

Tala Madani

Retroproyección

Índice

Cifras de gasto Noura Wedell	V
Comportamiento inapropiado Kathy Noble	XI
Noticia bomba sobre la caca Negar Azimi	XVII
Expresionismo abyecto Chris Wiley	XXIII

Peter y Jane están decorando un árbol. Los niños nos suenan enseguida: son versiones socio-realistas de los protagonistas de la conocida serie de libros infantiles británicos de la editorial Ladybird pintados por un estudiante de arte chino contratado para ese fin. Están enredados en las ramas, atrapados en una danza inmóvil mientras se preparan para las vacaciones de Navidad, típicas de Occidente, con el fin de ser así partícipes de ese gran despliegue de energías (consumistas, culturales, religiosas y de otros tipos). Pero algo falla en el cuadro, porque hay algo en él que nos resulta tan extraño como familiar. Los niños aprietan con fuerza a unos hombrecillos plateados que parecen garabatos fantasmagóricos que nos recuerdan al semen. De ellos salen unas guirnalda marrones de excremento que van formando pliegues sobre las ramas del árbol, junto a los cuerpos vacíos y exhaustos de los hombrecillos, una vez concluida su hazaña.

Cada pincelada, cada trazo, cada elemento que aparece en el lienzo es un personaje, asegura Tala Madani. Y esto se refiere tanto a las figuras caricaturizadas de los varones (y últimamente niños) que pueblan los cuadros de Madani, como a las líneas y colores que en muchas ocasiones tienen su origen en determinados momentos de la historia del arte. Así, la inscripción auto-reflexiva de Madani en esta se hace patente en el amplio abanico de sus referencias: realismo social, pintura de campos de color, expresionismo abstracto, minimalismo. Los hombrecillos de *Set Dressing* (2013, p. 12), pintados con un estilo diferente por la propia Madani (con una pincelada rápida, liviana y natural), contrastan con los originales: están a medio hacer, son embrionarios, con una gama mínima de blancos y negros, como si todavía fueran bosquejos en un primer estadio del proceso creativo, aún núcleos incipientes. Por eso suponen un empujón de vida y movimiento esencial frente al kitsch rancio de las figuras originales. No obstante, los ojos de los niños son demasiado almendrados. Y es precisamente a través de esa marca accidental que hace referencia al artista chino contratado por la editorial, por donde se atisba el desarrollo histórico de la pintura del realismo social, que ha transcurrido paralelamente a las luchas políticas y económicas que han predominado durante el pasado siglo y que aún hoy continúan: desde los primeros sueños utópicos socialistas y su lado oscuro, pasando por la narrativa pedagógica de Peter y Jane utilizada para aprender a leer en la Gran Bretaña post-imperial y por el nacionalismo de los murales iraníes que muestran imponentes ayatolas o mártires extrañamente homoeróticos de la guerra entre Irán e Irak, hasta perder ímpetu en una versión descafeinada y paradójica del género en los programas de las facultades de bellas artes contemporáneas chinas.

En la medida en que todos los elementos de los cuadros coadyuvan a la intención del mismo, nos obligan a reflexionar sobre qué les da vida, al tiempo que son coherentes en cuanto a superficie y profundidad, interioridad creativa y psicológica, expresividad formal e ideología. ¿Tiene que ver con el deseo? ¿con la belleza? ¿con la trascendencia? ¿con la política? ¿con la exactitud en la representación? ¿con el juego de poder?

La economía inherente a cada pincelada de un cuadro de Madani es desalentadora por su transparencia. Pone al descubierto cómo las ideas inscritas en el material son transportadas, traducidas a través de la cultura y la ideología, y cuestiona qué es valorado, cómo es valorado y qué se destina al gasto. La carnosa intimidad de sus pinceladas rechaza cualquier tipo de interpretación preestablecida, cualquier distinción codificada entre lo animado y lo inanimado, el interior y el exterior, lo político y lo decorativo, lo socialmente aceptable y lo abyecto, y nos presenta una interpretación a menudo hermosa y misteriosamente cómica de las ataduras y promesas de poder, de cualquier tipo de intercambio o de influencia.

