

1.

En una breve trayectoria que ya suma una década de comparencias públicas, la fortuna crítica de Simón Zabell ha situado su obra en una singular relación entre obra plástica y literatura, con cierta preferencia entre sus comentaristas por acentuar ésta última. Acento que siendo rigurosamente cierto, creo que no puntea la suma de elementos diversos que realmente integran su labor.

En primer término, una preocupación permanente por el espacio o mejor sería decir por los espacios, que le conduce a una puesta en cuestión, igualmente permanente, de aquel que corresponde a la pieza en sí, de aquel que genera o actúa de catalizador en el espacio expositivo e incluso de éste, tanto en sus rasgos meramente físicos como en los que afectan a su función social o a su capacidad metaforizadora. Por no decir que lo que fundamentalmente extrae de la lectura son lugares, descripciones de lugares y de motivos conformadores de esos lugares.

En segundo lugar, una relectura de los códigos elaborados por la mirada minimal tanto sobre la obra propiamente dicha, como por el comportamiento que esa mirada impone sobre lo que consideramos real. Relectura que podríamos decir hermana de la que efectúa de los textos que elige.

Tercero, una disponibilidad y un entendimiento de la práctica pictórica que, en definitiva, resulta definitoria de sus otras prácticas, ya sea el uso de la fotografía, de la impresión de imágenes generadas por ordenador o de la instalación. Una idea de la pintura que asienta algunos de sus criterios y mucho de su mirada crítica en esa relectura del minimal que antes expresaba.

La obra más antigua suya de la que tengo noticia es *Theseus + Hippolitus*, una serie de piezas en fotografía sobre cartón de 1998, que reproducen las sillas y sillones de un entorno doméstico. El título es una referencia a los protagonistas de un mito trágico en el que se entremezclan la misoginia, la tentación del incesto y, como no podía ser de otra manera, la muerte. Él mismo aclaró en su momento que su referente era la obra teatral *Fedra* de Jean Racine, compuesta en 1677, que destaca la concupiscencia, los sentimientos de vergüenza, los secretos y las venganzas de los miembros de una familia. Un argumentario que Zabell resuelve en la existencia del mobiliario de una casa de burguesía menor. Aunque mejor sería decir en el simulacro de unos muebles, pues su piel es de simple cartón y su ser la planitud de la fotografía.

*Apartment*, presentada al año siguiente, es una testificación aún más explícita de su juego vertebral con el espacio, pues desplegaba las distintas piezas que la componían —en este caso, fotografías impresas, bien falsamente amontonadas o bien colgadas de la pared— por las salas de exposiciones de los Condes de Gabia, reproduciendo o, de nuevo, simulando un apartamento de los años sesenta de sobras conocido por el artista, pues era el de su novia, Elena, del que destacaba tanto sus rincones más reservados —el retrete, por ejemplo— como la penuria de ciertos materiales de construcción y la regularidad de su reiteración. Una de las obras repetía precisamente los muebles de *Theseus + Hippolitus*, que parecían escapar de la pared. Otra simulaba la pantalla de una lámpara por el sencillo método de enrollar su imagen plana para reproducir la forma del objeto.

Eduardo Quesada Dorador, uno de los primeros teóricos en interesarse por la obra de Simón Zabell, hallaba una primera referencia de *Apartment* en el célebre *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (*¿Qué es exactamente lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?*), de Richard Hamilton; y otros precedentes en los interiores domésticos de Vermeer, Velázquez y Rembrandt, incluso del manchego Antonio López, y apuntaba algunos detalles que cito por cuanto comparto sus impresiones. Así, “su tono algo distante, algo frío, sin exceso alguno de calidez ni de pasión ni de nada, moderado, ordenado, sistemático, un tanto indiferente, como corresponde a una mirada de persona y artista plástico en cuya formación la fotografía, el cine y, sobre todo, la televisión han tenido su inevitable influencia”<sup>1</sup>. Un modo de actuación que podemos asegurar que ha mantenido hasta el presente y que Quesada Dorador calificaba justamente de “impersonal”.

