



ESSENCIALITAT: LA LÍNIA

La proximitat o interrelació que es produeix entre la imatge i la paraula és una constant en l'obra de Zush. Contrastar totes dues àrees de treball, requereix d'una clarividència important per part de l'artista i optar en tot moment per l'expressió més necessària, sense que en cap dels dos territoris, el lingüístic i el gràfic, es produeixi una dissociació ans al contrari, l'un ajuda a ampliar el camp de l'altre.

Resulta interessant en el camp que ens movem, l'aportació que en quant al significat de la paraula, ens arriba de la mà de Marcel Duchamp, diu així:

"Em penso que les paraules, no són només un mitjà de comunicació; els jocs de paraules s'han considerat sempre una manifestació inferior d'enginy, però jo trobo que són una font d'estímuls a causa del seu so real i dels inesperats significats lligats a les interrelacions de paraules diferents... De vegades apareixen quatre o cinc nivells diferents de significat. Si s'introdueix una paraula familiar en una atmosfera estranya, tenim una cosa semblant a la distorsió en pintura."¹⁰⁹

En Zush, hom té la sensació de trobar-se davant d'una successió de personatges, objectes, i lletres en continu procés de canvi i eludint qualsevol tipus de prejudici. Hom es pot preguntar davant d'un quadre, si el que observa realment és un conjunt de paraules, o certament és un dibuix?

Recordant el capítol I, pàg. 104. El significat etimològic de "signe", equival al mot grec "*Teras*", que vol dir "mostra", traduït per Ciceró

¹⁰⁹ Kuh, Katharine. Artist's voice. Nova York: Harper&Row, 1962, p. 89

en el segle I abans de Crist per "*monstro*".¹¹⁰

Teras és el nom grec amb el qual es designa l'estudi de la monstrositat i de les deformacions, entenent aquestes com a signes o senyals que mostren un camí a seguir.

La paraula monstre al llarg dels anys ha vist modificat el seu significat primigeni, i s'ha quedat en la majoria dels casos amb allò que exteriorment qualifiquem de rar.

Zush en parlar de la seva escriptura explica, que no és tracta de dir res en concret, ens trobem doncs davant d'uns signes que no són semàntics, ni tampoc davant d'un discurs dogmàtic, l'aparició del qual, qualifica l'obra de Zush de poètica i potser també de mitològica.

L'epifania d'aquesta mena de creacions, fa possible mostrar per mitjà d'un cos o vestigi matèric, allò que pel seu caràcter resulta invisible. Aspecte que fa accessible equiparar la cal·ligrafia de Zush amb el seu dibuix, en tant que ambdues representacions formen el nucli del seu llenguatge pictòric.

Cal·ligrafia o dibuix suposen la materialització de forma laberíntica i lúdica, d'allò ocult i secret, el significat del qual resta sempre obscur a l'enteniment.¹¹¹

¹¹⁰ Genealògicament parlant, el monstre no és cap cosa, sinó el signe d'una cosa, i més precisament un reflex sense la cosa reflectida –un fragment d'imatge, una aparició-. Op. Cit. nota nº 49, p. 55

¹¹¹ Ens explica Winnicott que, "En el juego infantil habitamos una región que no nos resulta fácil abandonar... esa zona de juego no es una realidad psíquica interna, pues se encuentra fuera del individuo, y, sin embargo, tampoco pertenece al mundo exterior. Se trata de un lugar de existencia precaria y excitante- comparable al que dona lloc algunes de les creacions de Zush." Winnicott, O. W. Realidad y Juego. Barcelona: Gedisa, 1982, pp. 72-77

Art i cal·ligrafia podrien ser sinònims des d'aquest punt de vista, parer que Adorno comparteix en dir:

"Toda obra de arte es escritura, no sólo las que se presentan como tal; una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado en parte por esa pérdida.

Las obras de arte son lenguaje sólo como escritura. Aunque propiamente no son un juicio, encierran en sí mismas cada uno de los elementos que proceden del juicio correcto y erróneo... Pero la respuesta precisa aunque oculta, de las obras no se manifiesta a la interpretación de un solo golpe, como una nueva inmediatez, sino a través de todas las mediaciones... El carácter enigmático sobrevive a la interpretación que alcanza una respuesta."¹¹²

En l'obra del nostre artista, un dels elements que comparteix la complicitat establerta entre pintura i escriptura és "la línia". Podríem dir que a través d'aquest element formal, circula una determinada vibració, entusiasme o repulsió que ha conduït a l'artista a emetre un judici en un moment donat.

A continuació es proposa l'anàlisi d'aquest element plàstic (la línia), així com algunes de les funcions que se li otorguen dintre del contingut de l'obra del nostre interès.

La línia apareix com a protagonista en el món de Zush ja des dels inicis de les seves creacions, al principi aquesta és pot entendre com una manera de reafirmar el que l'artista té o el que l'artista descobreix.

¹¹² Adorno, Theodor. Teoria estética. Barcelona: Orbis, 1983, p. 167

Zush crea a partir de la línia un univers ple d'imatges, a partir de les quals ens ofereix la possibilitat d'experimentar de manera directa amb diversos estats d'humor i anímics. En les seves composicions és molt corrent trobar-se amb elements que semblen tant aviat dialogar entre sí, com mostrar un cert tipus de confrontació. La línia que enmarca els dibuixos de Zush, es fa comparable al menys en aquesta faceta del seu treball, a la que mostren algunes de les obres de Ponç, Miró, Tanguy, Masson, Klee o Wols. Doncs si bé la llista podria ser molt més llarga, la característica que engloba als artistes mencionats i que, d'alguna manera, guarden relació amb l'artista del nostre estudi, és el caràcter màgic i introspectiu de les seves creacions, així com una proximitat ja geogràfica ja històrica.

A propòsit del seu treball el 1913, Klee anotava:

“Asuntos como estos y otros parecidos los puedo expresar ahora con cierta concisión, con sólo la línea, con la línea como espiritualidad absoluta, sin añadidos analíticos.”¹¹³

Amb tota llibertat la línia de la mà de Zush, treballa sense direcció fixa, flueix i és deixa anar pendent aball seguint només els mecanismes de l'inconscient, fins estimar la manca de destresa com un valor positiu. Malgrat aquesta darrera observació, és fàcil percebre en els dibuixos de Zush un virtuosisme exagerat. Si per un costat és l'atzar qui produeix una determinada imatge, d'altre costat, hi ha en Zush una clara voluntat guiada per la raó que dicta exactament el que vol i el que no vol, qüestió que es reflexe per exemple en els petits espais que resten entre línia i línia, aquests es

¹¹³ Klee, Paul. Diarios 1898-1918. Madrid: Ed. Alianza, 1993, p. 216

mantenen perfectament nets alhora que la línia es manifesta amb una puresa gairebé exagerada.

El dibuix de línia tant propi de Zush, en cap moment és fruit d'una experiència retiniana, ni tampoc intenta donar explicació d'un determinat punt de vista de la realitat. El moviment que trasment i la seva manca de fixesa ens donen a entendre tal com ens explica H. Michaux, una línia a resultes només d'un corrent d'esdeveniments psíquics i que en el seu fer revela la gènesi del fenomen artístic. Diu així:

"Una línia més aviat que línies. Així començo deixant-me portar per una, una sola, que sense desfermar el llàpis del dibuix del paper deixo córrer fins que, a força d'errar sense fixar-se en aquest espai reduït, hi hagi obligatòriament detenció.... Com jo, la línia cerca sense saber allò que cerca, refusa les troballes immediates, les solucions que s'ofereixen, les temptacions primeres."¹¹⁴

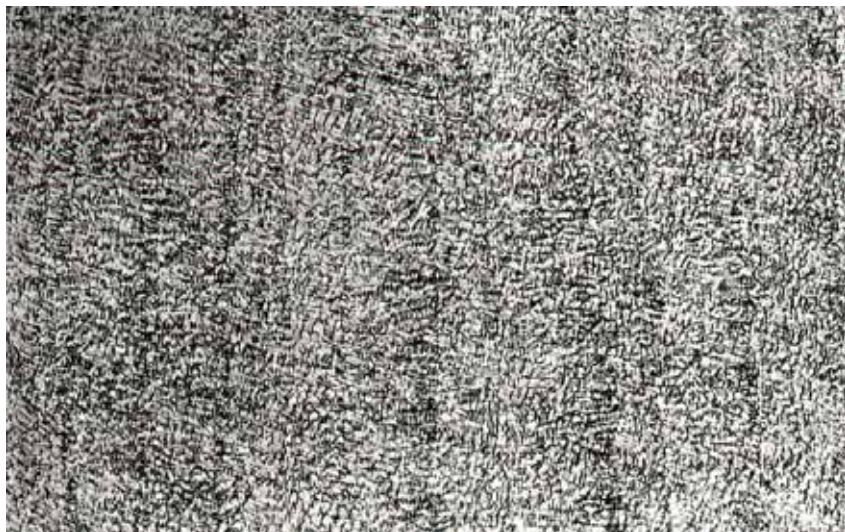
En aquest apartat, s'analitzarà l'aspecte formal de la línia així com les funcions que desenvolupa sota els següents apartats:

- La línia com a generadora d'un microcosmos amb moviment propi.
- Lectura de l'obra segons la direccionalitat de la línia.
- Línia en ziga-zaga.
- Turbulència o línia arremolinada.
- Línia en espiral i línies concèntriques.
- Ramificacions de línies al voltant d'un eix.

¹¹⁴ Henri Michaux. Dibuxos Mescalínics. Cat. d'Exp. Barcelona: Tecla Sala, 1998, p. 12

3.1. La línia, generadora d'un microcosmos independent.

L'espessor dels signes i la vibració que arriba a transmetre Zush amb el seu gest calligràfic, ens recorda com manifesten les il·lustracions, el dibuix de l'artista francès H. Michaux, interpretat moltes vegades per la crítica com un formigueig.



Henri Michaux 141. Dibuix mescalínic, 1958-59



142. "The Tarot Cards"
1976-79 (Detall)



143. "Pebuni", 1990
(Detall)

El desordre a que donen lloc les ondulacions i crispacions, doten a la l'espai pictòric dels quadres de Zush d'un tipus particular de moviment. Alhora que caldria mencionar també, el factor temps al qual emergeix aquesta grafia, la velocitat amb que es genera, ens

parla d'una pintura portadora fonamentalment d'energia.

Sobre moltes de les consideracions possibles, val la pena resaltar la ingravidesa que tota aquesta emergència de línies creuades o no, ens arriben a crear. Efecte que tant en Zush com en les pintures de Wols, dóna lloc precisament a un territori que podríem titllar d'autosuficient i d'idiosincràtic.