Si nos planteamos qué significan estos personajes, caben unas cuantas respuestas en relación con determinadas series. Hay fragmentos narrativos que son coherentes mediante la repetición y se convierten en historias sobre el humor, la añoranza, el absurdo o la violencia. Por ejemplo, en la serie titulada *Jinn*, los genios juegan con nuestros miedos y debilidades. Nos enfrentan a nuestras sombras, provocando transgresiones contra la naturaleza, obligándonos a arrancarnos las tripas (*The Whole*, 2011, p. 96). O, mediante una mimesis inversa, nos muestran la naturaleza ilusoria de nuestra supuesta interioridad (*Guts*, 2011, p. 58). La serie *Iluminaciones* plantea situaciones más o menos relacionadas con la luz, que van desde sueños frustrados de trascendencia espiritual hasta el espacio de una sala de interrogatorios (*Red Interrogation*, 2012, p. 78) o a la parte inferior de una línea de coristas (un fenómeno que ejemplifica la compulsión capitalista por el entretenimiento unido al gesto estético), que aparece en el cuadro de Madani como una cadena abstracta de piernas levantadas propulsadas por una luz de neón conectada a sus partes pudendas (*Neon Toes*, 2012, p. 81). Los dibujos en movimiento de Madani son ejemplos más condensados de la naturaleza repetitiva del significado, de su caprichosa y problemática acumulación de sentidos. En *Ol'factory* (2013) se construye una nariz a partir de excremento. Durante esta construcción, se proyecta el excremento en una pantalla, a través de la cual observamos esta paradoja de lo sensorial. A veces divertida y otras extremadamente sombría, la obra de Madani supone un reto a nuestra propia constitución. El significado va surgiendo a través de la repetición de situaciones, acciones y formas, imitando los indicios materiales de cómo, en tanto que sujetos, obtenemos nuestra consistencia ontológica al ser arrojados en las redes de lo político, lo social, lo económico y lo cultural.

Trash Man (2012, p. 47) refleja todo esto a la perfección. Sobre un pequeño lienzo, el cuadro interpreta la tragedia de nuestra subjetividad, unida a la cultura en fase terminal, e intenta encontrar un significado más allá de sí misma. La imagen es una imposibilidad física: se ha inflado bajo tierra un globo pintado con rayas amarillas, rojas y azules (colores que recuerdan la paleta de Mondrian). Con la fragilidad característica de lo que está lleno de aire y debería elevarse, el globo ha horadado un espacio claustrofóbico. En el cuadro todo es gris, salvo las rayas de color que hay dentro del óvalo clavado bajo tierra del globo. Un personaje, que no está en el subsuelo sino en la superficie, tira del nudo que ata el globo, como si quisiera acceder a ese hueco subterráneo, a ese tesoro oculto, a esa cultura sumergida que no es más que el dibujo caprichoso trazado por un montón de rayas que se entrecruzan. Pero hay en todo esto algo primario, la promesa de movimiento, de color, de significado. Y, sin embargo, el ceño fruncido del hombre delata su sensación de vacío, y unos brazos enormes y demasiado anchos dan cuenta de su lucha. Está abocado al fracaso. De hecho, el globo no tiene revestimiento, sino que su superficie es el propio terreno que ha sido desplazado. En el caso de que el hombre fuera finalmente capaz de desatar el nudo, no tendría acceso a los vívidos colores de debajo. Por eso nos preguntamos si la cultura no será simplemente el derramamiento del contenido de una bolsa de basura, convirtiéndonos así, paradójicamente, en la personificación de su contención, luchando por salir de este doble aprieto.

Analicemos más de cerca las pinceladas de Madani. La raya a modo de una caricatura es una abstracción del tiempo psicosociológico. Retrata los rasgos más importantes de un personaje y extrae la exactitud ontológica a partir de una raya rápida y negra o de una masa de color. Al igual que ocurre con las primeras impresiones involuntarias que tenemos al conocer a alguien, la pincelada da coherencia a la figura, confiriéndole un haz de afectos y capacidades. Lo que mueve a estos personajes, lo que desean y lo que pueden llegar a conseguir, está delimitado por sus contornos. La pincelada es tan profunda como superficial: los deseos, instintos, debilidades e impulsos se expresan en cómo las figuras se agazapan o en cómo miran. La capacidad que tiene la pincelada de expresar lo fundamental es inquietantemente precisa. No obstante, también hay pinceladas que reflejan la exterioridad. Las presiones sociales que dan lugar al comportamiento de las figuras en relación con su género, clase social y cultura se desvelan en sus actitudes, expresadas igualmente mediante la rapidez de la pincelada: júbilo ante el excremento premiado que una figura sentada se saca del ombligo, un ano al revés (*The Whole*, 2011, p. 96); o la determinación con la que un hombre, con el ceño fruncido en señal de concentración, infla un bocadillo de historieta amarillo y se mete dentro, antes de que estalle y se convierta en algo parecido a una estrella de dibujos animados (*Ding, Boom!*, 2012, p. 88).

Las pinceladas de Madani inscriben además sus figuras en contextos históricos. Así ocurre en el caso de la masa de hombres calvos con ropa a rayas, como de

penitenciaria, doblegándose ante el mandamiento religioso mientras se inclinan ante un reguero de orina amarilla que les cae encima desde arriba (*Piss Smiley*, 2011, p. 49). Incluso cuando están solos, estos personajes forman una unidad coherente en una masa, porque la pincelada que los define es sobre todo una condición histórico-social. La tradición de la sátira política es aquí muy evidente. Cuando la artista descubrió cubiertas reimpresas de la revista satírica azerí *Molla Nasreddin*, pensó: “¡Esta es mi obra!”. Ese repentino ramalazo de inspiración llegó como para reconocer que, durante años, ella había estado volviendo sobre un recuerdo físico y cultural reprimido, que ahora se libera a través del gesto de aplicar pintura al lienzo. *Molla Nasreddin* se publicó entre 1906 y 1930, y se centraba en temas relacionados con los derechos de las mujeres, clase social, colonialismo, anti-clericalismo, educación y reformas. La revista se publicaba en Irán, entre Europa del Este y Asia Occidental, y aparecía en turco azerí, ruso, persa (farsi), turco de Estambul y árabe. Ocupaba un lugar liminar similar al de la propia Madani, que creció en Irán, se trasladó a Estados Unidos durante su adolescencia y fue a la Facultad de Bellas Artes de Yale ¹⁾.

