

## II.

### ASPECTES CONSTANTS I RECURRENTS DE LA FIGURA HUMANA EN L'OBRA "ZUSHIANA"



En parlar de la iconografia de Zush, hom no pot sinó remetre a la història d'un jeroglífic i amb tot el que aquest suposa de desconegut i secret.

A través de la iconografia, la vida real de l'autor apareix d'una forma tan transparent com també tenyida de la fantasia suficient per a crear un territori de domini particular. Un concepte que Mircea Eliade en el seu llibre *Lo Sagrado y lo Profano* introdueix de la següent forma:

"Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar lo que quiere decir con frecuencia: Sin ocupar por los maestros.

Continua participando de la modalidad fluida y larvaria del caos. Al ocuparlo y sobre todo al instalarse en él, el hombre lo transforma simbólicamente en cosmos por una repetición ritual de la cosmogonia."<sup>62</sup>

En Zush es podria parlar de la creació d'un imaginari el qual adquireix significació, gràcies al contingut reflectit per tota la simbologia implicada, el resultat és però, una obra alliberada de tot tipus de servei que no sigui el seu propi.

En l'obra que estudiem, és de destacar l'ús de la línia com a principal eina capaç de generar imatges noves.

Amb o sense ornamentació, la força de la línia apareix formant i desfent, dialogant i contraposant tot tipus de situacions i conceptes que Zush utilitza per a obrir qüestions, i també per a descriure part d'històries, on res, objectivament parlant, queda fosc. Ni tachisme ni

---

<sup>62</sup> Op. Cit. nota nº 21, p. 28

abstracció, tot queda perfectament definit.

Potser el més important que Zush ens aporta amb tota la simbologia naixent de la seva obra, és un enfrontament cara a cara amb la pròpia individualitat, sense servir-se de cap tipus de revestiment que pugui dur a confusions.

És freqüent trobar en la seva iconografia, l'ús de mapes que simbòlicament ha utilitzat en els seus viatges, per a desplaçar-se d'un lloc a l'altre, la mateixa finalitat observem en les imatges que anem trobant dintre d'un determinat quadre, les quals Zush relaciona gairebé sempre amb un conjunt de línies, com si a partir d'un senyal algú li dictés la següent direcció a prendre.

Malgrat tot, es podria considerar la icona de l'ull, com la que millor identifica l'artista des del començament del seu treball artístic. No envà aquest exerceix d'emblema, per a representar el seu estat "Evrugo". En una conversa ell mateix ens explica quin fou l'origen de l'insígnia escollida:

"Este ojo era el emblema de la clínica oftalmológica que se encontraba cerca de la casa de mis padres. De niño me gustaba colarme por los pasillos sombríos de la clínica y entrar en las habitaciones de los ciegos. Me quedaba allí quieto hasta que se percataban de que alguien les estaba mirando."<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Zush. Cat. d'Exp. Reina Sofia. Madrid: Ed. Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2000, p. 69

## 2.1. Característiques dels trets i gestos facials

### 2.1.1. Tipologia del rostre

Resulta difícil qualificar una obra tant rica iconogràficament, potser “primitiu” fóra un terme escaient per a resumir en sí el treball de Zush. En quant a la construcció de rostres es refereix, una forma rodona serveix per a determinar un contorn, el mateix succeeix alhora de dibuixar uns ulls, un cercle amb una taca concèntrica és suficient per aïllar una mirada i en el cas de tractar-se del nas i de la boca observem en les obres següents, que els elements emprats són gairebé els mateixos als descrits. (fig. 51)



51. "Droveda", 1990

Formalment ens trobem amb dos tipus de rostres:

1- Totalment frontals a l'espectador i amb una mirada fixa i simètrica.



52. "Votrodo", 1992 (Detail)



53. "Desovro", 1999-00 (Detail)

2- Rostres construïts de perfil.



54. "Boys of my life", 1987-88 (Detall)

L'obra és -un encuentro visual de presencias personales emocionalmente significativas- segons José Lebrero. El quadre fou exposat en el centre George Pompidou el 1989 en motiu de l'exposició "Les Magiciens de la Terra".<sup>64</sup>



55. "Esovirus Druds", 1997 (Detall)

---

<sup>64</sup> Lebrero, José. Zush. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1997, p.82

### 2.1.2. Filiació amb la tradició

Són molts els artistes que dintre de la tradició pictòrica, enllacen amb l'obra del nostre interès per l'estètica formal emprada, sobre tot per la manera de representar la boca, el nas, les orelles, els ulls i també els cabells. En tots ells, el sentit de la vista, molt més enllà de veure expressa un tipus específic de percepció. Veure és sentir. La mirada dels dibuixos de Zush i la dels artistes que es mencionen, no deixa indiferent a l'espectador, al contrari, l'involucra fins retenir-lo en el contingut emocional generat.



Hokussai (1760-1849)  
56. "Kobaky Kokye  
(Detall)



57. "Ego Zush", 1987  
(Detall)





Otto Dix  
58. "Blessé", 1924  
(Detail)



59. "Politocs", 1992-93  
(Detail)



Dubuffet  
60. "Desnudos", 1945  
(Detail)



61. "Dovor Gorud", 1985  
(Detail)



James Ensor  
62. "Die Schlechten Ärzte", 1855  
(Detail)



Edvard Munch  
63. "Le Cri", 1893  
(Detail)



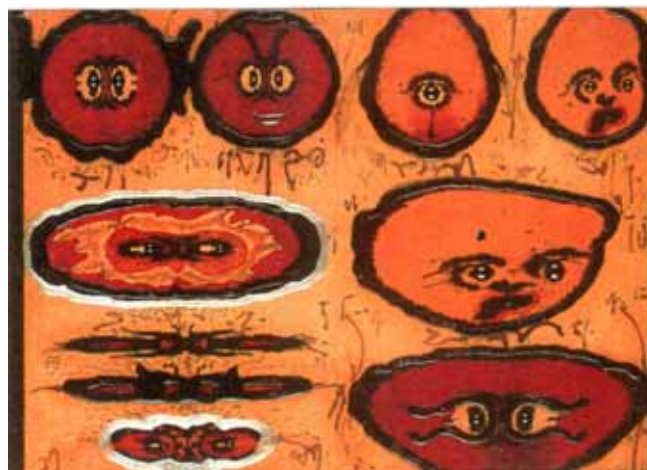
64. "Voserud", 1996  
(Detail)



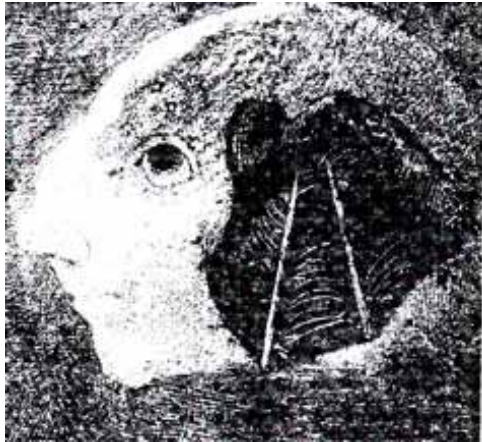
Ceràmica de Picasso:  
65. "Màscara", 1956



66. "Cap", 1956



67. "Sevines", 1988-89



Odilon Redon  
68. "Limbo" (Nº. 4 of Dans le Rêve)  
(Detail)



Odilon Redon  
69. "Germination"  
(Nº 2 of Dans le Rêve)



70. "Aulivos", 1996  
(Detail)



71. "Baby Buda Eurist", 1988  
(Detail)

"Aulivos" i "Baby Buda Eurist" ens evocuen la simbologia d'Odilon Redon.

Parlant d'íconografia, un aspecte que no es pot obviar, és la forma com Zush representa els cabells. Curiosament aquest tipus de representacions, ens recorden als personatges que en el s. XIX representava Honoré Daumier.



72. "Mesodrut Merad", 1984-85 (Detall)



Fig.73

Fig.74

Honoré Daumier:

73. "Une position gênante à garde cinq mois", 1834 (Detall)

74. "Bonne occasion pour vérifier les pouvoirs..de la voix", 1834 (Detall)

En paràgrafs anteriors, he citat ja, la notòria característica de frontera o límit. La cabellera ara, no és més que una altra manifestació d'aquest sentit. Cabells o arrels, més enllà del que representen per sí mateixos, esdevenen força o energia que el personatge pot arribar a desenvolupar.

Sens dubte tal com apunta Erika Bornay, la cabellera més famosa i convulsiva de la història és la de Medusa, una de les germanes Gorgones, de la qual ens descriu així la força i galanteria de la seva cabellera:

"...se deja seducir por Poseidón y se une a él en el mismo templo de la diosa Palas Atenea, quien, enfurecida, la castigará cruelmente. Como en la cabellera de Medusa residía su mayor atractivo, Atenea, envidiosa, transmuta sus undosos bucles en sinuosas y agresivas víboras; le alarga la lengua, le afila los dientes a la manera de un jabalí y convierte su hermosa mirada en una atroz que, inevitablemente, transforma en piedra a los hombres que la miran." <sup>65</sup>

També Ovidi en les seves *Metamorfosis* ens parla de l'exuberància de Medusa referint-se als seus cabells:

"Ella era de una belleza resplandeciente y fue esperanza deseada por muchos pretendientes, y en toda ella nada hubo más notable que su cabellera." <sup>66</sup>

La cabellera ha estat exemple en les cites mencionades (Honoré Daumier, y Zush) d'expressió de gelosia, de pànic o de desig, aspectes que Caravaggio ens mostra en l'execució de "Medusa".

---

<sup>65</sup> Bornay, Erika. *La Cabellera femenina*. Madrid: Ed. Cátedra, 1994, p. 19

<sup>66</sup> Ovidio. *Las metamorfosis*. Barcelona: Ed. Cátedra, 1997, p. 348

Podríem seguir anomenant molts exemples d'artistes en els quals s'estableix certa similitud iconogràfica, la constant entre tots ells és però, la de trobar-nos en una regió que hom podria titllar de marginal dintre de la història de les arts visuals.

Reprenent el fil del que dèiem abans, no podem descuidar el vincle que s'estableix en el tractament iconogràfic del rostre entre el dibuix de Ponç i el de Zush.

Des que apareixen les seves primeres creacions, en tot dos autors es comença a desenvolupar un món subjectiu, per mitjà del qual, s'estableix un diàleg entre un món implícit i una naturalesa d'ordre real. Els ulls embruixats i heterotòpics de Ponç, ens explica Omer Mondechai, "... ilustren sus equivalentes espirituales de clarividencia. Los ojos individuales dan a entender poderes no sólo subhumanos sino también extrahumanos; los ojos múltiples recuerdan figuras inferiores demoníacas, las cuales, por culpa de sus ojos, nunca podían esconderse de su sino."<sup>67</sup>

En totes dues individualitats, l'ull es transformat en una mena de porta a través de la qual es produeix un trànsit d'informació, i en particular en cada obra, es podria arribar a entendre com part del fil conductor de tot un discurs.

Els ulls vigilants de Zush, així com els de Ponç, ens responen oferint-nos un filtre de tot allò que la resta de sentits han captat a partir d'un món foraster.

Els ulls doncs representats de tantes maneres, arriben a exercir alhora de vincle (entre dós móns), de receptacle d'informació i de

---

<sup>67</sup> Mordechai, Omer. Universo y Magia de Joan Ponç. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1972, p. 10

sensacions que rebem a partir de la resta del cos.

Paral·lelisme iconogràfic entre l'òrgan visual representat per Ponç i Zush respectivament.

PONÇ



ZUSH

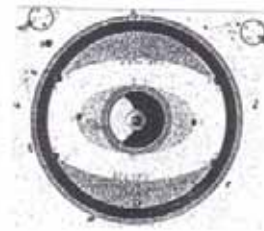


Fig.75

Fig.76



Tant Ponç com Zush treballen el rostre humà de manera exhaustiva. Els 99 dibuixos que realitza Ponç entre 1958-59 representant un mateix cap que gira sobre el seu propi coll, fa pensar per la temàtica emprada, en el treball "60 Aheads" de Zush (fig.204). Ambdues obres, les podríem considerar una mena de mapes de rostres humans, cosa que facilita parlar de procés artístic en lloc de quadre, donat que per pròpia naturalesa es tracta d'obres que podrien molt bé continuar-se. Al igual que un ésser viu carregat de d'experiències viscudes, els quadres citats podrien titllar-se de catàleg, a través del qual descobrir certes probabilitats o categories de la nostra pròpia condició.

El conjunt de signes enigmàtics, així com la trama gràfica que s'adjunta a cada fragment de l'obra, col.laboren en la concepció d'una textura inconfundible i que en cada cas, manifesta la seva singular personalitat.

La pregunta que hom es pot plantejar és fins quin punt els rostres que tant sovint manifesten tots dos autors, evidencien precisament un caràcter autobiogràfic. "...són rostres sense edat, però que tenen totes les edats, semblants d'expressió múltiple en els quals la noblesa, la ironia i la tragèdia constitueixen uns trets trivalents susceptibles de transformar-se en uns altres."<sup>68</sup> Diu Santos Torroella arrel dels dibuixos de Ponç.

---

<sup>68</sup> Santos Torroella. "Los dibujos de Joan Ponç". El Noticiero Universal. 29 de septiembre de 1965.

### 2.1.3. Entre lo lúdico i lo esperpèntic

Els ulls fixes de vidre i de mirada inquietant, recorden els ulls ortopèdics provinents del món de la joguina, i dins d'aquest món no és difícil de recordar les referències de Heidi, els Simson i en l'actualitat la producció de Walt Disney Monstres, S.A. Fet que evidencia la correspondència que alguns associen entre el món de Zush i un públic infantil.

L'ull en tots aquests personatges es converteix en el primer motiu d'atenció i responsable de parlar d'una mirada oscil.lant entre lo lúdico i lo esperpèntic.



Fig.77

77. Detall d'un obra digital de Zush, 1995



Fig.78

78. "Sulley", 2002 (monstre de la productora Disney)

“Victims” 1985 (fig.79), és una obra en la que contràriament a l’anterior citada, reflecteix uns rostres corpresos pel terror i l’angoixa, els quals per la temàtica que expliquen, enllaçen amb l’obra de Cesare Lombroso, qui relacionava els trets fisiognòmics d’una determinada persona, amb les seves característiques psicològiques.<sup>69</sup>

En l’obra que ens presenta Zush, els trets facials de cada personatge, es corresponen amb un tipus determinat de víctima, on el que més hi resalta és precisament el gest i la mirada impacient que transmeten els ulls.

