

I.

UNA PROSPECTIVA DE LA REPRESENTACIÓ DE
L'ÉSSER HUMÀ DINTRE DE LA TRAJECTÒRIA
ARTÍSTICA DE ZUSH

La figura humana, ha estat sens dubte motiu principal d'atenció dintre de la història de l'art, des dels primitius homes de les caverne, fins a incursions més properes a nosaltres com són *la Performance* o el *Body Art*, es podrien analitzar tot un seguit de manifestacions que giren entorn a la cultura antropocèntrica. És però en el marc del món clàssic, on la representació del cos humà persegueix l'objectiu d'arribar al coneixement d'una veritat i establir un cànon de bellesa que assegurés tot un seguit de formulacions tant a nivell tècnic com representatiu.

Per als pitagòrics, el món sensible s'intentà explicar per mitjà de principis racionals i per determinats conjunts de relacions numèriques amb les quals, es pretenia anar més enllà del pensament purament físic. Els pitagòrics, varen identificar la bellesa amb l'harmonia, que volia dir una disposició determinada de les parts.

Més tard, fou Plató qui afirmà que la bellesa no existia sense mesura, idea que no només era referida a les arts plàstiques sinó extrapolable també a la música, a la poesia i a la dansa.

La preocupació per establir un sistema de mesura que ens donés la clau per explicar i entendre l'organització de l'ésser humà, si bé fou iniciada per la citada tradició, aquesta sembla ser la nota detonant en les obres monumentals del Zush de la dècada dels 70. Ens trobem davant d'unes obres on l'ésser humà, millor dit cada porció de l'ésser humà representat, guarda una relació respecte de l'espai on s'ubica, essent el centre un lloc de privilegiada importància.

Històricament són molts els pensadors que determinen des d'aquesta vessant quin fóra el caràcter i la constitució física

perfecte de l'ésser humà. Des de Dürer passant per Leonardo da Vinci i més proper a nosaltres Le Corbusier, fixen com a cànon de mesura per a les seves obres la figura humana, aquest últim en *El Modulor*, proposa: "...una arquitectura essencial de mesures veritables i d'una grandesa interior a la mesura de l'home."³

Observem però, com la representació de la imatge del cos humà en la trajectòria de l'artista que estudiem, es transforma des d'una vessant intimista com ho va ser durant la dècada (60-70), a una que com he citat es correspon amb la tradició clàssica. Zush com un viatger amb caràcter d'explorador canvia de direcció constantment, es perd i es detura en la pèrdua descobrint múltiples i canviants rostres que l'ésser humà li concedeix. Com diu Rafael Argullol :

"Cazador en la jungla de las sensaciones, taxidermista en el gabinete de las palabras y los conceptos, víctima y verdugo del instante, el poeta acarrea la servidumbre de la impureza y la voluntad de la supervivencia"⁴

L'atzar esdevé ara la norma, lluny de qualsevol cànon, Zush esbrina i experimenta les contínues alteracions que la naturalesa humana sofreix, tant biològicament com emocionalment parlant. Zush com un passatger, no en el sentit merament espacial sinó mental, ens explica fragment a fragment i per mitjà d'imatges al·legòriques, el que viu i el que veu en cada etapa del seu itinerari.

³ Le Corbusier. *L'oeuvre Complete. 1946-52*. Zurich, 1952, p. 25

⁴ Argullol, Rafael. *Territorio Nómada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987, p.30

Des del Zush monumental i gairebé muralista, passem a un Zush miniaturista en el que, de nou en nou ens descobreix els recents valors de coneixement adquirits, concepte que ens situa en una contínua ruptura amb el temps anomenat linial.

Des d'aquest punt de vista ens anem situant en un espai dit anormal o imaginari per d'altres. Sigui quina sigui la denominació, Zush ens palesa des del principi tant pel que fa a les imatges, com per l'heterogeneïtat de materials emprats, un caràcter ambigu, on l'ésser humà es transforma ni més ni menys, que en una barreja, en la qual són precisament els sentits, qui juguen un eminent procés d'osmosi respecte de l'entorn més immediat.

1.1. Les primeres pintures.

Dècada 1960-1970

En l'obra realitzada durant el període 1960-1970, Zush mostra representacions de petit format, en les quals generalment l'ésser humà apareix com un element que forma part d'escenes fragmentades. Realitat que situa als personatges lluny d'un moviment històric ordenat, l'abandó de la naturalitat configura des del començament un món que proper al somni, podríem identificar com un curtmetratge on es descriu el record d'una experiència passada, o la intenció de la seva mirada.

El relat és la forma narrativa que millor s'ajusta al contingut d'aquestes obres, laberíntiques i prohibides, la temàtica dels quadres, es desenvolupa com la història d'unes formes desinhibides on es juxtaposa un element màgic, amb un element de

l'experiència real, donant lloc a un flux d'imatges i de mapes imaginaris, que planegen un entorn transformat.

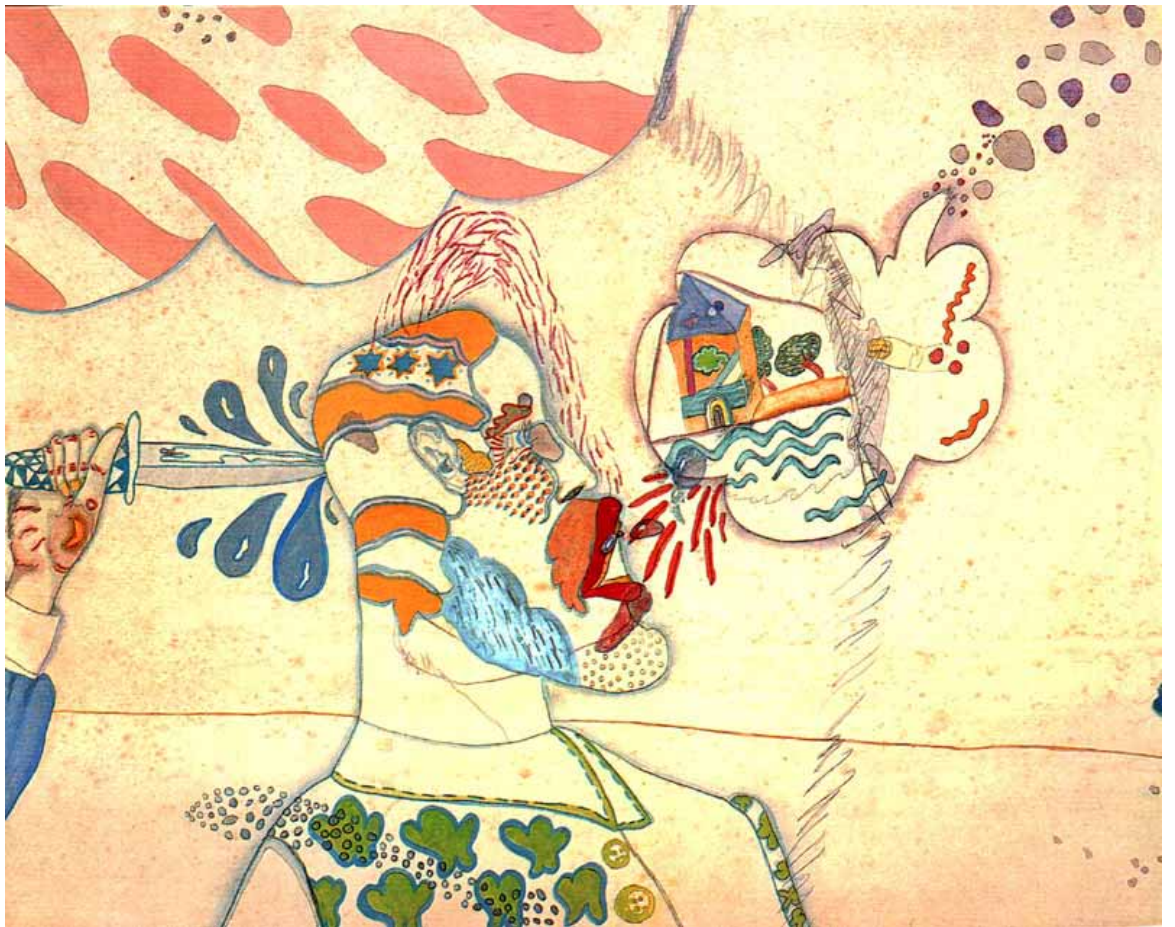
Francisco Jarauta descriu en aquest sentit, l'experiència de Walter Benjamin quan diu: "... penetró la máscara de las apariencias de lo concreto, para descubrir tras ellas el rostro del concepto extraviado, en el instante mismo de su emergencia y derrumbe. Pensador del *dazwischen* de los espacios intermedios, hace suyo el conflicto de los extremos, en el que se explicita, como en ningún otro lugar ni momento, la tensión entre mito y experiencia, que sin duda constituye el eje principal de su escritura."⁵

En les obres, "Fingernail" 1968 (fig.1), "Solomo sueña" 1967 (fig.2), i "Boso i Fisis" 1968 (fig.3), sentiments i qualificatius tant propers a l'ésser humà, com ho poden ser l'amor, l'odi, l'enveja o el poder, ens descriuen els caràcters d'una determinada presència.

El record i la memòria del passat entren en conflicte amb el present més immediat de l'artista, elements que es desvetllen no només per mitjà de l'obra pictòrica, sinó també a través d'instal·lacions i la transformació d'objectes quotidians, que arriben a adquirir la categoria de signes descriptius de les seves pròpies conviccions.

Històricament estem davant d'un artista que enllaça amb la tradició surrealista, Dau al Set, Dadà, el Pop, l'Art Brut, etc... Si bé el treball de Zush es torna amb el temps, difícil de classificar dintre d'una determinada trajectòria.

⁵ Jaruta, Francisco, a Walter Benjamin: tiempo, lenguaje, metropoli. Guipuzcoa: Diputación Foral de Guipuzcoa y Departamento de Cultura y Turismo, 1992, p. 6



1. "Solomo Sueña", 1967



2. "Fingernail", 1968



3. "Bosso y Fisis", 1968

1.1.1. Principals característiques formals i temàtiques

Les obres d'aquesta primera etapa, mostren sempre un dibuix amb els contorns ben delimitats, característica que juntament amb el punt i d'altres formes orgàniques, s'aniran convertint en el que constituirà el seu propi llenguatge pictòric.

En quant a la factura de l'obra es podria parlar d'una pintura totalment plana, i allunyada de qualsevol tipus de gestualitat que la pugui identificar com a pròpia. El color és en tots els casos fluctuant i independent del contingut de l'obra (la violència i la ironia es barregen de vegades amb un cert romanticisme), la qual tot i la diversitat, hom la podria resumir sota dos arguments principalment: El Diàleg i El Cosmos.

1.1.1.1 El Diàleg

La conversa i les relacions que s'estableixen entre els personatges representats, esdevé una estratègia definitòria per a les obres

d'aquesta dècada. El diàleg doncs, malgrat sigui en forma silenciosa, (donada la característica de pintura), suposa una possibilitat d'intercanvi i de mantenir una certa tensió dintre de l'obra, alhora que comunica un determinat sentiment o idea.

Si ens preguntem que és un diàleg en la llengua oral, fàcilment descobrim que aquest suposa un seguit de preguntes i respostes en forma de sons els quals posseeixen un significat determinat. Paral·lelament a aquesta forma d'actuar, en els dibuixos-pintura de Zush, el diàleg s'estableix per mitjà d'una sèrie d'eines gràfiques com ara, els signes, els gestos, i les traces de color. Ara bé en intentar esbrinar el significat de l'obra, malgrat trobar-nos davant d'un vocabulari visualment ric, el significat és sempre dubtós i obert a possibles interpretacions. En efecte l'al·legoria és converteix ara en la pròpia forma representativa, formada a partir de fragments i de citacions que operen justament amb la translació i l'associació que es produeix entre diferents personatges i objectes. Forma de procedir que em remet una vegada més a la significació que Benjamin confereix a la figura retòrica citada, de la que comenta:

"Las alegorias son en el ámbito del pensamiento lo que las ruinas son en el ámbito de las cosas."⁶

Es podria parlar finalment, d'una metàfora o metonímia pictòrica, com uns recursos que desvetllen sempre un rerafons figurat i nou per descobrir.

Si hi ha una característica que nodreix l'obra de Zush, malgrat la seva gran versatilitat i productivitat, és la capacitat de poder representar en una mateixa obra la doble naturalesa de la realitat.⁷

⁶ Op. Cit. nota nº 5, p. 12

⁷ Per lo que acabem de dir trobem molt adient les paraules de Paul Eluard: "Ver es

1.1.1.2. El Cosmos

En l'obra la magnífica "Braenia" 1970 (fig.4), el punt arriba a adquirir una rellevància singular de mode que és a través d'aquest símbol, com l'artista s'apropia de la construcció del quadre i redefineix la pròpia identitat.

La visió que es percep a través del quadre, podria comparar-se a la imatge que per mitjà d'un microscopi ens proporciona un fragment d'un teixit biològic, ja sigui vegetal o animal. El punt és en aquest cas, comparable a una cèl·lula o engendri, particip en tots els casos d'un ordre o energia universal. Aspecte que ens recorda les paraules de H. Michaux a propòsit de les seves experiències mescalínes:

"Acabamos de entrar en una zona de impactos. Fenómenos de multitudes, aunque ínfimas, infinitamente encrespadas.

Cerrando los ojos, tenemos visiones internas.

Fulgurantes puntos microscópicos por millares, diamantes deslumbrantes, relámpagos para microbios..."⁸

comprender, juzgar, transformar, imaginar, olvidar u olvidarse de uno mismo, ser o desaparecer". Pablo Picasso. New York: Philosophical Library, 1974, p. 36

⁸ Michaux, Henri. El Infinito Turbulento (experiencias con la Mezcalina y el LSD). Valencia: Ed. MCA, 2000, p. 7

Descripció d'una visió aliena per a tots aquells que no han experimentat un tipus semblant d'alteració, produïda pel consum de drogues i de la qual Zush ne's un directe testimoni.

L'altre element de màxima importància en aquest quadre, és el color, aquest és emprat de manera que l'espectador és fàcilment atret per la força que desprèn. Zush en aquesta ocasió ens transporta a un món astral, *extravío* o experiència en la que la ruptura amb una component racional, ens permet entrar en relació, amb un tipus d'equilibri dinàmic o flux energètic (còsmic).

Les formes que visualment es poden identificar en el quadre oscil·len entre orgàniques i geomètriques (triangulars principalment).

Si recorrem a l'escola freudiana, fàcilment podem descobrir un tipus de sexualitat universal desvetllada, amb el conjunt d'indicis i formes que es representen en el quadre i que genèricament és factible d'integrar-les sota els denominats grups masculí i femení.

La sexualitat suposa la simbologia de la bipolaritat, és el ser i la negació del ser a la vegada, afirmació i negació reunits en un sol punt d'espai i de temps. Són moltes les imatges per mitjà de les quals Zush ens remet a aquesta significació. La sexualitat en l'obra de Zush suposa entre d'altres reunió de contraris, o una forma de materialitzar un universal i únic ritme còsmic. Característica que es plasma en l'obra que comentem i que definirà gairebé tota la producció artística de Zush.

Jung referint-se al símbol, parla d'una doble interpretació psicològica, d'una banda el símbol aporta informació d'un món que pertany al somni i a la fantasia i d'altra banda aquest suposa, una

font de dades que parlen del que hom podria anomenar una llegenda de caràcter col·lectiu.⁹

El punt a més a més en aquest quadre pot assumir la funció de pont entre una part individual (microcosmos), i una part que correspon a una tensió espiritual (macrocosmos). La reiteració del mateix i l'ordre que el punt estableix en el quadre esmentat, podria considerar-se seguint la teoria de Jung, com el significat de la dimensió d'un "jo alterat".

Malgrat la diferència d'anys i de tècnica emprada, hi ha un denominador comú entre les obres, "Braenia" (fig.4), "Yumga" (fig.5) i "Evruvis" (fig.6).

Al caràcter artístic si adjunta evidentment una certa vocació científica, trobar el primer perquè, veure més enllà de les possibilitats humanes, són característiques que condueixen l'obra de Zush a introduir-se cada vegada més dintre del camp de la tecnologia i a aprofitar al màxim tots els avantatges que aquesta ofereix, retornant això si, una imatge que hom podria anomenar d'artístico-científica.

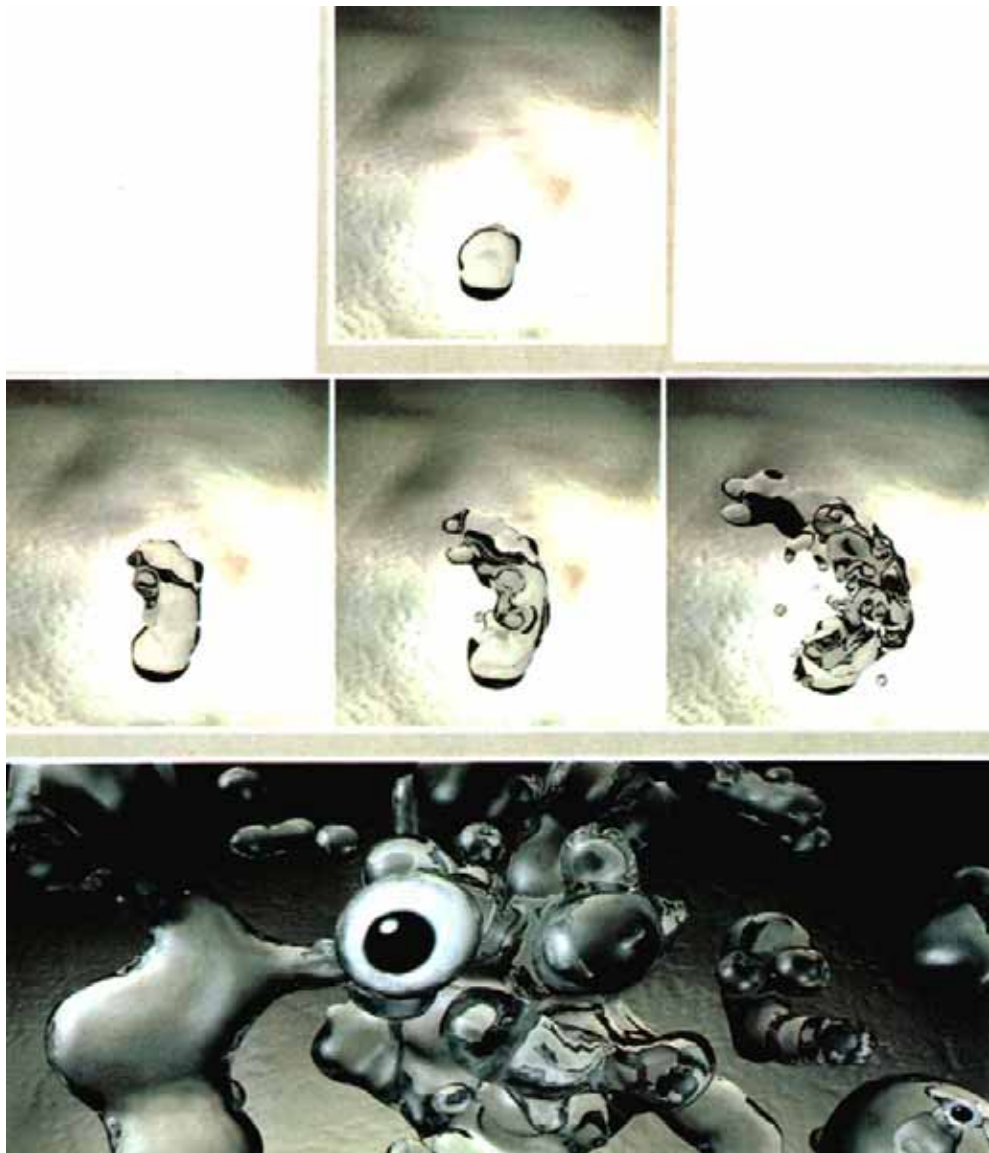
Fet que reafirma la intervenció de la natura, com un factor significatiu malgrat pugui semblar una contradicció. La naturalesa vista a través de la fotografia, a través de la càmera de vídeo o a través d'una imatge digitalitzada, és una constant en la qual Zush, com un visionari, descobreix la possibilitat d'uns espais, que d'una altre manera fóra impossible aproximar-s'hi.