En ambdós artistes la conjunció entre realitat i invenció, com tot seguit ens explica Ewald Rathke, donen com a resultat una obra nova:

"Així Wols tendeix cada cop més a aplegar en un entorn ja de si contradictori objectes que no harmonitzen entre ells. Els elements reals d'aquestes recopilacions perden la seva particularitat i alhora passen a constituir una nova realitat. Es descarta el sentit familiar de l'objecte i s'en dificulta la identificació. La textura material de la forma exterior desapareix com a cosa identificable, les relacions espacials són aprofitades al màxim, el camp visual s'estreny. Però és precisament això el que de manera paradoxal, intensifica la presència física dels objectes en la imatge."¹¹⁵

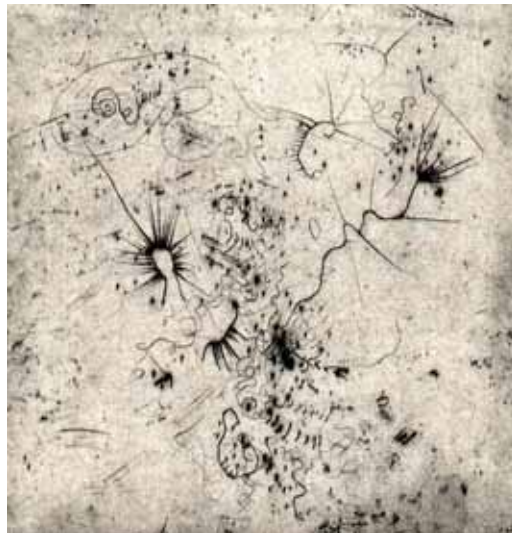
¹¹⁵ El següent comentari ens remet a la concepció que sobre l'obra d'art tenia Wols i que pel seu contingut ens apropa a l'obra de Zush. Wols diu:

"Els qui somien amb els ulls oberts veuen més coses que no pas els qui somien amb els ulls closos. D'aquesta manera marca el seu objectiu estètic, ultrapassar la realitat i, a dèspit d'això, guanyar la força de convicció que neix dels records i de les afinitats amb el que ja coneixem com a realitat".

Wols Fotografies, Aquarel·les i Gravats. Cat. d'Exp.Barcelona: Edit. Fundació Joan Miró,1991, pp. 6 i 7



144. "Vosdis Serats", 1989



Wols

145. "Naturelles", 1946

3.2. Lectura de l'obra segons la direccionalitat i textura de la línia

Com es pot endevinar la línia en l'obra de Zush és l'encarregada de transmetre gran part de la tensió i dinàmica de l'obra, per mitjà d'aquesta l'espectador, pot fer un tipus de lectura que li permet prendre consciència del procés constructiu que ha tingut lloc.

Analitzant l'aspecte formal, es pot distingir dos tipus de línia, una és un tant gruixuda i independent de la resta, l'altra en canvi mai apareix aïllada, sinó en forma de seqüències de línies que des de lluny es llegeixen com una taca de color gris. Ambdós tipus de percepcions es poden apreciar en el fragment de l'obra "Bruvo" 1998-99.



146. "Bruvo", 1998-99 (Detall)

Una altra funció otorgada a la línia i que caldria remarcar és el paper que dintre i fora del propi quadre estableix com element de comunicació. La línia marca un camí de lectura, traçat que com s'observa en el quadre, "The Zorld", continua més enllà de l'espai pictòric pròpiament.

La insistència de la línia creuant l'obra d'un costat a l'altre, ens aclareix José Lebrero, dóna fe del recorregut biogràfic que Zush realitza durant aquests anys arreu d'Europa i pel nord d'Àfrica.¹¹⁶

¹¹⁶ Op. Cit, nota n° 64, p. 48



147. "The Zorld", 1977

A diferència de la majoria d'obres de Zush en les que la línia és de caràcter orgànic, en "The bird of Africa" (1977), la línia apareix formant una ziga-zaga.



148. "The bird of Africa", 1977

José Lebrero interpreta aquesta proposta, com una invitació a un recorregut personal en el qual Zush nega qualsevol tipus d'autoritarisme unilateral, entès aquest darrer com a condicionant i limitació en benefici d'altri.

Ambdues obres, "The Zorld" i "The birds of Africa", donen testimoni de la fascinació que mostra l'artista per les cultures no occidentals. En les dues obres, Àfrica és interpretada com a metàfora de la fertilitat i de la luxúria. Tema que també apareix en aquesta època en alguns dels treballs realitzats en format llibre.

J. Lebrero ens descriu el significat d'aquestes pintures en la següent documentació: "En "The birds of Africa" Zush posa de manifest una interpretació de la visió de la terra i els planetes del sistema solar, en la qual indaga com podria ser una visió del món vist des de dins cap a fora. És per aquest motiu que en l'obra les imatges que si representen semblen estar invertides. No es més aquesta una forma de contradir el mite occidental per el qual s'identifica tot allò pur i lluminós, amb l'hemisferi nord." A raó de lo que Zush afirma:

"Siempre digo que el problema es del Norte con el Sur más que del Tercer Mundo. El futuro está en los países del Sur."¹¹⁷

En el quadre, "The door of the enlightened World" 1982-83, s'observa com la línia formant una ziga-zaga és emprada per associar elements dintre d'una mateixa obra, alhora que conviu amb l'escriptura i la imatge en perfecta simbiosi i equilibri.¹¹⁸

¹¹⁷ Op. Cit. nota nº 64, p. 48

¹¹⁸ A Zush se le concedió en 1982 una beca germana DAAD, que le permitiría desplazarse a Berlín....Si bien el ambiente de aquella ciudad marcada entonces por el muro de la vergüenza, influiría en su estado de ánimo, es difícil descubrir, salvo en las anotaciones que se encuentran en los libros, aspectos destacados y diferenciadores de esta estancia en las obras de aquel año. Op. Cit. nota nº 64, p. 66



149. "The door of the enlightened World", 1982-83

Turbulència o línia arremolinada

Així defineix el diccionari el mot turbulència:

“Moviment desordenat de les partícules d’un fluid en el qual, en lloc de seguir trajectòries paral·leles, com en el règim laminar, descriuen trajectòries sinuoses i formen remolins.”

Si bé la línia és un element fonamental en el dibuix de Zush, també és cert que aquesta apareix sota múltiples formes diferents. Rarament però, ens trobem davant d’una línia completament recta, el que més abunden són les línies ondulades que creen formes circulars o alveolades, de manera que el resultat és un dibuix dotat d’una energia i ritme que parlen a la fi de la naturalesa del seu creador. Característiques que Rosa Vives arrel del dibuix de Picasso descriu així:

“No hi ha res superior a l’empremta que deixa la mà mateixa de l’artista: Impulsos, arrencades i retrocessos, contraccions nervioses, tendències grafològiques, gestos controlats i atzarosos. Quan traça una línia la mirada es fixa en el paper, el cos es concentra, el cap s’inclina, el braç transmet, la mà executa, tot el cos es troba en sintonia en el moment de prendre la decisió de realitzar el traç. És tot un conjunt de reflexos al servei del gest i la direcció de la mà, que ens parlen de les virtuts i febleses de l’home.”¹¹⁹

Reprenent altre cop el títol del paràgraf, turbulència potser fóra un adjectiu prou adequat per tractar de definir algunes de les

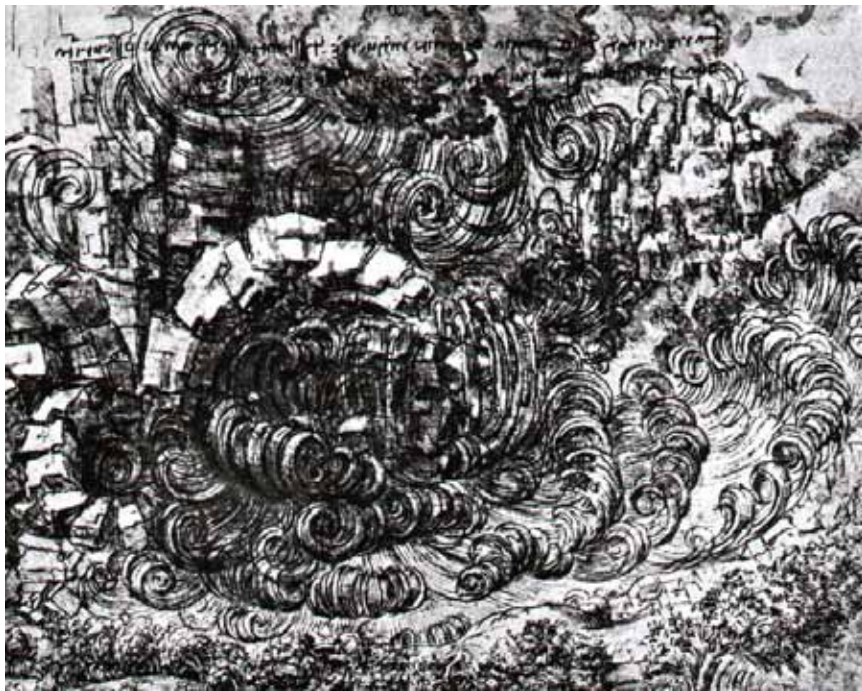
¹¹⁹ Vives, Rosa. “Desafiament al full de paper” a La formació d’un geni (1890-1904). Barcelona: Ed. Lunwerg S.A., 1997, p. 27 i 28.

peculiaritats del traç en el dibuix de Zush, observables en el quadre "Politocs" 1992-93. La formació d'aquest tipus d'efecte, sembla animar l'espai del quadre de certa elasticitat, propietat que es caracteritza, per un anar i venir i que en termes de recorregut, fóra possible d'interpretar-lo com una manera d'entendre les pròpies vivències sense cap tipus d'interrupció ni incident.



150. "Politocs", 1992-93

Comparablement amb el treball anterior, Leonardo Da Vinci ens mostra obres en els quals s'hi endevina un moviment similar. En els seus estudis referits a fenòmens que tenen lloc entre dos líquids per exemple, o en intentar explicar sucesos com poden ser una tempesta o una explosió, Leonardo recorreix a dibuixos que com s'indica a continuació, guarden certa semblança amb un remolí o la turbulència a la que m'he referit en analitzar les obres de Zush.¹²⁰



Leonardo Da Vinci. 151. "Explosión Gigantesca".

Col. Real de Windsor, nº 12380.

¹²⁰ "En cuanto al modo de interpretar los fenómenos terrestres, Leonardo, dado el ambiente en que vivió preponderantemente, y dada la naturaleza de sus estudios, fue lo que se diría, un geólogo neptunista, al dar, con razón, la máxima importancia al agua en todas las formas y posiciones en la vida de la Tierra, tanto más por su inclinación a comparar la Tierra con el cuerpo humano, comparación que puede resultar eficaz a veces, aunque en otras ocasiones, excesiva e incluso errónea." Sacco, Federico. Leonardo Da Vinci. Barcelona: Ed. Teide, S. A., 1967, p. 457

En el seu quadern de notes, Leonardo referint-se al moviment generat per un corrent d'aigua diu que:

“Es la expansión y el humor de todos los cuerpos vivos. Sin ella nada retiene su forma. Con su flujo une y aumenta los cuerpos. Asume todo olor, color y sabor, mientras que ella, no tiene nada por sí misma.”¹²¹

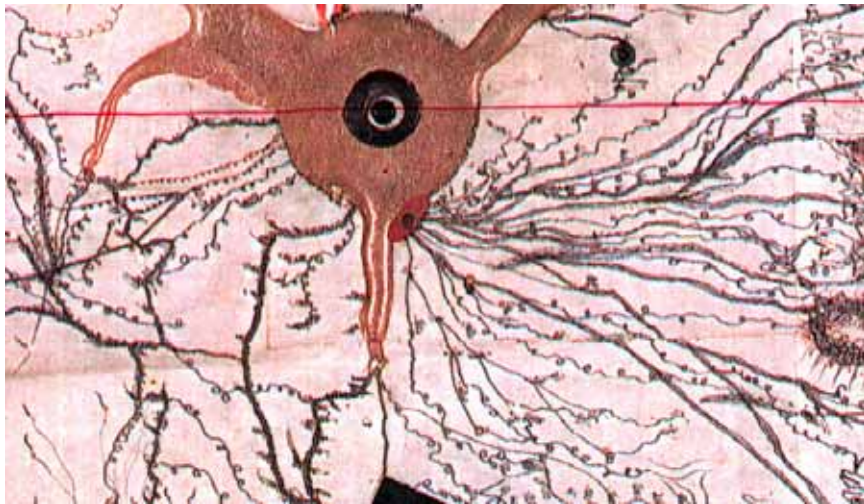
El comentari es podria aplicar a moltes de les obres de Zush en les quals el propi grafisme tant el referit al dibuix com a la lletra, segueix el ritme i la direcció de certs fenòmens naturals que tenen lloc bàsicament en l'estat líquid i el gasos.