A les pàgs. posteriors:

**79. “Victims”, 1985**

**Cesare Lombroso 80. “L’homme Criminal”, 1887**

---

<sup>69</sup> Obra que en ell llibre Zush, José Lebrero data quan fou realitzada i ens en descriu el significat:

“Este mismo año, el último de residencia en el barrio neoyorquino de Tribeca, realiza en Nueva York “The Victims”, un estudio interpretativo personal y abierto de algunas de las flaquezas humanas que convierten al individuo en un mártir de sí mismo. Consta de once retratos y uno en blanco enmarcado y sin imagen. Consiste en una serie de imágenes, bajo las cuales aparece una inscripción caligráfica manual en evrugui escriturada por partida doble: una de mayor tamaño como dibujo expresivo del título y otra como trazo textual parcialmente legible. La idea surgió otra vez a partir de imágenes encontradas en revistas. Las que le llamaron especialmente la atención reproducían a personas socialmente débiles o marginadas: un niño desaparecido, una prostituta anunciándose o un oligofrénico..... Se trata de una pieza no exenta de intenciones moralistas en la que, retrato por retrato, se atribuye a las figuras su correspondiente victimización, del deseo, de la creencia o de sexo. Op. Cit. nota n° 64, p. 74



Fig.79

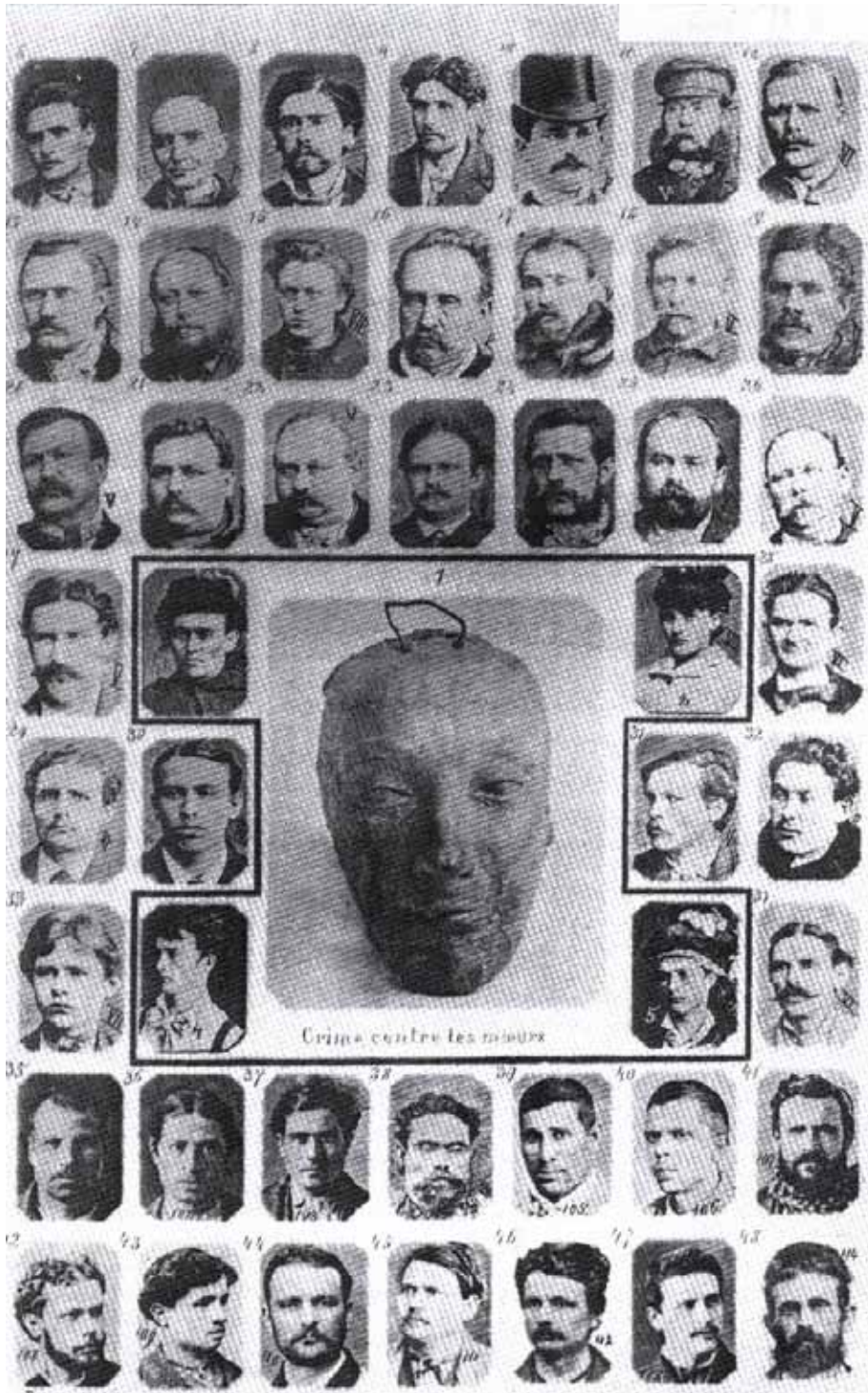


Fig. 80

La il·lustració de la planxa 11, de "L'homme criminel" (fig. 80) de Cesare Lombroso, visualitza part dels estudis que aquest dugué a terme intentant establir una correspondència entre, la psicologia de l'home delinqüent i els seus trets biològics.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Cesare Lombroso, ens explica el següent:

"Lombroso recomanda l'estudi com a molt significatiu per al criminòleg, apareixen així sovint individus "que representen el tipus de la maldat brutale", com els gossos robadors o els cavalls rítics ("cavalls al nex Busqué", així anomenats d'acord amb la corba que forma el front respecte al nas). De tals casos constitueixen ja, com el subratlla Lombroso, excepcions de les quals s'explica per la "reaparició d'instincts ataviques (com per exemple en el gos l'herència del llop)". A aquest nivell, l'atavisme seria denunciat per anomalies morfològiques que, com el "nas d'ocell" del cavall rític, serien l'expressió manifesta d'alteracions orgàniques degeneratives sotjacentes, a l'origen de aquest comportament atavic." Strasser, Peter. L'âme au corps. Arts et sciences. 1793-1993. París: Ed. Gallimard/Électa, 1994, p. 355

#### 2.1.4. Mirada Còsmica

Un aspecte diferent al que s'acaba d'explicitar, però que tal vegada podria servir per a resumir les característiques atribuïdes a l'òrgan de la vista en la pintura de Zush, és el seu caràcter transgressor. Tal és el que manifesten els quadres, "Communication with the Universe" 1974 (fig.81) i "Le faux miroir" 1935 (fig.82), de Zush i Magritte respectivament, una mirada s'apodera no només de l'espai del quadre, sinó que en ambdós individus, es genera un espai que creix fora del quadre.

Clarividència podria ser el mot que explica la condició que comparteixen ambdós imatges implicades. L'ull es converteix en el focus principal del quadre, punt a partir del qual resten subordinats tant l'actitud de l'espectador com la resta d'imatges representades.

L'òrgan visual en l'obra d'ambdós artistes, sembla especular amb la

facultat que normalment s'atribueix a la intel·ligència, veure en tant que sinònim de comprendre, fa pensar en el privilegi d'una sensibilitat que supera a la pròpia paraula.

Pàgs. posteriors, 177 i 178 respectivament:

**81. "Communication with the Universe", 1974**

Magritte

**82. "Le faux miroir", 1935**





Fig.81

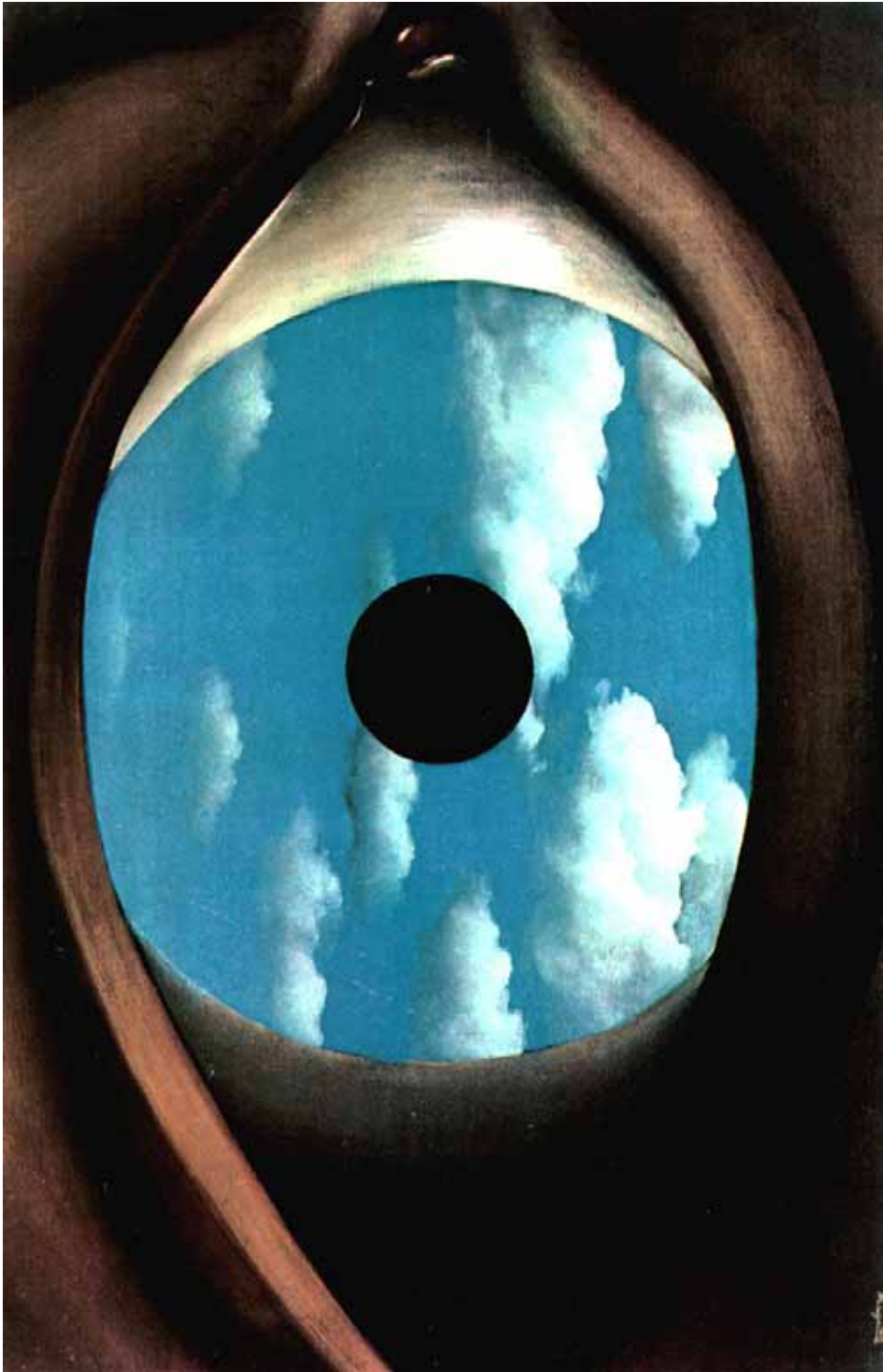


Fig.82

La magnitud de la mirada en els quadres anteriors fa pensar en l'ull com el més important del sentits humans.

Traslladant-nos al quattrocento el fet podria relacionar-se, amb l'apologia de la visió que Leonardo da Vinci desenvolupa, i des d'on vertebrava el seu tractat de pintura.

Per a Leonardo, allò que comparteixen la pintura i la ciència és precisament el judici de l'ull, considerat aquest com el criteri ideal i el més fiable, doncs segons ell, l'experiència visual és l'única que no pot enganyar.

Leonardo da Vinci ens presenta un ull que sense criteri de selecció, s'aproxima al món exterior amb tota la seva magnitud, desvetllant tant qüestions físiques com també espirituals. Finalment el científic i l'artista del renaixement, entronitzen la pintura per sobre de les demés arts, precisament per què s'arriba a un coneixement basat en una pràctica infal·lible (la visual), ell mateix en el seu tractat de pintura diu:

“No hay en la astrología parte alguna que no sea en función de las líneas de visión y de perspectiva, hija de la pintura (que el pintor es quien, por necesidad de su arte, ha parido esa ciencia), y nada puede hacer por sí sin la concurrencia de líneas en las que se inscriban todas las varias figuras de los cuerpos generados por la naturaleza; sin ellas, el arte del geómetra es ciego.”<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Da Vinci, Leonardo a Op. Cit. nota nº 45, pp. 40 i 41

## 2.2 Preeminència i presència constant de l'ull

“Este ojo desprendido de Zush, que no sabe de pausas redentoras, se revela a las claras un mirón; sin justificación de otra especie que no sea la de la simple y firme curiosidad: “pictórica” y vital” (para que así ninguna, al desdoblarse al uso, se queje de abandono ornamental o de falta de reticencia).”<sup>72</sup>

Estilísticament parlant, la imatge de l'ull, en l'obra que estudiem, és el centre de principal interès.

Com un dogma estètic, la mirada ara, molt més enllà de la seva funció, aborda un objecte, el transpassa i l'aniquila. És per això que la naturalesa en el seu món, deixa de ser opaca per a traduir-se en tot tipus de transparències. És tracta d'un ull hipnotitzant de mirada

---

<sup>72</sup> Ullán, Miguel Ángel. Savrunda. Cat. d'Exp. Santander: Ed. Gobierno de Cantabria, 1999.

ubiqua, capaç de mostrar oposició a qualsevol tipus de barrera, ja sigui psíquica o física. A propòsit de lo qual, Jean París, parlant de l'obra "Hercules y la Hidra de Lerna" de Gustave Moreau, descriu un ull, el qual en oposició a la matèria ens dóna idea de la força espiritual. Diu així:

"La búsqueda de la ubicuidad por una parte, encarnada por la Hidra cuyas siete cabezas multiplican la mirada destructora, y de otra la lucha de la mirada humana, o del espíritu de la pérfida naturaleza. Se va a entablar aquí un combate del que sólo la obra final de Moreau nos dirá la salida: Cuando estas dos tentaciones se reduzcan a una, victoriosa, la potencia visual, rebasando todo límite, será la propia de un Júpiter.... La visión será para él una verdadera deglución del mundo, más que un sustituto de apropiación, a la manera de esas bestias que lanzan sobre sus presas tentáculos o redes para saciarse en el tiempo de un relámpago. Por que la vista come."<sup>73</sup>

L'obra de Moreau com la de Zush ens situen davant d'un espectacle constant de canibalisme, el cap o l'extremitat d'una persona, poden ser el punt d'origen d'una altre creació animal o humana, alhora que una sèrie de mecanismes fascinadors actuen, sense cap altre finalitat que la d'una prominent devastació. Tal com ho faria un mirall dintre de la pintura holandesa, l'ull de Zush, pot digerir des d'un espai desert fins un imaginari prohibit.