⁹ Jung, C. G. Símbolos de Transformación. (Edición revisada y aumentada de Transformaciones y Símbolos de la líbido). Buenos Aires: Paidós, 1993.

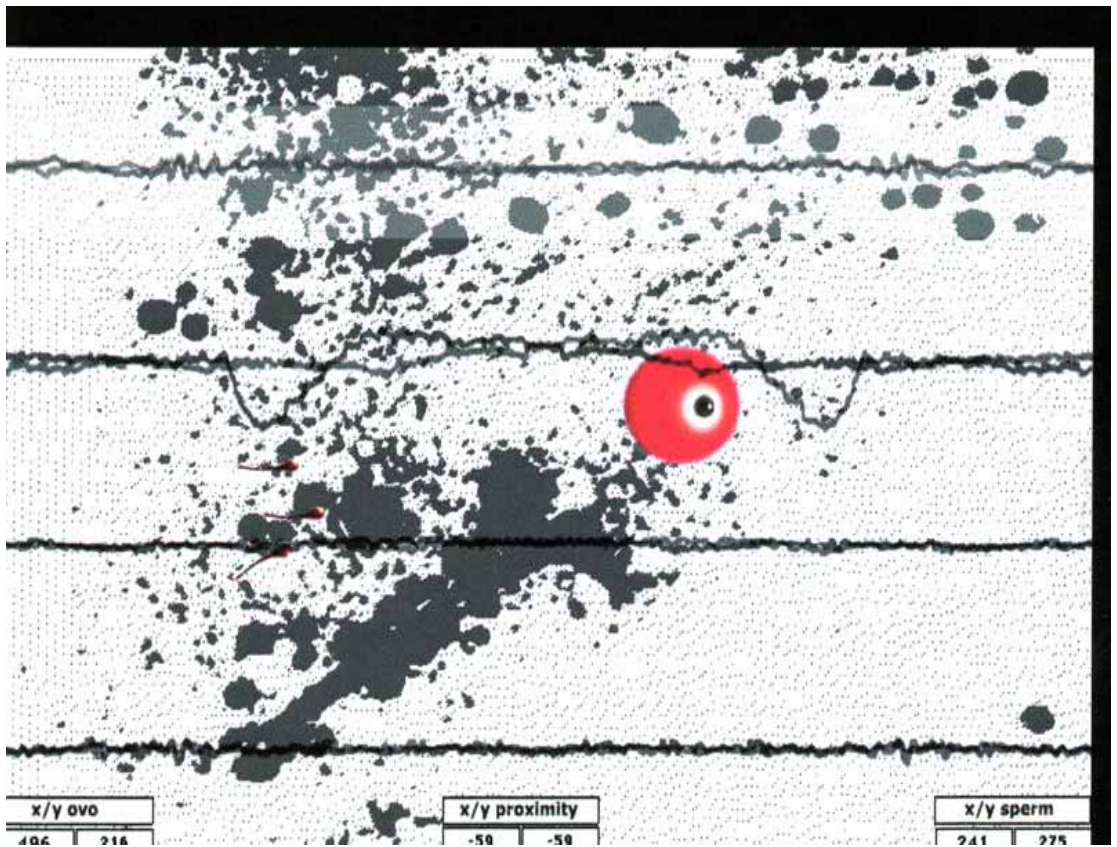
Les obres (fig.5), i (fig.6), mostren el caràcter d'un artista "voyeur" i perquisitor insaciable del primer per què o punt zero de vida. Fets que corroboren la intervenció de la tecnologia més avantatjosa.

A la pàg. contigua 4. "Braenia", 1970





5. "Yumga", 2001



6. "Evruvis", 2001

1.2. Dècada 1970-80

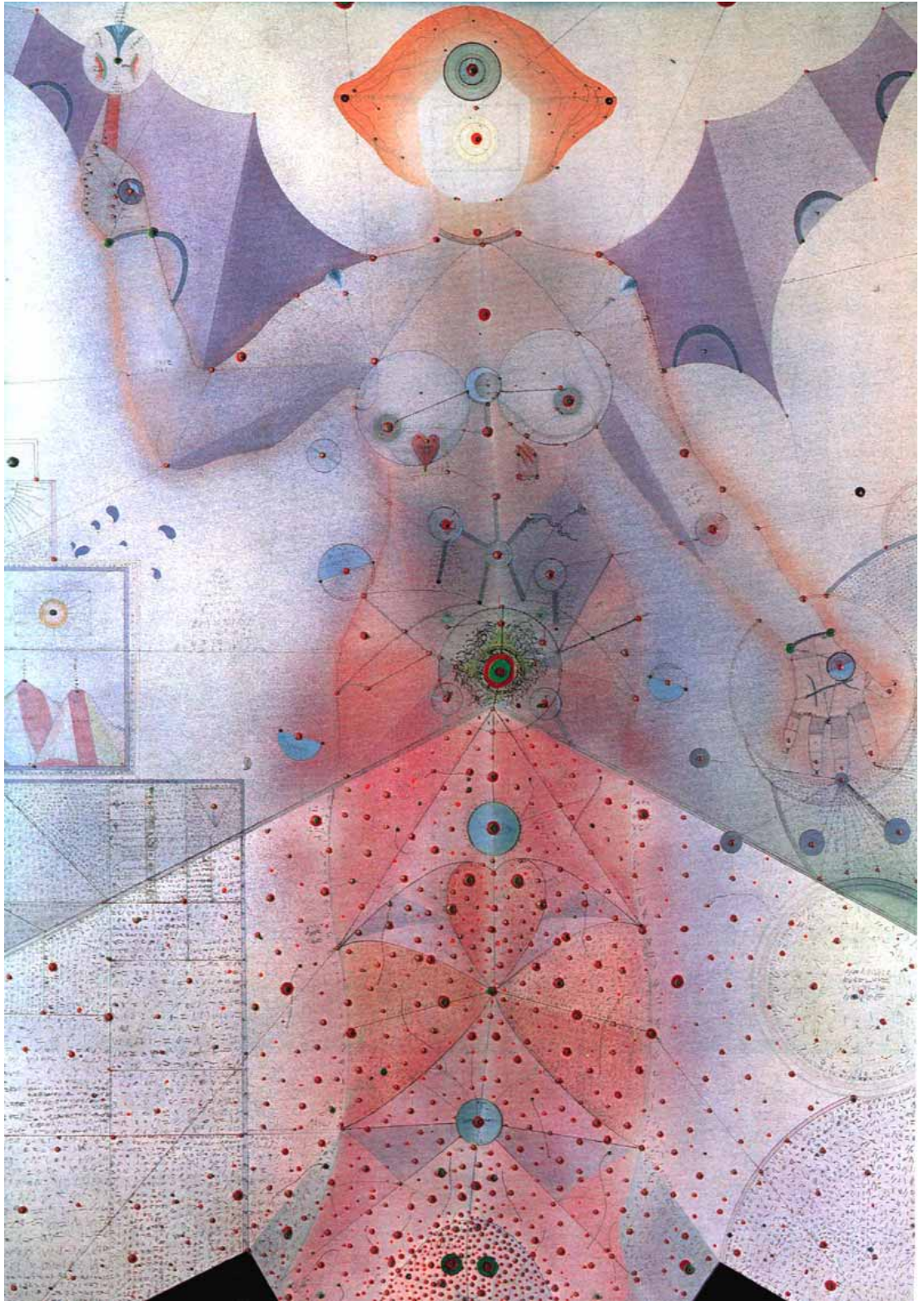
1.2.1. Correspondències i relacions numèriques entre l'home i l'univers

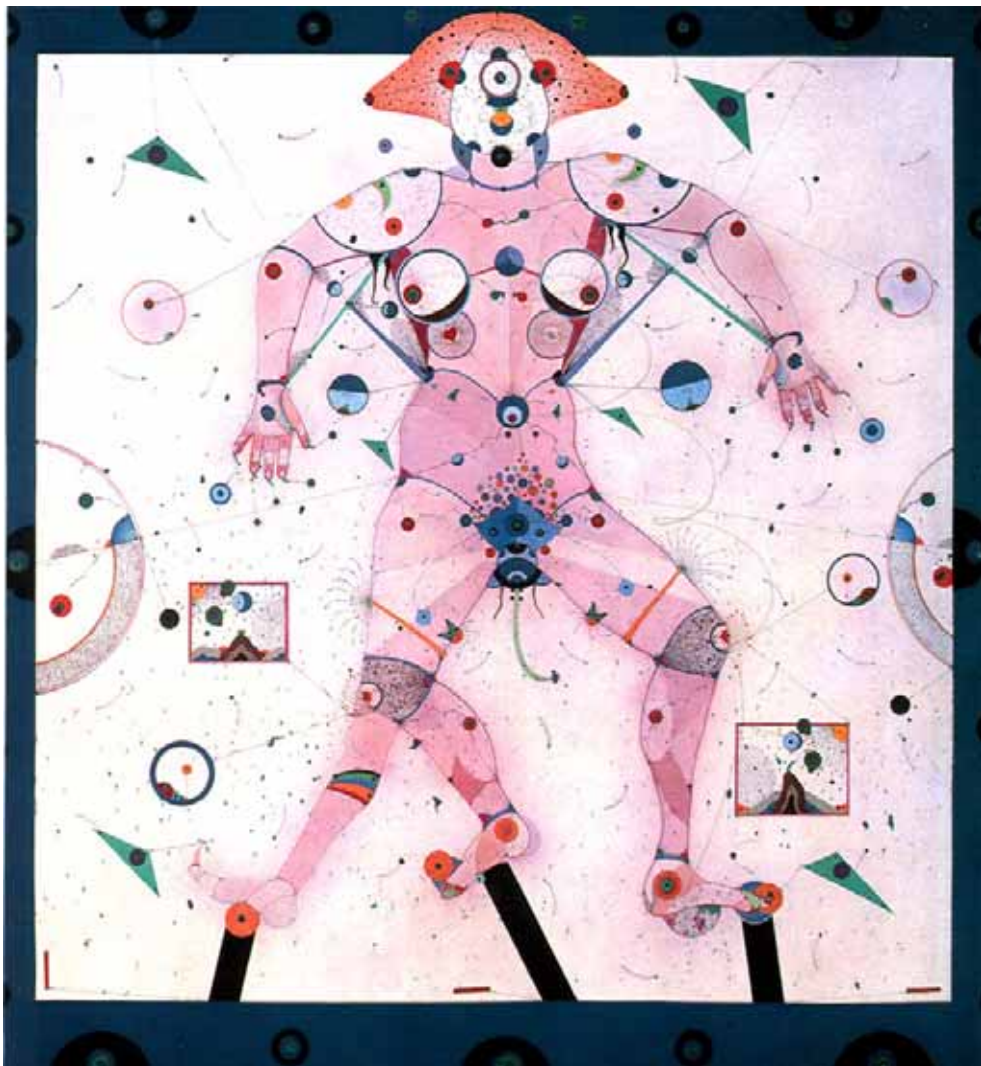
Arribats els anys 70, trobem unes obres en les quals la figura humana apareix amb la màxima potencialitat. Entre moltes altres: "Jude" 1971 (fig.7), "Kaenia I" 1971 (fig.8) i "Kaenia II" 1972 (fig.9). En aquestes últimes el sentit d'unitat i d'universalitat són dos aspectes que se'ns permet descobrir per mitjà de tota la simbologia implicada.

En les anteriors obres, Zush descriu un conjunt de relacions que associen un món real amb un món simbòlic. Correspondències que permeten establir una constant xarxa de vinculacions, entre dos límits, alhora que transgredir la realitat.



7. "Jude", 1971





9. "Kaenia II", 1972

A la pag. ant. 8. "Kaenia I", 1971

Atenent a l'aspecte formal dels quadres, resulta aclaridora la descripció del pensador Nigohí, qui descriu l'origen de la creació amb aquestes paraules:

"Antigament no estaven separats els cels i la terra, ni s'havien dividit In i lo, sinó que formaven una massa caòtica com un ou de límits obscurament definits i que contenia gèrmens. La part més pura i clara s'estenia amb finor, i va formar el cel, mentre que l'element més pesant i espès va quedar sedimentat i va formar la terra.

L'element més subtil es va unir fàcilment per a formar un cos, mentre que la consolidació de l'element més pesant es va realitzar amb dificultat. El cel, per tant, es va afirmar primer, i la terra es va afirmar a continuació. Entre ambdós es formaren després els éssers divins"¹⁰

El text es podria interpretar assimilant el cel i la terra a parts de l'organisme humà, paral·lelisme que genera una sèrie de relacions que no fan sinó conduir-nos a parlar de l'existència d'un microcosmos, que com ens explica l'esoterisme musulmà, no només es tracta d'una referència simbòlica, sinó que aquesta relació implica una correspondència de funcionalitat i d'analogia per la qual l'home és una imatge de l'univers.

La relació analògica que s'estableix és de vegades molt precisa, sobretot la que descobrim en els passatges dels Upanishads antics, així per exemple, els elements del sistema nerviós guarden una correspondència amb les substàncies ígnies, la sang amb l'aigua, la

¹⁰ Text extret de, Arola, R. L'arbre, L'home, El temple. Barcelona: Ed. Obelisco, S.A., 1985, p. 22

carn amb la terra, l'alè amb l'aire i el calor vital amb el foc. Idees orientals que apareixen a occident durant el període romànic.¹¹

Al respecte es troben també descrits molts tipus de relacions entre els sentits corresponents als òrgans humans, i les principals forces o fonts que componen l'univers. N'hi ha que parlen de la correspondència que s'estableix entre el cap i el cel, l'aire i el pit, el mar es relaciona amb el ventre humà i la terra amb les extremitats inferiors.

La particularitat del tantrisme és que descriu l'home i el cosmos com dues entitats que formen part d'un mateix sistema funcional, de manera que és impossible de concebre l'un sense l'altre.

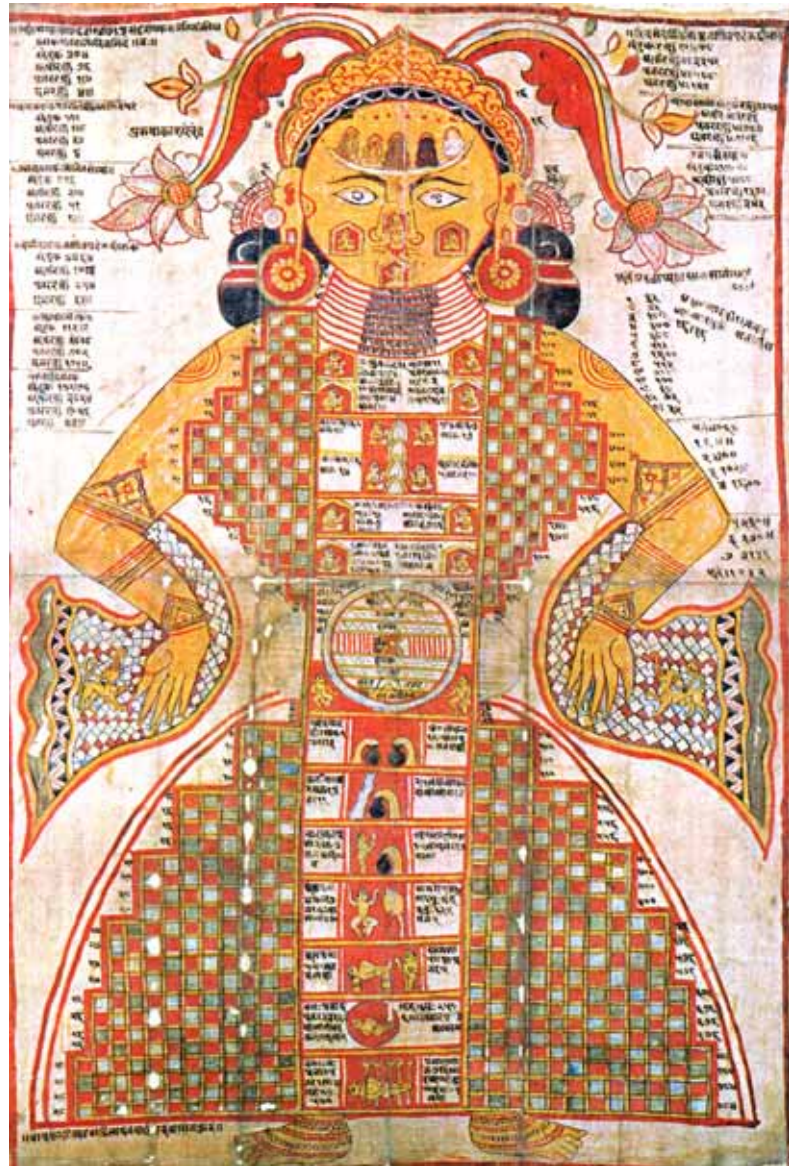
Tal és com ens ho descriu aquesta forma d'espiritualitat índia:

"El cosmos que la ment humana coneix és una estructura dels corrents d'energia del seu sistema corporal. Un cosmos només pot arribar a alguna classe d'existència significativa per l'activitat de la ment de l'home.... El tantrisme ha dibuixat el mecanisme dels corrents d'energia a través dels quals l'impuls creador és distribueix alhora pel cos de l'home i pel cos del món. L'univers de fenòmens que en resulta té, doncs, per al tantrista una mena de subtil esquelet quadridimensional de canals, els nusos i encreuaments dels quals són ocupats per personatges *devata*. Els textos i l'art tàntric contenen mapes del sistema, amb instruccions detallades per fer actuar el mecanisme."¹²

¹¹ Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. Barcelona: Ed. Labor, 1991, p. 242

¹² Art Tàntric. Cat. d'Exp. Fundació Joan Miró. Centre d'Estudis d'art Contemporani. Barcelona: Polígrafa, 1975, p.10

El "Diagrama Jàinic del Yantra Puruskara" (fig.10), representa la fórmula de la constitució de l'esperit alliberat", Il·lustració que guarda certa relació amb el quadre "Jude" (fig.7), degut a l'encreuat de línies que hi observem.



10. "Diagrama Jàinic del Yantra Puruskara".

Rajasthan, segle XVIII.

De igual manera el conjunt de números que creuen l'espai pictòric dels quadres en estudi, s'atenen a les ressenyes que es dugueren a terme ja antigament, tot equiparant l'organisme humà a unes correspondències numèriques. Hildegarde de Bingen, proposa un home que està regit pel número cinc en tant que aquest posseeix cinc parts iguals en altura i cinc parts en amplada, cinc sentits, i cinc extremitats que a la mà es repeteixen en cinc dits. D'aquí es dedueix que el pentagrama esdevingui el signe del microcosmos, idea que condueix a Valeriano a associar l'estrella de cinc puntes a les cinc ferides de Crist, relació que també s'estableix entre el cànon de l'home i el temple de l'època del cister.¹³

Una altra relació numèrica és la que explica Fabre d'Olivet, qui seguint la Càbala, parla del número nou o del triple ternari com a possible divisor de l'entitat humana.

Si observem el quadre de "Jude", podem relacionar la figura femenina de baix a dalt, segons la partició proposada : El cos, l'ànima i l'esperit. Cadascun dels tres plans, representa tres moments, actiu, passiu i neutre. La mateixa organització ternària es troba en les antigues escoles taoistes.

Són moltes les fonts que ens parlen de l'home com una imatge de l'univers, i centre regidor de tal cosmogonia.