152. "Hidrografia del Valle del Arno".

Col. Real de Windsor, nº 122789.

¹²¹ Op. Cit. nota nº 104, p. 199



153. "Olorenis Dasid", 1991.(Detall)

El dibuix de Zush sembla seguir la sentència en la qual Heràclit afirma:

"La única realidad de la Naturaleza radica en el cambio. Todo se transforma, todo fluye. Y, al mismo tiempo, todo permanece. Los físicos modernos se enfrentan con esa paradoja cuando estudian el flujo y los fenómenos de turbulencia. Una nueva agua sustituye a la anterior, pero el modelo sigue siendo el mismo.

La turbulencia constituye el modelo primordial, el caos que estaba en el principio.¹²²

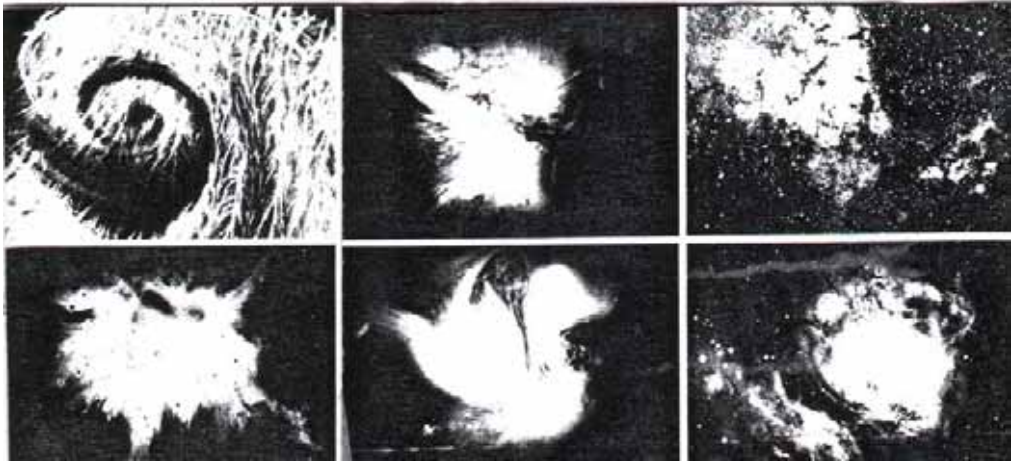
¹²² Heràclit, citat a Stevens, Peter. Patrones y Pautas de la Naturaleza. Barcelona: Ed. Salvat, 1986, p. 63

La línia arremolinada o les taques que apareixen en certes obres de Zush en forma de turbulència, ens recorda com ja he descrit, a certs fenòmens naturals que tenen lloc a nivell molecular dins el camp de la matèria en estat líquid.

Un exemple molt senzill d'entendre, és el que té lloc quan dos líquids de viscositat diferent es barregen. S'origina un dibuix que de forma totalment aleatòria, desenvolupa formes que en cert mode ens parlen del procés de treball d'algunes pintures de Zush.¹²³

Les fotografies de la (fig.154) pertanyen a una barreja de llet, glicerina i tinta, la dispersió irregular dels components de la barreja, origina una sèrie de dibuixos similars als que Zush ens mostra quan barreja dos components que no són del tot compatibles entre sí, per exemple una resina acrílica amb tinta.

¹²³ La forma en que P. Setevens ens explica com tenen lloc els fenòmens de turbulència dins l'univers, ens ajuda en part a entendre com han tingut lloc algunes de les obres de Zush. "No es ninguna coincidencia que la leche derramada en el fregadero imite el diseño de las galaxias en el espacio. La diferencia de velocidad, densidades y viscosidades compensa la enorme divergencia de magnitud existente entre el fregadero de la cocina y el firmamento, de forma que tanto la leche vertida como la Vía Láctea siguen un plan similar. *Ibid.* p. 69



154. Fotografies corresponents a una barreja de llet, glicerina i tinta.



155. "Vesutro Dru", 1900-00
(Detall)



156. "Ayagunis Money", 1988
(Detall)

Un aspecte diferent és el que es pot observar en l'obra "Lebanon War".

El moviment generat en el quadre, ens bé donat no només pel torbellí que apareix als peus del personatge, sinó per la cal·ligrafia que envolta a la figura central. En aquest aspecte, la lletra és l'encarregada de guiar un determinat tipus de lectura i de conferir al quadre un dinamisme específic.



157. "Lebanon War", 1962

Obra en la qual es pot observar sobre tot en la part dreta del quadre, la interrelació que té lloc entre el dibuix i la lletra, la qual adquireix pràcticament la funció d'imatge.

Línia en espiral i línies concèntriques

És freqüent trobar en la iconografia de Zush la formació de semicercles o cercles concèntrics. Podríem considerar que es tracta potser d'un tipus diferent de turbulència. Sabina Eyeya tradueix aquest efecte com la intenció de penetrar en el món microscòpic de la matèria i segons ella mateix explica, es pot interpretar com una tècnica de meditació.¹²⁴

Annie Besant i Charles W. Leadbeater¹²⁵, durant tota una dècada van desenvolupar intents de penetrar en el món microscòpic de la matèria a través de les tècniques de meditació. Ho palesen en aquest sentit els singulars fragments de "The Tarot Cards" (1976-79).



158. "The Tarot Cards" (II, IV, VI) 1976-79 (Detall)

¹²⁴ Op. Cit. nota nº 14, p. 23 .

¹²⁵ Ibid. p. 614

Un distintiu especialment interessant, és l'energia que es crea entorn a cadascun d'aquests cercles i la possibilitat de moures entre un i altre. Fet que des d'un punt de vista metafòric és associable amb un fenòmen magnètic.

Tal és el diagrama i la funció del mandala, terme hindú que significa cercle.

En tota la cultura oriental, amb aquesta forma geomètrica és signifiquen certs rituals per mitjà dels quals, es manté en relació la ment humana i la divinitat.



159. "Rajasthan", s. XVIII

Diagrama d'un manuscrit jàinic que il·lustra les separacions primigènies de l'univers entre matèria i espai. Amb el qual el tantrisme ens explica: "... que la ment humana i la ment còsmica no són essencialment diferents, ni tampoc ho són el cos còsmic i el cos humà. El truc consisteix a entrelligar els dos aspectes eliminant els obstacles i les limitacions. Per tant, els cossos de *devata* als quals es refereix constantment el tantra, són invitacions adreçades a cada ésser humà per què s'hi identifiqui, de primer en nivells inferiors i

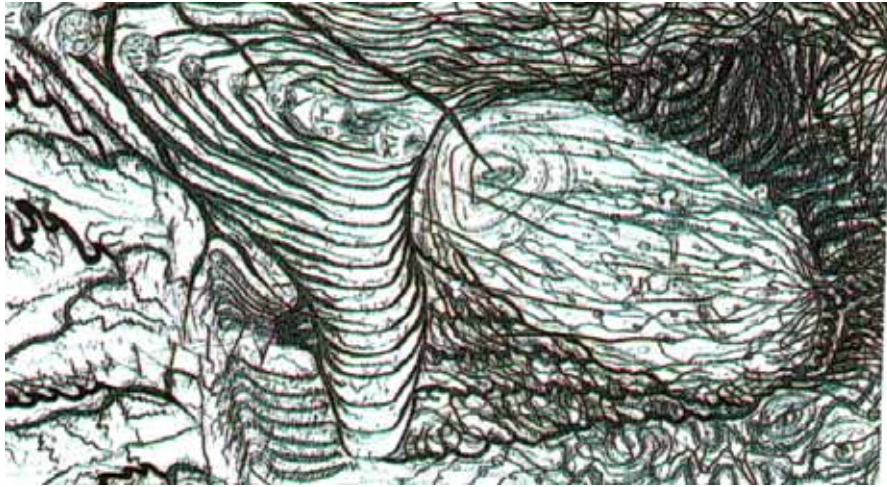
després en nivells superiors." ¹²⁶

Són moltes les fonts bibliogràfiques que ens aporten informació sobre aquest tipus de representacions i d'altres del tot similars, com per exemple, la línia en espiral tant pròpia del treball que estudiem.

L'explicació simbòlica que és dóna a l'espiral és la d'interpretar ni més ni menys que la forma esquemàtica de l'univers. L'espiral ha estat una forma clàssica de representar l'òrbita de la lluna i en el jeroglífic egipci, es correspon aquesta amb el "vau" hebreo, forma de designar la relació que s'estableix entre la unitat i la multiplicitat, consideració que d'altra banda li atribuïa un notable caràcter macrocòsmic, el qual el podem trobar representat de tres formes bàsicament: Creixent, com una nebulosa. Decreixent, o en forma de remolí i petrificat en forma de conxa de caragol.

El fragment "Defaders" (1994-95), manifesta els trets descrits, tanmateix ens remet a l'organització estructural que presenta la closca d'alguns crustacis i a la deposició estratificada de la matèria en l'interior del troc d'un arbre (endeodendritas)(fig. 161).

¹²⁶ Op. Cit. nota nº 12, p. 10



160. "Defaders", 1994-95 (Detail)



161. Fotografía de endeodendritas¹²⁷ (Detail)

¹²⁷ Op. Cit. nota nº 122, p. 75

En certes tradicions antigues es distingia entre, espiral creadora (atribut de Palas Atenea) o destructora (torbellí).

L'espiral pot representar també un centre potencial, en molts països aquesta forma es utilitzada per a provocar l'èxtasi, invitació si més no, per a entrar en un centre místic o interior de l'univers.

Sigui de la manera que sigui, aquest és un tema essencial en l'art simbòlic, tant si es tracta d'una simple corva en torn a un punt, com si es transformada en una forma arrotllada.¹²⁸

Ramificacions de línies al voltant d'un eix

Arrels, arbres, venes, tubs, nervis etc... sempre però en forma de ramificacions a partir d'un eix. Gairebé resulta difícil trobar una obra de Zush en la qual, no hi sobresurti algun tipus de branca a partir d'un determinat objecte o taca. El fet podria entendre's com una forma d'ampliar l'espai propi o si més no de guanyar-ne un altre.