La seva mirada destructora i profunda repercuteix en tot l'espai

---

<sup>73</sup> París, Jean. El Espacio y la Mirada. Madrid: Ed. Taurus, 1967. pp. 288 i 289

Referència del quadre citat: Hofstätter, Hans H. Gustave Moreau. Barcelona: Ed. Labor, 1980, p. 71

pictòric, fins al punt de quedar destruïda en pro de tot allò que abarca, fortalesa que es compensada per mitjà de l'equilibri i de la simetria. Propietat de singular importància en l'obra en estudi.

El tema de la mirada ha estat sempre d'interès fonamental dintre de la mitologia i també de la història de l'art, que tant s'ha basat en aquesta. En la mitologia de moltes cultures, per no dir de totes, l'ull era l'òrgan que hom tenia per perfecte. Aquest constituïa una de les formes de comunicació més directa, malgrat la parla hi estés exclosa. Per mitjà dels ulls es podien establir diferents tipus de comunicació, formes que anaven molt més enllà de la pròpia llengua oral.

Realment la capacitat de comunicar-se ha estat entesa com una facultat, en la que no tant sols els ulls hi eren implicats, sinó totes i cadascuna de les parts del cos hi jugaven el seu paper. Motiu pel qual, l'organisme humà ha estat venerat alhora d'establir unes lleis que regien diferents formes d'expressió.

Tornant la mirada enrera, trobem que en la mitologia l'ull s'ha representat principalment de les següents maneres:

- 1- Desplaçament -Un o més ulls repartits per tot el cos.  
Com és per exemple el cas de Siva.
- 2- Disminució -En menys quantitat que l'habitual, és a dir només un.  
Per exemple, Polifemo, qui segons les narracions homèriques, és el més salvatge de tots els cíclops.
- 3- Augment -Els ulls s'hi troben multiplicats. Argos per exemple, a

qui molts atribueixen una infinitat d'elements visuals repartits per tot el cos.

Analitzant l'obra de Zush, s'observa que, en moltes obres hi ha una combinació d'aquestes modalitats representatives.

Habitualment en la mitologia, si hi ha més membres de lo normal, s'entén que, el subjecte en qüestió té més força i, a l'inrevés, quan minven.

Malgrat trobar també múltiples representacions de d'altres membres del cos, com ara mans, braços, cames etc... l'ull sorgeix com la imatge més pura tant referida al poder diví com a l'espiritual. Tal és així que durant l'època de la creació dels grans mites, hom rendia el mateix homenatge a la mirada i a l'ull, que a l'adoració que es mereixia el sol. En aquest cas, tant l'ull com el sol, eren considerats receptacles de vitalitat i per tant també, d'eficàcia i de goig.

Tot seguit es proposa fer un seguiment de la presència i representació de l'ull en l'obra que estudiem, establint les corresponents relacions amb l'imaginari espiritual romànic i la mitologia grega, conjuntament amb la seva traducció en les cultures egípcies i hindús.

## CULTURA HINDÚ

La tradició vèdica guarda relació amb la filosofia del neoplatònic Plotí, qui parla de l'ull elogiant-lo així: "Nunca el ojo habría logrado ver el sol si el mismo no fuera el sol."<sup>74</sup> En ambdues tradicions es produeix una identificació entre objecte i subjecte, de manera que el que té lloc, és una personificació de les forces elementals, forces que creen i destrueixen petits microcosmos.

Ens podríem plantejar que hi ha de panteista en aquests microcosmos, raó que en les obres de Zush, explicaria tota la sèrie de signes que trobem disseminats en l'interior de les figures, i a partir dels quals irradien certes seqüències de línies, manifestant el tipus de potència i vigorositat que mana de l'interior del cos. En el cas de "Zucking" (fig.83). Una sèrie de grafismes emergeixen a partir d'un ull, intermediari en aquesta obra, entre el cos humà i l'entorn exterior a ell. L'aspecte indicat, juntament amb la representació que Zush en fa de les extremitats inferiors, fan possible comparar de manera

---

<sup>74</sup> Cirlot, Juan Eduardo. El ojo en la mitología. Su simbolismo. Madrid: Ed. Libertarias, S. L., 1992, p. 25.



metafòrica, l'obra de Zush amb la imatge de Siva Nataraja (fig.84). Tanmateix la tradició vèdica, reuneix en Siva la força salvatge i indomtable de la natura i també les característiques relatives a la fecunditat. Comparativament trobem també en Zush, una rica iconografia que inclou ambdues connotacions.

Págs. posteriors:

**83. "Zucking", 1975**

(Autor anònim)

**84. "Siva Nataraja". S.XI (Calukya occidental)**

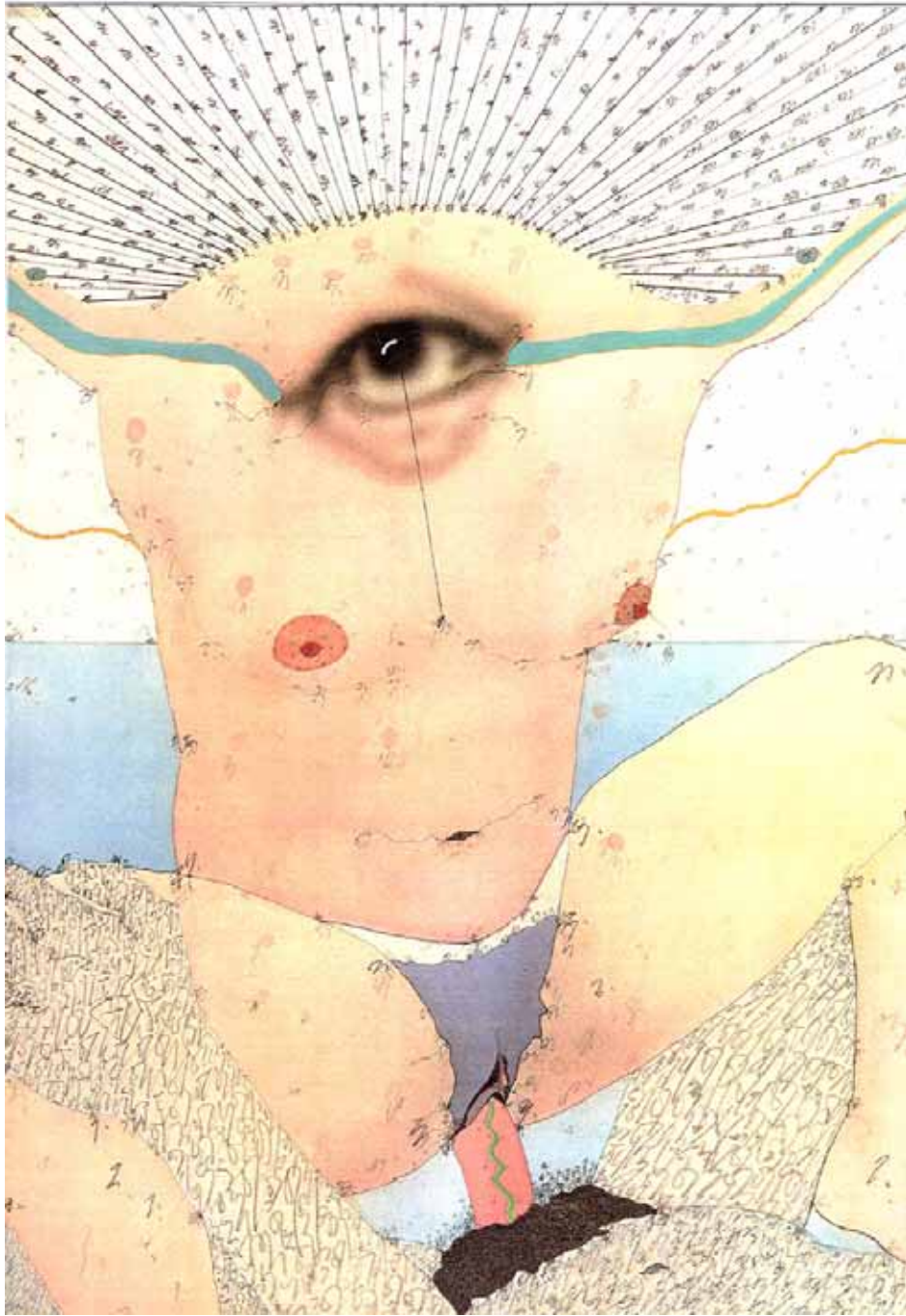


Fig.83



Fig.84

Un aspecte similar al que acabem de descriure el podem descobrir en l'obra "Aldous Iaa"(1980-85). Hom podria interpretar un món en continu moviment, com si de cada petita part de vida que emana de la figura fos també un petit fragment de destrucció o de mort, tal podria ser la representació del bé i del mal, entenent aquests dos contraris com dos forces que actuen en sentit oposat.



85. "Aldous Iaa", 1980-85

Si ens traslладem al món hindú, Siva es representada per tres caps en el cas del bust en Elephanta<sup>75</sup>. Els tres caps no representen pas a tres persones, sinó a tres moments diferents d'un únic ser:

- a- Sibilino i august com Siva (és el tot).
- b- Ferotge i implacable com Bhairava (és el mal, la destrucció, la

<sup>75</sup> Sivaramamurti, C. El Arte de la India. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A., p.77

mort).

c- Seré com Visnu (vida, bellesa, alegria).

Hi ha moltes imatges representant a Siva. N'hi ha amb cinc rostres, quatre braços i un ull central a la cara visible. Les orelles són normalment asimètriques i el cos pot acabar essent el d'una sirena, el d'una serp o algun altre tipus de ninfa fluvial.<sup>76</sup>

En consultar la iconografia de la cultura hindú, hom descobreix multitud de cossos femenins en moviment, aspecte que en l'obra pictòrica de Zush esdevé gairebé habitual. Tal és el cas de les imatges que ens descriuen les representacions següents:



86. "Darasurum", s.XII (Escena acrobàtica)

---

<sup>76</sup> El Bhita Sivalinga posee cinco cabezas que corresponden a Tatpursa, Aghora, Sadyojata, Isna y Vamadeva, y componen el Sadasiva. La presencia de esta iconografía compleja en el siglo II a.J. aproximadamente prueba hasta qué punto estaba profundamente arraigada en el artista, desde la época antigua, la necesidad de tipos iconográficos nuevos. Op. Cit. nota nº 75, p. 77

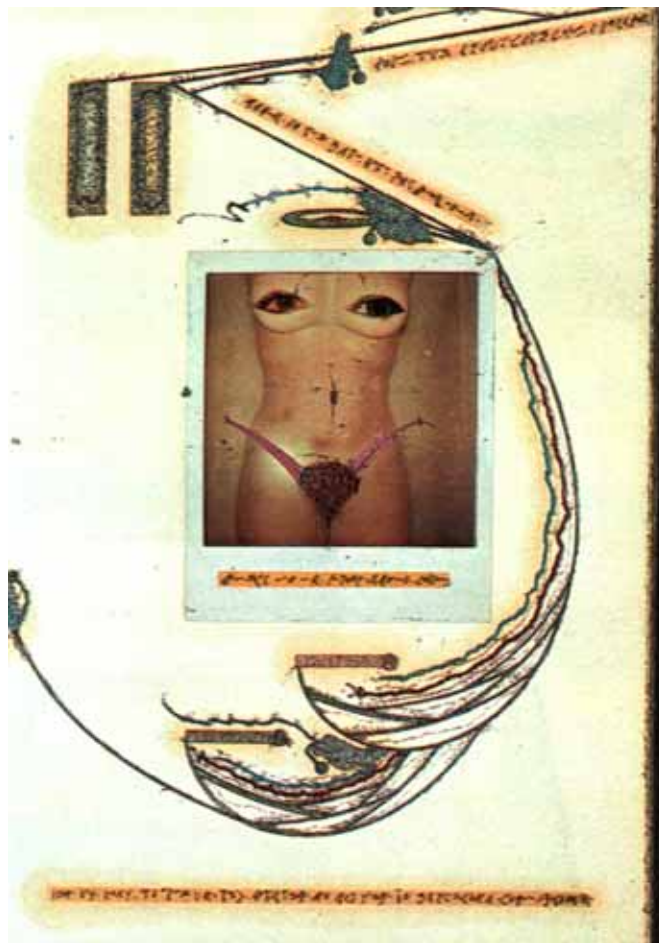


87. "The Tarot Cards III", 1976-79 (Detail)

En Siva la multiplicitat dels seus membres és el símbol d'una omnipotència de signe positiu, i representa una indiferència suprema vers les demás formes creades, amb una continuada tendència a alimentar-se d'ella mateixa. Motiu pel qual podem trobar representada Siva com a deessa del firmament, majestat que es qualificada com senyora dels mil ulls, elevació que d'altra banda li val l'atribut d'estrella del firmament i li permet ocupar el lloc del sexe femení<sup>77</sup>, tret que dóna a Siva un cert caràcter orgiàstic i com queda ressaltat en el dibuix del llibre que s'indica, s'emparenta amb l'obra de l'artista en estudi.

---

<sup>77</sup> Op. Cit. nota nº 75, p. 30.



88. "Everusna Ovrud, Book of changes", 1981

## CULTURA EGIPCIA

En els jeroglífics egipcis, una colla de símbols s'acumulen entorn a les figures representades. Hi podem trobar àligues, palomes, petits animals, mans, membres aïllats del cos, però el més bell de tots, és l'ull. No només és el més bell sinó que és el que més sobresurt. Es tracta d'uns ulls representats sempre de front malgrat la figura estigui de perfil. Els déus Ra, Amon, Horus, Osiris, tots ells déus solars, són representats amb el símbol de l'ull, i mai amb un ull de perfil, en certa mesura, això podria entendre's com una manca de poder.<sup>78</sup> És evident com en el cas dels déus, la utilització de l'ull servia per a representar no només el poder d'un regne físic, sinó també la riquesa que pot suposar la força espiritual de la mirada. Nogensmenys en el cristianisme.

En el món grec la mirada es transforma en el mite de Prometeu en el foc que aquest roba als déus, mite en el que, el foc i la llum són equivalents a la intel·ligència.

---

<sup>78</sup> Op. Cit. nota nº 74, p. 17



En la mitologia egípcia Horus fill d'Osiris i Isis venç en combat a Seth, però en canvi perd un ull. Toth, déu de la ciència, amb la seva màgia reconstrueix l'ull i en fa entrega als homes per a la seva veneració.<sup>79</sup>

Horus representa el mite del sol naixent (llum del coneixement) i guanya d'aquesta manera a les forces de la nit i, a la vegada, al sol del dia anterior.

D'aquest raonament podem deduir que dintre del mite s'estableix una forma de pensament prelògic, en el qual, les facultats racionals són desvirtuades per interpretacions semidelirants, de manera que fantasia i realitat es barregen sense el més mínim inconvenient.