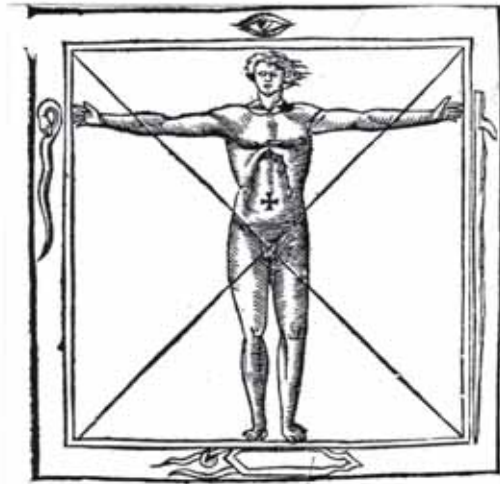
Agrippa de Nettesheim per exemple ens descriu una figura humana en relació amb el cosmos com ens indica:

"Como la más bella y perfecta obra de Dios, el hombre tiene un cuerpo más armonioso que el resto de las criaturas, un cuerpo que

¹³ Op. Cit. nota nº 11, p. 242

contiene todas las cifras, medidas, pesos, movimientos, elementos... y todo en él, como sublime obra maestra, alcanzó la perfección....No hay miembro del cuerpo humano que no tenga correspondencia con un signo celeste, una estrella, una inteligencia, un nombre divino en el arquetipo divino.... Pero el cuerpo humano perfecto y acabado se inscribe también en un cuadrado, pues cuando está con los brazos extendidos y los pies juntos, forma un cuadrado regular cuyo centro pasa exactamente por la parte más baja del pubis."¹⁴

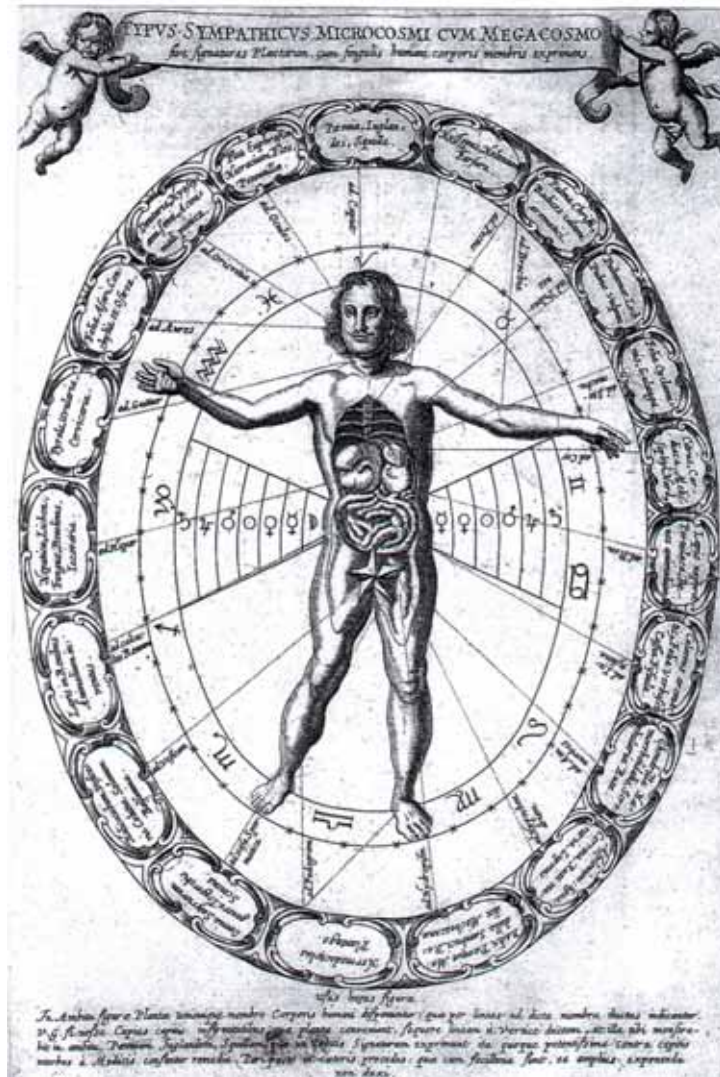
¹⁴ Roob, Alexander. Alquimia Mística. El museo hermético. Hooheuzollernring: Taschen, 1997, p.535



11. "la Divina forma humana"

Representacions geomètriques que Agripa hereta de Vitruvi en les quals l'home figura com a mesura de l'univers.

El dibuix pertany a A. Kircher, qui relaciona el sol amb el cor, la lluna amb el cervell, Júpiter amb el fetge, Venus amb els ronyons, Mercuri amb els pulmons i la terra amb l'estómac. Així ens ho explica en el seu "Musurgia universalis".¹⁵



A. Kircher 12. "Mundus subterreaneus", 1682

¹⁵ Op. Cit. nota nº 14, p. 565.

Una altra descripció al respecte és la que ens aporta el simbolisme de l'Índia, Vaishwânara, el qual proposa un home universal dividit en set parts principals.

Segons l'esmentada corrent:

"1) El conjunto de las esferas luminosas superiores o estados supremos del ser; 2) el sol y la luna, expresados en los ojos derecho e izquierdo, respectivamente, o, mejor dicho, los principios a que ellos corresponden; 3) el principio ígneo, o la boca; 4) las direcciones del espacio, o los oídos; 5) la atmósfera, o los pulmones; 6) la región intermedia que se extiende entre la tierra y el cielo, o el estómago; 7) la tierra, el cumplimiento de las funciones corporales, o parte inferior del cuerpo."¹⁶

A diferència de les altres tradicions, la referència especificada nº 4 ens permet referir al sentit de l'oïda el conjunt de relacions espacials, que en l'obra de Zush queda de manifest pel traçat de línies que relaciona la figura, amb la resta d'elements que componen l'espai pictòric.

Un altre aspecte particular, és el paral·lelisme que es pot establir entre la simbologia descrita pels Upanishads i la iconografia cristiana, els primers proposen el principi d'androgínia com quelcom lligat a la naturalesa de l'home universal, mentre que en els segons, aquesta simbologia la trobem desenvolupada en l'encarnació de la parella humana, la qual pel fet de ser-ho, implica la unió d'allò separat en un principi.

¹⁶ Op. Cit. nota nº 11, p. 243.

Dintre del simbolisme psicològic, el concepte anterior s'aplica a diferents membres del cos humà. Al costat dret se l'hi associa la part conscient, mentre que a l'esquerra l'inconscient. De la mateixa manera que es concedeix una importància rellevant a les posicions que adopten les diferents parts del cos, una actitud erecta és considerada expressió d'una tendència ascendent i evolutiva. La posició dels braços oberts en forma de creu, es relaciona amb la forma del cos obert en forma d'una X. Relació que involucra la unió de dos móns, els quals tornant a l'artista que ens ocupa es posen de manifest en les tres obres indicades (fig.7), (fig.8) i (fig.9).

1.2.2. L'èsser humà centre d'una entitat còsmica

"Todo microcosmos, toda región habitada, tiene lo que podría llamarse un "centro", es decir, un lugar sagrado por excelencia"¹⁷

Davant de l'obra ja comentada, "Jude", ens trobem amb una representació on l'èsser humà al igual que en "Kaenia I" i "Kaenia II" pot interpretar-se com un déu còsmic. Sens dubte les tres obres s'atenen a la creació i plantegen l'enigma de l'origen.

Es tracta en els tres casos de representacions que ens qüestionen el tipus de naturalesa al que ens enfrontem, matèria, esperit o energia?, o en tal cas, com conflueixen entre sí aquests diferents estats? En els tres quadres les mans de la figura representada, juntament amb els punts de màxima mobilitat, el cervell i els òrgans sexuals, constitueixen unes zones que Zush remarca amb una gran

¹⁷ Eliade, Mircea. Imágenes y Símbolos. Madrid: Ed. Taurus, 1979, p. 42

insistència. A la fi són els sentits on recau una major atenció, punts per mitjà dels quals l'ésser humà (pedra angular de l'univers), es relaciona amb un món exterior, i des d'on s'estableix un corrent o intercanvi d'informació. Intenció que ens fa pensar amb la descripció que ens arriba de mà de Novalis quan aquest diu: "El hombre como viviente capaz de sentido, participa del gran espectáculo sensorial que ofrece el mundo; sin embargo, a diferencia de los otros seres, su participación, aunque intensa y superior a las demás, es sólo transitoria"¹⁸

Transitivitat que podem interpretar en tant que l'home participa d'una naturalesa efímera i que es fa fonedissa alhora que comença a manifestar-se una altra dimensió, l'espiritual. L'objectiu però que descobrim tant en Novalis com en Zush, és la de reunir en l'entitat humana ambdós temperaments, aspecte que es materialitza en la representació del "Centre", com a punt de destí (malgrat la naturalesa transitòria) del qual és impossible fugir, ja que és l'home mateix qui el posseeix. Tal és doncs la singular forma de reconèixer una presència universal, en el sí de cadascú. Unitat entre individu i cosmos que resumeix Goethe en el quartet:

"Si el ojo no fuera solar
jamás podría ver el sol;
si en nosotros no hubiera la fuerza de
Dios
¿Cómo podría encantarnos lo divino?"¹⁹

La representació simbòlica de l'ésser humà a través d'una silueta i tot l'encreuat de símbols que l'envolten, donen fe d'una existència

¹⁸ Argullol, R. Op. Cit. nota nº 4, p. 53

¹⁹ Ibid. p. 109

de per sí enigmàtica i antagònica, D'una banda no es pot obviar el caràcter terrenal al qual l'home es veu atrapat, i per altra la seva capacitat d'ingressar en una zona misteriosa, suposa una confrontació que implica necessàriament un espai particular per a la seva manifestació. Novalis parla d'una via iniciàtica, Goethe en canvi atribueix al terreny de l'art, la funció de vincular el món fenomènic amb el món de les idees.

L'art doncs no dóna l'esquena a la realitat, però tampoc s'hi identifica completament, és per això que Goethe ens parla d'una actitud de l'artista com aquella que és capaç de reconèixer certs fragments de realitat, a partir dels quals reconstruir una unitat. Traslladant-nos a les obres que estudiem, Zush remarca aquesta fragmentarietat a través de tota la simbologia implicada en els seus quadres. Qualsevol que sigui l'element de naturalesa escollit, és susceptible de convertir-se en un símbol a partir del qual comunicar i recrear una vivència, raó que converteix l'obra de Zush en la seva mitologia personal.

Un aspecte particular és el que reiteradament té lloc en les tres obres en estudi. Si bé es tracta de la representació d'un ésser anònim, degut a que el rostre no és identificable, en tots els casos és el cos femení el protagonista dels quadres, a més a més de pertànyer aquest darrer a persones properes a l'esfera privada de l'artista.

Punt que ens podria portar a parlar de la proximitat al "centre" (lloc de reunió de dos naturaleses), precisament en la confluència de l'amant i l'estimada, relació de la que parlava Walter Benjamin així:

"Todo el mundo habrá tenido la experiencia siguiente: Cuando se ama a una persona, incluso cuando sólo se piensa intensamente en

ella, casi no hay libro en el que no se descubra su retrato. Y hasta se presenta como protagonista o antagonista. En los relatos, novelas y cuentos reaparece en metamorfosis siempre nuevas. Y de esto se deduce: la capacidad de la fantasía es el don de interpolar dentro de lo infinitamente pequeño, de inventarle una plenitud nueva, compacta, a cada intensidad que se traduzca en extensión; en pocas palabras, de considerar cada imagen como si fuera la de un abanico cerrado que sólo toma aliento al desplegarse, y, en su nueva dimensión, exhibe los rasgos de la persona amada que ocultaba en su interior.”²⁰

L’obra de Zush que estudiem, narra uns fets malgrat aquests puguin ser més o menys alterats per la seva pròpia fantasia, que de manera discontinua enfronta la identitat de l’artista amb possibles alteritats.

Analitzant l’aspecte formal dels quadres ara en estudi, ens adonem de que el centre del quadre i la simetria que aquest comporta, esdevenen una característica important i generalitzada en tota l’obra de Zush, afectant no només a l’obra des d’un punt de vista estètic, sinó que si hom observa el mode en com l’artista avança una obra, és possible adonar-se en quina mesura el voltant de cada signe gràfic que pobla l’espai pictòric, adquireix una direccionalitat i diferència respecte de la resta, el que ens recorda les paraules de Mircea Eliade:

“Para vivir en el centro hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el caos de la homogeneidad y de la relatividad del

²⁰ Benjamin, Walter. Dirección Única. Madrid: Ed. Alfaguera, 1988, p.57

espacio profano. El descubrimiento o la proyección de un punto fijo -el Centro- equivale a la creación del mundo.”²¹

Recordant la iconografia romànica, l'ordenació dels signes i les formes que construeixen l'espai pictòric de “Jude” ens remetent a l'estructura del tetramorfos cristià, on els símbols dels quatre evangelistes ocupen els quatre extrems del quadre, i el centre es reservat per al pantocràtor, qui retornant a l'obra en estudi, ocupa el lloc de la figura humana. La idea de quaternitat és visiblement reiterada en el quadre de Zush, per mitjà dels llangardaixos i les quatre varetes màgiques que apareixen simètricament distribuïdes. Al respecte trobem adient la visió de Goraksha Shataka, qui equipara indistintament el malic o el cor del cos humà, amb el centre del món. Assimilació que permet interpretar el cos humà com el lloc del sacrifici, altar vàdic, casa o temple.²²

L'analogia entre el cosmos i el temple es reflexa per l'organització interior d'aquest darrer; així per exemple, cada traç circular o quadrat, dintre del *mandala* (imatge del temple) es correspon a una de les fases dels grans cicles còsmics. Només en el centre es permesa la ubicació de Brahma (símbol de la divinitat) al qual està consagrat el temple.²³

L'ordenació espacial de “Jude” es comparable a l'ordre que es descobreix en l'estructura del *mandala*, on el centre l'ubicació de

²¹ Eliade, Mircea. Lo Sagrado y lo Profano. Barcelona: Paidós Orientalia, 1998, p. 22.

²² L'altar vàdic que segons Titus Burckhardt, consta de –un cubo alzado con ladrillos dispuestos en varias capas, representa el “cuerpo” de Prajapati el ser cósmico total- Extret de Principios y métodos del arte Sagrado. Buenos Aires: Ed. Lidiom, 1982, p.11

²³ L'esquema del mandala, va servir per a la construcció de temples i de ciutats, establint una correspondència entre les categories socials i els seus homòlegs celestes, jerarquies divines. L'arquitecte tenia la missió de reproduir en les seves construccions l'arquetip humà de l'univers. Op.cit. nota nº14, p. 538

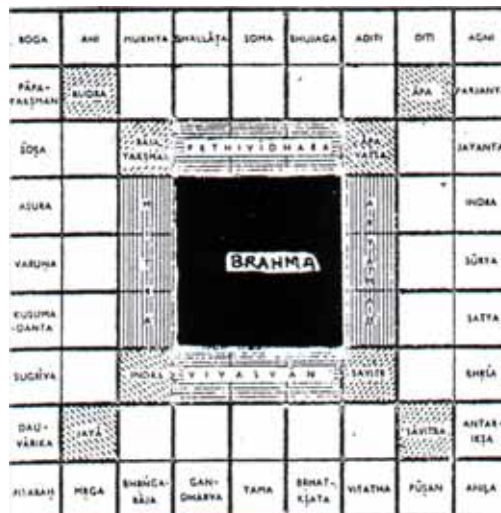
Brahma, ocupa en el quadre de Zush, el malic de la figura representada.

I també en l'arquitectura del temple cristià, trobem un esquema semblant, la creu inscrita en un cercle és símbol a la vegada de la totalitat de l'espai i síntesi del cosmos. El traçat de l'església en forma de creu es correspon no només amb el sentit religiós cristià, sinó que també té un paper cosmològic. Dintre de l'arquitectura precristiana, la creu representava l'element mediador entre el cercle del cel i el quadrat de la terra.



13. "Tetramorf"

Representació del tema en una miniatura bizantina medieval.

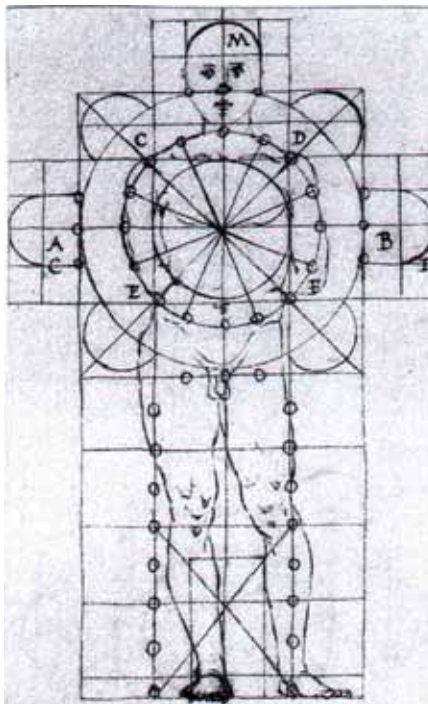


14. "Vastu - Púrusha" mandala, segons Stella Kramrisch

Curiosament també en la cultura xinesa el concepte "home", es representat amb una creu que uneix el dalt i el baix.



15. Ideograma Xinès de la gran Triada. Cel-home-terra.



16. Pla d'una basílica segons les proporcions del cos humà.

La correspondència citada del cos com a temple, la trobem també en Zush en sentit contrari, això és, la casa personifica el cos. Les cases representades en l'obra "Esovro Vorod" (1999) poden interpretar-se com cares o rostres humans on bàsicament s'identifiquen els ulls, el nas i la boca. El tret comú però a tota aquesta sèrie de representacions, és l'obertura que s'observa en alguna de les seves parets laterals o en la part superior. Punt u orifici a partir del qual s'estableix un pont o trànsit de comunicació amb tot element aliè.

En aquest punt caldria recordar les instal·lacions que Zush ha realitzat, aquestes són bàsicament cases, "La casa del dibuixant" i "La casa bombolla" exposades l'any 2001 al MACBA guarden aquesta característica, cap d'elles té sostre. Al respecte de lo qual Mircea Eliade, ens explica en el seu aclaridor llibre *Lo Sagrado y lo Profano*:

"El orificio superior de una torre india lleva, entre otros, el nombre de "brahmarandhra". Ahora bien este término designa la "abertura" que se encuentra en la extremidad del cráneo y que desempeña un papel capital en las técnicas yoguicotántricas; por allí también se escapa el alma en el momento de la muerte. Recordemos a este propósito la costumbre de romper el cráneo de los yoguis muertos para facilitar la partida del alma."²⁴

La costum anterior va transcendir al continent europeu i asiàtic tot atribuint l'escissió de l'ànima del difunt, al viatge o fugida d'aquesta darrera, l'ànima, a través de la teulada, o xemeneia de la casa habitada per la persona desapareguda. En el cas de tractar-se

²⁴ Op. Cit. nota nº 21, p. 127

d'una agonia llarga, es provocava el trencament de la teulada de la casa amb la intenció evident, de que l'ànima es pogués desprendre més fàcilment del cos.

L'explicació si d'una banda és rica en imatges, d'altre banda és susceptible de ser interpretada com una experiència mística, en la qual la condició humana és superada en forma de vol. Situació que en certa mesura es podria també fer comparable a l'experiència mística de l'èxtasi.

Ambdues interpretacions, tant el vol com el pas d'una forma de ser a una altre, es poden explicar com a possibles graus de llibertat.



17. "Esovro Vorod", 1999 (Detail)

En resum les tres obres, "Jude", "Kaenia I" i "Kaenia II", ens situen davant d'una silueta femenina, totalment simètrica i frontal a l'espectador, característiques que en l'art romànic es transcriuen entre altres, de manera hieràtica i monumental. Aspectes que Enrique Juncosa destaca com segueix:

"Como en el arte románico, además en el mundo artístico de Zush, los elementos decorativos de la composición están amalgamados en una estructura única y unificada. Zush, como sus lejanos predecesores, no se propone nunca imitar formas naturales sino que prescinde del ilusionismo espacial y de las situaciones dramáticas para distribuir sus propios símbolos, figuras y formas de acuerdo con líneas puramente ornamentales. Su arte es una forma de escribir mediante imágenes, ordenadas en complejas composiciones, y mezclando lo narrativo con lo meramente ornamental. Muchos dibujos de Zush, con sus posibilidades infinitas de perpetuación, nos hacen pensar inevitablemente en el extraordinario Tapiz de Bayeux, aunque podríamos también, remontarnos más y mencionar la Columna Trajana o algunas pinturas del Lejano Oriente, o incluso mirar hacia el presente i recordar la teoría del caos y los fractales... El trabajo de Zush en cualquier caso, es un ejercicio poético y no una estrategia para imponer dogmas sobre los demás. Se trata de la plasmación de una cosmogonía interior mediante representaciones de energías, y lo hace de forma tan lúcida como lúdica e irónica."²⁵

²⁵ Juncosa, Enrique. Text extret del cat. de l'exp. col.lectiva Agnus Dei. Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya, 1996, p.205

1.2.3. Alteritat a través de la representació del cos humà

A poc a poc, la presència i universalitat que havíem descobert en les obres, "Jude", "Kaenia I" i "Kenia II", va desapareixent alhora que es comença endevinar un itinerari de representacions, on les característiques de l'ésser humà apareixen disseminades, o fragmentades podríem dir, a través de les obres que consecutivament Zush va realitzant. És tracta d'uns éssers on a més a més de resultar difícil la seva ubicació en un dels dos grups definitoris, masculí o femení, aquests éssers, palesen donades les seves deformacions i exageracions, un tipus d'extraterritorialitat en el sentit de sobrepassar qualsevol dels límits establerts. Adjectivació que ens retorna una altra vegada al pensament de W. Benjamin, de qui F. Jarauta diu: "Su mirada es medúsica, inquietante, saturnina, capaz de congelar las cosas para después abrir en ellas una especie de interioridad subjetiva. Es el pensamiento que se atreve, se arriesga a detener la dialéctica para posibilitar el aparecer de un orden en el que se inscriben las mediaciones ocultas, los azares, esa

interminable secuencia de otros que para Benjamin constituyen la verdadera historia de las formas.”²⁶

Aquests “altres” citats podria ser un dels punts que comparteixen Zush i W. Benjamin, en tant que tots dos autors, més enllà de l'aparença de lo concret, intenten descobrir el concepte que adquireix per a la majoria, el sentit de la desviació, o *extravío* com una ruptura entre el jo i la raó.