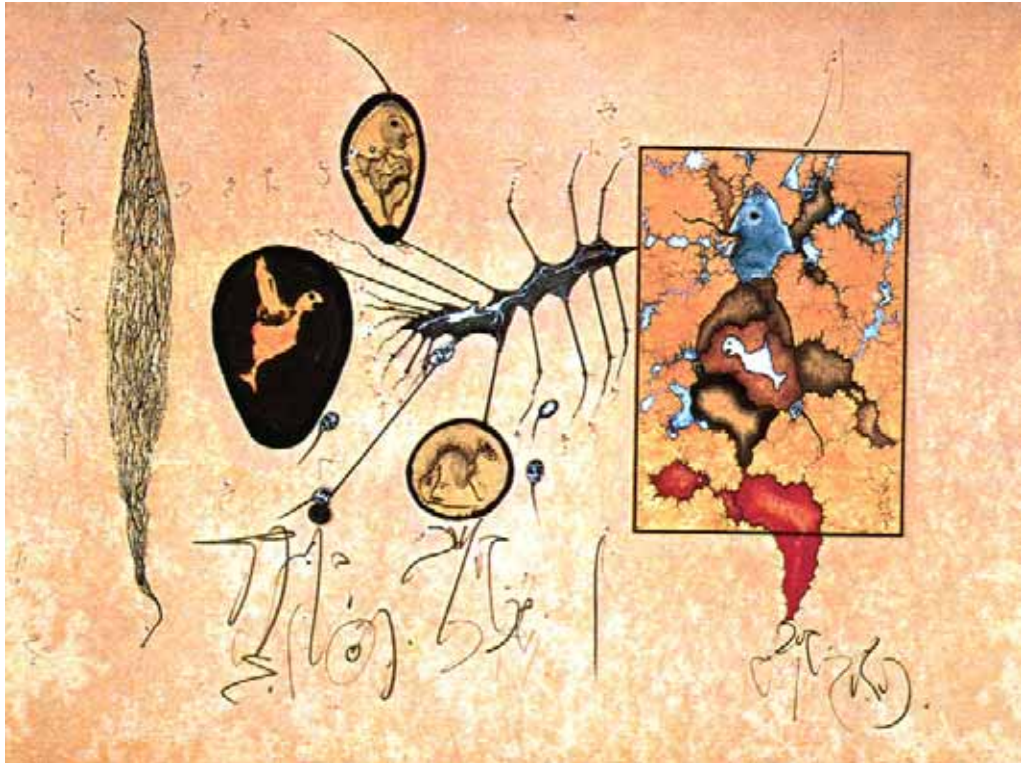
Dintre de la natura es possible també trobar models similars al descrit, com per exemple la interacció que té lloc entre un arbre i una planta, situats en un mateix espai, o de manera metafòrica podria extrapolar-se el fet, a la correlació que es podria veure entre un ésser viu i el seu veïnatge, tal és el que mostra "Mavoche" 1994.

¹²⁸ Op. Cit. nota nº 11, pp. 195 i 196



162. "Mavoche", 1994

En "Vunse" (1998) en canvi, una taca i tota una sèrie de bifurcacions a ambdós costats d'aquesta, és el que simbòlicament desemvolupa la funció de vincle relacional entre els diferents elements del quadre. La forma de ramificació a la que en cada cas s'arriba, ens parla en certa forma del material i de l'espai del quadre.

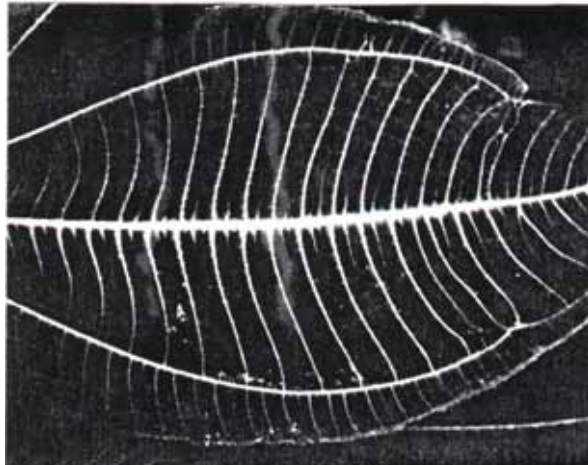


163. "Vunse", 1998

És de destacar l'espai que resta enquadrat a la dreta de l'obra, les taques i les petites ramificacions formades al seu voltant, semblen recordar el que queda després de separar dues plaques de vidre enganxades per un o més fluids.



164. Branca d'un arbust jove. (Detall)



165. Fulla de *Micònia magnífica*. (Detall de creixement)

La forma de treballar descrita, articula a una imatge similar a una columna vertebral, solució a la que també arriben, Michaux i Wols.



166. "Voegoiki", 1994 (Detall)



Wols

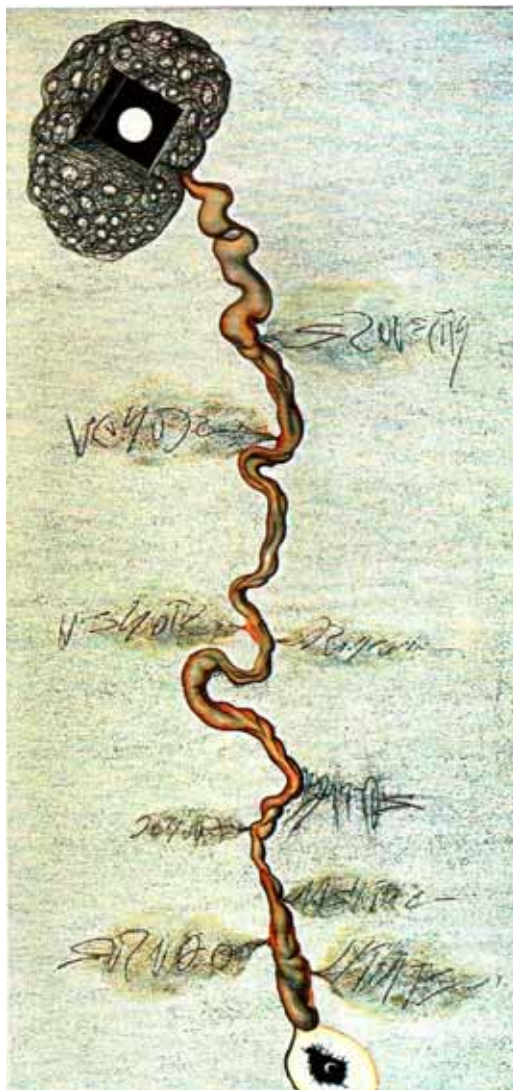
167. "Naturelles", 1946 (Detall)



Michaux

168. Dibuix Mescalinic, 1958-59 (Detall)

En l'obra "Oxu Dru III" 1977-78 (fig. 169), una línia ondulada adopta el semblant d'un cordó umbilical, al voltant del qual i de forma seqüencial neix la grafia de determinades paraules.



169. "Oxu Dru", 1977-78

En d'altres exemples, els filaments que surten a partir d'un cos guarden un ordre menys rigorós, o millor dit no hi ha ordre.



170. Llibre L 34, 1987 (Detall)



Ernst Haeckel
171. "Discomedusae", 1904

En resum, la línia de la grafia de Zush parla d'una continuïtat que dintre de l'espai del quadre, sembla de vegades ordenar i d'altres exercir el paper de fil conductor, ja sigui de l'instint, ja de la racionalitat del seu creador, aspectes que m'han permès compararla a l'efecte de certs fenòmens naturals, com és la dinàmica dels fluids, o el creixement de plantes i demés organismes vius.

Al caràcter visual de la línia, si adjunta una càrrega significativa, tant se val si es tracta d'una imatge o d'un text, ambigüetat que García Valdés descriu com: "...el hilo de la escritura -la más elaborada forma de lo inteligible- que se demora a veces en lo orgánico informe, en las primigenias estructuras de la vida. Pero cuando gira sobre sí misma se hace sumidero o neurona que ocupa el lugar de los ojos de esos seres grotescos, los orificios de su nariz el lugar de su boca."¹²⁹

¹²⁹ García Valdés, Olvido. Op. Cit. nota nº 63, p. 85

3.3. Fusió i simbiosi entre l'escriptura i la imatge en l'obra pictòrica de Zush

La cal·ligrafia de Zush, en les obres descrites fins ara, l'hem vista exercint un paper secundari, existeixen però, un conjunt d'obres en les que, l'escriptura desplega un paper independent de la imatge i deslligada del context en que s'enten en la cultura occidental (llibre), arribant a exercir per si mateixa el protagonisme del quadre.

La unitat que observem en la pintura de Zush entre la imatge i la lletra, em fa considerar certa relació en vers cultures com ara la xinesa, l'egípcia, l'azteca o la islàmica per a les quals, l'escriptura té el caràcter d'ideograma. Tal com ens explica Estela Ocampo:

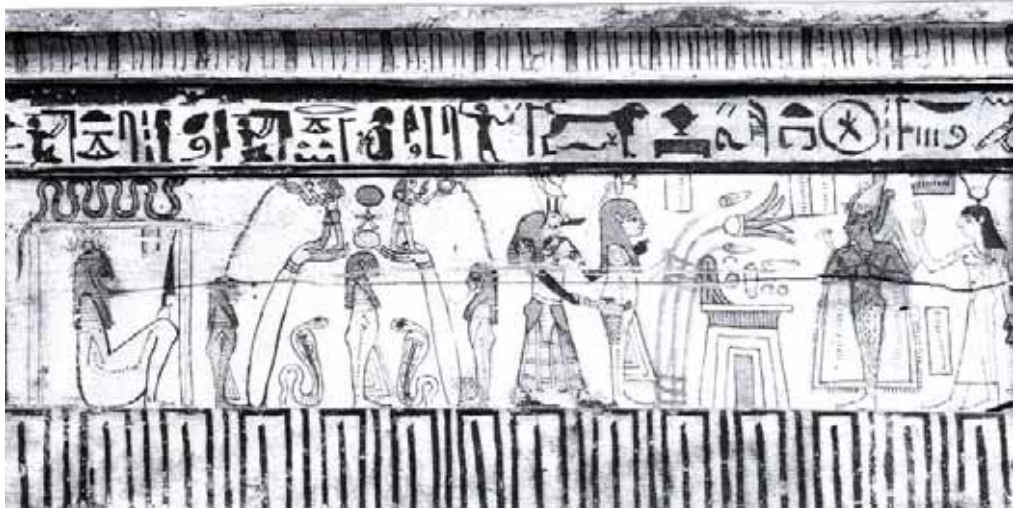
"...encontramos otras variantes que suponen una unión íntima entre imagen y escritura que abre el juego a utilizarlas indistintamente o alterando los roles que parecerían estar prefijados: una imagen que sirve como texto i un texto que sirve como imagen."¹³⁰

¹³⁰ Ocampo, Estela. El infinito en una hoja de papel. Barcelona: Icaria, 1989, p. 9

A Egipte, els relleus i les pintures antigues ens mostren uns signes amb un determinat significat conceptual i donada la distribució i relació cromàtica, ens transmeten igualment un important contingut visual. - Aquesta escritura a diferència de la cuneiforme, austera, geomètrica i abstracta, és poètica i fascinant com si estés viva. Doncs està feta de dibuixos extraordinàriament estilitzats: caps humans, ocells, animals diversos, plantes i flors-¹³¹

El jeroglífic del sarcòfag (fig. 172), representa un conjunt de dibuixos d'èssers humans i objectes que combinats amb signes, adquireixen un valor visual comparable a la distribució dels dibuixos i les lletres de la pintura de Zush "Tucares Evidas" 1978-79.