Realment els ulls que trobem en la iconografia tant cristana com egípcia, són ulls totalment deshumanitzats hom podria qualificar-los d'irracional, mancança que d'altra banda denota una força superior davant qualsevulla que sigui la mirada humana.<sup>80</sup>



89. "Evrugi Passport I", 1984-88 (Detall)

<sup>79</sup> Op. Cit. nota n° 74, p. 20

<sup>80</sup> L'ull diví anomenat entre els egipcis "ovadza", simbolitza el que alimenta al foc sagrat o la intel·ligència de l'home, és a dir Osiris. Op. Cit. nota n° 11, p. 339



90. "Heroino y Zeaglea", 1975 (Detail)



91. "Princesa Ashait", Imperi Mitjà

La mateixa correspondència podem observar en els fragments de les obres que s'indiquen:



92. "The girls of my life III", 1986 (Detail)



93. Dones de l'alta societat assistint a un banquet en una pintura mural de la tomba de Nakht. Imperi Nou. Tebas

## MITES GRECS

En el repertori mitològic grec abunden sobremanera els personatges amb característiques d'éssers extraordinaris, sovint és una superioritat deguda precisament, a un major desenvolupament de la facultat visual.

Els grecs varen denominar gegants a una sèrie de personatges mitològics posseïdors de múltiples ulls, i cíclops a aquells que per contra només en tenien un. Personatges que pels grecs eren considerats d'una raça impia i salvatge, un tant incivilitzada i entregada als seus instints.<sup>81</sup>

Un exemple dels primers éssers fantàstics descrits, el tenim en Panoptes, gegant que Ovidi descriu en les *Metamorfosis* amb el nom d'Argo, posseïdor de cent ulls, motiu pel qual Hera el va triar com a vigilant de Io. Polifemo en canvi és un personatge de ficció dotat només amb un únic ull, figura que no tant sols ha inspirat a les arts

---

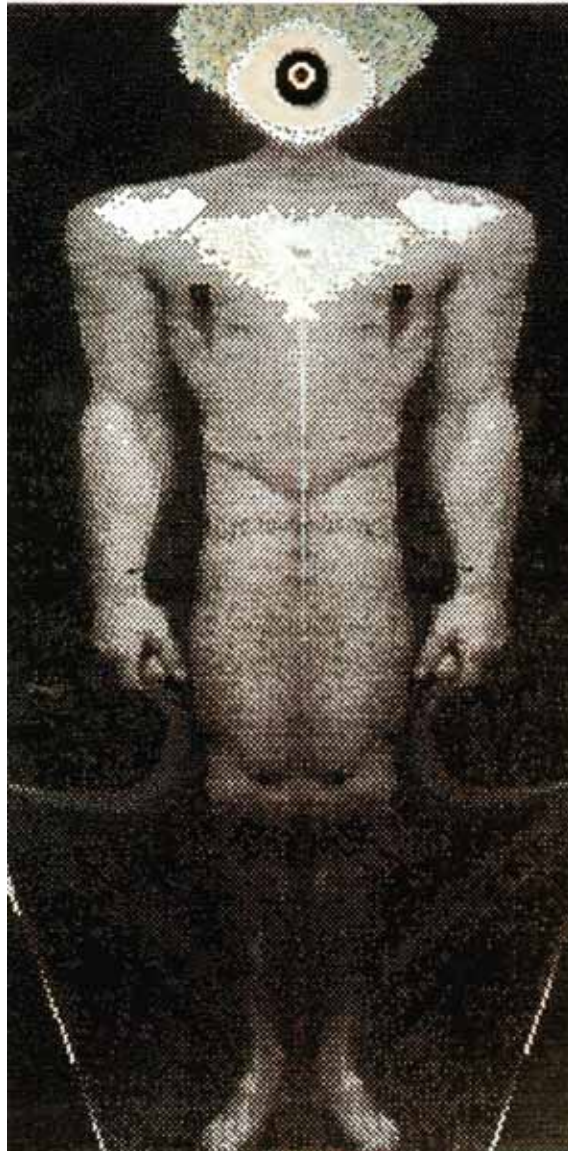
<sup>81</sup> Op. Cit. nota nº 74.

plàstiques (Podem recordar per exemple les pintures de Carraccio i Rubens entre altres), sinó que també dins del camp de la literatura ha estat ampliament descrit.<sup>82</sup>

En aquest sentit la pintura de Zush, "Varuno Dovist" (fig.94), si bé pot tenir moltes intepretacions, podria assumir una sort de polifemo contemporani.

---

<sup>82</sup> Polifemo: Del grec Polyphémos. Era fill de Poseidón i de tots el Cíclops, era el més salvatge. S'alimentava de carn humana. L'amor que sentí per Galatea el va fer famós i, Ulises el va emborratxar, i li clavà una estaca que el va deixar cec.



94. "Varuno Dovist", 1990

El rostre en la figura és substituït totalment per un focus de llum assimilable en qualsevol dels casos a un ull.

Polifemo, un dels gegants que és descrit com el més fort, és també el més dotat de força espiritual. Luís de Gongora autor de Polifemo i Galatea cantava així.<sup>83</sup>

Guarnición tosca de este escollo duro  
Troncos arbustos son, a cuya greña  
Menos luz debe, menos aire puro  
la caverna profunda, que a lapeña;  
caliginoso lecho, el seno obscuro  
ser de la noche negra nos lo enseña  
infame turba de nocturnas aves,  
gimiendo tristes y colando graves.

De este, pues, formidable de la tierra  
Bostezo, el melancólico vacío  
A Polifemo, horror de aquella sierra,  
bárbara choza es, albergue umbrío,  
y redil espacioso donde encierra  
cuanto las cumbres ásperas, cabrío,  
de los montes esconde: copia bella  
que un silbo junta y un peñasco sella.

Un monte era de miembros eminente  
Éste que -de Neptuno hijo fiero-  
De un ojo ilustra el orbe de su frente,  
émulo casi del mayor lucero..

---

<sup>83</sup> La faula de Polifemo i Galatea és un dels poemes majors de Góngora en els quals aquesta història pren per primera vegada transcendència estètica. És de 1627 i té un caràcter descriptiu, que amb octaves reals, relata l'amor que sentia el gegant Polifemo en veure la ninfa Galatea. Però aquesta estava enamorada de Acis.

Explica la mitologia que tot sovint havia lluites entre grups de gegants que es disputaven l'or amagat en les muntanyes, metall que guardava en si un doble significat, d'una banda religiós i d'altra banda quelcom ocult.

Sagrat i ocult es relacionen aquí per mitjà de l'or, la lluita entre els gegants en canvi, podria ser interpretada pel desig de poder desxifrar la llum de les tenebres, o de discernir entre el bé i el mal.

Les figs. 94, 95 i 96 que ens presenta Zush resulten del tot adients per a representar aquest dualisme assignat en èpoques anteriors a l'or. Si bé el protagonista de les obres es podria identificar amb un Polifemo, donada la simplificació que Zush en fa de tots els trets facials, la representació podria al.ludir a un tipus de llum interior.



95. "Eglory", 1991



96. "Yoosh Mujuns", 1993



El mateix tipus d'iconografia es pot veure en els fragments de les obres següents:



97. "Eduvo Eukilyu", 1995 .(Detall)



98. "The Tarot Cards III", 1976-1979 (Detall)

En un altre exemple tal com mostra la peça que pertany a la sèrie "Esovro Vorod"(1999), la cavitat de l'ull abarca pràcticament la totalitat del cos, extrapolació que Zush utilitza moltes vegades donada també la deformació o simplificació que en fa del cos humà.



99. "Esovro Vorod", 1999 (Detail)

Però, naturalment, entre els mites encestrals grecs o clàssics i Zush hi ha una munió de referents tant diversos com el simbolista Odilon Redon, Hokusai o Joan Miró.



Miró 100. "Devorador de llamps", 1973



Odilon Redon 101. "The misshapen polyp", 1883

La personalitat artística d'Odilon Redon va lligada a les seves primeres experiències vitals, raó entre d'altres que em permet relacionar el seu treball artístic amb la personalitat que estudiem.



Odilon Redon 102. "El Cíclop" (Polifemo i Galatea), 1895-99

De caràcter somniador i contemplatiu, l'art esdevé la via d'evasió i refugi d'un món intern, replet d'intenses experiències estètiques tenyides a voltes d'un important grau de misticisme. Per lo que es pot deduir que estem davant d'un artista, Odilon Redon, que concebeix l'art com una perfecta simbiosi entre els estímuls d'una realitat exterior, i la seva vida privada, relació que prou bé descriurà les mutacions per les que va fluctuant la seva obra artística.

La seva fascinació pel món microscòpic, possibilita l'amistat amb personalitats del món científic, i donen com a resultat uns dibuixos en els quals, s'observa la dissolució de les barreres que separen el món vegetal de l'animal. Odilon Redon en aquest aspecte guarda un semblant que l'emparenta de prop amb l'artista contemporani que estudiem. Formes orgàniques meitat animals i meitat plantes juntament amb criatures mutants entre insectes i persones humanes, consitueixen algunes de les propostes que en tots dos artistes, donen forma a les seves idees i en especial a sentiments, somnis i emocions.

En el quadre de la pàg. anterior, descobrim per mitjà del tema mitològic, el reflex d'un món oníric. El ciclop d'un sol ull observa atent des de l'altre costat de la muntanya a la jove parella d' enamoratas.

Odilon Redon representant del simbolisme avança amb la seva obra i comportament, alguns dels continguts del surrealisme.

## PINTURA ROMÀNICA

Un dels trets de la pintura de Zush que relacionaria directament amb la pintura romànica, és precisament el mode de representar la iconografia de l'ull. Al igual que en totes les religions monoteistes, en el cristianisme i en la iconografia romànica, aquesta icona ocupa un lloc privilegiat, doncs els ulls apareixen no tant sols en el seu lloc habitual de la cara, sinó també desplaçats i repartits per qualsevol que sigui la part del cos. Simbolitzant quasi sempre la llum infinita i emanada del tot poderós.

Comparativament, Zush ens mostra obres en les quals els ulls estan emplaçats en el lloc assignat especialment als demés sentits i en determinades articulacions. És evident el concepte simbòlic que guarden tot aquest conjunt de representacions. Per altre part, trobem en la pintura romànica, ulls dintre dels cossos dels àngels i dels animals, assegurant-nos així la seva funció de guardians. L'ull esdevé en aquest context signe de l'autoritat divina. Plasma la descripció el llibre de l'*Apocalipsi*:

“Delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal, y en medio del trono y en rededor de él, cuatro vivientes, llenos de ojos por delante y por detrás. El primer viviente era semejante a un león; el segundo viviente, semejante a un toro; el tercero tenía semblante como de hombre, y el cuarto era semejante a un águila voladora.

Los cuatro vivientes tenían cada uno de ellos seis alas, y todos en torno y dentro estaban llenos de ojos, y no se daban reposo día y noche, diciendo: Santo, Santo, Santo...”<sup>84</sup>

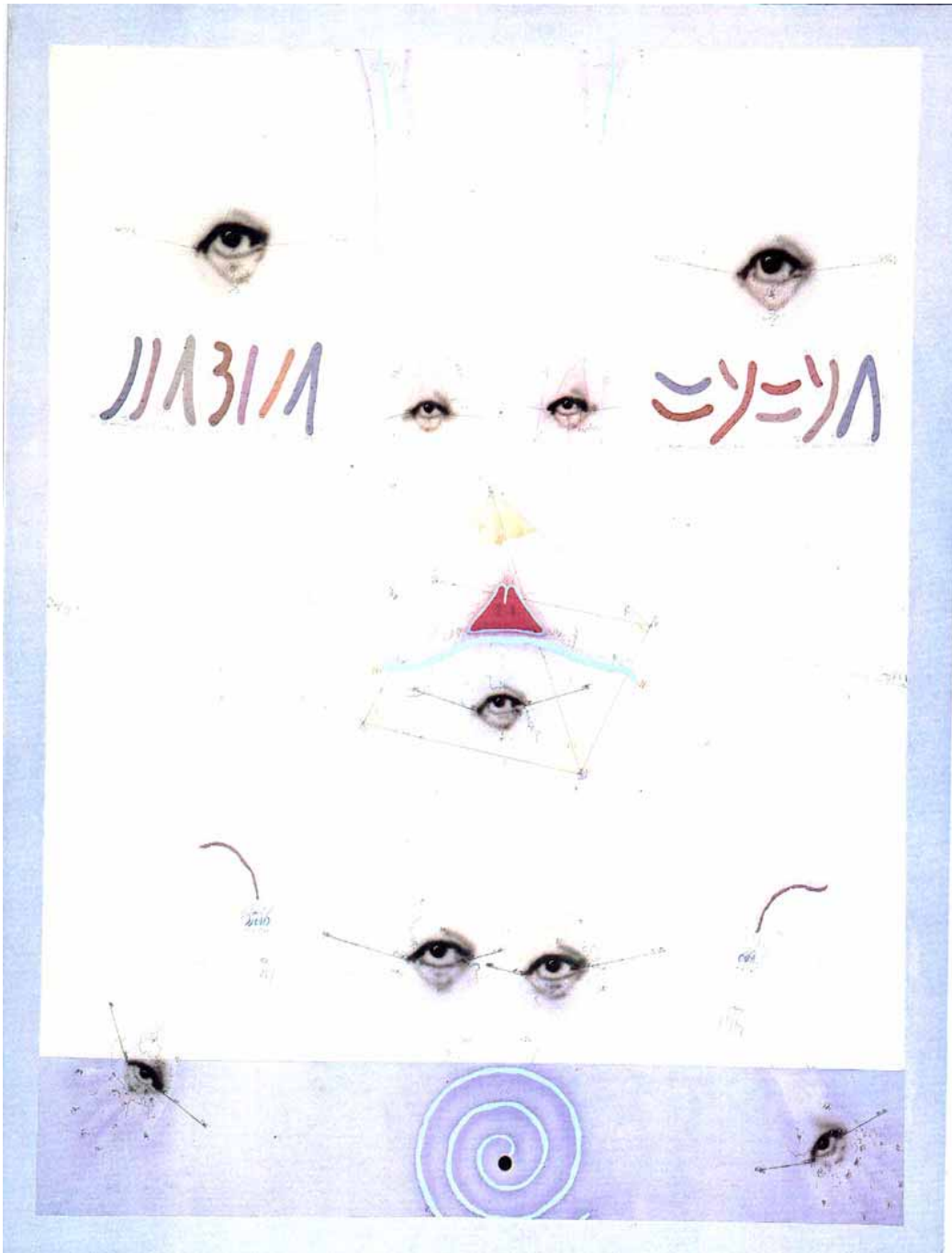
Els quatre animals corresponen als quatre quarts de cel que conformen l'espai i a les quatre estacions anuals.

La presència dels ulls dintre de les ales, correspon en llenguatge simbòlic a la idea astrològica d'estrella o constel·lació. Aspecte que connecta amb l'obra de Zush “Sabina Eyeya” 1974 (fig.103), la qual mostra com es pot observar en la pàg. següent, uns ulls simètricament distribuïts per tot el cos, donant a entendre una visió que s'allunya del sentit només físic i específic de la vista. Tret que caracteritza tant l'art romànic com l'obra de Zush.