Tal és que, en l'obra de Zush no només ens trobem amb unes figures inclassificables, com ja he comentat, entre mascles o femelles, sinó que entre un extrem i l'altre s'hi fan possibles tot un semblant d'estats intermediaris, per als quals és necessari també, la creació d'un espai que faci possible la narració de la seva pròpia història.

Sigui com sigui, donada la intervenció del perfil femení en l'obra del nostre artista, val la pena considerar el paper exercit per aquesta, com “una altra” identitat, possible de descobrir en el procés ja sigui de pèrdua, d'extraviament, o senzillament de metamorfosi. En els quadres “Jude”, “Kaenia I” i “Kaenia II”, l'ésser humà (dona) arriba a adquirir unes característiques físiques i extrasensorials classificables de superiors. En tots els casos ens trobem amb un cos femení, que coordinat per uns eixos, intima amb un tipus de claus misterioses però, amb capacitat d'explicar i donar resposta als principis més insondables i captivadors de la condició humana, en el sentit en que ho recull Santamarina:

“El reloj femenino es una de las grandes amenazas que pesan sobre los hombres porque les indica, más que su propia existencia, que la finitud existe.

²⁶ Op. Cit. nota nº 5, p. 5.

Después de 120 lunas las mujeres pueden concebir, después de nueve meses dar a luz, pasadas seiscientas lunas llegan a un fin que empieza a incubar otro y, en el interregno, sigue el compás de ciclos tan regulares como sincopados. El cuerpo femenino se modula como el canon del tiempo. Un tiempo que irrumpe con el primer menstruado pauta cursos y transcurros y señala, vertiginosamente que todo tiene principio y tiene fin.”²⁷

Es podria cloure assimilant la interpretació de la figura femenina en l'obra que estudiem, amb la que explica Cristina Santamarina, qui ens parla sota els següents dos punts de vista:

- 1- L'un correspon a la dona sensual i desitjable, qui reafirmant-se en la seva pròpia naturalesa, mostra capacitat d'atentar contra la condició masculina.
- 2- L'altre aspecte pertany a una dona un tant desfemenitzada, la qual ha transgredit la pròpia condició de femina i per tant cau fora del control de l'home, dit en d'altres termes és una dona que ha deixat de ser dona sota la mirada femenina.

La representació de l'entitat humana però, avança en direcció a una intersecció, la qual podríem suposar fruit de la convivència entre uns elements immutables i tots aquells que són susceptibles de canvi. Parlar d'hibridació fóra un terme adient, no tant sols a nivell físic sinó també mental, punt de vista amb el que Zush situa en un continu enfrontament, la cultura i la natura.

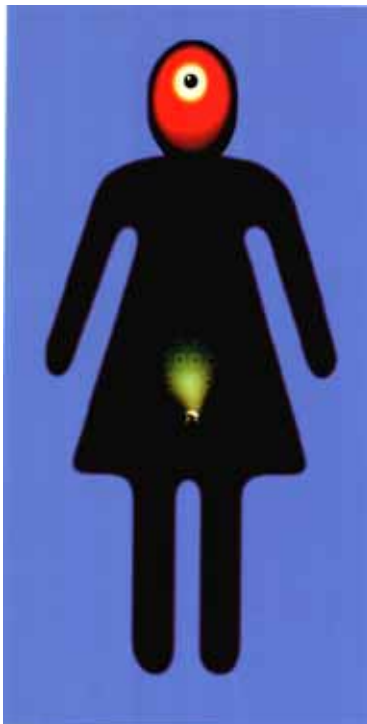
Vegem al respecte les representacions femenines:

“Kaenia I” 1971, “Ita Docan” 1990 i litog. Evru.2001

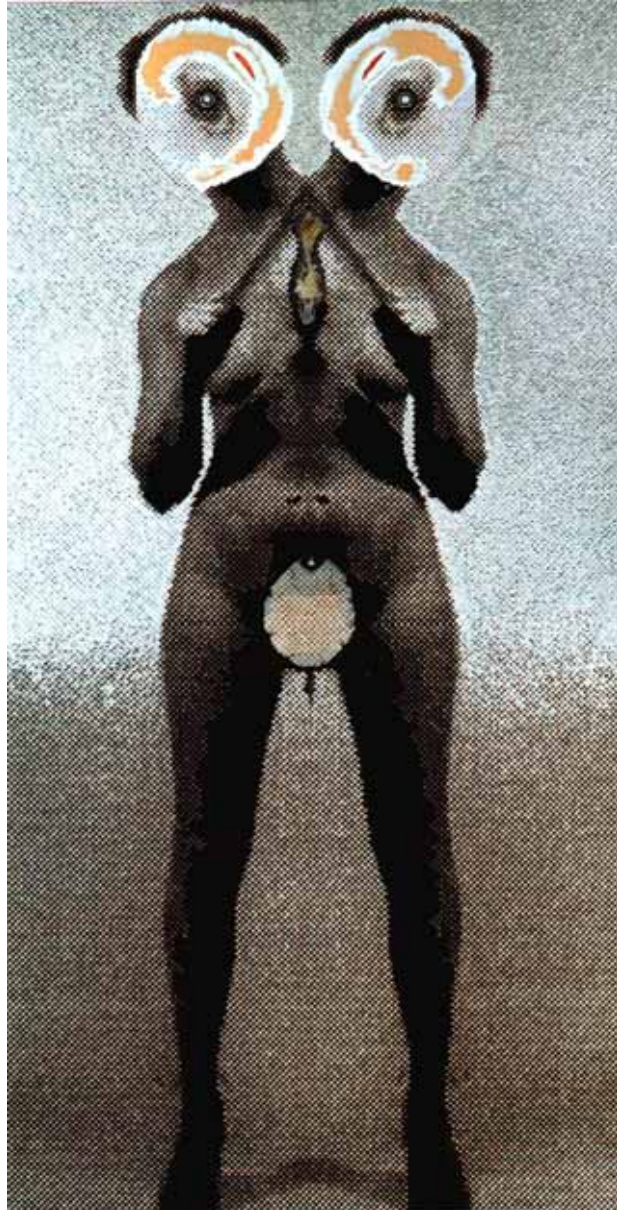
²⁷ Santamarina, Cristina. “Lo femenino, un eterno amenazante” a Monstruos i Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional. Madrid: Ed. Ministerio de Educacion y Cultura, 2000, p. 190



18. "Kaenia I", 1971



19. Litografia de Evru, 2001



20. "Ita Docan", 1990

Tornant altre cop a Walter Benjamin, aquest en parlar-nos de l'ambigüitat que suposa la vida moderna, diu: "Con la ciudad ocurre lo mismo que con todas las cosas sometidas a un proceso irresistible de mezcla y contaminación: pierden su expresión esencial y lo ambiguo pasa a ocupar en ellas el lugar de lo auténtico"²⁸

Tal és el paral·lelisme que en aquesta direcció s'estableix amb els quadres de Zush, observant molts dels seus personatges creats, ens adonem de que semblen producte d'una estranya barreja, en la que veritablement s'ha perdut part de la seva originalitat, donant com a resultat uns éssers que com el que podem veure en "Ita Docan", la presència de dos caps, fa pensar en el desdoblament de la unitat, o sinó tal vegada en la fusió de dues entitats en una de sola, tant si es tracta d'un cas com de l'altre, la via de l'hermafroditisme sembla la més oportuna per a considerar l'ésser engendrat.

Recordem que l'androgin antigament no era una qualitat atribuïda tant sols al sexe, sinó que era una forma de pensament màgic-religiós per mitjà del qual, s'explicava la divinitat com aquella que posseïa una doble naturalesa.²⁹

L'androgin hermètic, es representat com la unió de les forces primàries, masculines i femenines. (fig.21).

L'àguila simbolitza el mercuri complert, en sí masculí i femení. El muricec i la llebre signifiquen aquí lo tangible i lo corporal mentre que els ocells caiguts, al·ludeixen a la derrota de lo volàtil.³⁰

²⁸ Op Cit. nota nº5, p. 24

²⁹ Blavatsky, Helena Petrouna. La doctrina secreta (1888). Reed.Barcelona: Sirio, 1925.

³⁰ Burckardt, T. Símbolos. Barcelona: José J. de Oleñeta, Editor, 1991, p.48



(Autor anónim)

21. "L'Androgin Hermètic"

És evident l'al·lusió al principi de la creació que descobrim en el caràcter hermafrodida, fet que explica el per què en gairebé totes les civilitzacions antigues, trobem imatges amb aquesta simbologia. Parlar del mite de l'origen ha estat una qüestió que des d'antic ha interessat tant a filòsofs com a científics. Ja en la cultura egípcia trobem monuments com ara el pedestal d'un dels *colosos de Memnon*, on apareixen divinitats hermafrodites.

A l'Índia, aquest ésser doble i escindit en dos sexes però, lligat a una sola personalitat, era representat per la força i la llum de la qual emanava la vida, és a dir el que ells anomenen el *lingam*.

Curiosament en els antics mexicans l'androgín era anomenat amb la paraula *quetzalcóalt*, en dita concepció es reunien els valors i els principis dels sexes contraris.

En tots els casos es tracta d'una deïtat generadora, íntimament lligada a l'arquetipus de gèminis.³¹

Dintre de la tradició occidental, Plató explica en "El Banquete", els déus van formar primerament a l'home en forma d'una figura esfèrica la qual integrava ambdós sexes, forma simbòlica amb la que els mortals podien participar de les qualitats d'androgínia, característica reservada primerament només als déus.³²

³¹ Ortiz, F. El Huracán. Mèxico,. 1947.

³² Zimmer, J. Mythes et Symbolos dans l'art et la civilisation de l'Inde. París: Ed. Payot, 1951.

Observant altre cop l'obra de l'artista que estudiem, és interessant parlant d'androgínia el quadre "Renusa" 1991 (fig.22), per la doble interpretació que desprèn.

1- D'una banda sembla tractar-se d'una identitat femenina dintre de la qual hi resta inclòs el sexe masculí, d'on podríem pensar que el tema del quadre és la còpula, o unió de dos substàncies contràries que donada la seva fusió, esdevenen una sola unitat. Tal és la definició del caràcter hermafrodita.

Segons ens explica Michael Maier: "Los filósofos llaman hombre (luna) a la materia fría y humeda, y varón (sol) a la caliente y seca. El andrógino posee las cuatro cualidades"³³

Punt de vista que ens dóna a entendre la idea de complitud i d'equilibri màxim que suposa el fet de posseir aquest caràcter.

2- En el mateix quadre però a escala més gran, la pròpia figura femenina sembla ser aglutinada per un ésser fragmentat i desproporcionadament gran. Raó per la que la representació podria interpretar-se com una forma d'explicar el significat que "el mite" tanca en sí, això és, revelació de l'estructura del "Temps".

El mite ens aclareix Mircea Eliade, fa referència a aconteixements que varen tenir lloc en un començament, instant primordial i atemporal qualificat de mític, i que a diferència del temps profà, reactualitza en certa forma un temps sagrat.

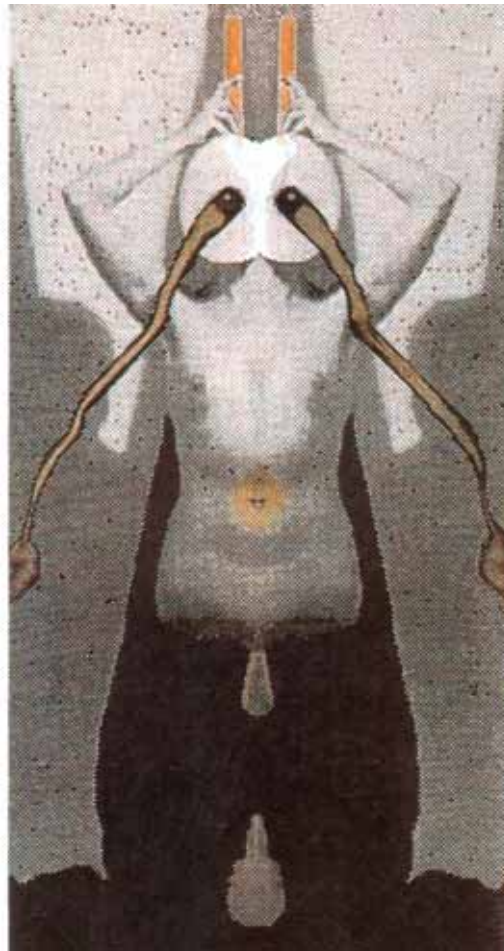
El mite doncs, arranca a l'home del seu temps cronològic (històric), projectant-lo al menys simbòlicament vers "El gran Temps" immesurable perquè no està constituït de duració, d'on es dedueix

³³ Op. Cit. nota nº 14, p. 460

que el significat del mite implica una ruptura del temps quotidià, alhora que suposa una obertura vers el temps diví.³⁴

Característiques que en "Renusa" (fig.22) s'autentifiquen per una doble vessant: La figura que apareix insinuada rera la protagonista del quadre, no sabem quan ni com acaba, motiu que podria justificar qualificar la naturalesa d'aquest ésser de a-històrica.

Per altra part, les dimensions d'aquesta mena d'aparició, ens situen en un pla sobrehumà. Aspectes ambdós que ens apropen a la funció descrita del mite.



22. "Renusa", 1991

³⁴ Op. Cit. nota nº 17, pp. 64 i 65

Són molts els models hermafrodites proposats en el curs de la història. És de destacar però en la cultura espanyola, el model unisex en voga durant els segles XVI i XVII, el qual s'allunyava de les antigues concepcions neoplatòniques i renaixentistes per als qui l'hermafrodita, era considerat un "miraculus" o grau de perfecció divina.

Tot i així existia en aquesta època (s.XVI, s.XVII) una altre forma més inquietant que la del citat "intermediari sexual", es tracta del "Prodigium", criatura a qui s'adjudicava tot tipus d'esdeveniments familiaritzats amb la moral del mal i portadora de presagis de signe negatiu. El naixement d'un hermafrodita era entès com un aconeteixement que guardava certa complicitat satànica, per lo que es considerava fora dels esquemes de la natura.

També en la cultura espanyola, apareixen testimonis d'aquesta experiència com per exemple: La invocació del monstre hermafrodita de Ràvena, mencionat en un paràgraf de "El Guzman de Alfarache", símbol de sodomia i brutalitat. O bé, en la pintura del segle d'or trobem aquests tipus d'anormalitats, en els quadres de Sanchez Cotan i José Rivera que plasmen dones barbudes.

En el context actual, destaquen sobremanera les tesis de Michael Foucault i de l'historiador Thomas Laqueur.

Michael Foucault ens explica en els seus escrits sobre la història de la sexualitat que, en l'Europa preil.lustrada, no existia el veritable sexe. L'hermafroditisme era considerat en aquella època com una tercera possibilitat i per a res s'identificava com algun tipus u altre d'anomalia, ara bé, quan algú naixia amb aquests caràcters era

necessari optar per un determinat sexe, doncs aquest era entès com un atribut social (no biològic) i les convencions de l'època així ho exigien.³⁵

Thomas Laqueur al 1990, va publicar un treball on assenyalava la presència d'una revolució cultural produïda durant la segona meitat del segle XVIII. Segons els seus estudis, en aquella època només era possible reconèixer un possible sexe, el masculí, el qual però admetia diferents graus de perfecció. El més viril era considerat el més perfecte i per contra, l'ésser més efeminat era per suposat el més imperfecte. Entre un extrem i l'altre hi cabien totes les transicions imaginables, des de les dones barbudes fins als homes menstruants i efeminats.

Sigui com sigui, les tesis de Foucault i de Laqueur han estat punt de partida pel qüestionament de l'existència de diferents sexes i rebutjar el model unitari o unisex proposat pel pensament il·lustrat.

³⁵ Foucault, M. Historia de la Sexualidad. VI. La voluntad del Saber. Madrid: Ed. S. XXI, 1998

1.2.4. Projectió femenina: Una nova Medea

Són diversos els factors que m'han fet pensar en comparar la figura femenina que ens mostra Zush, amb el mite de Medea.

D'una banda en la mitologia grega ens trobem amb un escenari ple de nombrosos crims i assassinats, pares que devoren als seus fills i fills que maten als seus pares, successos que semblen conjuntament engendrar sofriment i plaer.

Curiosament Medea dintre d'aquest context, malgrat ésser una assassina, és un personatge que és diferència de la majoria, per la seva capacitat de transformació, depenent en tots els casos de la versió del mite i del context cultural i cronològic. Qüestió que A. Moreau aprofita per aclarir el caràcter d'ésser viu atribuït al mite amb la següent aportació: "Medea no només està connectada amb una llista important d'històries (nissaga d'Hèlios i parentiu amb Circe, viatge dels argonautes i recuperació del toís d'or, saga de Iolcos, cultes a Corint, fundació mítica d'Atenes com a cap i casal de

l'Àtica, eponimia de Mèdia, etc.) sinó que, a diferència d'altres herois que sempre romanen iguals a ells mateixos, ella també va canviant, donant així una riquesa al personatge mític que sovint es fa difícil de descriure en tota la seva diversitat."³⁶

Seguint en aquesta direcció, es pot establir cert paral·lelisme respecte de la figura femenina que ens mostra Zush. Realment es tracta d'un ésser en continu procés de canvi, podríem pensar que és un engendri que viu simultanejant sota diferents màscares, o si més no, que viu adaptant-se a una contínua metamorfosi.

La figura femenina en l'obra de Zush és una imatge que vira formalment, ja sigui per mitjà d'una sèrie d'objectes aliens a ella mateixa, o no, però que a la fi arriben a despersonalitzar l'ésser humà de la seva condició, convertint-lo en projecció d'una força, que parla en diferents llenguatges depenent del cas. Si Medea representa alhora diverses identitats, ara la figura femenina resulta una projecció de sentiments que deriven entre l'estimació, el poder, l'engany i la traïció. Veure il·lustracions (figs. 23, 24, 25 i 26).

Conjunt de contradiccions que condueixen a F. Mestre, a considerar Medea, com: "...la força de l'univers dintre del context de la cultura grega, però també, potser més encara, paradoxalment, l'aspecte més humà, apassionadament humà dintre de l'humà."³⁷

La Medea que ens ofereix la mitologia grega, no és ni de bon tros un exemple fàcil d'entendre, assassina però mai condemnada. Alguna raó hi déu haver per a que el públic, pugui jutjar d'aquesta manera les actituds de l'heroïna.

³⁶ Moreau, A. *Le Mythe de Jason et Médée*. París: Les Belles Lettres, 1994, p. 14

³⁷ Mestre, Francesc. *La Razón del Mito*. I Congreso de Mitología Mediterránea. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000, p. 65

La dona representada per Zush, mostra el semblant descrit, es guanya la complicitat i l'admiració de l'espectador qui acaba per dignificar allò menyspreat i castigat per tothom.