---

<sup>1</sup> Eduardo Quesada Dorador, “Apartment. El piso de Elena”, cat. *Apartment*, Diputación de Granada, 1.999.

También, su “interés por la escenografía especialmente intenso en la actualidad, porque de escenografía son los estudios que viene cursando Zabell desde el año pasado en la Slade School of Art de Londres [...]. Este interés por la escenografía es el origen de buena parte, al menos, de un nuevo componente de *Apartment*: cierto aire de leve misterio, de cierto presentimiento, de cierta inminencia, de cierta expectación, de cierta posibilidad de desconocidas o imprevistas presencias y acciones, de algo, en general, no deseado”. Una inclinación escenográfica progresivamente llevada a más y que a la fecha ha alcanzado su climax con la incorporación de las más variadas disciplinas, incluyendo la pintura, la escultura, la fotografía, la luminotecnia, etc.

Por último, Quesada Dorador reproducía parte de una carta del propio artista, del que, por cierto, no se ha señalado suficientemente, su capacidad de síntesis y la exactitud de sus descripciones. Extraigo de ella dos o tres puntos suficientemente explícitos: “La instalación pretende tratar las contradicciones entre la representación espacial ilusionista (fotografía, pintura...) y el espacio real, a la vez que recrea dentro del espacio de la sala otro espacio, el del piso en el que vivía Elena en Granada, el de la Avenida de la Constitución, de un modo similar al que se haría en una escenografía. [...] de modo que la disposición de cada imagen tuviese tanta relevancia como la imagen en sí. Quiero decir que, en lugar de colocar las imágenes fotográficas en la sala del modo que resulten más cómodas de ver, las colocaré de forma que su misma disposición está añadiendo información sobre la realidad fotografiada a la información que procura la imagen en sí. [...] El resultado final sería una sala a primera vista algo vacía, aunque, al ser penetrada por el espectador, ofrecería pequeños flashes de una realidad distinta, con lo que el espectador ocuparía en cierto modo el espacio del apartamento.”<sup>2</sup>

Este modo de ocupación y a la vez dinamización del espacio expositivo convertido en contenedor de un espacio real ausente y evocado, hecho por así decir sortilegio de lo real, y que sitúa al espectador en un lugar es el dispositivo del que se sirvió en *Bathroom Drama*, de 2001, del que no se le escapará al lector el sarcasmo implícito en el título, que continuaba, por otra parte, el argumentario de *Theseus + Hippolitus* y los dramas de Eurípides y Racine.

Las primeras obras suyas que conocí directamente y que me hicieron prestarle atención fueron un conjunto de pinturas, realizadas en técnica mixta sobre lienzo, de dimensiones generosas, 160 x 200 y 180 x 200 cm, con las que compuso una instalación, *The Sunday Morning Story*, de 2001, que recreaba, mediante fragmentos –el quicio de una puerta, un radiador contra la pared–, las dependencias –saloncito, pasillo, etc.– de una casa vulgar y corriente. Deslumbrantemente, ¡estaban realizadas con gotelé!, el mismo material del que se habría servido un pintor de brocha gorda; y eran, además, casi monocromas, ¡para las que había elegido el color que le habría gustado a un propietario ramplón!<sup>3</sup>

Un método igual o muy semejante había dado lugar a las series *N15*, de 2000, y *Historia de lo mismo*, de 2002-2003, que también introducía la figura humana, desde un punto de vista subjetivo, como si tanto el artista como nosotros mismos mirásemos las cosas de arriba abajo y de este modo adquiriese especial relevancia el suelo, simulacro de ínfimo terrazo o de parqué.

Posteriormente, en *y octubre*, 2003, pintó un falso suelo a lo Carl André como si fuese uno de esos horribles de plástico adhesivo que se usaron en las casas de barriadas populares de los años sesenta y setenta, y un extraño reflejo. “*y octubre* nace de un cruce entre las piezas de suelo de Carl Andre y la ingenuidad representativa de Eric Rohmer en *La inglesa y el duque*. El suelo es físico y se puede habitar, pero a la vez es ilusorio y hace uso de la mentira pictórica para indicarnos donde está la lámpara que ilumina la habitación. Sólo que no hay lámpara”, escribe el artista.