“Sabina Eyeya”, és comparable a la representació de l'àngel de Santa Maria d'Àneu (fig.104 ) per l'ús de l'ull heterotòpic. Especial menció mereix l'ull que en les dues obres es troba situat al palmell de la mà.

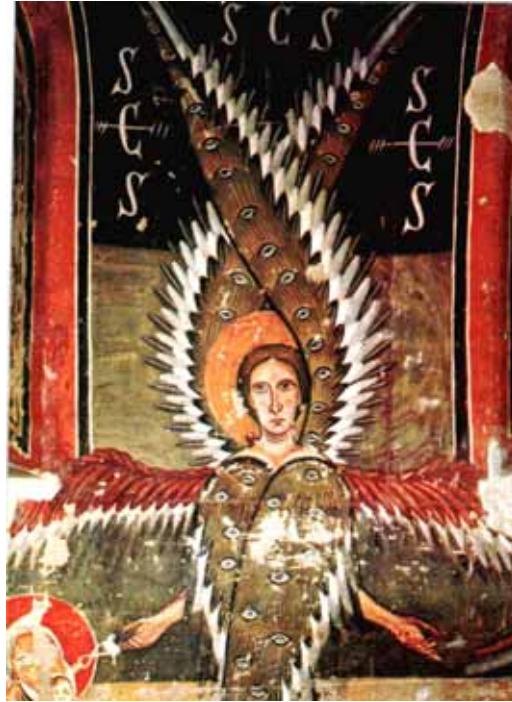
---

<sup>84</sup> Apocalipsis. Segunda Parte. “El tribunal de Dios y el despliegue de las fuerzas para luchar contra el mundo”. (4,6-4,8)



103. "Sabina Eyeya", 1974





Pintura romànica

104. Decoració absidal de Santa Maria d'Àneu.<sup>85</sup> (Detall)

---

<sup>85</sup> El serafí de Santa Maria d'Àneu és una mostra evident de l'afany per conquerir una bellesa de tipus sensorial. Extret del llibre de Santiago Alcolea i Juan Sureda. El Romànic Català. Barcelona: Ed. Juventud, S. A., 1975, p.79

Històricament, l'origen de la representació de l'ull heterotòpic<sup>86</sup> es remonta a èpoques molt antigues. En aquest sentit, és de notar la influència procedent de Bizanci durant els segles V-X, anys en els quals occident passava per un període que es podria denominar de fosc.

D'altra banda l'art cristià-occidental, això és el romànic dels segles (IX-XII), també rep una clara influència de l'art de l'orient pròxim i mitjà. Si tenim en compte que les arrels de l'art romànic es troben al Nord d'Àfrica, a Síria i a Capadòcia, podem entendre com, la presència y profusió de la representació dels ulls heterotòpics a part de les fonts bíbliques que acabem de citar, es veu reforçada per aportacions mesopotàmiques i hindús.<sup>87</sup>

No és d'estranyar doncs trobar imatges de Buda amb un ull al palmell de les mans, iconografia que probablement passa al cristianisme en la representació dels ulls a les ales dels àngels i querubins.

Es troben també referències sobre aquest aspecte iconogràfic en Plotí i en el neoplatonisme, els quals assimilaven la llum i la intel·ligència als ulls i al poder espiritual, aspectes plenament acords amb les representacions de l'art religiós d'aquella època.

D'altres aspectes de l'obra de Zush que guarden relació amb la pintura romànica, es podrien resumir en els següents punts: Color, frontalitat i presència de personatges estranys. Per altre banda una relació plenament natural si tenim en compte la proximitat geogràfica, històrica i espiritual entre l'artista i aquesta modalitat

---

<sup>86</sup> En histologia heterotòpic significa presència d'un teixit en un lloc distint del que li correspon i, en botànica al·ludeix a la formació d'òrgans o teixits fora de lloc.

<sup>87</sup> Op. Cit nota nº 74.

d'art català. Característiques que s'analitzen en les obres que segueixen.

### **“Heroïno III”, 1975 i “Frontal de Santa Margarida de San Martí”, s.XII**

L’obra de Zush “Heroïno III” 1975 (fig.105) es comparable al “frontal de Santa Margarida” s. XII (fig.106) per diferents aspectes:

El tractament de la línia es sinuós i definitòri de la zona que ocuparà cada superfície de color, el qual en cap cas busca crear il·lusió de volum, sinó que és emprat de manera simbòlica i totalment plana.

Menció especial mereix l’estranyesa recreada en ambdós personatges, desproporcions, boques i dents desmesuradament grans, a lo qual si adjunta tot tipus d’element fantasiós i irreal.

Cal notar en ambdós obres la inclusió de la lletra i una preponderància dels colors vermell i verd. La forma ametllada dels ulls del monstre és equiparable amb la de les figures del frontal romànic, per contra els ulls de les bèsties són rodons com els mugrons(assimilables als ulls) del monstre en el quadre de Zush.

Les representacions animals que mostra l’art romànic es refereixen a l’encarnació del diable, s’explica d’aquesta manera en el llibre de Santiago Alcolea i Juan Sureda:

“El monstre posseeix un cossarrà ple d’escames, blau grisenc, i de les cuixes li sorgeixen, obrint-se en ventall al voltant d’un eix transversal, quatre colls acabats en quatre caps que llancen llengües de foc; la cua de l’animal acaba en un capet blau de la boca del qual en surt una altra de vermellova que també llança foc. L’estructura del monstre, identificat amb el nom de RRUFO, no és ben bé producte de la fantasia de l’artista: segons la llegenda àuria, Satanàs, esdevingut un drac enorme, atrapà amb la boca el cap de Margarida i amb la llengua els peus, és a dir, per a transcriure la llegenda calia representar un drac que arribés tant als peus com al cap de la santa.”<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Op. Cit nota nº 85, p. 147



105. "Heroino III", 1975

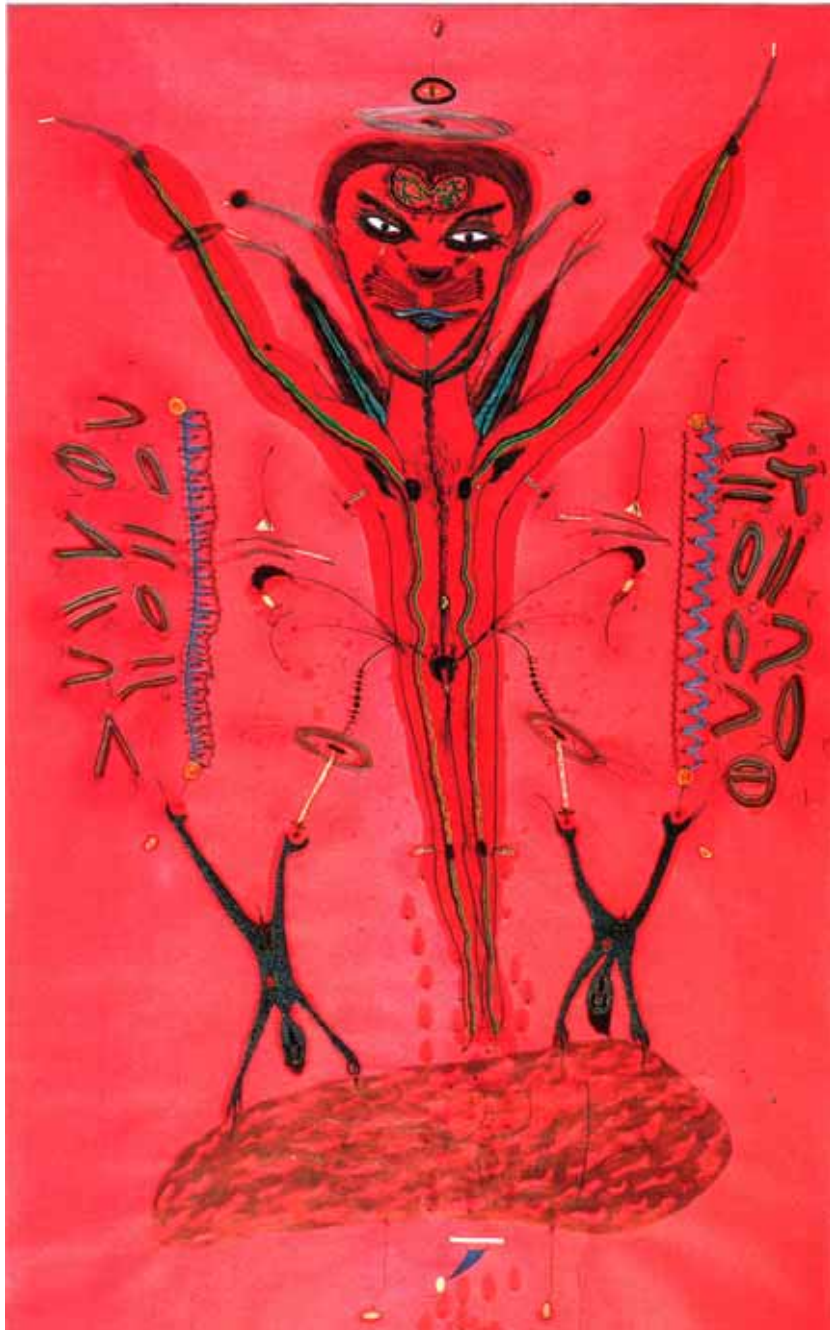


Pintura romànica

106.Frontal de Santa Margarida de Sant Martí. (Detall) Ses Corts Osona (Barcelona) s.XII <sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Op. Cit. nota n° 85, p. 147



107. "Odiram Evrugo", 1982





Pintura romànica

108."Pantocrator" Compartiment central del denominat antipendi d'Esquiús.

### **“Odiram Evrugo”, 1982 i “Pantocrator”(aprox. s.XII)**

Malgrat tractar-se d'obres, (fig.107) i (fig.108), que ens situen en dues parcel·les històriques distants, ambdues pintures testimonien la interacció entre l'home i un entorn dominat per un important potencial sobrehumà, que en el cas de la pintura romànica es manifesta amb la figura del Pantocrator, presència que ens es descrita com segueix:

“ La imatge de Crist en magestat envoltada pels quatre vivents presideix la major part de les conques absidals del romànic català. Per a l'home medieval, la visió de l'Omnipotent (Pantocràtor) resultava esborronadora. Segons l'Apocalipsi de Sant Joan, font iconogràfica principal de la visió, el seu aspecte devia ésser semblant al d'un fill d'home i sublim com el del sol quan refulgeix amb tota la força; els seus ulls, flamarades que arribessin a veure i a llevar el vel d'allò que de més íntim hi ha en l'home. Ell es proclama a si mateix el primer (alfa) i el darrer (omega); la llum del món que guia la humanitat, la llum que triomfa sobre les tenebres de Satanàs,

la que il.lumina els elegits." <sup>90</sup>

En qualsevol dels casos les dues obres testimonien la vertebració d'una jerarquia de poders.

Si observem la figura del quadre de Zush, tot hi que no preten la representació d'un déu, si que logra aguditzar en vers l'espectador, la sensació de tractar-se d'una força o energia ja sigui benèvola o demoníaca, amb la clara intenció de captar la seva actitud i crear un esperit de certa submissió. Aspecte que també reproduïa l'interior d'una església donada l'organització de l'espai on estava ubicada, a més a més de l'ornamentació al·legòrica emprada per a tal finalitat.<sup>91</sup>

Dintre de l'amplia iconografia emprada pel cristianisme, destaca l'ús del triangle com un emblema que representa la trinitat.

El triangle en posició normal, és a dir amb el vertex cap dalt simbolitza també el foc, element purificador considerat per molts pobles com una força santificant.

Nicolás de Cusa, diu arrel d'aquest símbol:

"Con el vértice truncado, símbolo alquímico del aire; con el vértice hacia abajo, símbolo del agua; en igual posición y con el vértice truncado, símbolo de la tierra. La interpenetración de dos triángulos completos en posiciones distintas (agua y fuego) da lugar a la estrella de seis puntas, llamada sello de Salomón, que simboliza el alma humana." <sup>92</sup>

En el *tondo* de Zush "Loveya" 1974-75, el triangle ocupa la part

---

<sup>90</sup> Op. Cit. nota n° 85, p. 34

<sup>91</sup> La forma d'una església es equiparable a un organisme humà. El cos (nau principal), els braços (el transepte) i el cap de Crist (l'absis).

<sup>92</sup> Cola, J. Tatuajes y amuletos marroquíes. Madrid, 1941.

central del quadre al vertex del qual, un ull amb ales recorda el significat descrit per la simbologia cristiana, això és, un ull que tot ho veu i que tot ho pot. Caràcter còsmic que per altre part Dante descriu en la Divina Comèdia d'aquest mode:

“Cuando aquel que ilumina a todo el mundo descende de nuestro hemisferio, de modo que por todas partes se extingue el día, el cielo, encendido primero por él solo, de súbito se aparece iluminado por muchas luces, entre las que una resplandece.”<sup>93</sup>

Curiosament Dante en la Divina Comèdia situa el paradís terrenal a la cúspide d'una muntanya, habitualment associada al símbol geomètric del triangle.