Medea en el món de Zush podria simbolitzar l'opressió en qualsevol que sigui el sentit, ja sigui de raça, de poble o sexual (la dona oprimida pel món masculí).

El tipus d'opressió podria ser en el fons el resultat d'un mode de vida del qual és impossible escapar-se.

Recordant en aquest punt la biografia de Zush, aquest sofreix de jove la marginació d'una societat i és tancat en un psiquiàtric.

El tipus d'opressió física i psíquica es manifestarà evidentment en la seva obra i en un comportament també diferent, ja sigui en forma de malestar, sofriment, venjança o adaptació.

L'obra de Zush mostra un cúmul continu de les malalties de la nostra societat, de les quals en som víctimes en la mesura que formem part d'aquesta mateixa agrupació.

En el mite clàssic ens recorda F. Mestres, l'assassinat dels fills, representa un acte ferotge, delictes que es paga amb el turment més absolut. Tot i que Medea, comparablement a la dona que ens mostra Zush, és pot interpretar, com l'heroïna que allibera un tipus d'opressió.³⁸

El crim és possible desxifrar-lo com la pròpia realització de l'obra, en tant que una idea, o en el cas oportú una malaltia, dóna lloc a la representació de la pròpia voluntat.

³⁸ Op. Cit. nota nº 37, p. 71

Crim i alliberació en aquest cas arriben a tenir el mateix significat, o suposen en el cas de Medea, la institucionalització d'alguna cosa que comporta transgredir unes normes i crear a la fi un món propi i aliè al seu entorn.

Aquests aspectes contradictoris fan de Medea un personatge singular: divina i humana, mascle i femella, etc... binomis de paraules que si d'una banda guarden un aspecte oposat, també suposen un repte per qui les pateix.

Certament la dona que ens presenta Zush, és una dona divinitzada, deessa dotada amb una força sobrenatural, però també vinculada a les característiques pròpies d'una dona eròtica, i mare de fills.

En resum, Medea es projecta en l'obra de Zush d'una banda pel caràcter alliberador que palesen les seves representacions femenines, el qual en el marc del mite pren la forma del crim i de l'assassinat.

D'altra banda més enllà de la representació femenina, Medea suposa acceptar un ésser humà, el qual lluny de la seva immanència, ens mostra una naturalesa ambivalent, capaç d'aparèixer sota múltiples fisonomies, les quals segurament, li ofereixen una capacitat d'actuació que no tenia en principi.

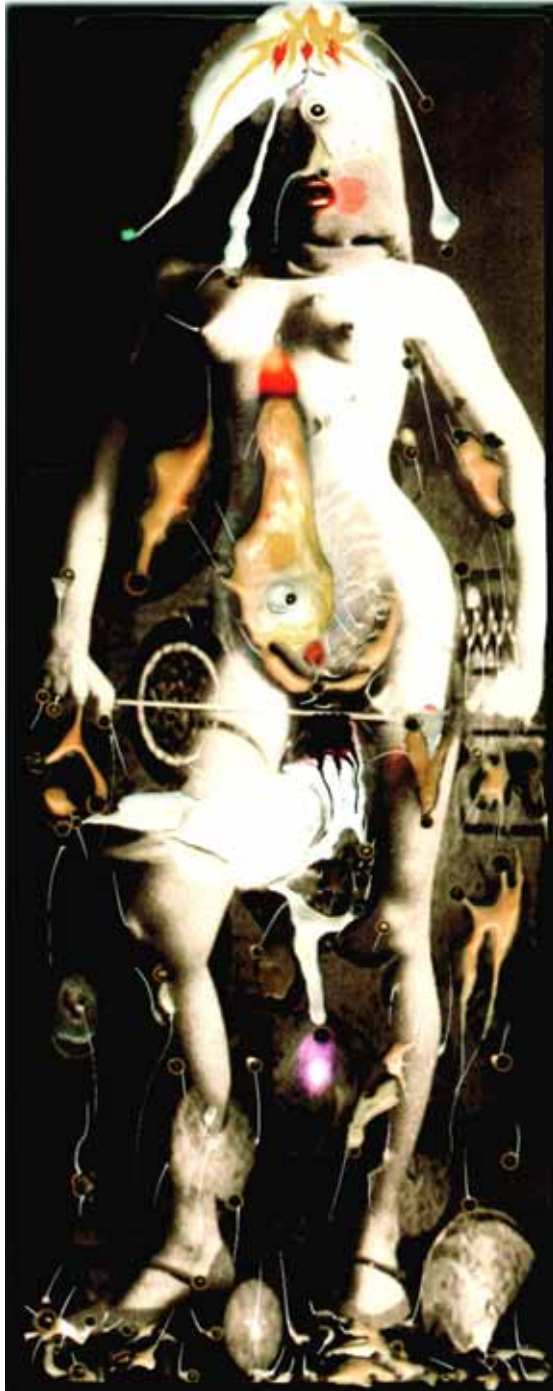


Fig.23

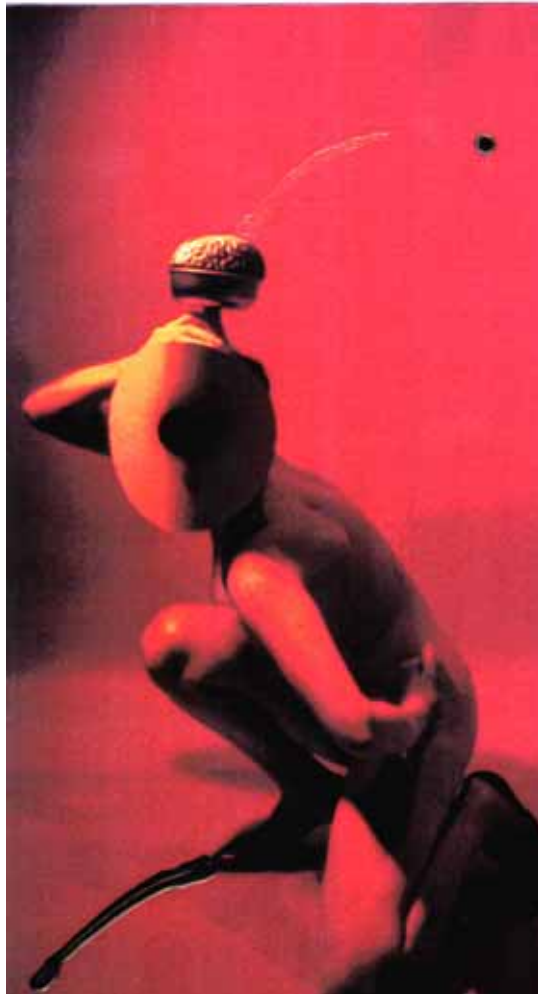


Fig.24

Imatges pertanyents als seus llibres "Book of Desidre" L.28 (1990-92) i "Evrominso" L.16 (1987-88), fig. 23 i fig. 24 identificables respectivament, amb el sentiment de venjança i l'ànsia de poder.



25. "Carina", 1997



26. "Sabina Braenia", 1983-85

1.2.5. Creació d'un territori imaginari:

La Diferència

L'ésser humà tal com ha quedat reflectit en parlar de Medea evoluciona en el sentit d'una doble transgressió, d'una banda amb capacitat d'enfrontar-se amb el poder absolut i d'altra esdevé imatge de l'aspecte més humà, direcció que permet parlar d'una vessant profunda i d'una realitat fosca, donat que sempre ens veiem immersos en una obra doblement ambigua i amb un significat multiplicat en diferents nivells interpretatius, adoptant segons sigui el cas, la cara de la monstruositat o la de l'inexplicable enigma.

Alteritat o alienació arriba un punt que es tornen sinònims o si més no, poden comportar certa confusió. Com també donada la fugida de la realitat que representa l'obra a tractar, hom pot posar en dubte la personalitat del foll respecte de la del geni.

En els següents paràgrafs es planteja el per què, de la creació de monstres i fins quin punt aquests han contribuït a establir l'origen

d'una determinada diferència, d'on es desprèn en el cas de l'artista que estudiem, la noció de territori imaginari, terme que deriva en el reconeixement de la pròpia alteritat.

Revisar cadascun dels engendres que ens mostra Zush en certa forma delimita el contingut de la paraula exòtic o extravagant i fins potser, conèixer quins tipus de temences el poden agredir, per la qual cosa Zush, malgrat pugui semblar contradictori, ens explica que es fa amic dels seus monstres, en el fons cercar la clau del per què d'aquestes creacions, suposa endinsar-se en un territori que és fosc a la raó, i que al·ludeix a les característiques de l'estat del somni.

Arribats aquest punt, ens trobem davant d'uns valors molt distants dels assenyalats en la dècada dels 70, (atemporalitat i sobretot una mena d'interrelació o de reconciliació entre un jo i l'univers). Ens enfrontem ara amb unes altres formulacions, situació que tot i la distància es podria fer al menys en part, comparable al que va tenir lloc entre l'època del renaixement i la del manierisme. A la unitat que postulava la primera, se'n va derivar una altra, (dita manierista) que va donar lloc a una obra del tot heterodoxa.

Estem parlant d'una obra on els valors formals es barregen amb els psicològics sense seguir però, cap model ni postulat³⁹. Parlem d'una època, en la que el que primava era precisament la deformació. La pèrdua o el guany d'alguna de les parts del model, s'anava convertint en una manera de fer que donaria lloc a un ingrés en una nova zona per a la creació. Tal és el que Zush va desenvolupant amb el seu art, situant-se sempre en un espai dit fora de la norma, i

³⁹ Podríem parlar d'artistes en la línia de El Greco, per citar només un exemple, en el qual la factura formal és "la serpentinata", i els colors elèctrics entre altres.

des d'on va teixint el gruix del seu treball nodrint-se només de sí mateix. El mirall manierista si bé es concilia amb l'original també, l'exagera i el deforma fins fer una tautologia de les pròpies creacions.

Des d'aquest punt de vista el terreny de l'art per a Zush es converteix en una aventura que desemboca en una zona diferencial, amb voluntat de festejar-la i de celebrar-la.

En una entrevista per a la revista "Album", Zush reafirma un cop més la necessitat gairebé biològica que tots tenim de trobar el nostre territori, ens ho explica com segueix:

"Desde la caja de cartón del niño hasta la serenidad que algunos adultos solamente encuentran en los lavabos, la necesidad de habitar aquel planeta en el que cada uno es su "pequeño príncipe" es la misma del animal que delimita su territorio. Saint Exupery, a quien leí en mi infancia en el Liceo Francés, es tan sólo un ejemplo más en la larga lista de ciudades ideales que, de Platón a Tomás Moro, de San Agustín a Aristóteles, han intentado dar respuesta a la llamada eterna del hombre por el espacio delimitado personalmente."⁴⁰

Zush ens posa en contacte amb un món de sensacions en el qual s'hi arrela la diferència (lo terrible i lo fantàstic). Concepte que tant es descrit a través d'una transformació (el monstre), com també pot prendre la cara de la malaltia, ja sigui física o psicològica (referida a problemes de marginació social).

⁴⁰ Gómez Soubrier, Juan. "El reino de Zush". Album. Letra-Artes. Madrid, 1987, pp. 45-48

Endinsar-nos en aquest terreny de fet, vol dir superar una barrera que divideix als homes en dos meitats, els que viuen als marges i els que no.

Si una deformació física es materialitza en un monstre, la malaltia engendra la tragèdia i representa el terror. L'habitable per aquests éssers no és altre que un territori imaginari i és en el fons el col·lectiu, la societat la que demarca les categories sota les quals s'estableixen els límits, que separen allò que és normal, d'allò que és diferent.

Al respecte, és d'interès la reflexió de Antonio Lafuente y Nuria Valverde:

“El tejido social, realizado mediante hilos de diferente textura y color, da la apariencia de una trama juiciosa y resistente. Hermosa incluso, diríamos, siempre que encontremos un recodo para cobijarnos con buena sombra. Pero siendo muchos, el tapiz sufre desgarros y continuas restauraciones. Nuevos hilos recomponen la trama y algunos adquieren la condición de fibra maestra: son las normas y convenciones que aceptamos mayoritariamente y que vertebran la vida en común. Los hilos principales tensan la estructura amarrándose en los extremos a mojones testigos que marcan los límites de nuestro mundo. Más allá está el ámbito de lo caótico y lo indomable. Está habitado por los inadaptados y los excluidos. Son los bárbaros, nuestros monstruos. Nos observan perplejos y temerosos. Van y vienen, cruzan la frontera sin respeto hacia las filigranas que ennoblecen el tapiz que sostiene nuestros pasos. Son libres y, por tanto, transgresores.”⁴¹

⁴¹ Lafuente, Antonio i Valverde, Nuria, a “¿Qué se puede hacer con los monstruos?”. Del llibre citat a la nota n° 27, p. 17

Caldria que ens preguntéssim, Quin és el punt de partida que socialment és té per "normal" i qui estableix i on se situa l'origen d'una particularitat? El concepte d'alteritat existeix potser només com la deriva de les nostres pròpies diferències, i és més, només en aquestes podem construir la pròpia identitat.

Fins ara hem parlat d'allò monstruós per a qualificar una transformació de quelcom que al dir de la majoria no és normal, potser per evitar la denominació de rar o de lleig.

A aquest respecte Moratin emprava la paraula "Acalófilos" per anomenar les persones amants de la lletjor. Aquestes darreres, eren qualificades d'irracionals i d'actuar sense sentit, bé sigui amb objectiu de burla, bé en el sentit de cercar una altra vessant de documentació.⁴²

El concepte de diferència i d'alteritat, neix en la Il·lustració i amb ell el d'individu. Terme però que en el s. XIX desencadena un interès tal que acaba per degenerar degut a l'excés d'imaginació. Així quan es descobria una tipologia humana, amb característiques diferents a les habituals, era qualificada d'exòtica i estudiada tant pels erudits com pels científics de més prestigi de l'època, i no tant sols això, el poble sentia tal curiositat per dita criatura, que aquesta era exposada públicament fins convertir-se de vegades en motiu de burla i d'espectacle.

Aquests éssers expulsats de la vida normal, ens enfronten amb el mite de l'ànima atrapada en un cos malformat i inclassificable, la diferència ara és vinculada amb el càstig diví i replanteja el concepte de pecat.

⁴² Williams, Gwyn A. Goya y la Revolución Imposible. Barcelona: Ed. Icaria, 1978, p. 71

Els cossos que ens presenta Zush poden representar precisament l'antitesi capaç d'amagar l'altre part del jo. Zush representa en múltiples obres aquest aspecte, tant en les que se suposa la representació d'un doble com també, en les obres en que aquesta alteritat deriva en el contemporani tema de la clonació.

Els espectacles de fira tant populars en el s. XIX, no feien altre cosa que alliberar fins a cert punt al públic de frevoleses i autoafirmar-se en la noció de pertànyer a una normalitat.

Caldria que ens preguntéssim avui que en resta d'aquesta altre cara del jo que d'antuvi fou anomenada de monstruosa? I si existeix quina modalitat pren?

En aquest aspecte, la tecnologia facilita el transformisme, prova d'aquest darrer factor, el podem comprovar per exemple en molts dels treballs artístics presentats en la biennial de Lyon-2000.

En la (fig.27), Orlan(1947), França, ens presenta una transformació del seu propi crani per mitjà de fotografies, fins abordar unes característiques fisiològiques properes a les cultures precolombines o africanes.

L'artista acostuma a transformar el seu propi cos mitjançant la cirurgia estètica.

En el segon cas, (fig.28), l'artista Rona Pondick (1952), Estats Units, ens mostra una escultura en la qual hi té lloc un procés de metamorfosi entre el cos de l'home i el de l'animal.



27. Orlan "Self-Hybridation", 1998



28. Rona Pondick "Fox", 1998-99

1.2.5.1. "My weak points", 1980

"Evrugo contrects", 1982

"Père mère du donde", 1982

Les característiques exposades arrel de la monstrositat, es desenvolupen de manera diversa en cadascuna de les obres de Zush. A continuació, es proposa analitzar algun dels trets esmentats en l'apartat anterior per mitjà de les obres "My Weak Points", "Evrugo Contrects" i "Père Mère du Monde".

"My weak points", 1980 (fig.29)

Un dels motius pels que he escollit aquesta obra, es per què està clarament delimitada en dues parts.

Aquest tipus de divisió apareix en l'obra de l'artista de moltes maneres diferents. La separació física del quadre en dues meitats, podria interpretar-se com la frontera que separa els dos móns dels que he parlat fins ara, un de racional i un de irracional, o el que fóra sinònim, un món exterior i un món interior.

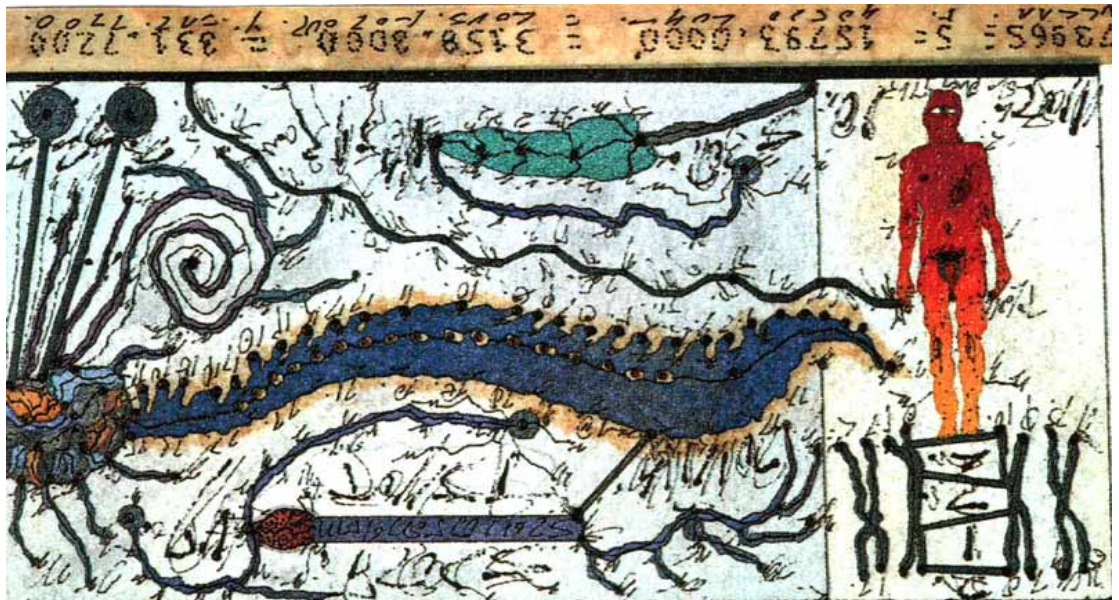
Dels principals elements compositius destaquen sobre manera una columna vertebral, representada per una mena d'òrgan llarg i ondulat que travessa de cap a cap la part esquerra del quadre, el dibuix de l'òrgan esmentat, comunica una massa possiblement cerebral, i l'altra banda del quadre. Podria ser aquesta una manera de representar una relació entre la part psíquica de l'ésser humà generador d'idees, i una part motriu física, representada per un cos humà en aquest cas pintat de color vermell.

A la part més gran del quadre, no hi ha cap personatge identificable, malgrat això, els indicis de les senyals que s'hi troben, podrien interpretar-se com tot allò que pot arribar a ser, i que encara no és, (matèria informe que pot arribar a esdevenir vida en una altra situació), hom hi podria veure també, el submón que pertany al desordre que precedeix a la vida.

Un altre element identificable en aquesta mateixa banda del quadre, és un òrgan fàl·lic del qual surten d'ambdós costats, una mena d'arrels o signes gràfics. De l'extremitat de la citada forma, surt un conducte ondulat que comunica amb un altre punt circular més gran que la resta. Es podria identificar la descripció anterior amb el moment en que l'esperma fecunda un òvul.

De la mà de l'home es desprèn un filament ondulant que arriba fins a l'extremitat superior esquerra.

A la banda superior del quadre hi podem identificar una sèrie de números i lletres il·legibles. La relació establerta per aquesta línia es podria interpretar, com la transcripció manual que l'home fa de les seves idees, això és, el que al llarg dels anys ha constituït una herència cultural.