Los filósofos aducen que debemos contemplar el yo permanente y desconocido que anida en el yo que conocemos. Zabell más que darnoslo a ver nos empuja a que nos descubramos ocultos en sus rincones y detalles más ordinarios o vulgares. Muestra, como aduce Francisco Baena “lo que tienen de signos hipertrofiados. Pero, por lo mismo, la piedad que inspiran sus portadores o habitantes.”<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Eduardo Quesada Dorador, op. cit.

<sup>3</sup> La instalación original incluía, además, dos proyectores de diapositivas que proyectaban el recorrido de una persona, en cámara subjetiva, por una casa y señalaban al espectador que los cuadros procedían de esas imágenes, de ese recorrido que él venía a efectuar.

<sup>4</sup> Francisco Baena, “Simón Zabell”, cat. *Simón Zabell. La Jalousie*, Palacio de los Condes de Gabia, Diputación de Granada, 2007.

La literalidad de lo cotidiano es transfigurada por un irónico ilusionismo y una voluntad de teatralización del escenario expositivo. Una concepción que algunos de sus comentaristas han querido sustentar en el iluminismo de la ilustración puesto a prueba por la discrecionalidad de lo moderno<sup>5</sup>.

2.

En 2004, la incorporación radical de la narrativa a su proyecto dio una vuelta de tuerca a los presupuestos hasta ahora enunciados y generó un proceso todavía en marcha, cuyo último eslabón es la instalación y las piezas que componen esta exposición, *La casa de Hong Kong*.

Un proceso que ha tenido dos referentes literarios, Alain Robbe-Grillet, uno de los padres del *Nouveau Roman*, absolutamente predominante, y Jorge Luis Borges, de manera vicaria, pues realmente ningún texto suyo ha intervenido realmente en las obras de Zabell. También, me atrevo a decir, dos piezas mayores y otras dos de entidad física menor, aunque no de menor interés.

En *Le Voyeur*, de 2004, Zabell se sirvió, por primera vez de un título del escritor francés. Un montaje fotográfico, cuyas imágenes conservaban el paso de los fotogramas, reunía las distintas maneras de sostener y de pasar las páginas de la novela sugiriendo o simulando el acto de la lectura. Creo que la elección del título no es en modo alguno inocente, que *El mirón* es un guiño voluntario que sitúa al espectador.

Los dos capítulos de *El año de algo* –con el segundo de los cuales fue seleccionado por María Corral para ARCO'06–, están inspirados en *Funes el Memorioso*, ese hombre tullido que posee más recuerdos él solo que todos los hombres que han sido desde que el mundo es mundo, cuyos sueños son como la vigilia y cuya memoria es como un vaciadero de basuras. Zabell resuelve su imagen de Funes o de lo que Funes representa en una instalación itinerante y mutante. Un montaje a base de folios tamaño A-4, impresos con un texto y maquetados y envejecidos para crear la ilusión de que proceden de una vieja novela titulada *El año de algo* que se ha deshojado. El texto es la descripción de una casa hecha de memoria por un observador tan inclemente como Funes, pero que sólo tuviese en cuenta lo visible, no la palabra ni lo narrable. Por otra parte, los folios han sido recortados con las siluetas de los muebles, las lámparas y otros objetos previsibles y detallados.

“En *El año de algo*, capítulo II, que si mis cuentas no me fallan es la segunda entrega después de *El año de algo*, capítulo I, es como si hubiera deshojado –por segunda vez– una vieja novela titulada *El año de algo*, escrita por una especie de cruce entre Funes el Memorioso y un estudiante con problemas de atención. Las hojas de la ‘novela’ se despliegan por las paredes convirtiendo el espacio expositivo en una recreación visual del espacio que es descrito verbalmente en ellas. Las formas eliminadas de las masas de folios nos revelan las siluetas de aquellos muebles y lámparas que son descritos hasta el más minucioso detalle en el texto. Quedamos instalados en el punto en que se cruzan la visualidad y la literatura, y quedamos obligados a sentirnos identificados con lo que allí se describe, que de puro ordinario puede ser considerado como propio por cualquiera. Esa es mi intención al menos”, escribía Zabell en las páginas de ‘El Cultural’<sup>6</sup> explicando su proyecto.