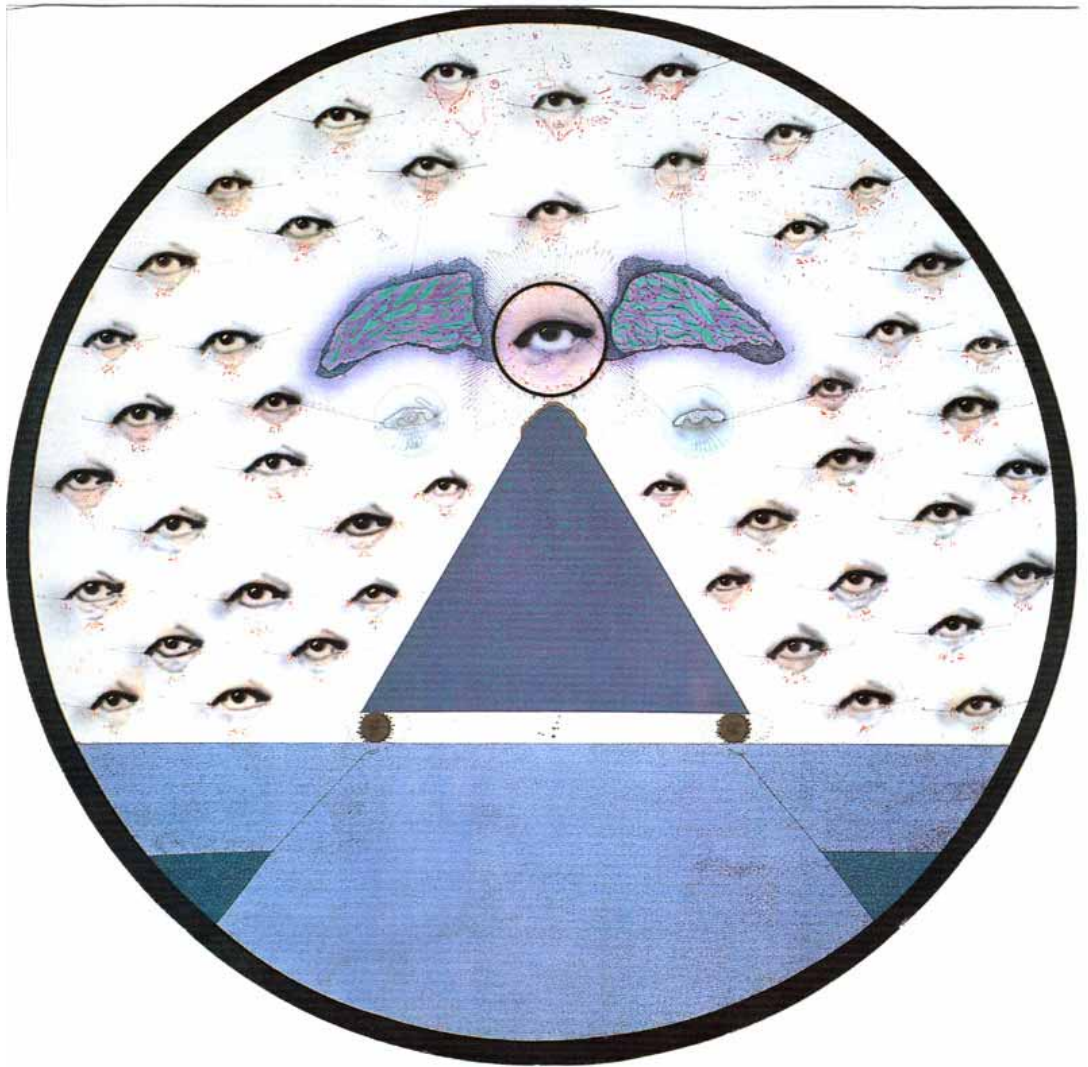
L'associació de la muntanya amb el paradís ens aporta un significat primordial tant se val la tradició, això és muntanya sagrada, origen mític de la humanitat o símbol del centre del món.

---

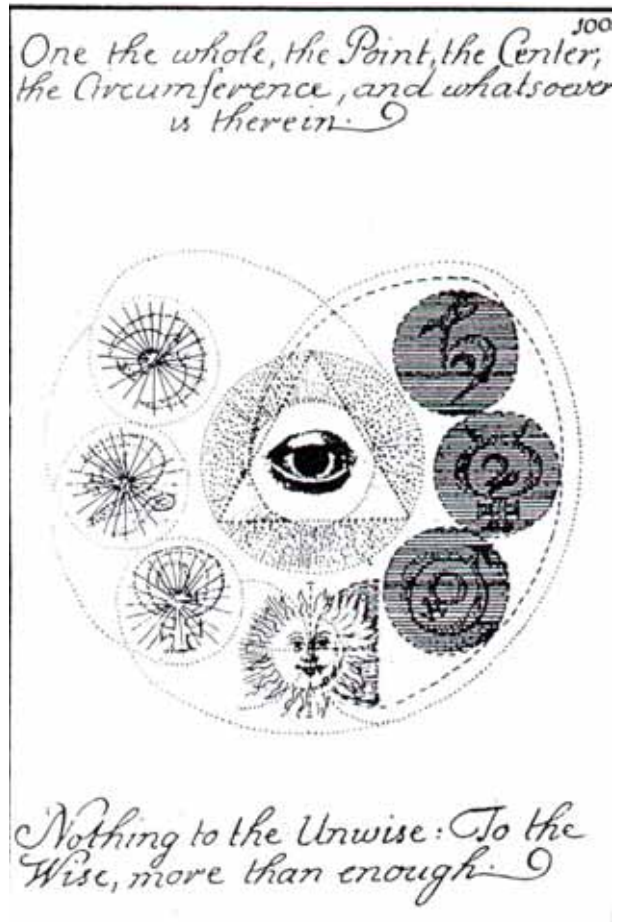
<sup>93</sup> Alighieri Dante. Divina Comèdia. Madrid: Ed. Giner, 1973, p. 385

A les pàgs. posteriors: **109. "Loveya", 1974-75**

D.A. Freher  
**110. Manuscrit s.XVIII**  
(Iconografia cristiana)



109. "Loveyeya", 1974-75



D.A. Freher. 110. Manuscrit del s.XVIII  
Iconografia cristiana

En seguint aquesta filiació iconogràfica es pot assenyalar la relació entre les obres que acabem d'observar i "**Sertrap**" del s.XVIII, procedent de la regió del Tibet central.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Sertrap que, literalment vol dir "poseïdor d'una cuirassa d'or", és la forma terrífica del protector del Dharma, Brahma Ferotge, que és plàcid i blanc, i porta una conquilla als cabells. De L'art Sagrat del Tibet. Cat. d'Exp. Barcelona: Ed. Fundació la Caixa, 1997, p.336





111. "Sertrap" s. XVIII

Entre les obres, "Sertrap", el frontal romànic de Santa Margarida i les obres de Zush, "Heroïno III" i "Odiram Evrugo" s'estableix una evident comunió amb la iconografia emprada.

És de ressaltar el triangle que en "Sertrap" ubica la presència del tercer ull, iconografia que també apareix en "Heroïno III". L'ull sobresurt en tots els casos per la seva tipologia constructiva. La característica però comuna en totes les obres citades, és el seu caràcter màgic i al·legòric, trets que podem fàcilment apreciar per l'exaltació que en tots els casos recau en la interpretació dels sentits (tant deformats algunes vegades que hom arriba a confondre les característiques d'una persona amb les d'un animal).

En quant al tractament de l'espai de l'obra pictòrica, no s'observa cap tipus de referències que puguin suggerir característiques de realitat, al contrari d'això, s'evidencia una component il·lusòria que pren força a mesura que es desenvolupa un llenguatge pictòric poblat d'éssers fabulosos, estranys, específics i d'una naturalesa llunyana.

## **2.3. Creació de l'ésser fabulós.**

### **2.3.1. Referents actuals i pretèrits**

Homes, dones, el gènere no se sap prou bé, una vaga forma humana potser definiria millor aquest tipus de personatges un tant excèntrics i de mirada coaccionant.

Malgrat tot, alguns d'aquests personatges apareixen dotats d'unes particularitats tant especials i amb membres tant poc reconeixadors, que moltes vegades el lloc de la naturalesa humana, es ocupat per malformacions com ara homuncles i aborts.

Les figures tenen normalment un centre, hi destaca especialment els ulls i de vegades el sexe. En moltes ocasions són figures que no guarden cap nexa d'unió amb el terra ni tampoc cap tipus especial d'organització.

Finalment caldria parlar del fluid vital o amniòtic en el qual es troba

immersa aquesta categoria de vida, així elements vibrants, punts, grumolls o trossos de quelcom s'animen a partir d'ara ja convertits en alguna cosa, distingir si es tracta d'animals o de vegetals és una qüestió difícil de resoldre, argument entre d'altres que em conduïx a parlar de màscares, més que no pas del rostre del personatge en qüestió.

La part cranial (cara o màscara) dels personatges sembla sorgir atzarosament en mig de taques i línies imprevistes. Els contorns però (malgrat la confusió que pot generar el dibuix), són ben precisos i delimitats. L'instint o de manera impulsiva els ulls, el nas i la boca, se situaran en el seu lloc, per donar com a resultat un rostre inquietant, i de mirada colpidora.

Henri Michaux parla d'aquest tipus de personatges com si fossin un tipus especial d'aparició:

“Estos personajes surgidos de la oscuridad de las tinieblas, como inversiones de sombras chinas, aparecen como relámpagos que atraviesan de manera fulgurante, con unos colores increíblemente violentos, la página negra. Los colores, colocados casi al azar, se han convertido en apariciones... que surgen de la noche. Llegado al negro. El negro lleva al fundamento, al origen. Base de sentimientos profundos. De la noche procede lo inexplicado, lo no-detallado, lo no-vinculado a causas visibles, el ataque por sorpresa, el misterio, lo religioso, el miedo... y los monstruos, lo que surge de la nada, no de una madre.”<sup>95</sup>

Qualsevulla que sigui l'aparició d'aquests personatges suggereix

---

<sup>95</sup> Michaux, Henri. Émergences-Résurgences. París: Ed. Champs Flammarion, p. 22

l'existència d'una vida preuterina. Zush ens situa amb la seva actitud i desimboltura, al començament del gènesi, a fi d'esbrinar eficaçment la gestació de l'immaterial a lo formal.

Victor Molina, descriu l'origen d'aquests éssers extraordinaris amb el següent comentari:

“Un lloc privilegiat entre les criatures d'argila és el *golem*. La llegenda del *golem* fa referència als intents de certs homes de donar vida a una figura quasi humana modelada amb una massa amorfa de fang, tot imitant així la creació del Déu de la Bíblia. Tot i això, a diferència, per exemple, del mite del jueu errant, el suport bíblic del mite del *golem* és gairebé nul. La seva llegenda no neix de cap història, neix d'una paraula i de la interpretació que en fa la mística jueva.”<sup>96</sup>

Al nostre parer el terme “golem”, es vincula a l'obra de Zush per una doble via, per la d'embrió i pel de matèria encara sense forma, són una colla les obres on Zush a partir d'un tros de matèria sembla, generar una vida.

En la literatura talmúdica,(anys 200 i 500 de la nostra era), difosa per tota Europa durant els segles XIV i XVII, el terme “golem”, designa tot allò que es troba en estat brut però amb la capacitat de tornar-se quelcom que encara no és.

Els cabalistes per exemple, expliquen la figura d'Adam com la

---

<sup>96</sup> Op. Cit. nota nº 49, p. 87

mateixa argila en la qual s'hi troba concentrada la potencialitat d'un ésser lligat a la terra. En la majoria de les llegendes talmúdiques (anomenades Midrasch), es continua associant la idea del "golem" al principi anunciat pel gènesi, tot donant a la figura d'Adam un paper singular. <sup>97</sup>

Adam apareix descrit com un home androgin i de dimensions colossals, dintre del qual i tenen cabuda tots els homes doncs, ell conté en el seu cos amorf tots els cossos venidors.

Adam en la càbala, és un ésser còsmic amb possibilitats de créixer al mateix nivell que el propi univers. Així doncs tot el macrocosmos es sintetitza en el seu cos i d'ell parteix tota la creació. Els cabalistes anomenen a aquests procés *macroantropos* i en aquest sentit per extrapolació, el *golem* arriba a poder prefigurar l'origen de totes les races humanes.

---

<sup>97</sup> Op. Cit. nota nº 49, p. 89

## Recursos formals: Línia i taca

Els recursos formals emprats per a construir un personatge es podrien resumir en dos grups: La línia contínua i la taca.

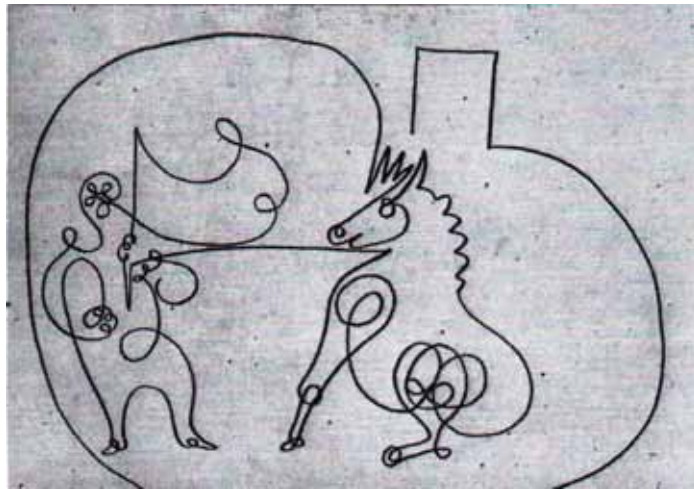
### 1- La línia contínua.

D'una banda ens trobem amb uns éssers en els quals la immediatesa amb que han estat construïts, dona fe de quina fou la motivació primera. Es tracta de la línia contínua, en aquests dibuixos, el llapis de Zush ininterrompudament descobreix camins insospitats alhora de construir un personatge.



112. "Dont make me loocs", 1982

Aquest mode de fer ens remet a la tradició pictòrica amb obra d'artistes com ara Picasso, Paul klee, Gaston Chaissac, Jean Dubuffet, Calder etc. No tant com el resultat estètic, el que relaciona aquests artistes entre sí, és el com ha estat construïda la forma.



Picasso

113."Escena de circo", 1920



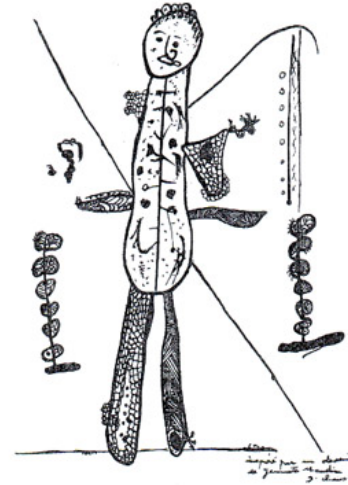
Jean Dubuffet.

114."Conjugaison I", 1950





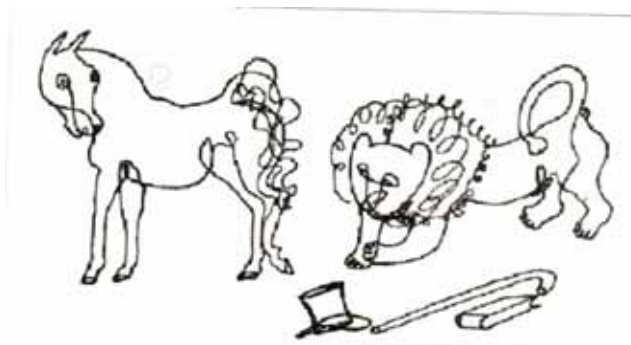
Paul Klee Fig. 115



Gaston Chaissac Fig. 116

115. "Fillette tenant une poupée", 1930

116. "Sans Titre", 1948-49



Alexander Calder.

117. Linòleum

## 2- La taca

Són moltes les obres en les que podem apreciar com atzarozment a partir d'una vaga forma arrodonida amb unes característiques de textura determinades, Zush, acaba generant un personatge. Qüestió que podriem equiparar al "golem" apuntant abans.