¹³¹ Jean, Georges. La escritura archivo de la memoria. Madrid: Aguilar, S. A. Ed., 1989, p. 28



172. Pintura d'un sarcòfag egipci, s. I a.c (Detall)



173. "Tucares Evidas III", 1978-79

José Lebrero desembrolla el contingut del quadre de Zush:

“En la parte superior situada más a la izquierda colocó un billete de dólar bajo el cual, en collage, dispondría el modelo prototípico de lo que será el tucur, invención lingüística que asociamos rápidamente con la idea de tocar... En el segmento central de esta obra se descubre la silueta de una rata con la cabeza hacia arriba, ligeramente vuelta a la derecha. Simboliza la miseria. La obra se enriquece formalmente con la integración del accidente procesual, concretado aquí en las manchas de café caído mientras realizaba el trabajo en el suelo. Los billetes están hechos manualmente con sello, tampones y silicona. El triángulo lleno alude al deseo de hacerse rico, alcanzar la abundancia de todo tipo de bienes espirituales y materiales; la palabra en la parte inferior del segmento derecho subraya la cantidad de billetes que irónicamente ¿o no?, desearía ganar el artista.”¹³²

La peça il·lustra el projecte per autofinançar-se, això és, l'elaboració de diner propi.



¹³² Op. Cit. nota n° 64, p. 57

En la cultura egípcia, s'explica que fou el mateix déu Tot qui va crear l'escriptura i després la va cedir com un do als homes. La paraula "jeroglífic", que designa les característiques de l'escriptura egípcia, significa de fet "escriptura dels déus" del grec hieros (sagrat), i gluphein, (gravar).

Per mitjà del sistema gràfic els egipcis expressaven tant realitats abstractes (oracions), com consells per a la agricultura, la medicina i l'educació.

Una característica peculiar i específica és la forma de gravar el nom dels faraons i dels déus, el qual per a reconèixer el seu caràcter sagrat, el diferenciaven de la resta de la pintura en forma de cartutxo.¹³³



174. Gravat dels murs del Temple de Karnak. Tebas

Els signes gravats, a part de l'extraordinària bellesa que guarden en sí, suposen una espècia de poesia visual que els egipcis atribuïen només a la inspiració divina.

¹³³ Op. Cit. nota nº 131, p. 27 i 28



175. "Oleranis Dasid", 1991 (Detail)

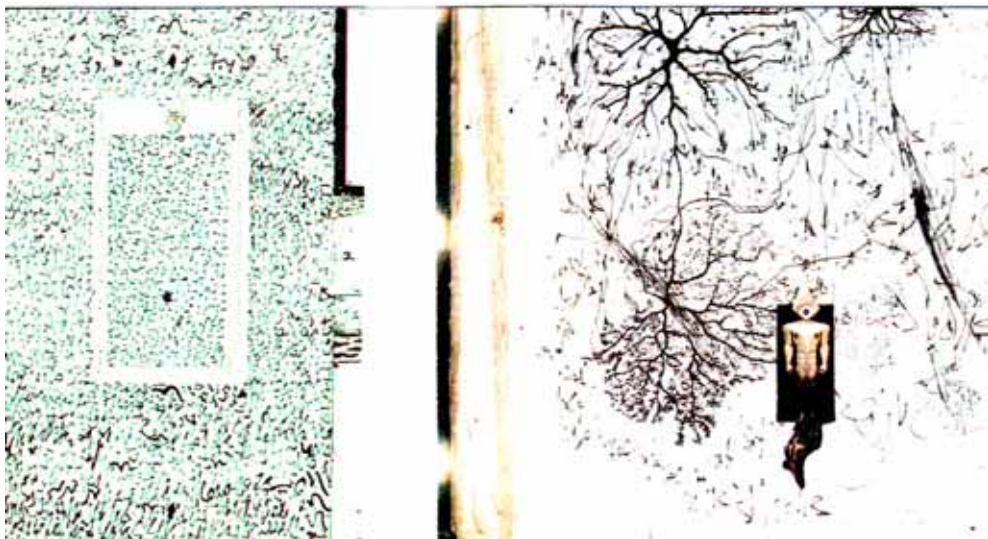


Fig. 176

Fig.177

176. "The Tarot Cards IV", 1976-79 (Detail)

177. "Book of Desire", 1990-92 (Detail)

En els tres fragments, observem que Zush remarca particularment amb un recuadre aïllat de la resta de la pintura, un motiu que segurament resalta per la importància categòrica que té.

En "Asura Tucare" 1978-79, Zush prescindeix totalment de la imatge,

per a valdres només de la pròpia grafia. Tant podríem pensar que es tracta d'una abstracció pictòrica com d'una mena d'ideograma, motiu entre altres que ens apropa la pintura de l'artista català, a la calligrafia xinesa per a la qual, la disposició d'uns signes juntament amb el traç i el ritme en que han estat generats, consitueixen els principals factors a tenir en compte en una pintura. Aspectes tant fonamentals per a un occidental com ara la forma, l'espai i la llum són deixats de banda en aquest context, per ocupar el seu lloc, l'espontaneïtat i l'energia que desenvolupa el cos de l'artista, qui s'encarrega de fer-la circular per mitjà del canell a la ploma.¹³⁴

El traç i el ritme que adquireix cada signe emplaçat específicament en un lloc, són no només com he descrit uns aspectes tècnics i formals, sinó que esdevenen per al xinès, principis cosmològics, així doncs la pintura xinesa no tant sols és un art, sinó també una disciplina amb una capacitat creativa comparable a la de l'univers. Tal és el que ens explica Shen Tsung-Ch'ien:

"Se debe entender que, igual que el espíritu crea las cosas vivas en el Universo, así en el hombre el mismo espíritu crea las pinturas. Por eso las pinturas hechas por el hombre són infinitas, del mismo modo que son infinitas las cosas vivas del universo. Procediendo del espíritu, participan de los caprichos del espíritu." ¹³⁵

A la pàg. següent: **178."Asura Tucare", 1978-79**

¹³⁴ Op. Cit. nota nº 130, pp. 27 i 33

¹³⁵ Racionero, Luís. Textos de estética taoista. Madrid: Ed. Alianza, 1983, p. 155



178. "Asura Tucare", 1978-79

En "Asura Tucare" i en pràcticament tota la producció pictòrica de Zush, la tensió i el ritme de la línia són en gran part els responsables de l'expressivitat de la seva pintura i manifestació de la vitalitat del seu creador.

Concordància entre la individualitat de l'artista i la seva obra, que en el taoisme té una especial rellevància en parlar especialment de l'escriptura, la qual segons aquesta filosofia, reflecteix la personalitat i l'estat d'ànim de qui l'ha realitzada.

Estela Ocampo aclareix al respecte:

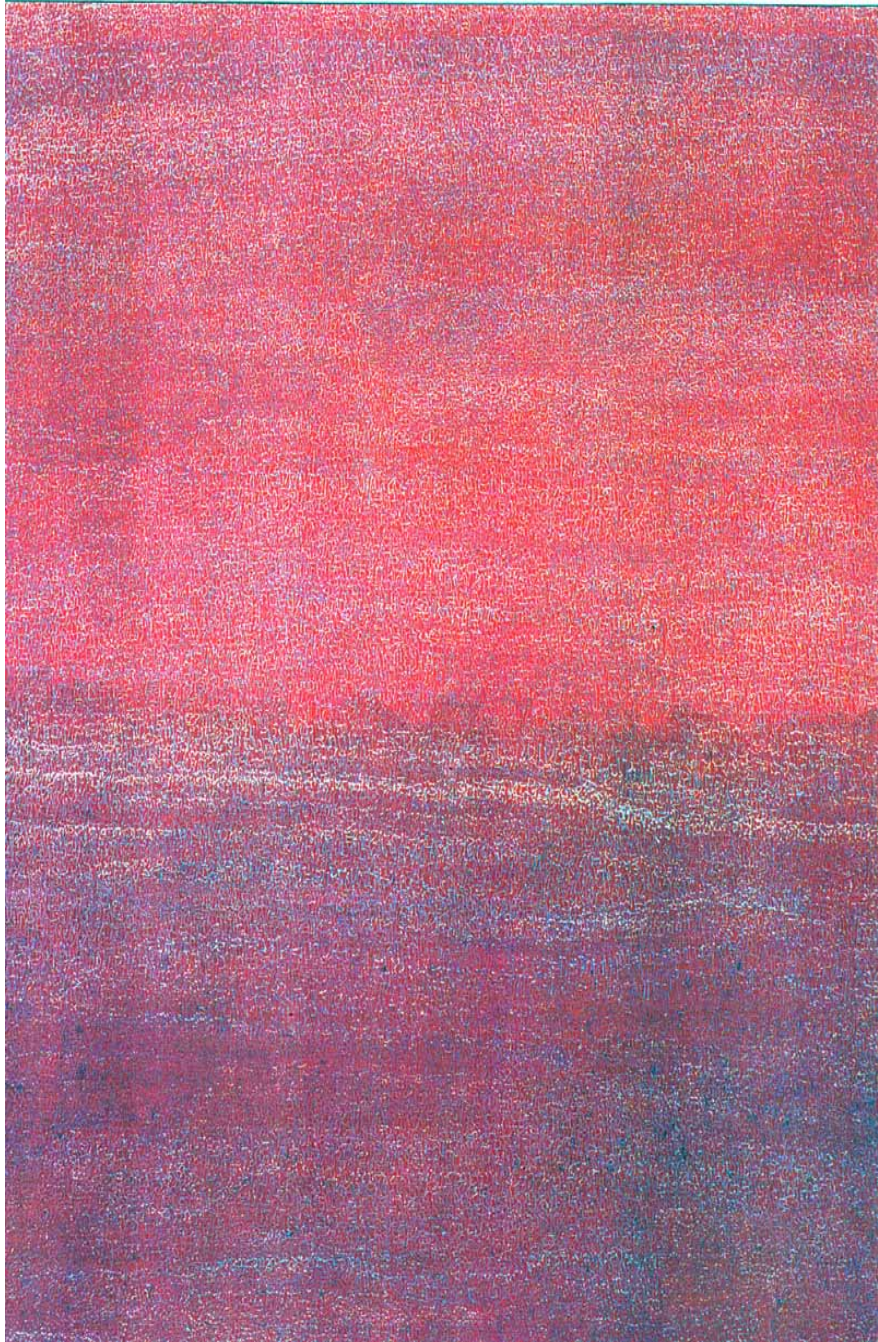
"La búsqueda desesperada de la cultura china es la Unidad, aquello que el taoísmo llama el Tao. Y porque no es un pensamiento estético hedonista y lleva el peso de dar sentido no solamente al arte sino también a la vida, hunde sus raíces en la cosmología. Son esas imbricaciones, estas diversas unidades verticales y horizontales que la estética anuda, las que explican la sugerencia artística de la escritura."¹³⁶

¹³⁶ Op. Cit. nota nº130, p. 52

El quadre de Zush es podria resumir com una síntesi de l'expressió subjectiva i objectiva de la seva personalitat. Aspecte que també s'observa en les obres "Letter to the universe III i VI" 1977 (fig. 179), si bé en aquestes darreres, el caràcter grafològic és diferent, es manté en canvi l'aspecte cosmològic assenyalat en l'obra anterior. Les paraules de Shi-Tao podrien ser-nos aclaridores per a descobrir el significat d'aquesta darrera pintura.