Pero sería con *La Jalousie* –título homónimo al de la novela de Grillet–, su única obra de 2006, que reunía un numeroso conjunto de piezas, la instalación con la que el proyecto de Zabell cobraría la entidad que supongo le interesaba alcanzar.

Si el intento de Zabell es, como él mismo afirma, “narrar visualmente y en primera persona la historia de alguien que se está leyendo esta novela”, esa visualidad tiene que tener un lugar que ocupar y que por lo tanto necesita ser construido. Del mismo modo que el despliegue de la mirada ha de encontrar sus lugares de anclaje, puntos de atención que respondan más a una experiencia del presente que a un recuerdo verbal.

Aquí instalación y pintura configuran un espacio propio, que admite, además, distintas propuestas de montaje. “Se trata de una literatura altamente visual en la que se describe la realidad de una pareja residente en una plantación de bananeros colonial; realidad al que mi proyecto da forma partiendo de las hojas de la propia novela en su edición original, que sirve

---

<sup>5</sup> Chema González, “Subversiones escenográficas”, cat. del *XLI Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando*, Obra cultural, Caja San Fernando, 2.002.

<sup>6</sup> ‘El Cultural’, “Dieciseis por dieciseis. El año de algo, capítulo II”, 9 de febrero de 2006.

como material para representar la plantación, para luego describir con pinturas el interior de la vivienda de un modo muy particular, quizás del modo en que lo vería un hombre celoso”, escribía Zabell con motivo de su presentación en el Premio Altadis 2006, del que fui comisario.

Una vez más las hojas de la novela son reproducidas a tamaño mayor del natural y recortadas uniformemente para que adquieran las formas del follaje de una plantación y pegadas a las paredes de la sala de exposición, a la que transforman en un lugar envolvente que debe ser recorrido.

Al principio de estas páginas, señalé como tercer punto de la concepción artística de Simón Zabell su entendimiento de la práctica pictórica. Y es necesario remarcar que sus orígenes (Málaga, 1970) anidan en la pintura, entendida ésta desde unos presupuestos conceptuales que tanto la expanden más allá de la mera visibilidad como la implican en los discursos posibles dilucidados en otras prácticas contemporáneas.

Las pinturas de *La jalousie*, ya estén realizadas sobre papel o lienzo, representan tanto el interior de la vivienda –un interior que me apresuro a decir está compuesto únicamente por juegos de color y de luz, que apenas tiene representación, y la que tiene rezuma ingenuidad– como las páginas de la novela o mejor dicho el esquema de lo que podría ser la doble página de un libro.

Tres vistas de una misma habitación –en piezas de grandes dimensiones, 160 x 200 cm. – reducidos sus elementos a un cuadro, cuya única imagen es la de una idea o concepto de cuadro, un rectángulo de color enmarcado, una lámpara de pie –más adelante veremos que esta insistencia en las lámparas proviene de su atención a la luz y no al objeto en sí– y el reflejo creciente de la irradiación que filtra la celosía, una especie de inversión de sus lamas, son sus componentes. Meros esquemas, soportes del color.

En la misma serie cromática otros dos, abstracciones planas del color y tono del interior o, más ácidamente, la imagen inversa, como las lamas de la persiana, del cuadro dentro del cuadro, que exhibe su vacío, la ausencia de cualquier elemento descriptivo o natural.

