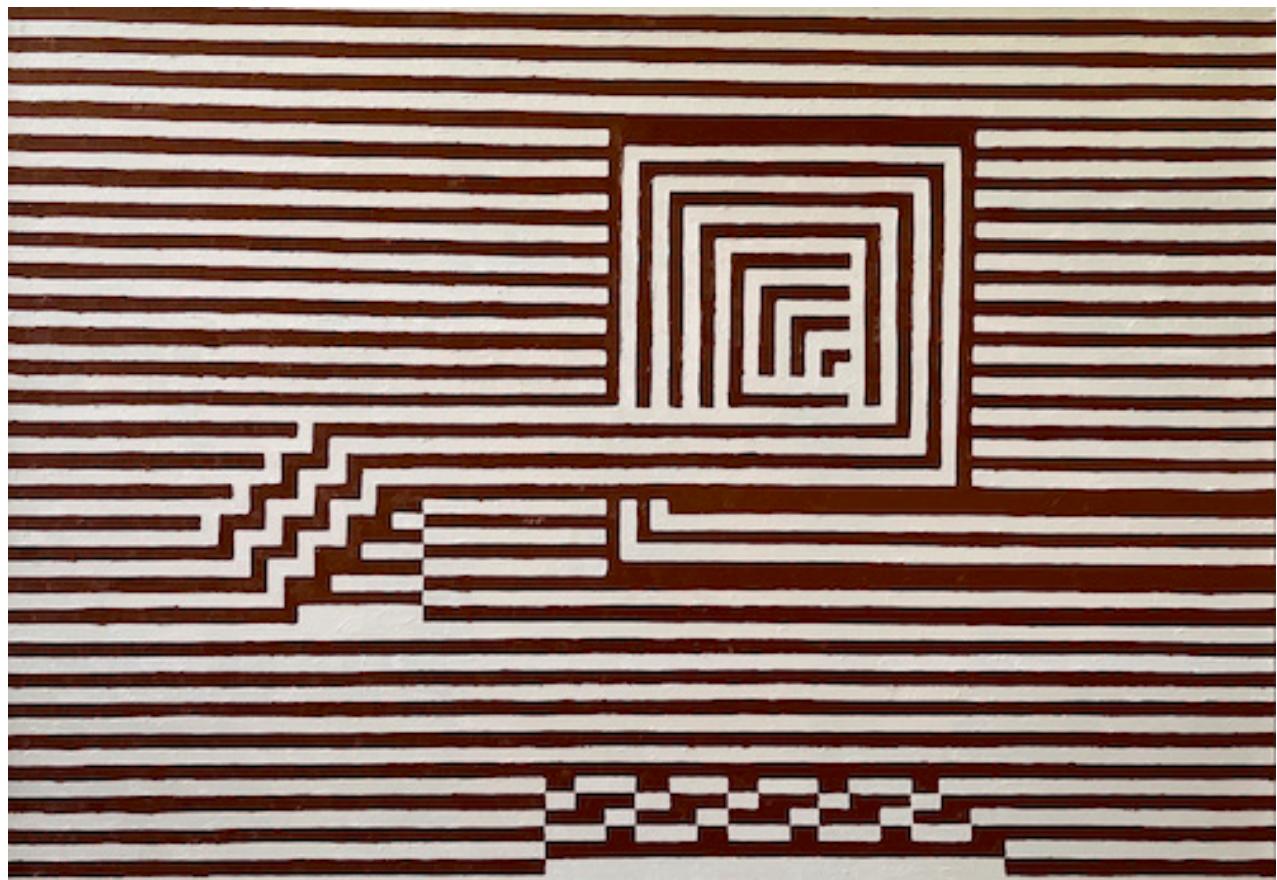
12.- *Ragamuffin*, 140 x 150cm. Óleo sobre lienzo. 2021



13.- *Llamada y Respuesta*, 100 x 80cm. Óleo sobre lienzo. 2022



14.- *I Can and Shall Obey*, 70 x 70cm. Óleo sobre lienzo. 2022



15.- *Devil Philosophy*, 70 x 100cm. Óleo sobre lienzo. 2023



16.- *Vida Secreta del Libro mudo*, 170 x 200cm. Óleo sobre lienzo. 2024