"Yo hablo con mis manos, tu escuchas con tus ojos"¹³⁷

¹³⁷ Shi-Tao, Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère. París: Hermann, 1984, pp. 108 i 110



179. "Letter to the universe VI", 1977

Són moltes les lectures que pot obrir aquesta pintura (fig.179), degut al seu caràter grafològic podria considerar-se evidentment com un filtre de la personalitat de l'individu creador, o si més no, com una invitació a separar dos móns, un dels quals està fora del quadre i l'altre en l'interior del mateix. Malgrat el que observem podria pensar-se només com un fragment, o secció d'una estructura que té possibilitats de continuar.

Tot i el ventall d'interpretacions, aquesta darrera, em fa pensar en una retícula que estructura i organitza la superfície del quadre, sense pretensions de lograr una perfecta i acabada unitat. Una vegada més resulta evident i interessant, el nexce que es pot establir entre obres de Zush realitzades amb una diferència cronològica i tècnica important. Em refereixo a "Communication with the Universe" 1974 (fig. 81) i "Spinmu" 2000 (fig.217). Si bé són molts els artistes que ja en la modernitat feren ús d'aquest motiu (la retícula) per a les seves creacions. Recordem per exemple, Mondrian, Malevich i el mateix Picasso en alguns dels seus treballs cubistes.

"Letter to the universe VI" 1977, malgrat la seva il·legibilitat, resumeix en sí dos components importants a considerar, això és, una forma de pensar i una forma de ser.

El ser en tant que, les mencionades cartes constitueixen per la seva grafologia, una expressió directa de l'energia que genera l'artista, coherència de la que també ens parlaven els pintors xinesos, per als quals la pintura i l'escriptura suposava una síntesi de principis cosmològics, els quals materialitzen per mitjà del //, el // expliquen, - manifesta el caràcter personal per mitjà del traç, però també la multiplicitat de les coses, en tant que en sí mateix, // vol dir esquelet i alhora principi animador relacionat amb l'alé vital i l'esperit de la

natura.-¹³⁸

En quant al "pensar", la lectura de l'obra avança en el sentit de considerar l'escriptura com una de les facultats més preuades de l'ésser humà (l'intel.lectual), activitat en la que evidentment, hi resta implícit un grau elevat de raciocini, tant rebutjat d'altra banda en parlar de les obres de Zush, qui precisament es qualificat d'artista que treballa des del costat contrari.

Es pot doncs parlar de la cal.ligrafia de Zush com una pràctica que fa factible reunir un factor de caràcter material (home) amb un de naturalesa immaterial (memoria-record-pensament), amb lo qual l'escriptura es converteix en un procés de cognició, que assumeix des d'aquest moment una forma singular i concreta.

Reunió de dos principis que em remetem un cop més a l'experiència del mite i que Rosalind E. Krauss apel.la en parlar de la retícula, de la següent forma:

"En el espacio cultural del arte moderno, la retícula no sólo actúa como emblema, sino también como mito. Como todos los mitos, no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contradicción, sino revistindolas para que parezca (y solo parezca) que han desaparecido. El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión, o ficción)."¹³⁹

I parlant de retícula es interessant recordar Donald Kuspit en el seu

¹³⁸ Op. Cit. nota nº 130, p. 34

¹³⁹ Op. Cit. nota nº 106, p. 26

article titulat "Sol LeWitt - The Look of Thought", la reixa, ara interpretable com la cal·ligrafia, és reveladora segons ell mateix ens diu, de "l'aparença del pensament", ho expressa en aquest to:

"No hay inducción óptica, solo hay deducción mediante reglas, unas reglas que tienen validez axiomática aunque la obra creada al ejecutarlas tenga un aspecto inconsecuente y experimental".¹⁴⁰

Tornant a la cal·ligrafia tot i tenir unes regles que dicten com han de ser unes determinades lletres, en la pràctica de l'escriptura el que té lloc és una mena de lliscament, que dona com a resultat una obra aparentment abstracta ja que no descriu una realitat visible, lo qual no l'eximeix de tenir uns fonaments de tipus racionals que han possibilitat la seva construcció.

En "Spinmu" (fig. 217) i (fig. 181) , tal vegada el fet de que es tracti d'una obra digital ens facilita entendre millor el raonament que ens aporta D. Kuspit.

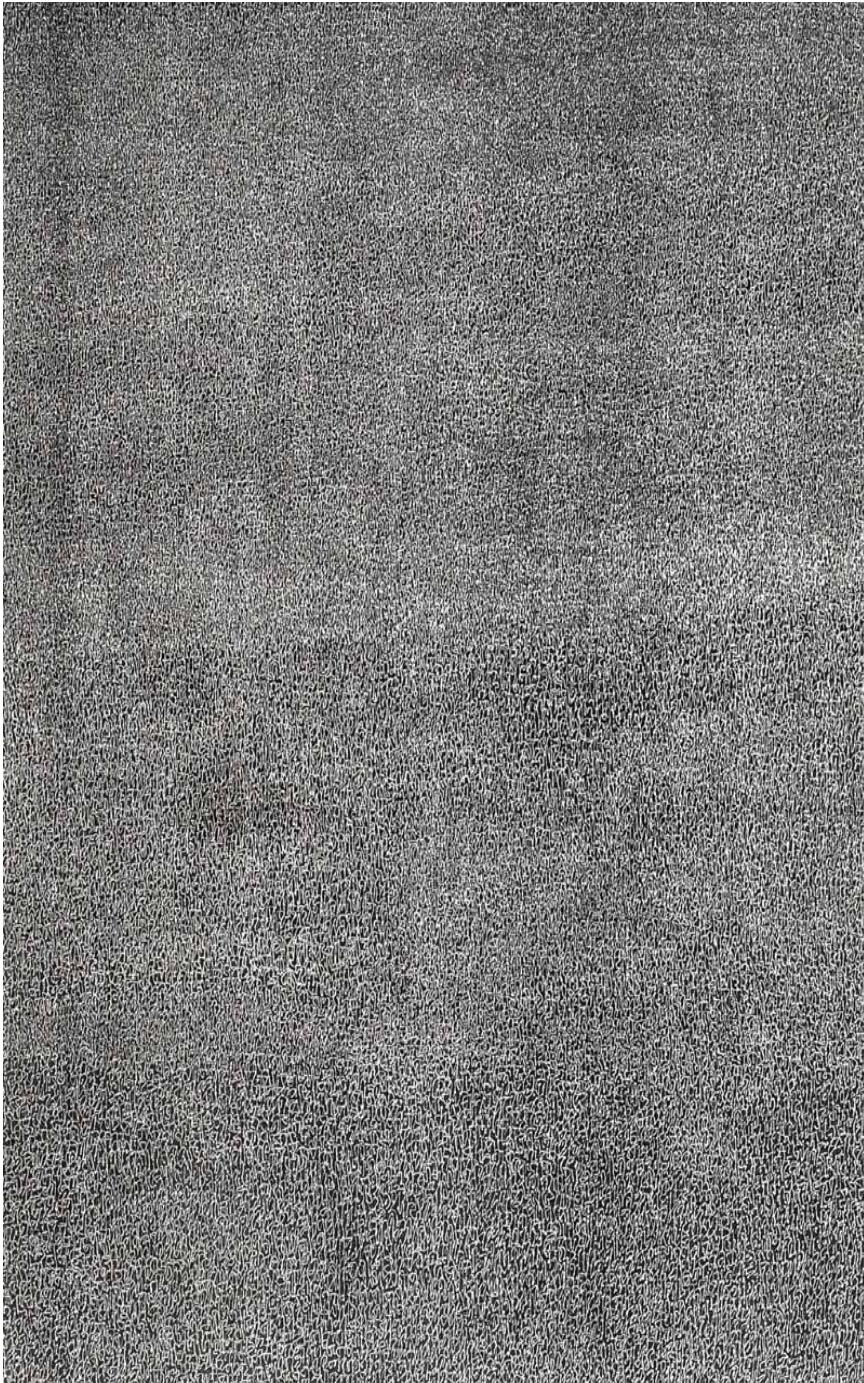
És evident que les estructures que es percebeixen en l'obra neixen forçosament a partir d'uns principis matemàtics, i donada la seva naturalesa fragmentària, acaben en l'observació de l'espectador, qui decideix quan i com donar-les per acomplides.

És fonamental doncs, en aquest tipus d'obres l'implicació mental com una manifestació de la part racional de l'ésser humà, tant si ens referim a l'autor de l'obra, com a l'observador de la mateixa. Fet que ens situa molt aprop de la tradició renaixentista (a la que ja m'he referit en paràgrafs anteriors), per a la que precisament es valorava una certesa de tipus científic, fos quina fos la branca de

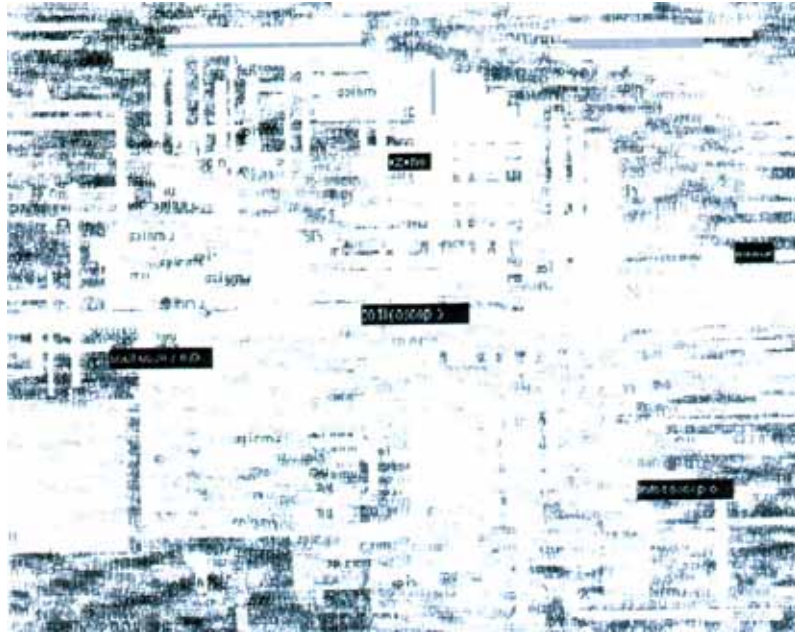
¹⁴⁰ Op. Cit. nota nº 106, p. 261

recerca.