29. "My weak points", 1980

El dibuix que representa una vareta màgica, podria assolir el paper de generador de vida, tal és el requisit indispensable per a que un naixement tingui lloc, bé és tracti en sentit físic o referit a una idea, no n'hi ha prou amb unes determinades circumstàncies, el desig i l'entusiasme necessaris per a propiciar una obra d'art, podrien en aquesta ocasió estar representats per la màgia de l'esmentat instrument (la vareta).

A l'altre costat del quadre s'hi descobreix un home del qual hi sobresurten de manera particular, els òrgans sexuals i un ull situat al cervell.

L'ésser així representat sembla ser fruit d'una herència genètica determinada, la qual ve donada per la sèrie de cromosomes que a mode de creuaments entre si, formen el pilar sobre el qual s'aguanta la figura.

El dibuix suposa una mostra més de l'interès que Zush manifesta sempre per la ciència, per esbrinar el primer per què i el com es va produir la vida.

La mà del personatge com ja he assenyalat, actua de mitjancera entre la part material de l'home i la part intel·lectual, donant lloc a una de les eines que més ha caracteritzat als humans, la llengua escrita.

El contingut del quadre es podria resumir, com la descripció de l'essència d'un l'ésser humà format bàsicament per dues parts, les quals es corresponen en aquesta ocasió, amb les dues zones que divideixen al quadre en dues meitats.

Una altra característica que guarda l'obra, és la comunicació o pont que s'estableix entre una part del quadre i l'altre, o el que és el mateix, entre la vida real i un submón que encara està per manifestar. La forma d'establir aquest tipus de relació forma part del propi llenguatge pictòric de Zush, que puntualment podríem resumir amb els següents elements:

- Una línia o frontera divisòria amb connexions entre les dues parts de l'obra.
- Uns signes fruit d'una herència cultural, transcrits per mitjà d'una mà.
- El moment del coit, físic i psicològic.
- D'altres icones identificables són: el sexe, un cervell, un ull, una columna vertebral, una vareta màgica i cèl·lules que componen el tipus de fluid vital, on resten tota la sèrie d'elements descrits en suspensió.



30. "Evrugo contrecs", 1982

“Evrugo contrecs”, 1982 (fig.30)

“Son monstruos quienes no se ajustan a patrones establecidos. Y esa es justamente la característica que mejor los define: Su identidad irreductible y su rostro inquietante. No pueden clasificarse pues llegan de un mundo sin leyes de un lugar que no comprendemos. Podemos hablar sobre su naturaleza y tratar de cubrirlos de palabras, pero como el agua se escapan entre los dedos.”⁴³

L’obra com podem observar, parla d’éssers estranys, deixalla o, luxe que s’ha pres la matèria manifestada ara, sota mil formes diferents, les quals es generen unes a les altres sense cap tipus de limitació, ni llei que les organitzi.

Les criatures nascudes així, amb totes les seves deformitats i exageracions, semblen nedar en un tipus de magma viscos. Cadascuna sembla parlar o entendre amb el llenguatge que li és assignat, desvetllant potser la marginació de que pateix o les possibles alteritats de l’artista que els hi ha donat vida.

Característiques generals de l’obra:

No hi ha en aquest cas cap tipus de demarcació, ni en els marges ni en la part central de l’espai que ocupa el quadre.

Pràcticament no hi ha una estructura compositiva. Les formes representades hi són totalment de forma aleatòria i atzarosa.

⁴³Op. Cit. nota nº 41, p. 19

La característica que potser majoritàriament es desprèn de l'obra i que engloba a totes les altres, és la llibertat de creació. La matèria informa esdevé un tipus o altre de forma humana.

Totes les figures representades apareixen amb una línia que ressegueix el seu cos interiorment. Cosa que remarca una vegada més la importància que Zush dóna a la part interna del cos, tant a la vessant física i biològica com a la psíquica o intel·lectual.

Actualment el gust per la mutació i la transformació del cos, és manifesta amb el *travestisme* i l'ús del tatuatge, pràctiques cada cop més esteses dintre de la nostra cultura. L'exhibició del cos, malgrat sigui en un altre sentit, es pot veure també en l'interès que la majoria expressa per a mantenir-se dintre d'una determinada estètica.

"Père mère du monde", 1982 (fig.31)

L'obra de Zush, es desenvolupa en tantes direccions i aborda tants conceptes que hom pot parlar no tant sols d'un artista que pinta, sinó d'un explorador de recursos i de trajectes per mitjà dels quals, l'obra adquireix la capacitat de transformar-se, conseqüència en tots els casos de l'experiència de la pròpia vida.

El tema esmentat aquí de la monstruositat, pot ser només una excusa per intentar esbrinar, que és el que en realitat ens vol explicar Zush.

En l'obra "Père mère du monde", queda revelat el caràcter proteïforme de l'obra de Zush. La unitat dintre de la diversitat és una de les característiques que protagonitza una obra on els desitjos i els enigmes de l'ésser humà, queden palesos per mitjà dels elements iconogràfics representats aquesta vegada, en forma de raigs expansius al voltant d'una figura, on el sexe femení comparteix la seva funció amb el masculí.

Si d'una banda el dibuix ens fa esment d'una persona que sembla voler conquerir el món, d'altra banda la vessant fantasiosa, és expressada per la ingravitació amb la qual apareix la figura. Característica que per la seva representativitat i estructura, m'evoca el superb "Àngel de Tobies", gouache s/paper de Hosein, (escola mogol, Índia) fet cap al 1590, que avui es conserva al Museu Guimet de París. En ambdues obres el protagonista levita sobre el terra, en un cas figurat per un grafisme en forma de terbolí i en l'altre senzillament el terra podria identificar-se com un territori diferent a l'espai on se situa l'actuació del protagonista. Un altre element iconogràfic que cal destacar, són les ales que en tots dos casos ens

recorden la idea d'un ésser d'una naturalesa si no superior, si diferent a la nostre.

És evident la semblança de característiques formals que hom descobreix en contemplar ambdues obres. Tant pel que fa a la relació de simetria i centralitat de l'obra, com pel que fa al caràcter gestual d'una línia que bàsicament es desenvolupa en forma d'arabesc. En quant al color, és fàcil endevinar una tinta plana vermella com a protagonista de l'obra, acompanyada això si, de les corresponents tintes complementàries, equilibrant el conjunt d'elements que relacionen el fons i la figura de l'obra.



31. "Père mère du monde", 1982



Hosein (escola mogol, Índia)

32. "Àngel de Tobies", 1590

Girant la mirada altre cop a la història. Ens hem de remetre una vegada més al s.XVIII, per a trobar un espai específic i reservat en el

que aquests éssers (anormals), o criatures diferents, disposaven per a la seva ubicació.

“El folleto”, fou la primera revista popular on es registraven amb cert grau de crítica i d’ironia els personatges que patien algun tipus de deformació. La publicació, no restava exclosa de l’humor necessari per atreure a un públic cada cop més juvenívol.

Un segon espai on es podia gaudir d’aquesta mena de troballes exòtiques, fou els gabinets. Lloc d’exhibició per a col·leccionistes i afeccionats en general.

La curiositat que va provocar en aquest segle (s.XVIII) l’esmentada diferència, donà lloc a una competència entre anatomistes i naturalistes que va resultar ser positiva per a la medicina, se seguien d’aprop tots els naixements, es classificaven les espècies, i es va avançar en les descobertes de la teoria epigenètica (origen).⁴⁴

Estèticament aquest tipus d’afecció, també resultà efectiva. Les deformacions catalogades de monstruoses, van servir per a consolidar la insalvable bretxa entre la bellesa i la lletjor, amb lo qual les categories estètiques es multiplicaven considerablement.⁴⁵

És curiós com a través d’aquests éssers malformats i esgarrifosos es van associar els interessos científics amb els artístics. En aquest sentit val la pena recordar les afirmacions del naturalista Gaspar Friederich Wolff, qui s’entusiasmava per la bellesa i l’elegància d’aquelles

⁴⁴ Hagner, Michael. Citat a “Utilidad científica i exhibición pública de monstruosidades en la época de la ilustración.” Del llibre citat a la nota 27, p. 107

⁴⁵ Leonardo da Vinci, en el seu tractat de pintura, s’aproxima al món exterior amb tota la seva magnitud sense criteri selectiu. Aspecte que descobrim en les paraules: “Si el pintor quiere contemplar bellezas que lo cautiven, es muy dueño de crearlas, y si quiere ver cosas monstruosas y que espanten, o bien bufonescas y risibles o, incluso, conmovedoras, de ellas puede ser señor y dios”. Da Vinci, Leonardo. Tratado de Pintura. Madrid: Ed. Akal S.A., 1986, p. 48

vísceres. Sens dubte no podem en cap manera pensar que es traca de monstres ben estructurats i bells, sinó d'un obsessionat ull d'anatomista.⁴⁶

En l'època es van arribar a fer reproduccions de cera d'aquells òrgans estranys, objectes per als que, el públic, tant l'erudit com el que no, sentia fascinació no tant per l'objecte en sí, sinó per l'admiració que podia arribar a experimentar davant d'aquelles sorprenents formes.

⁴⁶ Op. Cit. nota nº 44, p. 122

1.3. L'objecte i els objectes

Descartes deia:

“Cuando nos sorprende el encuentro de un objeto por vez primera, y juzgamos que es nuevo, o muy diferente de lo que antes conocíamos, o bien, por suponerlo que debe de serlo, esto hace que lo admiremos o quedemos extrañados ante él. Y como esto puede ocurrir antes de reconocer por cualquier medio si este objeto nos es o no conveniente, me parece que la admiración es la primera de todas las pasiones. Y no tiene contrario, porque si el objeto que se presenta no tiene en sí nada que nos sorprenda, en ningún modo nos conmueve, y lo consideramos sin pasión.”⁴⁷

Els objectes a que em refereixo, si bé no es poden arribar a qualificar de rars ni tampoc d'exòtics, aquests sí que constitueixen donada la seva singularitat, motiu d'admiració.

⁴⁷ Descartes, René. Discurso del método. Tratado de las pasiones del alma. Barcelona: Ed. Planeta, 1984, p. 116

L'actitud de Zush podria ser comparable a la que Descartes ens proposa en el fragment sobre "Les passions de l'ànima", 1649.

Descartes descriu l'admiració com una experiència humana en general. La seva intenció és la de descriure aquesta actitud no com un moralista del s. XVII sinó com un científic enfrontat a resoldre qüestions de tipus psicològic.

A l'edat mitjana es considerava a les pedres precioses com a prodigis amb poders sagrats i dignes de reflexió, en aquesta època tot allò provinent d'orient permetia d'experimentar i imaginar un món molt més espiritual que el propi i molt més atractiu que l'ordinari. Durant aquesta època hom quedava admirat davant de fenòmens, infreqüents, obscurs, i inexplicables per mitjà de la raó.

Descartes en canvi ens descriu l'admiració com una reacció davant d'un aconteixement totalment nou.

Una experiència semblant es pot experimentar en entrar al taller-casa de Zush on, els objectes que trobem repartits d'una determinada manera, contribueixen a augmentar en l'espectador un efecte emocional.

Retornant altre vegada a la història, ens trobem amb figures tant emblemàtiques com Marco Polo, qui sentia un ver entusiasme per tota mena d'objectes connaturals de d'altres continents, sobre tot l'asiàtic. El citat viatger associava conscientment un valor especial a tot allò que li era causa de sorpresa com ara, les espècies, les banyes d'unicorn o les arrels de la mandragora.

Treballar en el taller-estudi de Zush, es recordar una i altra vegada l'experiència que ens ofereix cadascun dels nostres sentits.

Conversàvem sobre les olors al mateix temps que podiem comentar receptes culinàries, tant de cultures llunyanes com de properes, alhora que podiem discutir sobre els colors emprats en la pròpia forma de vestir o, de les afeccions personals sobre temes musicals. L'ambient recreat anava tornant-se propici per a la creació. Qualsevol cosa podia ser interpretada com la primera causa per esdevenir al menys part d'una obra. Calia estar sempre molt atent.

Durant l'època de l'alta i baixa Edat Mitjana, com ja he descrit, l'admiració fou en definitiva una emoció prou respectada, pròpia de la classe més poderosa, de l'élite en definitiva i dels religiosos. Només a ells els hi estava permès de contemplar i gaudir d'aquests artefactes.

Dos segles més tard Descartes desenterra el concepte de "l'Admiració", com la primera de les passions.

Ell mateix ens parla en aquest to:

"La admiración es una sorpresa repentina en el alma que nos empuja a considerar atentamente aquellos objetos que parecen raros o extraordinarios..... Aun cuando algo que nos sea desconocido pueda presentarse por primera vez a nuestro entendimiento o a nuestros sentidos, no por esa circunstancia lo retenemos en nuestra memoria. Es necesario además que la idea que tengamos de ese objeto se fortalezca en nuestro entendimiento por alguna pasión, o a la inversa, por la aplicación voluntaria de nuestro entendimiento en un estado particular de atención y reflexión... De modo que todos aquellos que carecen de una

inclinación natural a esa pasión son en la mayoría de los casos muy ignorantes.”⁴⁸

Conclou Descartes que l'admiració és una qualitat més intel·lectual que no pas social o religiosa i que en aquesta descansa, el primer pas d'un procés d'aprenentatge, que obliga a desenvolupar l'habilitat necessària per a dur a terme una experiència conscientment volguda.

En el món de Zush, objectes tan quotidians o vulgars com ho podrien ser un tros d'una fulla, una pedra o una cosa tant efímera com una gota d'aigua escanejada, poden acabar formant part d'un procés intel·lectual.

L'experiència viscuda per Zush davant d'un determinat artifici (orgànic o no) podria recordar en certa forma a les investigacions que Robert Boyle va realitzar observant els objectes que eren capaços de brillar.

Entre aquests objectes hi eren inclosos no tant sols els diamants i les gemes precioses, sinó materials tant poc nobles com la fusta podrida i la carn o el peix en estat de putrefacció. Boyle i el seu ajudant s'explica que treballaven en la més absoluta foscor i vestits de negre per captar la més mínima insinuació de llum.

Boyle en descobrir les virtuts òptiques d'un nou telescopi, es va dedicar de manera incondicional a treballar sobre la mesura del color i la intensitat de la llum.

Descobrim una vegada més en Zush una naturalesa que hom podria titllar de curiosa i científica, qüestió que el condueix a

⁴⁸ Park, Katherine. Citada a “Una historia de la admiración y del prodigio”. Del llibre citat a la nota n° 27, p. 82

indagar sobre la constitució de la matèria bé sigui natural o artificial. Aquest aspecte atorga a Zush el qualificatiu de capdavanter en utilitzar els avenços científics. Sistemes hologràfics, fotografia i sistemes digitals, augmenten la seva capacitat sensitiva, especialment la referida al sentit de la vista.

Comentari que podria ser aclaridor per a entendre l'apel·latiu *Artciemist*, paraula amb la que avui Zush resumeix la seva pròpia forma de ser i d'actuar.

1.4. La monstruositat. De la tradició a una nova i particular adaptació

Els objectes als que m'he referit en l'apartat anterior, guarden una evident relació amb tota la sèrie de personatges que estranys o no, ens anem trobant a mesura que contemplem l'obra de Zush. Més que monstres, en el sentit que avui en dia ha adoptat aquesta paraula, el significat dels dibuixos de Zush, ens apropen molt més al que originàriament s'atribuïa a aquesta paraula.

El monstre apareix en les cultures arcaïques, com una potència o força latent, capaç d'explicar el que hom no pot entendre per mitjà de la raó, alhora que exerceix la funció de protegir i de preservar a la col·lectivitat de perills que difícilment l'home d'aquell temps podia afrontar.

A l'antiga Grècia l'encarregat d'endevinar el significat d'allò secret l'anomenaven *Tirèsies*. Paraula que prové de *Tirèsia* onomàstic

derivat de la paraula Tera-Teieras o el que és el mateix, intèrpret de signes invisibles.

Tirèsies apareix des del principi de la creació sota diferents formes i sempre en mig d'una dualitat, ja sigui entre els déus i el homes, o entre els vius i els morts (el tera actua sempre d'intercessor entre allò ocult i allò visible).

En la pintura de Zush tot una sèrie de signes gràfics i enigmàtics es podrien interpretar des d'aquesta vessant. El signe com a portador d'un significat, actua de mitjancer entre l'enigma i una determinada resposta.

En les societats xamàniques, és una pràctica habitual la descorpoerització o metamorfosi del cos, experiència que també s'ha anomenat viatge iniciàtic. En aquest tipus de pràctiques, el cos sofreix una transformació i és la ment la que ocupa la totalitat de l'individu qui, desproveït de tota aparença pot arribar a un lloc indefinit.

L'estat més intens al que accedeixen les cultures que duen a terme aquesta mística, és el de la complerta identificació entre qui ho practica i amb allò que entren en contacte. En aquests casos el cos es converteix en propi signe d'allò desconegut. Arribats aquest punt l'intèrpret del signe obscur, és també convertit pròpiament en una mostra d'allò ignot.

L'intèrpret del misteri i el misteri esdevén la mateixa cosa, de manera que ambdós formen una parella en espiral difícil de distingir.

En les cultures arcaïques, la presència del xaman o *teras*, es assegurada pel lloc que ocupa el sacerdot diví. La noció de monstre en aquests casos ens remet a una presència mística (privada) o

pública (cohesionadora). Aquests dos rostres del signe-monstre, són normals per a una societat arcaica en la qual la pràctica de l'endevinació resulta habitual.

El discurs racional grec serà el causant d'allunyar el monstre tal com era explicat fins aleshores, i li assignarà un altre indret.

A partir d'Aristòtil el *teras* grec deixarà de ser un senyal o un rastre per passar a ser comprès com un signe malentès i incert, això és una contrarietat o confusió de la natura.

Aristòtil divideix els monstres en dos grups, en primer lloc els que són exageradament immensos, en aquest sentit *teras* esdevé sinònim de gros, en grec "pelor" o sinònim d'animalesa, exorbitant o tremebund, significat encara vigent avui dins la nostra societat.

El segon tipus de monstres, segons Aristòtil, és el format per totes aquelles criatures que sofreixen d'algun tipus de mancança. El *teras* passarà a convertir-se en sinònim del que més tard en l'edat Mitjana es traduirà en llatí com a "Mancus" és a dir mutilat.

La idea de monstre interpretada per Aristòtil com l'efecte d'un excés o d'una mancança, arriba fins al s. XVI.

Cal fer esment però del segle XVI com un moment en el qual els estudiosos es sentien motivats per tot tipus d'anormalitat, aquestes eren qualificades de meravelles, de qualitats més que no pas de defectes.

S'estudien els fenòmens òptics, l'astronomia, la botànica i s'intenta per primera vegada donar una explicació lògica als fenòmens meteorològics i a qualsevol deformitat física.

En el segle XVII en canvi, els estudis sobre teratologia van condicionar un àmbit propici per a que es desenvolupessin importants exemples de literatura fantàstica.⁴⁹

En el segle XVIII, l'estudi de les desviacions esdevé imprescindible, i en aquest sentit es parla de la norma com una possibilitat de poder controlar l'atzar. En realitat fou precisament la desviació de la norma, la que va motivar els estudis sobre el funcionament del cos humà, i el naixement de la biologia.

Totes les investigacions que es van fer a l'Europa del 1700 sobre l'amputació de membres, van acabar amb la producció delliiberada de deformitats, les quals lluny de suposar-les fora de la regla van servir per explicar l'individu amb un cert equilibri malgrat posseir desviacions. Es defensa la idea d'un ésser amb una funcionalitat pròpia, el qual es pot reorganitzar i fer possible el seu mode de viure, així la vida es retratada en termes de funció i no només d'estructura. El que escandalitza en aquest moment, és el caràcter harmònic del monstre i no allò que té d'alteritat.

Durant els primers decennis del s. XIX el filòsof Ian Hacking explica com l'atzar podia aportar ordre al caos, de igual manera que la desviació atorgava legitimitat a la norma i servia en última instància per a garantir l'aplicació de la llei.