Una segunda serie, ésta de sólo dos lienzos, de dimensiones aún más generosas, 180 x 220 cm., figura las que podrían ser páginas del libro. Uno reproduce todo el texto de *La Jalousie*, superponiendo página sobre página hasta un resultado final absolutamente ininteligible, una mancha negra, hecha primero mediante el escaneado de sus páginas y su proyección sobrepuesta sobre el lienzo, que está, sin embargo, pintado a mano. El otro con la representación plana de la caja vacía de texto, el encabezamiento y los números de página. En cualquier caso, reducidos en los dos idea e imagen a un puro esquema visual en el que la lectura resulta imposible.

“El mimetismo de Zabell, los lienzos de planos simples y tratamiento neutral, frío, alejado con materiales industriales, parece casi (contra)ilustrar el famoso dictado de F. Stella: “Lo que ves (no) es lo que ves”. La superficialidad del soporte, el anti-ilusionismo, el lenguaje reductivo y simplificador de la abstracción postpictórica, de las dianas de K. Noland, de las mallas de Stella, de las monocromías de Ryman son concebidos en términos literales, narrativos. Los lienzos, aparentemente abstractos, recrean una realidad espacial, una escenografía reconstruida por la mirada subjetiva de una presencia que recorre el espacio”<sup>7</sup>, escribe Chema González, que más adelante, en el mismo texto señala: “Observando los lienzos de Zabell organizados como una tramoya escenográfica, pensando en el purismo de Greenberg, se percibe una sutileza capaz de quebrar tal estética desde sus presupuestos. El tratamiento analítico del soporte en tanto que objeto y el clima gélido e inexpresivo son ahora un *trompe l’oeil*, actúan como referentes de un espacio tangible, como narraciones, como simulacros de un tiempo real. En estrictamente espacial para dar entrada a lo temporal. El arte y el teatro se confunden”<sup>8</sup>.

He registrado las dimensiones de los cuadros porque éstas contribuyen a un hecho decisivo, el espectador se encuentra siempre inmerso en un lugar, una atmósfera, un puesto de experiencia que remite a la lectura, pero también a una comprensión espacial y a una ubicación en el tiempo.

“La obra de Simón Zabell se sitúa en un extraño terreno dentro de la posibilidad narrativa –alega otro artista que le conoce bien, Jesús Zurita–. Nos ofrece imágenes tan cotidianas como cercanas, pero sin intención poética o constatadora. Su objetivo siempre ha sido el reformar plásticamente la imagen de la que parte para que los elementos que la constituyen dimensionen una nueva escena. No hace falta una trama literaria o un desfile de

---

<sup>7</sup> Chema González, op. cit.

<sup>8</sup> Chema González, op.cit.

símbolos, sino una descripción en el contexto que corresponde, y este contexto no es otro que el estético. Concretamente en una amplísima sintaxis visual que Zabell ha desarrollado milimétricamente en la trayectoria profesional mas coherente que conozco”.

“Así el famoso “momento pregnante” pictórico colapsa en sus cuadros, dando paso a una especie de “presente continuo” donde la mirada real y la representada convergen y dan lugar a un encuadre propiamente fílmico. La narración, por fin, queda congelada para deshacerse de artificios externos y potenciarse con los internos, es decir, con los valores plásticos que le son propios”.<sup>9</sup>

Mario Vargas Llosa en sus comentarios a la novela explica que en *La celosía* “un ingrediente esencial de la historia –nada menos que el personaje central – ha sido exiliado de la narración, pero de tal modo que su ausencia se proyecta en ella de manera que se hace sentir a cada instante. En *La Jalousie* no hay propiamente una historia, no por lo menos como se entendía a la manera tradicional –un argumento con principio, desarrollo y conclusión–, sino, más bien, los indicios o síntomas de una historia que desconocemos y que estamos obligados a reconstruir.

“¿Quién es ese ser invisible? Un marido celoso, como lo sugiere el título del libro con su ambivalente significado (*jalousie* es celosía, una ventana enrejada, pero también los celos), alguien que, poseído por el demonio de la desconfianza, espía minuciosamente todos los movimientos de la mujer a la que cela sin ser advertido por ella. Esto no lo sabe con certeza el lector; lo deduce o inventa inducido por la naturaleza de la descripción, que es la de una mirada obsesiva, enfermiza, dedicada al escrutinio detallado, enloquecido, de los más ínfimos desplazamientos, gestos e iniciativas de la esposa”<sup>10</sup>.