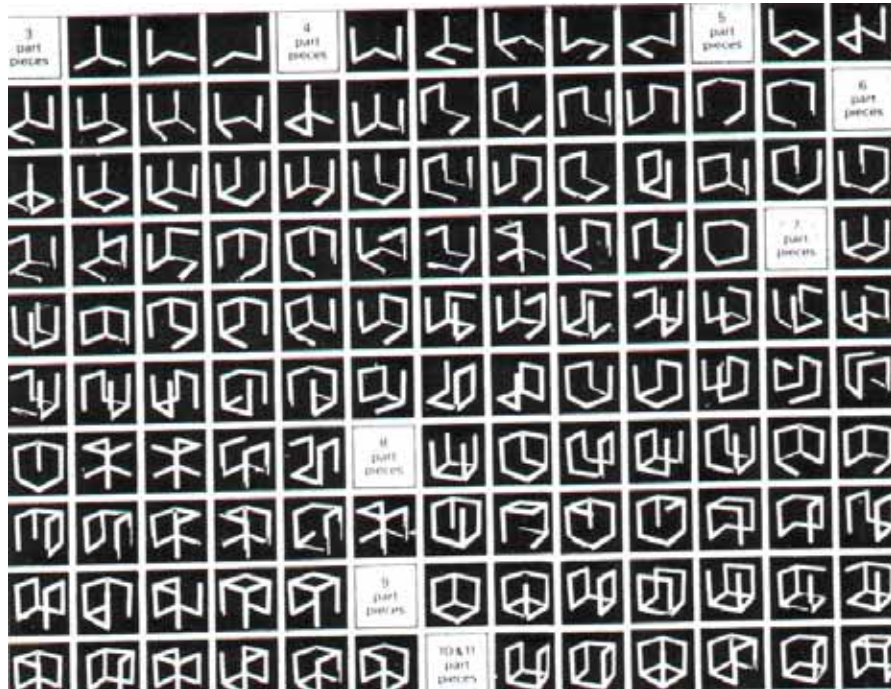
L'abstracció que té lloc en "Spinmu" i en la cal·ligrafia segons el cas, es conseqüència d'un procés racional en el qual té lloc un elevat grau d'organització intel·lectual, és per això que aquestes obres les podem suposar, lliures de qualsevol que sigui el tipus de narració visual, ans al contrari, el tipus de claus ara referencials pel nostre menester, pertanyen a la regió de l'enteniment.



180. "Letter to the universe III", 1977



181. "Spinmu" (Detail)



Sol LeWitt 82. "Variacions de cubs oberts i incomplets", 1974

La cal·ligrafia en l'obra de Zush, apareix ja des dels començaments dels anys 60, quan en moltes de les seves pintures inclou unes lletres o signes que evolucionen en el sentit de crear el seu propi alfabet, anomenat per ell mateix amb el nom de "Asura" (veure capítol IV, pàg. 371).

Amb els anys, aquest conjunt de signes arriba a tenir un valor de lectura tant important com la imatge, interdependència entre ambdues que sustenta i estructura el treball pictòric de Zush.

Francisco Carpio en una entrevista per a la revista "El Lápiz", diu:

"Con el paso de los años estos signos fueron ganando protagonismo, creciendo en visualidad, interrelacionándose con las estructuras formales e icónicas de sus obras, engarzando los distintos fragmentos de las imágenes como si se tratara de un tejido nervioso, de una escritura compulsiva y automatizada, de los quebrados circuitos de una extraña máquina.

Este lenguaje críptico y hermético, de un exuberante barroquismo, es además, y quizás por encima de todo, un vehículo pictórico cargado de calidades no verbales, una auténtica metapintura con gran fuerza poética y sugestiva, más allá de sus posibles significantes."¹⁴¹

Una obra emblemàtica pel seu contingut i pel valor visual dels signes cal·ligràfics que hi podem visualitzar, es "Nasha Declona Yasmu Tucare" 1979 (fig. 184). Quadre en el que la cal·ligrafia ara es transforma en unes grans lletres que apartant-se del centre del quadre i sense fer cas a cap tipus de descripció, adquireixen un

¹⁴¹ Carpio Francisco. "Hacia otras estrellas". El Lápiz. Madrid, 2000, p.55

caire decoratiu i ornamental que ens fa pensar en la cal·ligrafia islàmica, la qual, com aclareix Estela Ocampo, “....hace una fantàstica utilització de la escritura como imagen, al punto de anular a veces su apacidad de transmisión de conceptos para convertirla en pura forma.”¹⁴²

Titus Burckhardt en el seu llibre *Principios y métodos del arte sagrado*, ens parla així de les lletres islàmiques:

“Las letras árabes se combinan frecuentemente con el arabesco, sobre todo con el motivo vegetal, próximo al simbolismo asiático del árbol..... La caligrafía árabe encierra posibilidades ornamentales de un riqueza inagotable; sus modalidades van desde el *Kufi* monumental de formas rectilíneas y cortes verticales hasta el *Naskhi*, con un estilo más fluido y serpentino. La riqueza de la escritura se fundamenta en el pleno desarrollo de sus dos dimensiones: la vertical, que confiere a las letras su dignidad hierática, y la horizontal, que las une en un flujo continuo..... Por la vertical se afirma el carácter inalterable de cada letra, mientras que la horizontal, análoga a la “trama”, expresa el devenir o la materia que vincula las cosas entre sí.”¹⁴³

¹⁴² Op. Cit. nota nº 130, p. 10

¹⁴³ Op. Cit. nota nº 22, p. 105

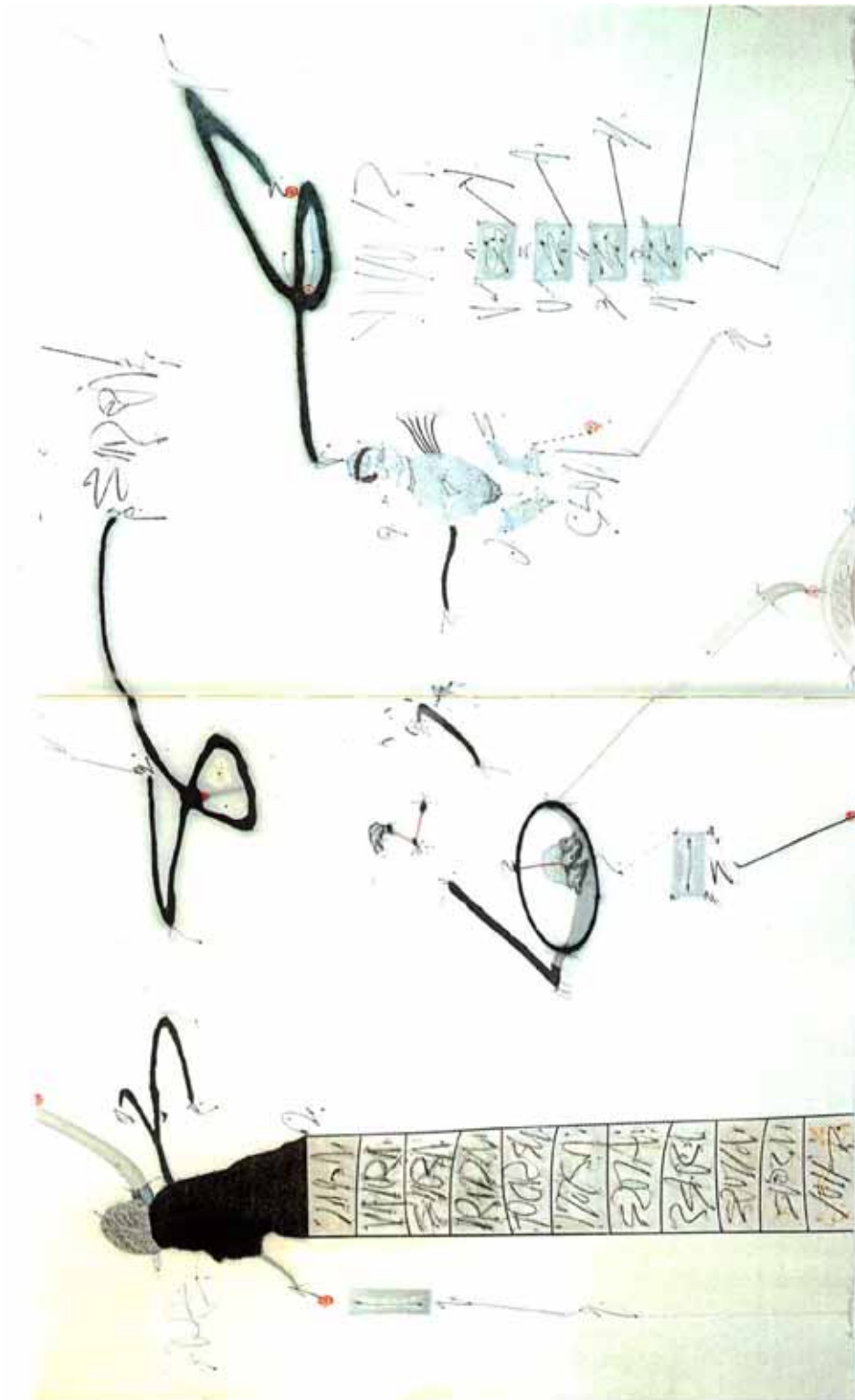


183. Decoració de la mesquita de Rocaxen. (Detall)
Jerusalem

El fragment pertany a un tipus de cal·ligrafia anomenat "Bismala". L'escriptura àrab acostuma a utilitzar aquest tipus de lletres inscrites en un quadrat de mosaic, generalment de color blau per a transcriure els 99 noms d'Alà.

La magnitud dels caràcters gràfics ens permet comparar-los amb els que observem en el quadre de la fig. 84.

Pàg. següent: 84. "Nasha Declona Yasmu Tucare", 1979.



En una entrevista, Zush ens parla de la tècnica emprada per a la realització d'aquesta obra, així com també ens explica quin va ser l'origen que la va propiciar.

“Lo primero que se ve en la obra son unos símbolos muy grandes, negros, que son letras de mi alfabeto. En ese caso, yo hacía con microfotografía macrofotografía acercándome muchísimo a mis textos, fotografiaba, hacía cientos de fotos de mi escritura. Entonces de la diapositiva resultante la ponía en un proyector y entonces lo ampliaba era de alguna manera descontextualizar el texto o sea darle otro sentido del de una letra, convertirlo en un símbolo inexplicable, o un símbolo pictórico en este caso.

Y entonces la idea de la obra surge de una vida de pareja y de la necesidad de querer tener un hijo o no quiere tener un hijo. En mi caso, no quería tener un hijo con esta persona y entonces en el centro de la obra está el momento de la concepción también es muy importante que por eso se llama “The cloner” fue cuando se empezó a hablar en el mundo científico de la posibilidad de la clonación en el que se podía repetir un elemento, y entonces esta preocupación, o sea el problema individual de concepción no-concepción lo universalicé, pensando pues en el sentido este de la clonación.

En la parte izquierda del cuadro, pues hay la cabeza de la mujer – que en este caso es la persona involucrada- con un cerebro y entonces hay un pene que se introduce en el cerebro. O sea que es una concepción mental, es un coito mental, y entonces del coito ese mental, pues, sale un hijo, que es el elemento que está a la derecha, y el elemento que está en el centro es el momento de la concepción. Y no hay mucho más que explicar en el cuadro, solamente está este sentido de cómo puede ser una concepción

física y en este caso, la necesidad del gran formato es porque es una concepción mental. Hay también otro conflicto personal mío en el que mi exmujer me decía que sus creaciones, que eran sus hijos, pues eran más importantes que mis creaciones que eran muertas y estáticas, y en este caso es la manera de explicar que lo más interesante para un artista es procrear obras, más que procrear un niño detrás de otro... Este cuadro para mí es muy emblemático, a partir de este cuadro queda muy claro que mi función en la vida no es hacer seres humanos sino es hacer creaciones pictóricas, o sonoras, o escultóricas."¹⁴⁴

Una escriptura com la que acabem de veure és realment difícil de resumir, sobre tot si pensem que es tracta d'uns signes gràfics que parlen del caràcter que els genera, i com a tals canvien i es transformen al ritme que ho fa la pròpia natura.