D'altra part Xavier Bichat escrivia les seves investigacions fisiològiques sobre la vida a partir de dades obtingudes de la dissecció de cadàvers, de la mateixa manera que el filòsof John Locke, havia desenvolupat estudis relatius a la intel·ligència en el seu

⁴⁹ V.V.A.A. Escenes de l'Imaginari. Barcelona: Edita Institut del Teatre i Diputació de Barcelona, 1998, pp. 61-66

assaig, *Sobre el Entendimiento Humano*, a partir dels estudis fets sobre els idiotes i els bojós.

L'ús pragmàtic d'una interpretació de tipus naturalista va desembocar com per exemple en el cas del criminòleg Lombroso (s. XIX), en l'associació de certes característiques físiques a certes pautes de culpabilitat o no, d'una persona. S'estudiaran i s'interpretaran els trets del rostre i de la mirada, des d'un punt de vista no només naturalista sinó moralista.⁵⁰

Ens trobem ja molt lluny d'aquella primera vessant fosca que se suposava que ocupava el lloc del signe(*teras*). De ser un atribut diví, el *teras* passa a ser el signe-monstre que convertirà el benigne en bo i el maligne en dolent, moral que s'arrela a l'edat mitjana i que converteix tot un seguit de manifestacions en connotacions malèfiques, com per exemple el drac infernal del bestiari medieval, imatge de l'anticrist, de qui cal desempellegar-se i evidentment eliminar.

Finalment allunyats d'una primera faceta màgica - transformada en naturalista i moralista durant els segles posteriors i convertida a una vessant fantasiosa en les èpoques més recents- els estudis arrel de lo monstruós, ens han de conduir curiosament, a esbrinar l'inconscient humà entès aquest, com una regió tancada en sí i allunyada dels principis regits per la raó.

En aquesta interpretació, el monstre habita la seva forma com si aquesta fos una disfressa propera a lo repulsiu i esgarrifosa.

⁵⁰Moscós, Xavier. a "Entre los signos del caos y la evidencia de la vida". Del llibre citat a la nota nº 27, pp. 260 i 261.

De la mà de diferents pensadors i pintors ens arriben descripcions com ara: De Montaigne parla de la malenconia com la causant de tots els monstres. Descartes relaciona la imaginació amb el monstre tot atribuint-li la capacitat d'una mera pràctica combinatòria. Henri Michaux atribueix al somni i a la febre l'origen del bé i del mal. Goya escriu, el somni de la raó produeix monstres, Beckett ens diu que allò monstruós és la veu, etc...⁵¹

De la idea de signe inexacte i obscur s'arriba a la idea d'imaginació, ell (el monstre) que era tant sols una petge invisible i immaterial ha quedat reduït a una forma gairebé sense contingut i ornamental.

Es podria cloure que els personatges (anormals) que ens mostra Zush, tot i que en el seu procés creatiu s'endevina la presència de l'associació d'elements disperss i heterogenis, ens remetem com he anunciat al principi d'aquest apartat, al significat originari de "*Teras*", estrella o signe, amb el que Zush ens enfronta amb allò que no és veu però que ens qüestiona i existeix.

En l'apartat següent i seguint en aquesta direcció, s'exemplifiquen algunes obres en les quals el monstre, com a sinònim d'una encarnació fora de la raó, s'ubica en el terreny de la crítica. Propòsit que es dur a terme a través de la correspondència entre la sèrie de gravats de Goya "*Els Capritxos*" i dibuixos de Zush de diverses èpoques.

⁵¹ Op. Cit. nota nº 49, pp. 66 i 67

Zush i "El trasmundo de Goya"

"He logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas en las que el capricho y la invención no tienen ensanche."⁵² Goya

Goya neix el 1746 a cavall entre dos segles, en ell s'han pogut catalogar gairebé tots el gèneres pictòrics. Són però els aiguaforts aplegats en la sèrie de "Els Capritxos", l'obra gràfica que em remet als dibuixos de l'artista contemporani Zush (1946) . Sèrie que Goya acabà el 1792 durant la convalescència d'una malaltia que l'hauria de deixar sord per a tota la vida.

En els "Capritxos", realitat i ficció, i realitat i invenció es confonen quan el que es tracta és de criticar determinades costums, que Goya va saber transformar en exemples universals, transcendent les coordenades històriques espai-temporals.

⁵² Goya. Cat. d'Exp. Madrid: Ed. Fundació Juan March, 1996, p. 11

El món de les llums(Goya), i el món de les idees(Zush), tenen de comú transgredir una realitat que en el cas del segle XVIII, dóna lloc a un públic interessat per qualsevol exageració, malgrat la societat d'aquell temps, anhelava i manifestava un interès creixent, per descobrir la clau que permetria conèixer els misteris més grans de la naturalesa. En el cas dels nostres dies, la raó ens condueix a un món on sembla que la lògica hagi de resoldre'ns d'una vegada per sempre, les qüestions plantejades des d'antic. Vivim el començament d'un segle, on la tècnica arriba a adquirir una importància tal que, fins i tot el llenguatge, eina indispensable per a comunicar-nos en resta modificada. S'evidencia tant en un cas com en l'altre que la raó, és necessària però no suficient i la lògica tampoc, per acontentar l'insaciable esperit humà.

En els "Capritxos", Goya inclou unes inscripcions que a mode de sàtira i secretament parlen dels tòpics de la societat del seu temps. El pintor advertia així al seu públic, dels vicis i dels errors que la manca de cultura podia aportar. La capacitat creadora de Goya consistí precisament en anar més enllà de l'estricta crítica racional, qüestió que hom pot descobrir en el continu enfrontament dialèctic que la llum i la foscor, reflexen en la pròpia temàtica de les estampes. Paral·lelament els dibuixos de Zush, guarden en sí una opacitat tant pel que representen d'ambigu, com per les inscripcions que hi trobem. L'espectador es troba davant d'un vocabulari naixent i d'unes lletres que no pot desxifrar.

Tots dos artistes tenen una forma particular d'argumentar la problemàtica real del seu moment històric, a la qual intenten aportar-hi una resposta. En el cas de Zush, partint d'un llenguatge psicodèlic ens parla per mitjà d'uns personatges fantàstics, qui, tot i

estar en contradicció amb la realitat més immediata, resumeixen uns caràcters universals que la naturalesa presenta repartits entre molts.

Moltes vegades hem parlat de l'obra de Zush com d'allò que pertany a un món que encara no és factible, però amb possibilitats de que ho sigui. Goya d'altra banda és premonitori en una altra sèrie d'aiguaforts "Els desastres de la guerra", de sofriments i situacions difícils que la humanitat haurà de viure. Vessant que emparenta el treball dels dos autors amb el surrealisme, del qual Ortega i Gasset en parla en aquest to:

"Hay toda una parte de la realidad que se nos ofrece sin más esfuerzo que abrir los ojos y los oídos -El mundo de las puras impresiones-. Bien que le llamemos latente. Pero hay un trasmundo constituido por estructuras de impresiones, que si es latente con relación a aquél no es por ello, menos real. Necesitamos, es cierto, para que este mundo superior exista ante nosotros, abrir algo más los ojos, ejercitar actos de mayor esfuerzo; pero la medida de este esfuerzo no quita ni pone realidad a aquél. El mundo profundo es tan claro como el superficial, sólo que exige más de nosotros"⁵³

La cita tot i que fa referència a Goya, tracta un aspecte adivinatori i irreal, on el subconscient humà sura a través de pintures fosques i de terror, on somnis i malsons eròtics posen de relleu la corrupció i les llicències a que ens ha conduït el propi sistema.

⁵³Helman, Èdith. El trasmundo de Goya. Madrid: Revista de Occidente, 1963, p. 42

Podríem considerar la indeterminació i la subtilesa com a característiques que comparteixen totes dues vessants representatives. Al respecte de lo que Gwyn A. Williams, diu:

“Los títulos son esenciales. Lejos de clarificar la imagen, muchos de ellos sirven para ahondar en la ambigüedad y agudizar la paradoja. Movilizan citas de textos satíricos de los ilustrados, frases iniciales de proverbios, juegos de palabra de “double entendre”, frases de reclamo, referencias a acontecimientos conocidos y a creencias populares, y todo actúa como la piedra que se lanza a un estanque, enviando ondas satíricas que se alejan del dibujo en círculos cada vez más amplios de significado y de percepción.”⁵⁴

La relativitat de les sentències que subratllen els gravats de Goya és una faceta, que transparenta en els dibuixos fantasiosos i obsessius de Zush, tal és el que Enrique Juncosa ens explica:

“Les visions d'Evrugo insòlites i enigmàtiques, atreuen la nostra atenció amb uns missatges absolutament directes i reals. La seva presència física resulta abassegadora i absorbent, plena de missives que insistentment des del món interior de Zush, il·luminen amb emoció profunda, les obscures zones de la nostre psique.”⁵⁵

⁵⁴ Op. Cit. nota nº 42, p. 53.

⁵⁵ Enrique Juncosa a, Op. Cit. nota nº 25, p. 205.

Igualment un dels propòsits de Goya era il·luminar amb la llum de la raó. Correspondències aquestes últimes, que en tots dos autors estudiarem en els temes que segueixen:.

-La Transmutació del cos.

-El Somni.

-La Bruixeria.

-El Vol.

-L'Engany.

TRANSMUTACIÓ DEL COS

La hibridació del cos (aspecte ja tractat en l'apartat 1.2.3. (pàg. 60), en parlar de l'alteritat a través del cos), és utilitzat ara amb finalitats crítiques. Tant Goya com Zush aprofiten la transformació o metamorfosi del cos, com una disfressa que facilita criticar uns valors aparentment immòbils i consolidats per la tradició.

La temàtica a la que fan al·lusió, implica la confusió i malversació de valors produïda a causa de la ignorància, em refereixo a la jerarquia social establerta i al sistema educatiu imperant. En tots els casos és una classe denominada inferior la que suporta amb opressió el pes dels de dalt, considerats rics o lladres, que sense ànim de canviar s'enriqueixen gràcies a l'estupidesa, i la ignorància de grups socials inferiors qui es conformen aclamant, i confiant en els seus governants.

Goya es manifesta clarament dubtós respecte del sistema educatiu de la seva època. L'ensenyament tradicional el qualifica d'impropi i de maldestre. Adjectius que en moltes converses Zush ha deixat entreveure en parlar, arrel de l'actual programa d'ensenyament, el

qual segons ell, és inepte i forja en la nostra cultura una forma de pensar que no ens és pròpia.

El que ambdós autors reclamen, és la mancança d'uns valors que corroborin el criteri i la iniciativa personal. Una educació malaltissa propicia només la creació d'estats enganyosos i improductius. L'home convertit en un ase, és una ressenya formal que els dos artistes empren, per a representar un home convertit ara en monstre, degut a que a deixat de banda aquella part més digne que el qualifica, la intel·ligència.



Goya

33. "Miren que grabes!"



34. "Lemosad", 1988



35. "Emesnis", 1988



36. "Soderanarid", 1988

EL SOMNI

En Goya:

“El artificio de la brujería tiende a asumir una realidad humana y a crear un antimundo fantasmagórico, que afianza una imaginación vacilante en la cáustica verdad de lo que lo inhumano es también desagradablemente humano.”⁵⁶

Humà i inhumà conviuen en l'estampa de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos” (fig.37), posant de manifest també, les barbaritats a que pot conduir la manca de la raó. Estat en el que el subconscient, ara representat pel somni, allibera ni més ni menys que monstruositats i criatures irreal, al·ludint en el cas de l'època, a l'escòria d'una societat manipulada.

⁵⁶ Williams, Gwyn A. Goya y la revolución imposible. Barcelona:Ed. Icaria, 1978, p.52

Llenguatge amb el qual Goya intenta esbrinar la component d'una conducta humana, críptica i opaca a la llum de l'enteniment, mecànica que anys més tard reprendrà la poètica surrealista.

En el cas dels dibuixos de Zush, "Dorud Communism Colapse" 1991-92 (fig.38) i "Evrano, the Intellectual" 1984 (fig.39), és evident la manifestació d'un món fantasiós i imaginari, i consegüentment, poc factible per mitjà de la fisicitat dels sentits, tot i que com diu Ortega y Gasset, existeix i requereix única i exclusivament per a veure'l de l'esforç de cadascú.

En les tres obres citades, es inqüestionable la relació que guarda la iconografia utilitzada. D'una banda el somni, i d'altre els monstres que genera, els quals, Goya representa mitjançant animals voladors que metafòricament protagonitzen una retòrica poc convincent, paral·lelisme que en Zush es engendrat, per uns personatges irrealment on es possible ubicar-hi qualsevulla que sigui la diferència.

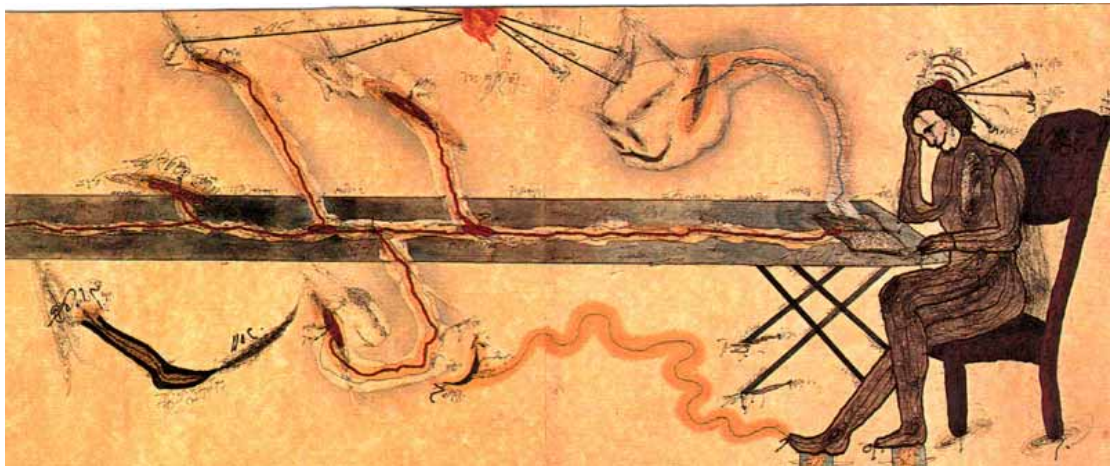


Goya

37. "El sueño de la razón produce monstruos"



38. "Dorunt Comunis Colapse", 1991-92



39. "Evrno the intelectual", 1984

LA BRUIXERIA

L'ambigüitat com ja he citat, és un aspecte que contínuament aflora en els aiguaforts de Goya, i curiosament és la figura femenina qui metafòricament representada en forma de bruixa, al·ludeix amb la seva coqueteria a tal sort de vulnerabilitat.

Cal recordar en aquest punt, que gran part dels dibuixos preparatoris dels Capritxos, varen ser directament inspirats pels "affaires" que Goya va tenir amb la duquesa d'Alba, i l'hipocresia que en termes de sexualitat desbordava la societat espanyola del moment.

La temàtica femenina també en Zush a voltes reflecteix l'ús i el mal ús del sexe, alhora que Goya se serveix de tal iconografia, com a vehicle de corrupció i antitesi de la raó a la que està sotmesa la societat espanyola presidida en aquell moment, per la reina M^a Lluïsa i l'entorn de Godoy.

En el capritx "Quien lo creyera", segons comentaris de la Biblioteca Nacional, Goya ens parla de la complicitat entre dues dones i de la possible lascívia que neix entre elles.

En la (fig.41), Zush mostra a dos éssers humans manifestant exteriorment una cordial amistat, malgrat del seu intel·lecte sobresurten uns éssers monstruosos amb ànsies de devorar-se l'un a l'altre.

El dibuix podria tenir moltes interpretacions, tot i que l'aspecte més primitiu d'apropiació i d'intromissió en allò que és d'un altre, sobresurt de manera remarcada. Del dibuix es desprèn indirectament, la temàtica pertinent a la definició de quin és el territori propi, i quin és el de l'altre. Al fil de lo que Zush en una entrevista explica:

"Al llegar a los territorios concretos nos encontramos con las islas. Me casé en Inglaterra. Las islas me fascinan. Y no sé la razón i el porqué. Creo que de alguna manera el isleño al estar limitado por ese mar que le rodea, tiene una relación mucho más fuerte con el entorno que aquellos personajes continentales cuyo subconsciente les dice que en cualquier momento pueden marcharse. Esa limitación les hace sentirse más unidos más colectivos, más cívicos. El territorio ideal es, en definitiva, aquel en el que puedes perseguir tu propia soledad hasta alcanzarla."⁵⁷

⁵⁷ Op. Cit. nota nº40, p. 46



Goya
40. "Quien lo creyera"



Fig. 41

EL VOL

El vol entès aquest com un viatge, suposa una forma d'explicar per mitjà d'imatges la fugida, d'un món en desacord amb el nostre judici i alhora la proposició d'una alternativa. Al respecte de lo que J. K. Huysmans en la seva novel·la, *A Contrapelo* explica a través del personatge protagonista Des Esseintes: "Ha escogido para su comedor (imitació de la cabina o del camarote de un barco) en el que ha colocado, en un ingenioso y estudiado desorden, una exótica y variada decoración compuesta de objetos y de motivos marinos (un acuario, brújulas, prismáticos, mapas..), le sirve de estímulo para hacer volar su imaginación...en la quietud inmóvil de su casa, el placer de la ilusión del viaje por mares lejanos i países exóticos, sin esa sensación del cansancio y del ajetreo que produce el viaje real."⁵⁸

⁵⁸ Huysmans, Joris-Karl. *A Contrapelo*. Madrid: Ed. Cátedra, S. A., 1984, p. 62

La situació que reproduïx Huysmans en la seva novel·la, es correspon amb els dibuixos que Goya i Zush empren per a recrear una forma de vida, on la invenció i la superstició s'entenen en termes de normalitat.

Poc interès té el viatjar, diu Zush: "Los perros y las cascadas se diferencian en muy poco. La diferencia está en los hombres y sus culturas. Lo importante no es el viaje sino el viajero. Si nuestros pies son el contacto con la tierra, el cerebro es el contacto con el Cosmos. El viaje el camino hacia nosotros y solamente los ojos del paseante conforman el paisaje. No hay otro panorama que la retina de cada cual que sepa ver. Bastaría con recordar que también viajan las maletas o las distintas sensaciones, imágenes, metáforas y conclusiones que han extraído los diversos viajeros ante un mismo paisaje ciudad o persona."⁵⁹

En el capritx "Dónde vá mamá?" (fig. 42) i en els dibuixos "Anudres Narid"(1988) (fig.43) i "Dlunis"(1988) (fig.44) de Zush, els éssers representats, s'eleven del terra i a mode d'encavalcament semblen donar-se mútuament suport per anar teixint un entorn que els hi sigui beneficiós, ja sigui amb objectiu de criticar, (un vici encadena un altre vici) o de fer cova a la superstició i l'engany.

⁵⁹ Op. Cit. nota nº 40, p. 47



Goya

42. "Dónde vá mamá?"

En el dibuix preparatori del gravat, apareix la inscripció: "*Sueño, Bruja poderosa que por hydrópica sacan a paseo las mejores boladoras*"⁶⁰. Frase que sembla assenyalar el desordre a que condueix la pràctica de vicis com ara la lascívia i l'embriaguesa.

⁶⁰ Op. Cit. nota nº 52, p. 74



43. "Anudres Narod", 1988



44. "Dlunis", 1988

L'ENGANY

La crítica o complaença que tots dos artistes dediquen a la temàtica femenina, la podríem resumir fent esment a un del capritxos més bells de Goya, "Linda Maestra". Metafòricament el gravat descriu "El Temps" (tot té una duració), a través d'una dona jove al costat de la qual, apareix el cos decrepit d'una dona envellida. Símbol també de la relativització que mereix l'existència, sinó volem ser presa de l'engany.

Paral·lelament en "Sadrua" 1989 (fig.45), una dona apareix reflectida en un mirall qui per contra no li mostra la seva imatge. L'engany es mostra aquí per la deformació un tant grotesca de la imatge que torna el mirall, donant a entendre també el resultat de les cabòries i el capritx femení.

Un altre element iconogràfic que apareix en les dos representacions, és l'escombra, interpretable com un aparell volador o símbol fàl·lic.