118. "Obrosund", 1992



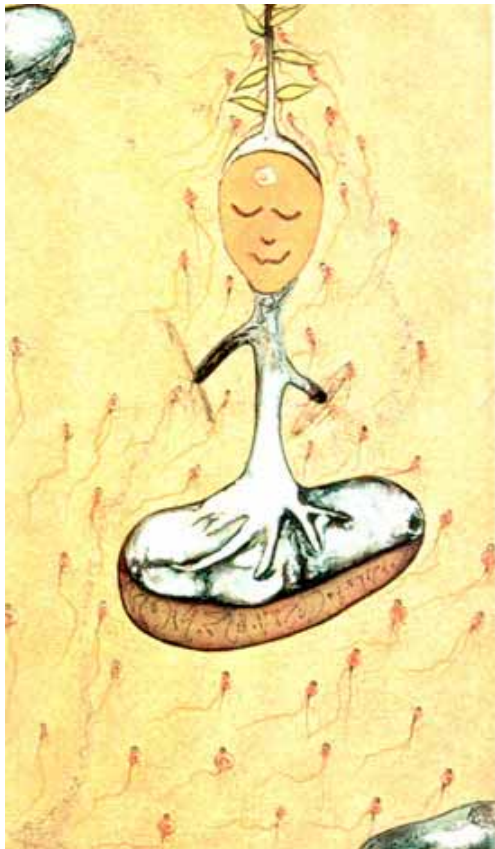
119. "Vorunsod", 1993

Més important però que, el com han estat creats és el tipus de vibració que es despren dels personatges amb els quals ens enfrontem. Es tracta d'uns éssers carregats de sentiments inquietants, hom hi pot llegir terror, por, angoixa o potser fins i tot rebuig, sigui com sigui, en cap cas es tracta d'uns éssers inexpressius. Davant del quadre, "Esudros" 1988 (fig.120) és evident l'actitud d'intromissió i d'arrogància que desperta degut sobre tot a la forma dels ulls i de la boca. Obra que per les característiques de la seva composició, es fa confrontable a la de Dubuffet (fig.114).

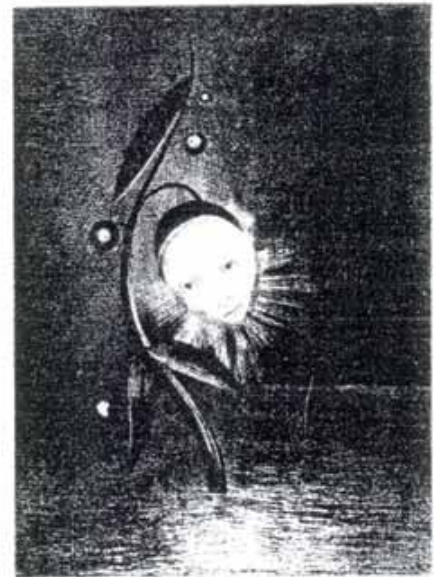


Fig.120

Contràriament a l'aspecte que acabem de mencionar hom redescobreix una altre sort de creacions en les quals s'hi endevina precisament característiques de serenitat i d'equilibri.



121. "Urxo", 1995



Odilon Redon  
122. "La flor, un cap humà i trist"

La mutació de la planta en cos humà, enllaça un cop més amb el simbolista Odilon Redon.



123. "Adrustevo", 1996

## Correspondència Ponç-Zush

Parlant de creadors qualificables de visionaris, no es pot obviar la proximitat que uneix alguns dels aspectes del treball de Zush amb el del també barceloní Joan Ponç.

Figures i rostres replets de línies evocuen una ornamentació que pot arribar a resultar punxant en tots dos individus. L'exageració es recrea en els seus personatges donant com a resultat un paisatge fantasiós, on el naixement és fa compatible amb la mort.



Fig.124



Fig.125

124 i 125. Dibuixos. Col.lecció particular, 1980



Ponç

126. "Suite Metamorfosis", 1946



Ponç

127. "Suite Inquietuds", 1947

La llibertat compositiva que en tots dos artistes es desenvolupa sense límit, dóna lloc a una sintàxi pictòrica en la qual, tot i que el tema central és la figura humana, l'espai que envolta a les figures és poblat de signes al·legòrics, responsables de la desaparició d'un caràcter real, per ocupar en el seu lloc, l'àmbit de lo sobrenatural. Els seus personatges sempre amb esperit contradictori propicien certa complementarietat, susceptible d'encetar una conversa. Naturalesa de la que Martin Buber comenta:

“La vida humana toca lo absoluto en virtud de su carácter dialéctico, pues a pesar de su unicidad el hombre no puede nunca encontrar, cuando se hunde hasta lo más profundo de su vida, un ser que sea entero en sí mismo y como tal toque lo absoluto... En estar junto se experimenta lo ilimitado.”<sup>98</sup>

Els subjectes representats, fruit potser d'un estat al·lucinògen, evidencien una situació en la qual la desaparició del jo, suposa acceptar el risc de mantenir-se rera la realitat més immediata. Contràriament però, els sentits en ambdós artistes hi sobresurten amb força especial, mans, nas, orelles i d'altres parts el cos, es converteixen en una mena d'ull a partir del qual començar una recerca que no acaba sinó en sí mateix. Com deia Einstein: “Tot allò que imaginem depen de la teva ubicació i dels teus moviments, fins i tot dels interiors.”<sup>99</sup>

Moviment entès ara com el primer gest a través del qual hom es pot relacionar i per tant començar a canviar.

---

<sup>98</sup> Buber, Martin. Between Man and Man. Londres: Paul Kegan, 1947, p. 167

<sup>99</sup> Einstein, citat a Joan Ponç. Capses Secretes. Cat. d'Exp. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1983, p. 132



Especial menció mereix parlant de moviment, la forma en com s'associen unes línies amb d'altres. El punt exerceix ja sigui la funció d'origen per a construir una figura, ja d'enllaç per a circular d'un lloc a l'altre del quadre. Una característica específica d'aquests punts és però, la que ens recorda Dietrich Mahlow a *Capses Secretes*. Es tracta del relleu específic que tenen aquests punts, (bombolles) el qual dóna a la pintura l'aparença d'un alfabet tàctil (Braille)



128. "Voice Carol", 1979 (Detall)



Ponç 129. "Capses Secretes" (Detall)

## 2.4. La Multitud. Tractaments

Per a desenvolupar el concepte de "Multitud", m'he basat en primer lloc en el treball que Zush realitza utilitzant tant sols els mitjans que ens ofereixen les tècniques tradicionals (dibuix i pintura). Apartat en el que m'he referit a les reflexions que M. Foucault anuncia en el seu llibre *El Pensamiento del Afuera*.

D'altra banda s'estudia el concepte citat, a partir de l'obra realitzada amb tècniques multimèdia, les quals m'aproximen a la teoria estructuralista de R. Barthes.

### 2.4.1. Mètodes tradicionals de representació

S'observa en Zush una evident espessor de ratlles i de nombroses imatges que de manera imprevisible ens situen en un espai immediatament exterior a la realitat més propera, (em refereixo al conjunt de línies i signes que entre figura i figura apareixen ocupant gairebé la totalitat de l'espai pictòric), interpretable segons textos de Foucault com el recorregut en el qual –el ser del llenguatge, no apareix per sí mateix més que en la desaparició del propi subjecte-<sup>100</sup>. Experiència anomenada per l'autor citat, "pensamiento del afuera", punt des d'on és factible esborrar els límits que imposa la pròpia subjectivitat, i assimilar l'experiència de l'obra, això és la pràctica artística (llenguatge en Foucault) a un fet que és per naturalesa immaterial, "Pensar".

L'origen d'aquest pensament d'afora, o anomenat ara també espai exterior, el trobem ja en la mística cristiana, en la qual, en tant que experiència, es tracta de posar-se "fora de sí", per a poder-se

---

<sup>100</sup> Foucault, Michel. El Pensamiento del Afuera. Valencia: Ed. Pre-textos, 1993, p.16

embolcallar en un trajecte on el que procedeix, no és sinó un retorn a la pròpia interioritat, explícitament manifestada en Zush ja sigui per mitjà d'una acumulació de rostres, ja sigui pel garbuix de la línia.

Gegants, nans, qualsevol deformació és possible en l'obra de Zush, ells són precisament els protagonistes d'una escena momentània. Apel·lació que en Mallarmé apareix parlant del llenguatge –en tant que oci de tot allò que nombra, o com el moviment en el qual desapareix aquell que parla.-<sup>101</sup>

En l'obra "Neurond Verid" 1989 (fig.130), rostres i cèl·lules de tot tipus, constitueixen el plasma o líquid que conforma una peculiar atmosfera, la qual, paradoxalment a la seva construcció és propera a la seva aniquilació.



130. "Neurond Verid", 1989

---

<sup>101</sup>Op. Cit. nota nº 100 p. 21

Són molts els pensadors contemporanis que constaten l'estat descrit, qualificable d'èxtasi o deliri, camí des d'on el discurs artístic esdevé un abandó de la pròpia consciència (experiència límit) i es manifesta la presència d'"un altre". Interpretable en Zush, per tota la multitud de recursos formals que descriuen rostres, línies, etc... que es despleguen en la proximitat dels seus personatges, donant lloc al començament d'una nova regió o territori. Aspecte que en Artuad, explica la transformació de la paraula en un comportament violent que el cos manifesta a manera de crit.

Per altra banda Bataille descriu el concepte anteriorment exposat com segueix:

"El pensamiento en lugar de ser discurso de la contradicción o del inconsciente, deviene discurso del mito, de la subjetividad quebrantada, de la transgresión."<sup>102</sup>

Retornant als dibuixos de Zush, és la pròpia textura que les seqüències de grafismes generen, qui ens situa en un espai altri. L'afora que proposa Foucault es podria pensar potser quelcom imaginat malgrat és des d'aquest territori, des d'on es va teixint el gruix de la pròpia identitat. L'afora és doncs, qui nodreix el límit i de forma silenciosa, desenvolupa un discurs sense fer ús de cap raonament dialèctic.

El llenguatge de Zush, adjectivat de fictici no es troba tant en les imatges i les coses que incasablement es produeixen, sinó en l'àmbit transformat entre ambdues. Espai des del qual, l'obra es deixar anar per a parlar sinó del seu sí.

---

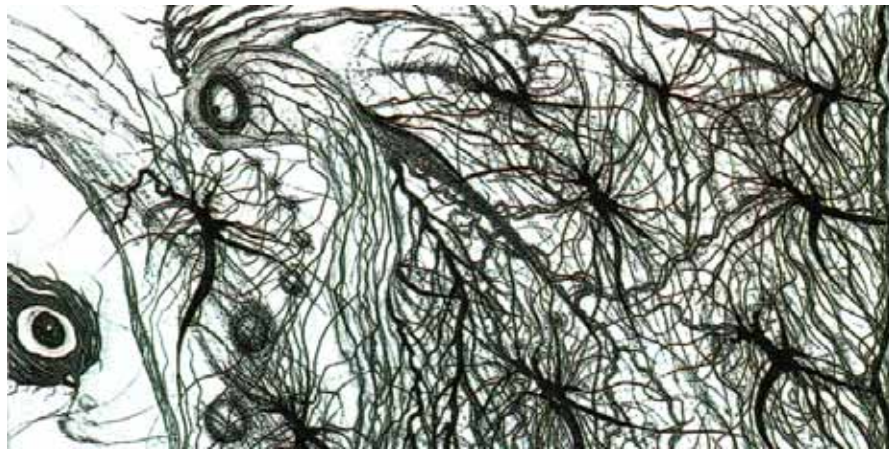
<sup>102</sup> Op. Cit. nota nº 100, p. 21

En el quadre "Pebuni" 1990 (fig.131) s'observa com a partir de les figures i el seu entorn, una mena de filaments transforma atzarosament l'espai pictòric. La forma en com es relacionen unes figures amb les altres autentifica la zona de contacte amb l'altre o límit.

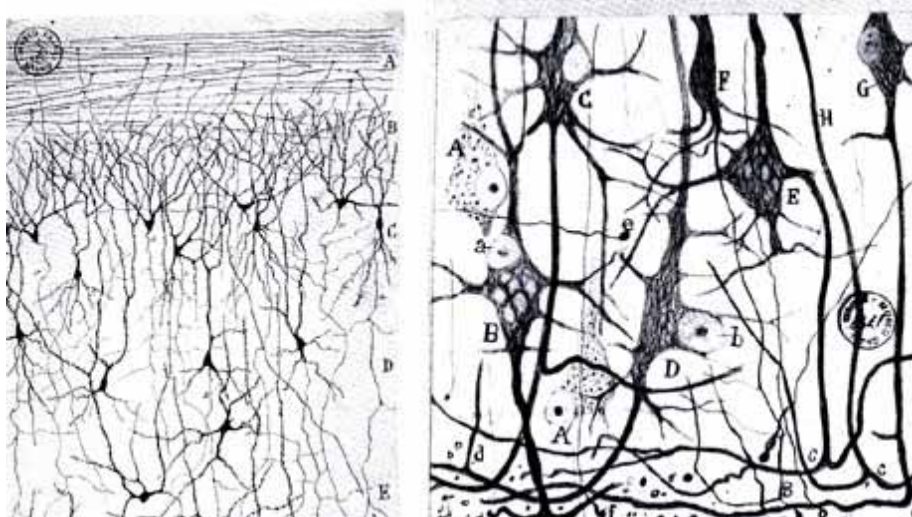


131. "Pebuni", 1990

En moltes ocasions, Zush se serveix iconogràficament de cèl.lules nervioses per establir unes zones que funcionalment exerceixen de nexes o connexió, equiparablement com en un teixit biològic té lloc una transmissió d'energia.



132. "Voegoiki", 1994 (Detall)



Ramón y Cajal

133. Dibujos de cèl.lules nervioses, 1890. Madrid



Resumint l'exposat fins aquí, es podria cloure que el significat de les agregacions de ratlles que tenen lloc en els quadres de Zush, s'expliquen per mitjà de les nocions de límit i de l'existència d'un espai exterior al voltant de les figures principals. Conceptes als quals caldria afegir ara, donada la forma particular de les expressions emprades, la idea d'origen.

L'origen de formació de la matèria, qüestió d'interès tant per als científics com per als pensadors, ens la proposa Descartes com segueix:

“El espacio está lleno de un fluido que llamado “plenum”, consistente en diminutas partículas que se ponen mutuamente en movimiento centrífugo, para formar así los cuerpos celestes. Tenemos que admitir que la substancia cielo.... describe un movimiento rotatorio con el sol en el centro... Cuando las briznas de hierba incurren en el remolino de un río, algunas son llevadas directamente por las aguas, mientras otras giran sobre sí mismas, a más velocidad cuanto más cerca están del centro del remolino... Es fácil imaginarse que eso ocurre también con los planetas.”<sup>103</sup>

Són molts els dibuixos de Zush on amb el seu ductus artístic ens remet a la descripció descartiana. D'una manera similar Leonardo Da Vinci explica el principi d'agregació de la matèria entorn a la formació d'una gota d'aigua, a través del qual dedueix el principi del moviment.<sup>104</sup> Fet comparable també als primers intents d'un nen

---

<sup>103</sup> Op. Cit. nota nº 14, p. 616

<sup>104</sup> Leonardo da Vinci en el seu quadern de notes explica el procés que té lloc durant la formació d'una gota d'aigua, procés que en certa forma es podria comparar a l'agrupació que Zush en fa de la matèria, per mitjà de determinats grafismes.