És per això que en l'apartat següent s'aborda l'escriptura, com la construcció d'un habitacle o espai fet amb la mesura que dicta la mateixa experiència. Descripció desenvolupada a partir de l'obra que Zush realitza en format llibre, i l'aportació que Martín Heidegger fa del terme "construcció", com a sinònim de casa (forma) del pensament.

¹⁴⁴ Zush. Entrevista entre José Lebrero Stals, comissari de l'exposició "Tecura" i Zush. Dossier de documentació sobre Zush. MACBA. 2000.

3.4. Els seus llibres

Alhora d'analitzar el paper de l'escriptura en l'obra de Zush, no es pot deixar de banda el treball desenvolupat en el format llibre.

Els llibres es poden considerar com un espai de creació alternatiu, suport o laboratori on Zush treballa de manera regular, amb l'avantatge de que en moltes ocasions els llibres, han exercit la funció d'estudi o de taller nómada, aspecte que ens permet parlar d'un nou habitacle des d'on fer factible que idees i pensaments puguin esdevenir forma.

Des del pensament filosòfic de Martin Heidegger, aquesta mena de "forma", rep el nom de morada, per a la qual no es tracta en cap cas d'erigir una arquitectura sinó, de construir una regió que com ell mateix explica, li pertany tot allò que "és".¹⁴⁵

Construir, Habitar i pensar són termes que esdevenen gairebé sinònims en llenguatge de Heidegger y que si ens traslladem al món

¹⁴⁵ Heidegger, Martin. Capítulo sexto. "Construir, Habitar, Pensar". A, Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 136.

de Zush, en el cas de les seves creacions en format llibre, hi podem trobar un significat del tot similar.

En els seus llibres, dibuixos, fotografies, imatges digitals i textures logrades amb materials del tot diversos, s'alternen amb la seva particular escriptura, donant lloc a un procés de treball diferent i canviant en funció moltes vegades del propi atzar, característica que transmet a l'obra l'opció de graus de lectura dispars, a més a més d'un cert caràcter biogràfic .

Els llibres entesos com a pont o receptacle potencial d'idees, guarden en si mateixos una doble vessant significativa, el de procés i el de finalitat, motiu pel qual podem entendre que en els llibres, la construcció de que ens parla el filòsof alemany, es transforma en el mateix habitar, i el procés de creació es fa equiparable amb l'objectiu de l'obra. Al respecte ens diu Antonio Monegal:

“Lo que gotea en los libros de Zush no es pintura, sino el tiempo y la vida, a través de sus rastros y restos, que en ocasiones son pictóricos, pero pueden ser también fotográficos, digitales, o escritos, en asura u otros idiomas.

El gesto conceptual de Brossa en su libro *Pluja*, lleno de marcas dejadas en el papel de las páginas al secarse las gotas de agua - que evoca el caligrama “il pleut” de Apollinaire, donde las letras del poema escriben la forma de la lluvia-, se convierte en Zush en un gesto vital, de diálogo con el objeto-libro como lugar de encuentro de la experiencia, la memoria y el arte”.¹⁴⁶

El llibre es converteix per a Zush en acompanyant de viatge, tant pel que es refereix a les seves anades i vingudes de països distants, com

¹⁴⁶ Monegal, Antonio. Op. Cit. nota nº 63, p. 275

el viatge entés en sentit metafòric o, registre viu d'idees i arguments que a diari van neixent. Proposta que ens retorna altre cop la mirada al concepte d'habitar citat per Heidegger, qui recorrent a la paraula gòtica *wunian*¹⁴⁷ tradueix per l'experiència de permaneixer i de residir, aspectes que es corresponen en l'obra d'art en un modus d'estar, el qual suposa una evident i continuada conquesta de graus de llibertat que troben acollida ni més ni menys, que en el propi procés de creació.

Ens adonem després de l'exposat fins aquí, que viatge i morada no són dos paraules contradictòries, sinó que en ambdues es tracta de la definició d'un habitacle on el que té lloc és una forma de coneixement. Traslladant-nos altre cop en el temps, en el renaixement trobem certs punts d'enllaç amb el que ara ens pertoca. Em refereixo a la concepció albertiana de *Epistion*¹⁴⁸ traduïble per una acció determinada com pot ser la d'aixecar casa, o construir un lloc i habitar-lo. El tipus de construcció que ens proposa León Battista Alberti (1404-1472), no vol dir imitar les coses, sinó emular-les reproduint les regles de la natura¹⁴⁹, aspecte que el condueix a considerar l'arquitecte com l'artista per excel·lència i que en el cas del nostre estudi, ens permet de comparar els llibres amb aquesta mena d'arquitectura a través de la qual es manifesta la naturalesa de l'artista. Afirmació que dintre del pensament de

¹⁴⁷ *Wunien* expressa al igual que *bauen* –El permanecer, residir. Pero la palabra gòtica *wunien* significa: estar satisfecho, (en paz) llevado a la paz, permanecer en ella. Op. Cit. nota nº 145, p. 130

¹⁴⁸ *Epistion* té l'arrel etimològica en epistemologia que vol dir mètode de coneixement científic.

¹⁴⁹ Alberti opinava que: “Lo esencial en una obra de arte es la conveniencia, la adecuación de las partes, y como éstas sólo se encuentran en un organismo vivo, la obra de arte será buena cuando esté modelada como los organismos, cuando esté construida orgánicamente, cuando tome modelos de la naturaleza. No sólo una estatua sino también una casa debería ser *quasi come uno animale*”. Tatariewicz, Wladyslaw. Historia de la estética. La estética moderna 1400-1700. Madrid: Akal, 1991, pp. 107 i 108

Martín Heidegger podem comparar amb el concepte de morada (utilitzant el seu llenguatge), forma de materialitzar el "pensar" com a sinònim ara ja d'"habitar".

Entre tots dos pensadors però, hi ha una clara diferència, en Alberti, la construcció a part dels continguts filosòfics citats comporta una finalitat productiva. En canvi Martín Heidegger constrasta clarament el construir com una forma d'habitar, o de ser en la terra, que implica també abrigar i cuidar.

No es rar contemplar, després de les consideracions anteriors, els llibres de Zush com una obra única i original, descartant la possibilitat d'una reproducció, tot i que es tracta d'un tamany assequible per a poder-ho fer. Hem de tenir present que aspectes formals com ara el treball de convertir el paper en un altre tipus de suport, alterant-ne les propietats de la fibra que el constitueix, a més a més de consideracions tant inherents al llibre com és el seu enquadernat, converteixen al llibre en contenidor de tot el que forma part d'un món personal, adquirint així, la mateixa vàlua d'una obra de dimensions més importants.

Es després de l'esmentat, la idea de que el llibre no passa de cap manera com una obra aliena a la resta de la producció artística de Zush. Fragments dels seus quadres forment part dels llibres i a l'inrevés un determinant dibuix que ha sorgit en un llibre, pot ser ampliat i ser el tema d'un quadre de format molt més gran.

Aixó sense tenir en compte la part digital que forma part del seu procés de treball, qualsevol textura, o imatge és susceptible de ser escanejada, transformada i treballada després amb mitjans manuals.

Zush en parlar dels seus llibres ens explica com va començar aquesta afecció i perquè:

“Yo el primer recuerdo que tengo que es por lo que me fascina el libre es que de muy pequeñito, hay diccionarios y libros en casa de mis padres y entonces pues cuando dibujo encima de estos libros, me pegan una bronca terrible, En cambio si dibujo en un papel que no esté encuadernado al lado, no hay bronca, y entonces esto me hace pensar: “esto es un lugar mágico, un lugar sagrado” para que según qué gentes si tú dibujas encima de este libro hay bronca, en cambio si dibujas en una hoja al lado mismo no hay bronca. Es un espacio interesante y entonces, desde entonces, pues siempre el libro me ha fascinado, y hay gente que los considera más importantes incluso que mis pinturas y realmente tengo una relación muy directa y muy emocional con los libros. Si te fijas incluso muchas gente cuando coge un libro lo lleva así cerca del corazón y entonces tiene grandes ventajas el libro, por ejemplo te lo puedes llevar a la cama, llevarte una escultura o un cuadro a la cama es una cosa muy extraña no, y entonces en mi caso también como soy muy nomádico y tengo que viajar mucho, tengo que moverme mucho, incluso desde mi estudio a mi casa, pues el libro de alguna manera es como el estudio que se mueve conmigo. No necesito tener el estudio, con solamente el libro y con un plumier puedo estar creando entonces puedo crear en un aeropuerto, en un hotel, dónde quiera, es un centro de investigación también. Y luego en un espacio muy reducido se pueden tener muchas cosas. También es el origen de muchas cosas que tú después verás en las paredes en esta exposición por ejemplo. Primero se han originado en estos libros y luego habrá relación de páginas de estos libros con obras que están en la pared. También es un laboratorio, un sitio donde se

investigan las cosas, y luego incluso pues por ejemplo, cuando tú ves un edificio, pues igual el arquitecto primero hizo un dibujito en su libro de apuntes, entonces tienen estas múltiples ventajas desde ser un diario a ser un centro de investigación, un estudio en movimiento, y luego también una cronología de mi vida, las cosas que han ido pasando en mi vida pues también están en estos libros."¹⁵⁰

Sens cap dubte, l'últim paràgraf ens dóna a entendre la quantitat de temes tractats en els llibres, qüestió que dificulta resumir i classificar la temàtica desenvolupada. Malgrat tot, es podria considerar el cos humà, com una constant al voltant de la qual giren la majoria dels arguments despleats. Cos o casa, com diu Francisco Pérez "... o lloc de memòria, sí, però també exploració de territoris i allunyament de la dimensió real per caure, indefectiblement, en la seva pròpia tautologia: no existeix la realitat sense nom. Zush atorga als seus llibres una dimensió orgànica, de manera que el seu conjunt no forma tant un corpus teòric i artístic, com un cos dotat de membres, consciència, voluntat i memòria.... Un full qualsevol d'un llibre concret posseeix la petjada d'una emoció, la radiografia d'un subjecte, la fotografia d'un objecte, el record d'un viatge, el materialisme monetari i el nom d'una ciutat: el somni d'un topògraf malat de neurosi. En una altra d'elles, trobem un rostre destruït pel foc, el jurament d'eterna fidelitat a EVRUGO, un sexe en erecció, la bandera soviètica i una escriptura impossible: el somni d'un adolescent malalt de vida. Més endavant, cal·ligrafies d'improbables cultures, exemples d'un bestiari sentimental i de sentiments de bestialisme, un volcà en erupció i un fruïment carnal vívid com una ofrena: el somni d'un filòleg que pateix d'una hèrnia

¹⁵⁰ Op. Cit. nota nº 144.

discal.”¹⁵¹

Intel·ligible o no, paraula i imatge s'enfronten en un procés continu, que dóna lloc a un llenguatge versàtil entre primitivisme i innovació. De la lletra al teclat, del llibre a la disquetera. Raó i intuïció comparteixen en el treball de Zush el llenguatge de la màquina, contrast que enmarca a les obres d'una època i que tot seguit es descriuen.

¹⁵¹ Luís Francisco Pérez. A Els llibres de Zush. Cat. d'Exp. Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona: Ed. Departament de Cultura, 1989, p. 16