Algo semejante nos ocurre, creo, a los celosos espectadores del arte, obsesivos e inventivos por afanes meticulosos.

Uno de los principales elementos constituyentes del trabajo de Simón Zabell es, ya lo hemos sugerido líneas atrás, la luz. Y la luz es ahora determinante en su hasta ahora último proyecto, *La casa de Hong Kong*. Su referente es, de nuevo, una novela de Robbe Grillet, *La casa de citas*.

Ya en 2002, su intervención en la iglesia de San Francisco, en Como, Italia, titulada *In extremis*, consistió en proyectar dos diapositivas muy semejantes sobre sendas ventanas ciegas del interior del templo, de modo que el espectador creía estar viendo a través de ellas el techo y la lámpara del comedor del piso en el que vivía Zabell en la ciudad italiana. Simulaba, por así decir, el ángulo de un apartamento visto desde la calle. Ya comentamos el juego de la lámpara ausente pero que desplegaba su luminosidad sobre el parqué de *octubre*. Más recientemente, en 2005, las pinturas de *1981*, realizadas en acrílico metalizado, representaban el resplandeciente brillo de un juego de lámparas. Y, como hemos dicho, ese mismo elemento desempeña un papel paralelo en *La Jalousie*.

En *La casa de Hong Kong* la luz es protagonista. En primer lugar porque es la encargada de crear la atmósfera que ocupan las piezas, ya sea enmarcando e individualizando los cuadros, ya sea bañándolos en un resplandor desbordante y casi cegador o ya sea, por último, por el color amarillo fluorescente con el que están pintados los cuadros.

Cuadros más complejos figuralmente que los de *La Jalousie*, que incluyen ramas del arbolado, las sillas de la espera, el texto borroso del relato y la boca de un escenario que nos recuerda que asistimos a una representación de una representación. Son, a mi modo de ver, menos fríos en su composición y presencia y, a la vez, hirientes, cual si la razón de la pintura se viese dislocada por una presentación excitada. Son pinturas que retuercen los fundamentos mismos de lo pictórico, que lo conducen invisiblemente a su extremo.

“*La casa de Hong Kong* –me escribe privadamente Zabell– plantea un viaje en este caso desde la lectura hasta el espacio, espacio ilustrado mediante la pintura y materializado mediante la escultura”.

“Habrá una gran escultura que represente a una escala casi real la superficie que ocupa la habitación principal de la casa, y sobre la que se plasman textos sacados de la novela que intentan narrar cada cosa en el lugar exacto en el que ocurrieron”.

“Habrá igualmente numerosas pinturas en las que va prevaleciendo el amarillo fluorescente según el espectador se adentra en la exposición. En estas pinturas hay una evolución que va desde la imagen que ocupa el campo visual de quien está leyendo la novela, hasta una representación muy esquemática de la realidad de una misma habitación, construida

---

<sup>9</sup> Jesús Zurita. Nota de prensa de la Exposición en Galería Bach 4, Barcelona, 2006.

<sup>10</sup> Mario Vargas Llosa,

con perspectivas imposibles con las que pretendo aludir a la manera en que se forman en nuestra mente imágenes de realidades que desconocemos, y de las que se nos ha descrito muy poco (creo que el mismo Robbe Grillet no ha estado en Hong Kong).

“Lo que creo que marcará una diferencia grande con trabajos míos anteriores es la forma de plantear, y sobre todo, iluminar el proyecto: Aprovechando las características de la iglesia, y la presencia en el equipo de montaje de un iluminador con experiencia en el teatro, la idea es partir de la iglesia completamente oscura para iluminar las piezas con focos de teatro que nos permitirán recortar las formas de las mismas, de manera que el espacio quede oscuro con las piezas resplandeciendo”.

Mariano Navarro  
Enero 2007