La diferència entre un i altre dibuix és que, Goya representa a les dues bruixes totalment en una situació d'ingravedesa, mentre que Zush, ensenya una bruixa que si bé pren el vol sobre un element similar a un fal.lus, aquest apareix lligat directament al terra per ambdós costats. Podria atribuir-se a aquest aspecte del dibuix, la vessant enganyosa que aporta el sexe.

Per contra, una constant que distancia la crítica de Goya a la de Zush, és que en aquest últim els atributs associats al sexe femení, són considerats moltes vegades de manera positiva, mostrant el plaer com un sentit que cal saber desplegar i desenterrar de prohibicions, que no fan sinó allunyar-nos de la naturalesa humana.



45. "Sadruda", 1989



Goya

46. "Linda Maestra"

1.5. "Tectura". MACBA, 2001

Una prova de l'interès de Zush pels problemes de marginació ja siguin socials o mentals, és el taller que es dugué a terme durant la seva exposició "Tectura" 2001, dins l'àmbit de les activitats culturals que proposa el MACBA. El taller proposat anava exclusivament dirigit a persones que patien un cert grau de malaltia mental, esquizofrènia concretament. (En el conjunt d'activitats desenvolupades amb aquesta finalitat, vaig tenir l'ocasió de participar com a col·laboradora de Zush).

En l'apartat següent s'exposa el diari de treball, (dut a terme durant el mes que va durar el citat taller), a través del qual intento exposar la meua experiència i impressions, així com les opinions dels membres participants de cada centre en concret.

El taller fou dirigit per Fina Alert i en mútua col·laboració entre el departament d'educació del MACBA i del MNAC.

1.5.1. Diari de Treball

Barcelona, 15-Gener-2001

Ens vàrem trobar a la plaça dels Angles, cap allà a les deu del matí. A poc a poc tos els que havíem de treballar junts ens vam anar coneixent. Malgrat la pluja d'aquell matí, l'ambient fou des del primer moment del tot distès i familiar.

Caminant i tot aprofitant per a fer les presentacions, vam anar cap a l'espai que el MACBA, té al carrer Joaquim Costa espai que el museu va cedir per a dur a terme aquests tallers.

La meva primera sorpresa després que la Fina Alert (encarregada dels tallers), feu les explicacions pertinents al tema de treball, va ser la de trobar-me amb un grup de joves que si bé no mostraven unes inquietuds extraordinàries, si que revelaven una capacitat especialment receptiva.

En aquest aspecte l'atenció i la disponibilitat que exterioritzaven aquests joves, semblava ser molt més gran i generosa a la que habitualment estem acostumats.

Em vaig adonar que captar la ment d'aquestes persones i abstreure-les del seu entorn, era molt més fàcil que no pas en els meus alumnes de la facultat per exemple. No vull fer comparacions que puguin dur a mal entesos, però normalment es difícil transportar la ment d'una persona a una situació simbòlica o fantasiosa, on es pugui recrear un món diferent a l'ordinari, món en el qual sigui possible parlar de coses irrealis o de criticar-ne i admirar-ne d'altres de més reals. En aquest aspecte treballant amb els anomenats malalts, aquesta situació es va resoldre sense cap problema. Particularment penso que en ells no hi ha diferència entre un món real i un de menys real. Sí, si que ho saben distingir, saben el que es poden trobar al carrer i el que no, però no tenen cap inconvenient en deixar lliure la seva ment. Per a ells no hi ha prejudicis. M'atreviria a dir que el seu inconscient es a flor de pell, no el tenen de descobrir, senzillament "és".

El treball d'aquest dilluns va consistir en la creació d'un personatge fantàstic posar-li nom i en definitiva donar-li característiques de vida. Alguns dels éssers que varen néixer aquell matí fóren: "Lentus perseverus", "Rocotauro", "Baco", "Yo-Yo", la "Fe", etc..

Després d'aquest primer punt de contacte, ens vam dirigir cap al museu. Sí, tal com estava preparat, el so de les campanes de Zush semblava que guiessin les nostres passes.

Em semblava que qui més qui menys en aquest punt recordava una església o una catedral. Personalment crec que en cert mode va servir per a crear una actitud un tant receptiva, o una predisposició diferent per a entrar a veure l'exposició.

Les següents pàgines, inclouen un resum dels comentaris que els diferents grups de treball varen exposar després d'entrar en contacte amb l'obra de Zush.

Obres exposades que vam contemplar i comentar, individualment i en grup:



47.Símbol de l'estat de Zush.

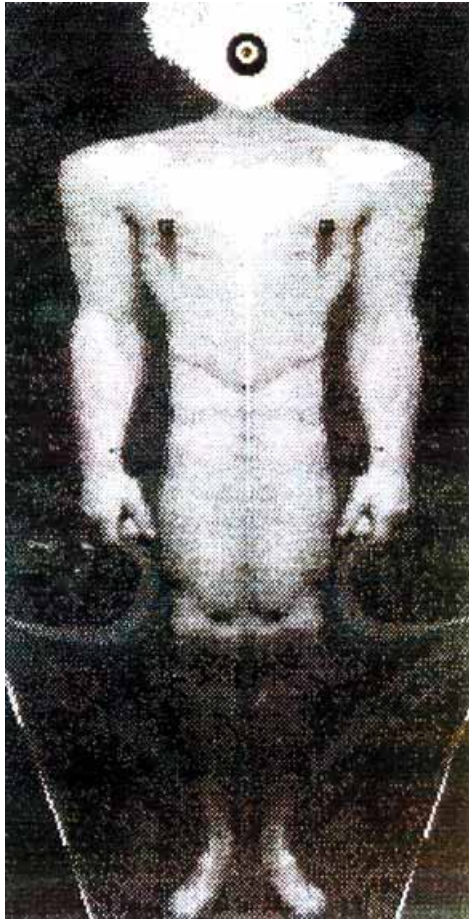


Fig.48

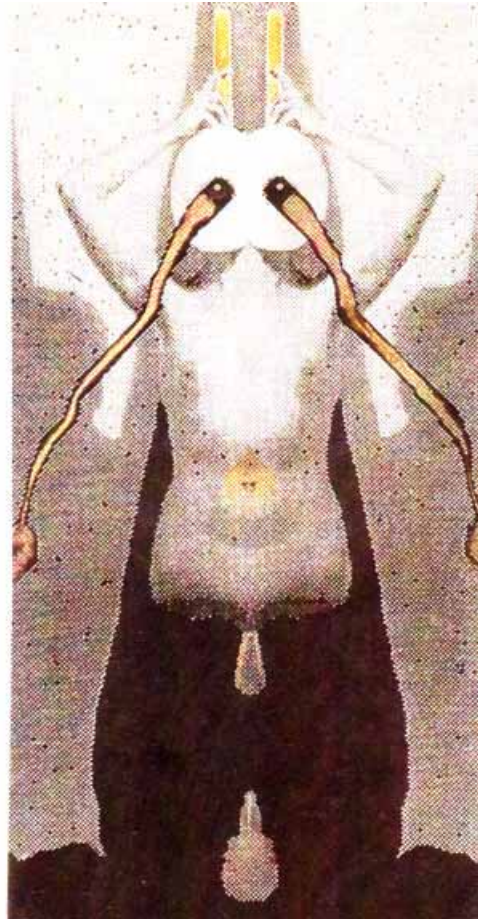


Fig.49

48."Varuno dovist", 1990

49."Renusa", 1991



Fig.50

50."Ita docan", 1990

Resum de l'experiència del Grup de treball del dia 15 de gener del 2001.

A continuació s'exposen els comentaris que van sorgir després d'observar el símbol de l'estat de Zush.

- Podria representar el poder mental de l'observació.
- Lo fundamental para la vista es el cerebro.
- A través de la vista el cerebro se alimenta.
- Cosas amagades que no es veuen. Cal que mirem amb més intensitat.
- No hi ha cap altre cosa més absoluta que el cervell.
- El ojo para el pintor es como su cerebro.

Cal ressenyar dins del grup l'actitud desinteressada i sincera que es va mantenir tot el matí, a més a més d'un gran respecte mutu donades les diferents opinions, que es varen exposar per part de cadascun dels participants.

De manera particular alguns es fixaven més en les imatges on el sexe i el cos humà hi eren presents amb tota claredat, sense condicionats ni disfresses.

Els comentaries que es podien sentir durant l'observació dels llibres de Zush eren els següents:

- Es muy sencillo, es muy sencillo.
- Semblen anotacions de l'Einstein.
- Me recuerda Miró.
- Es regular, no es como Modigliani o Matisse.
- Parecen letras griegas.

Comentaris davant dels quadres: "Varuno Dovist" (fig.48) "Renusa" (fig.49) i "Ita Docan" (fig.50)

-48. "Varuno Dovist"

- Sembla un pagès despullat.
- És un gimnasta.
- És la guerra de los mundos.

-49. "Renusa"

- Podria ser una dona mosca perquè té els ulls grossos.
- Porta antenas.
- És un extraterrestre.

-50. "Ita Docan"

-Hi ha una "vejiga urinaria".

-No lo ha hecho él. És de una màquina. Parece una fotografia.

-Puesto que hay dos cabezas, son dos tiempos, pasado y futuro, el cuerpo es lo presente.

-Té mal de cap.

-Es difícil de que se ponga de acuerdo.

Comentaris davant de "la maleta" que hi havia en una de les sales de l'exposició.

-Un company s'adona de que hi ha un país que es diu "EVRUGO" i llegeix que és un estat mental.

-Un altre girant-se d'esquena es troba amb un quadre-escultura, i comenta en aquesta exposició hi ha molts cervells i molts ulls.

-Tenen a veure els diners amb el petit príncep?

-De que serveixen els diners en una illa deserta?

Davant d'una composició circular, s'adonen de que no tot està fet a mà hi ha fotografia i la utilització de l'aerògraf.

Comentaris referents al grup de treball del dia 17 de gener del 2001.

Es de destacar que aquest grup és el menys comunicatiu de tots. Els participants dintre de mostrar-se oberts a les propostes de la monitora mostraven certa passivitat si els comparem amb els demás grups de treball.

Els comentaris davant del símbol "bandera", són els que s'exposen a continuació:

- És el coneixement.
- És el pensament.
- És la imaginació.
- És la intel·ligència.
- Representa el color vermell. És la sang.
- És el foc.
- És volcànic.

Després vàrem passar a veure els llibres, entre ells es comentaven les següents qüestions:

- Quants llibres deu haver escrit?, i quan va començar a fer-ho?
- Quan ell se'n vagi cap on va l'exposició?
- En què s'inspira?

Davant d'una de les pàgines d'un llibre hi ha qui comenta: "Àfrica és el cor del món".

Comentaris sorguits a partir de l'observació dels quadres "Abruno Dovist" (fig. 48) i "Renusa" (fig.49)

-48. "Varuno Dovist"

- Es un alien.
- És masculí.
- Està fet per punts.

-49. "Renusa"

- Es un cuerpo con el cerebro partido.
- És dues coses alhora.

Davant del tercer quadre i de la maleta, pràcticament no hi ha comentaris.

Resum del treball realitzat amb el grup del dia 18 de gener del 2001.

Abans de començar a treballar ens vam trobar com de costum a la plaça dels Àngels. El grup mostrava unes inquietuds particulars per tot allò que podria passar d'innovació. Cal destacar l'actitud d'un dels participants, en "Paco", el noi semblava tenir ganes de preguntar-ho tot i de voler-ho fer tot bé, tal era el seu interès, que va voler enregistrar tot el que es va dir aquell matí.

Entre els participants del grup s'escoltava el següent comentari : "No ens diguis res Fina, no ens donis idees, ho volem fer nosaltres tots sols".

El més parlador d'aquest grup, com ja he citat abans, era en Paco, ens comentava que li agradaria dibuixar dones, però que no li surten, que li surten millor el homes. Ell mateix ens explica que li agradaria una dona amb els cabells la meitat rossos i l'altre meitat tal com si fossin plantes de riu.

Entre els personatges que tot dibuixant van recrear-se, hi destaquen les següents característiques:

Són personatges aïllats, molts d'ells busquen núvia o nuvi. Cal destacar l'aspecte solitari i de vegades eròtic dels personatges descrits.

En aquesta ocasió sota les campanes parlants de Zush, els participants organitzen gairebé una mena de concert. Una de les noies del grup de treball, la Dora, mostra una gran afecció per la música i identifica cada campana amb una nota musical, malgrat ens explica que per poder-ho fer necessita comparar el so entre una campana i una altre.

Davant de les primeres obres que veuen en l'exposició, es pregunten sobre tot, com està feta l'obra, entre ells es pot escoltar:

-Ho ha fet amb un "palillo".

-Ha retallat revistes.

-És una patata.

-La seva curiositat arriba gairebé a tots els nivells.

-Segueix comentat una noia, ho ha fet salpicant tinta.

-Quants anys tenia quan ho va fer? Quí és?

etc....

Davant de la Bandera, els comentaris són els següents:

-És el pensament.

-Es la proyección del pensamiento mediante el ojo.

-Son los nervios.

-Es una célula.

Comentaris davant dels llibres:

-Ha trabajado mucho.

-De que está hecho?

-¿Hay pecas dentro de los cuerpos?

-Alguns observen amb major atenció les imatges projectades a la mateixa sala per mitjà de diapositives, que no pas el treball dels llibres pròpiament.

-Hi ha qui es pregunta si les lletres que veuen són angleses o bé es tracta d'un idioma desconegut.

-Podria ser taquigrafia?

-Zush, vol dir Jesús?

-Hi ha moltes venes i capil·lars.

-Hi ha molts mapes i línies en forma de ziga-zaga. Sembla la taquigrafia de la febra.

-Sembren les gràfiques de la borsa.

-Davant d'un dels mapes treballats de Zush, es comenta: "Todos los caminos llevan a Roma".

-No és un dibuix, és una foto retocada.

-Comentari davant d'una foto d'una dona nua: Uno de cada 4000 hombres, tiene pechos de mujer. Se le desarrollan más de lo normal.

Comentaris davant dels quadres: "Varuno Dovist" (fig.48), "Renusa" (fig.49) i "Ita Docan" (fig.50)

-48. "Varuno dovist"

-Es un astronauta.

- La cabeza es un círculo. Incluye todos los sentidos.
- Los brazos son muy grandes.

-49. "Renusa"

- Es un insecto.
- Es un saltamontes.
- Es un chorro de tinta china.
- Es un hombre.
- No veo claro si tiene pene.
- Puede que la cara sea de mujer, pero no se ve claro si debajo hay una de un hombre.

-50. "Ita Docan"

- Es una mosca.
- Tiene dos cabezas y dos pechos. Hay cosas bien formadas y otras que no.

Davant de la composició circular (fig. 109), els comentaris són els següents:

- Es dios.
- Son diferentes estados de ánimo.
- Se puede mirar todo.

Resum del treball realitzat el 19 de gener del 2001.

Es de notar respecte dels grups anteriors la complicitat que mostren els integrants d'aquest equip. Entre tots creen una atmosfera que jo m'atreviria a qualificar d'alegre i comunicativa.

Durant la realització del taller, els participants van anar creant el personatge fantàstic proposat. Cal destacar alguna de les frases que de vegades curiosament va sorgir de manera espontània i lliure, per exemple la següent: "La palabra escoge su lenguaje dentro del sueño". La frase potser no té massa sentit si s'escolta de manera aïllada, però dintre del context artístic a que ens referim, penso que pot ser del tot significativa.

A continuació s'exposen els comentaris que es van produir després d'escoltar les campanes:

- Són cares.
- Tienen pelo.

- Es un sonido muy fuerte. Muerte.
- Me trago el sonido.
- Me llega al estomago.
- Es el penal del gol.
- Es una boda.
- Es implacable. Es implacable. Es muy recta.
- Es el tolón de las vacas.

Cal esmentar que no a tots els participants els hi ha agradat el so de les campanes. A algunes persones més aviat els hi ha molestat.

Comentaris davant de la bandera (fig.47)

- Es una làmpara.
- Es una sopa de letras.
- Es una roca y en medio hay un ojo.
- Es el fuego de una cerilla.

Intenten desxifrar les lletres que indiquen el seu estat, es pregunten si estan al revés.

- Es una forma de veure el món.
- ¿Por què no dibuja la cara?

Comentaris davant dels quadres "Renusa" (fig.49) i "Ita Docan" (fig.50).

-49. "Renusa"

- Es mitad hombre y mitad mujer.

- En las piernas parece que se pueda ver la cara de un oso.
- Es una mujer que pide socorro.
- Els seus ulls estan trencats per la vida.
- Surten cames dels ulls.
- Es la mirada eterna.
- Parece Frankenstein.
- Tiene tentáculos.

-50. "Ita Docan"

- Es una mujer que tendrá gemelos.
- Porta un Tampax.
- Es el Bien y el Mal. Es la Dualidad.
- És femení, perquè és més fràgil.
- En la cabeza parece haber dos huevos fritos.
- Tiene dos cabezas, es pués hermafrodita, o esquizofrénico.
- Busca una posición y no la encuentra.

Davant del quadre circular (fig.109) , els comentaris són els següents:

Es un loco con alas.
Todos miran en la misma dirección.

Davant de la maleta:

Hi ha diners, és doncs capitalista i materialista.

Davant de les opinions exposades per part dels membres participants, hom es pregunta si es tracta de persones amb un tipus especial d'hipersensibilitat, o per contra si pateixen d'alguna causa de desequilibri. Malgrat els termes plantejats ens puguin confondre, la meua experiència fou la de trobar-me en un terreny diferent a l'acostumat, on la desaparició de tabús era quelcom normal i el fet de trobar-nos davant d'unes imatges totalment subjectives i provocadores, no va ser en cap cas, causa de trastorn. Evidentment els fets ens fan pensar en quina és la naturalesa de la malaltia que pateixen aquestes persones, anomenada amb certes connotacions negatives de follia.

Artaud descriu al foll, com aquell que és capaç de traspasar una barrera la qual si bé enorgulleix a la majoria, per altre costat, aquesta mateixa és causa i condicionant d'afflicció i d'hipertròfia⁶¹. Evidentment es tracta de la barrera de la raó, la negació de la qual representa una ruptura total d'un motlle denominat normal. El foll prescindeix de tota convenció i viu directament en contacte amb la imaginació, d'aquí l'estreta relació que es possible establir entre la poesia i la follia.

La medicina ha qualificat de modes molt diversos els diferents estats en que es pot manifestar la follia:

En un dels casos es parla de la paranoia, com un estat que es pot definir per estar fora de la pròpia ment.

En un altre cas, la malaltia rep el nom d'esquizofrènia, la qual es caracteritza per a presentar una ment dividida. Essent en tots dos

⁶¹ Artaud, Antonin. Van Gogh el suicidado por la sociedad. Barcelona: Ed. Argonauta. Tercera Edición, 1981, p. 108-124.

casos el terme alienació el que engloba a totes dues individualitats i que ni més ni menys es refereix a "apartat" o "exclòs". El foll en aquest cas, és qui fa visible l'alienació, així mateix aquest deixa de ser un tabú i es manifesta amb un grau elevat d'autenticitat.

La malaltia entesa com l'altra cara d'una vida, ens implica viure a un altre ritme, situació que obliga a la ment a treballar d'una manera distinta i també distint resulta la manera d'afrontar la quotidianitat, d'on és dedueix l'aproximació de la malaltia en vers l'experiència límit o alliberadora en certa forma d'esquemes prefixats.

La malaltia en molts casos pot afectar fortament al nostre cos, i també afectar directament als nostres sentits arribant així a una zona vedada per la "normalitat".

Punt des del qual es clara la relació que es pot establir entre la naturalesa del foll i la de l'artista, així com el paral·lelisme entre el món dels narcòtics i el de la medicina.

La droga en aquest aspecte pot facilitar estats estimulants o al contrari, inhibir certs processos mentals donant lloc a un desbloqueig de la pròpia conducta, o facilitant en molts dels casos, un procés on el predomini de la imaginació es podria qualificar com el d'extraviament del propi ser.

Zush amant dels avenços tecnològics i del progrés, amb el pretext d'una millora de la condició humana, arriba a representar uns éssers que han deixat molt enrera la seva forma originària. Manifestació que comporta d'una manera cada cop més compromesa la no acceptació del joc que proposa la societat a la que pertany. Propòsit que visiblement desplega i explica amb el seu propi

llenguatge artístic avançant en el sentit de l'inconformisme i de la intransigència.