“El centro de una esfera de agua es aquel que se forma en las partículas más pequeñas del rocío, que a menudo se ve en forma perfectamente redonda sobre las hojas de las plantas donde se posa; es de tan poco peso, que no se derrite allí donde descansa, y casi se sostiene

petit al començar a dibuixar.

Ens podríem qüestionar contràriament a l'exposat fins aquí, si no és també a partir de la representació de la massa, com Zush exterioritza fins quin punt el valor concret "home", ha estat substituït pel valor abstracte de "la massa".

La massa pot ser entesa com el reflex del món en el qual vivim en completa confusió i insatisfacció, causada per les il·lusions creades només pel progrés. El progrés pot ser en aquest cas causa de marginació. Efectiva aquesta darrera per les representacions que ens manifesta Zush a la fi un tant amorfes, si tenim en compte que l'entitat humana ha perdut el protagonisme que tenia al principi del seu treball.

La massa que representa Zush pot incloure interpretacions que versen des d'un retrobament amb la pròpia personalitat o, adoptar la cara de les malalties que afecten a la societat dels nostres dies. El conformisme es interpretat des d'un punt de vista plàstic, com una atmosfera dins la qual hom es veu obligat a respirar i des de la qual, es fa impossible la reconstrucció d'uns valors falsejats. Es tracta tal vegada d'un tipus de malaltia imposada pels valors materials que acaben la majoria de les vegades, anul·lant qualsevol altre que sigui la iniciativa personal.

---

por el aire circundante, de tal manera que no ejerce ninguna presión ni echa ningún fundamento. Por esto, la superficie es atraída hacia su centro con igual fuerza desde todos los lados; así cada parte corre al encuentro de la otra con la misma fuerza, convirtiéndose en imán la una de la otra, resultando que cada gota se vuelve necesariamente esférica, formando su centro en el medio, equidistante de cada punto de su superficie; y al ser atraída por igual de cada parte de su gravedad, se coloca siempre en el medio entre partes opuestas de igual peso. Pero cuando el peso de esta partícula de agua crece, el centro de la superficie esférica abandona inmediatamente esta porción de agua, moviéndose hacia el centro común de la esfera del agua. Cuanto más crece el peso de esta gota, más se aproxima el centro de dicha curva al centro del mundo". Cuaderno de Notas. Madrid: M. E. Editores, 1993, p. 204 i 205

Històricament l'escenificació de la multitud ha estat un tema amb el que molts artistes han associat si més no, a la por o al camuflatge, i també a certes mancances a les que durant èpoques han estat sotmesos, els sectors més pobres i marginals de la societat.

Així ens descriu C. Santamarina el sentiment que pot despertar la por i el poder inspirats per una multitud:

“Para compensar el miedo que el contacto humano produce, de esa masa tiene que surgir la capacidad de inspirarlo a otros. Sólo el poder de inspirar miedo a otros compensa del miedo que sentimos de nosotros. Ese es el poder que los hombres manifiestan cuando el miedo los reúne. Su única aspiración es la supervivencia. Ahí reside la síntesis de masa y poder. Ahí se abre la clave por la cual los hombres mutan en masa violenta, poderosa, masa de cazador, masa de guerrero, destinada a producir la muerte y a garantizarse la supervivencia.”<sup>105</sup>



Alfred Kubin. 134. "Hacia lo desconocido", 1901

---

<sup>105</sup> Op. Cit. nota nº 27, p. 142

D'altres referències històriques que com Zush han representat la multitud, qüestionen un tipus de manifestació popular pròpia de l'època moderna.

En gravats de Goya la multitud s'hi fa present per l'acumulació de personatges, representats gairebé només per unes taques on hi destaquen precisament els ulls. Proposta que també s'observa en el detall de la pintura que s'il.lustra.



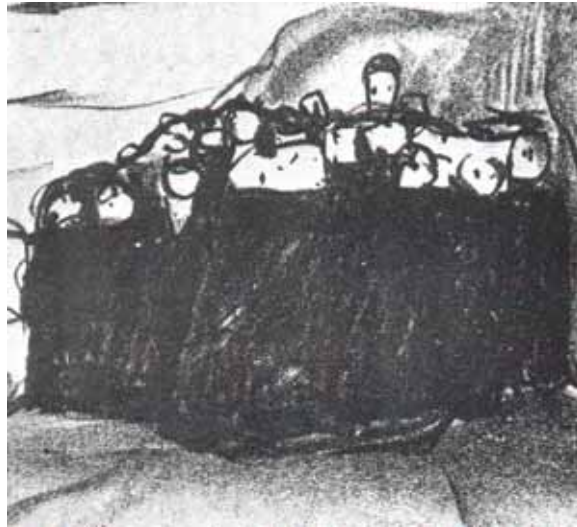
135. "La peregrinación a San Isidro", 1820-23 (Detall)

La multitud es també representada en moltes litografies d'Honoré Daumier, amb finalitats reivindicatives.



Honoré Daumier 136. "Le Souffleur", 1824 (Detall)

E. Munch es serveix d'una sola taca per a representar una agrupació de gent amb certes característiques d'angoixa i d'amenaça.



E. Munch 137. "Motivo de ansiedad", 1915 (Detall)

Un dels factors que permet relacionar l'obra de Zush amb la de James Ensor, és a part de l'agrupació de personatges i el traç que utilitza, els gestos facials un tant exagerats i alhora simplificats.



James Ensor 138. "Entrada a la catedral", 1821 (Detall)

#### 2.4.2. Tècniques digitals: Imatge especular i repetició

Una característica que s'observa en l'obra de Zush és la utilització de la imatge especular, com a generadora de certes unitats que es repeteixen dintre d'un mateix quadre, donant com a resultat una trama que com en l'apartat anterior, es interpretable amb les connotacions que comporta parlar d'una "multitud".

Concepte però, que a diferència de lo descrit, ara aquest no és expressat per mitjà de l'agrupació de ratlles i de rostres que aleatòriament Zush va dibuixant, sinó per un conjunt d'unitats gràfiques originades arrel de la juxtaposició d'una imatge, amb la seva reflectida i consecutivament repetida.

Seguint aquesta llei de formació, s'arriba a la conclusió de poder prescindir de la idea d'obra d'art, assenyalada en el capítol I com un organisme viu, i dintre d'un marc històric que la determina.

Barthes proposa el concepte d'estructura, el qual exemplifica amb la història dels Argonautes –Qui per ordre dels déus són obligats a acomplir el seu viatge sense poder canviar de nau –Argo- malgrat el seu envelliment. Durant el viatge els argonautes, van anar

reemplaçant cadascuna de les peces de l'embarcació, de tal manera que van acabar el viatge amb un vaixell totalment nou i sense alterar-ne ni la seva forma ni el seu nom. Aquest vaixell diu Barthes, ens proporciona l'al·legoria d'un objecte eminentment estructurat sense la intervenció d'una inspiració genial o evolució específica, sinó senzillament per dues modestes accions (alienes a qualsevol mística de la creació), substitució (una part en reemplaça una altra) i la nominació (el nom no està vinculat a l'estabilitat de les parts). Argo és convertit en un objecte en l'interior del qual s'ha produït tot tipus de recombinacions, sense que en resti cap traça del seu origen.<sup>-106</sup>

En el quadre "Sobreda" de Zush, descobrim una estructura que guarda certa equivalència amb la descrita per Barthes. El que ha tingut lloc en la pintura de Zush, és tan sols una recombinació dels elements que entren en joc, donant com a conseqüència un significat nou, entenent aquest, com el resultat d'una concepció metodològica i no com l'efecte d'un desenvolupament històric. Qüestió que permet rebutjar totalment la idea d'un procés diacrònic.<sup>107</sup>

L'estructuralisme proposat per Barthes, fa trontollar els conceptes d'origen i de geni, tan importants per a la crítica d'art i per mitjà dels quals, es condicionen les coordenades que possibiliten arribar a

---

<sup>106</sup> Krauss, Rosalind E. La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Ed., 1996, p. 16

<sup>107</sup> Concepte que Saussure atribueix al llenguatge anunciant:

"Uno de los corolarios metodológicos de esta concepción del significado es que éste es una función del sistema en un momento dado –una manifestación sincrónica del sistema- más que el resultado de una historia o desarrollo específico. Al rechazar el estudio diacrónico o histórico del lenguaje (o lenguajes) como forma para llegar a una teoría de la significación." Ibid. p. 17

esbrinar, quina fou la causa d'una determinada obra.

Pauta que ens allunya del model interpretatiu, basat en establir una analogia entre l'obra i el seu creador (biografia), on evidentment intervé un factor temporal.

Retornant al concepte de multitud que estudiem en aquest capítol, podem entendre'l des de dues vessants diferents:

- La primera proposada en el primer apartat, s'aproxima més a una interpretació formalista o historicista, en tant que es procedeix a una identificació entre un estat atribuïble només a l'individu i al contingut que es desprèn del quadre, unitat d'altra banda que suposa pensar el naixement d'una obra en un context que si més no, dóna coherència a l'obra i a l'autor conjuntament.

-La segona es basa en tant sols el moviment i recomposició de les parts del quadre, amb la qual cosa canvia també el seu significat, punt des d'on fàcilment es desprèn el concepte de *collage*, com a conductor de diferents tipus d'estructura i de significats.

Els conceptes d'autor i d'origen canvien en aquest moment, per donar pas a un conjunt de relacions entre entitats heterogènies, sense necessitat de justificar, ni la coherència ni la personalitat.

La repetició i la reproductivilitat d'una imatge (facilitada a partir de la intervenció de la fotografia i sobre tot de les tècniques digitals) proporcionen un canvi formal i conceptual tant del procés artístic, com del resultat de l'obra, assenyalant així el principi d'una nova trajectòria.

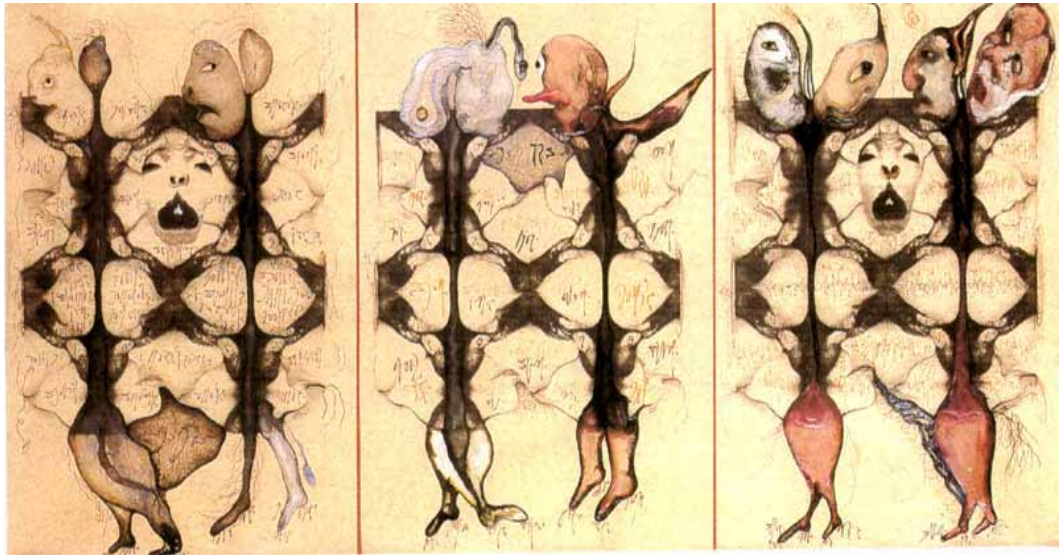
Aspectes que podem veure en comparar les obres de l'apartat anterior (fig. 130) i (fig. 131), respecte de les que ara es proposen (fig. 139) i (fig. 140).



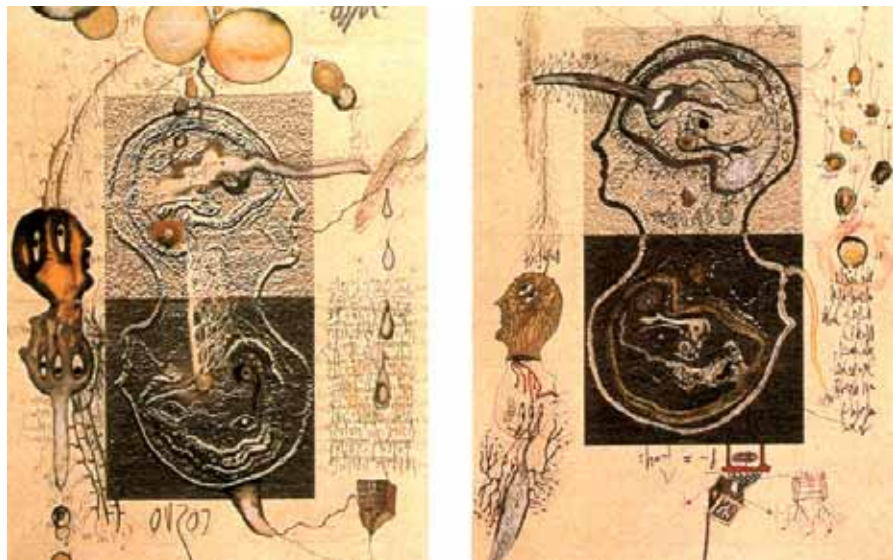
En tots dos casos malgrat tractar-se d'una agrupació de grafismes o seqüència d'unitats estructurals, una diferència fonamental s'observa entre ambdós tipus d'obres, això és, la intervenció de l'ordinador en el cas del present estudi. Pràctica que Zush inclou en les seves obres des dels voltants del 1987.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> “A mediados de los años ochenta Zush había empezado a interesarse por la imagen sintética generada por ordenador, las empieza a integrar de forma sistemática y definitiva en la obra alrededor de 1987, año en el que comenzó a trabajar con programas informáticos. Si bien a partir de 1983 había realizado algunas experiencias en el campo de la fotografía como las series de “evrugis” desnudos, en la lógica que reina en el mundo del ordenador, descubrió ilimitadas posibilidades para generar imágenes digitales. En los últimos años, de nuevo en Barcelona, alternando con la mixtura de técnicas artesanales y tecnológico electrónicas, inicia asimismo la confección de obras elaboradas exclusivamente por procedimientos informáticos partiendo de imágenes referenciales empleadas en trabajos antiguos o utilizadas por primera vez. En el scanner las digitaliza para manipularlas posteriormente. Sólo al final del proceso combinatorio que dirige desde la tableta gráfica, una vez impresa la imagen, acaba enriqueciéndola si es necesario con técnicas pictóricas tradicionales. A partir de los años noventa ha hecho incursiones en la animación por computadora en tres dimensiones.” Op. Cit. nota nº 64, p.90



139. "Sobreda", 1992



140. "Esvrodis I-II", 1993