Sin embargo, las pinceladas de los cuadros de Madani son también abstracciones de un momento social e histórico. Hablan de la evolución de las formas históricas del arte y de los significados a ellas adscritos, de ideales utópicos, de sueños de subjetividades transformadas. En su obra hay referencias a la impersonalidad del gesto de Dan Flavin (*Neon Toes*, 2012, p. 81) o al estilo minimalista de Morris Louis en el contexto de la pintura de los campos de color (*Morris Men with Piss Stain*, 2013, p. 92). Hay varias interpretaciones de los *drippings* de Jackson Pollock (*Blackout*, 2012, p. 63, u *Ol'factory*, 2013) y, por supuesto, del realismo social de los libros infantiles de la editorial Ladybird.

Como hemos dicho, todas estas pinceladas interaccionan entre sí al mismo nivel que los fragmentos narrativos de Madani en los que cuenta acciones humanas. Así, la historia del arte y la subjetividad política colisionan en el mismo medio, en la materialidad de la pincelada, y el *high art* se mezcla con la sátira en esta comedia de errores humanos.

Madani ama y desprecia a estos hombrecillos, al tiempo que desinfla las grandes ideas de estos sobre Dios, las mujeres, el yo y el arte, sacando a la luz así su feminismo. En *Abstract Pussy* (2013, p. 9) un grupo de hombres acurrucados (uno de ellos tiene agarrado un cuadro abstracto de estilo Kandinsky), andan a gatas hacia la luz que emana de debajo de la falda de una niña. Por fin han encontrado su tesoro. La niña es enorme y su subjetividad parece estar arraigada en un espacio completamente diferente del que ocupan los hombrecillos. Resulta paradójico que

1) Madani descubrió la revista hace poco, pero es sorprendente que en sus páginas encontremos figuras parecidas a las de sus cuadros.

Slavs and Tatars eds., *Slavs and Tatars Presents Molla Nasreddin: The magazine that woul've, could've, should've*, Zurich, 2011.

la luz procedente de debajo de la falda de la niña, mediante un complejo juego de colores, salga en realidad de las sombras. Con unos cuantos gestos muy simples, el cuadro se ríe de todos los intentos por encontrar la trascendencia por parte del psicoanálisis y de la estética (“lo espiritual en el arte”), que entienden que la mujer es un continente oscuro, la gran proveedora de carencia, a través de la cual el significado es eternamente rechazado.

Los excrementos, la orina y los genitales desempeñan un papel central en la obra de Madani, algo inaceptable en la alta cultura. La superficie de estos cuadros es un campo de juegos sobre el que hay que poner en entredicho hasta el límite nuestro sistema de valores. La propia naturaleza de las obras no permite que el espectador tenga una interpretación predeterminada. Tenemos que interactuar con estos cuadros en otro nivel, menos propenso a respuestas previamente aprendidas sobre la cultura, el poder o el cuerpo. Lo social se define en función de la naturaleza de sus intercambios. Lo que hacemos los unos con los otros son intercambios: podemos tocarnos porque estamos recubiertos de piel, y compartimos esa piel con las manos que agarran o rozan la superficie de nuestros cuerpos. La economía de esos intercambios nos transforma. Los cuadros de Madani son el indicio material de estos intercambios. La artista confiesa que mirar un cuadro de Paula Rego la emociona, pero se trata de una emoción ligada a los intestinos, y no a otras funciones corporales superiores más prístinas, según las cuales el significado se localiza en las lágrimas o en los latidos del corazón.

Madani nos demuestra que lo que necesitamos es una ciencia material de la emoción que nos proteja del peligro de olvidar nuestra humanidad, riéndose de la oscuridad o creando pirámides de hombres envilecidos en la cámara de tortura (*Procession*, 2012, p. 51). George Bataille asegura que “en el subconsciente, las joyas, como los excrementos, son materias malditas que fluyen de una herida, partes de uno mismo destinadas a un sacrificio ostensible”²⁾. ¿Qué precio pagamos por el significado? ¿Hasta qué punto estamos constreñidos por los significados que nos impone nuestra cultura? ¿Hasta dónde estamos dispuestos a llegar por recibir un poco de significado del más allá? Hay en todo esto una tragedia que se barrunta cercana, cual es el desarraigo no reconocido de nuestra condición: un desfile que comienza en lo que parece una caricia narcisista (¿qué se agarra el hombrecillo dentro de sus calzoncillos?) y acaba siendo nuestra muerte, un montón de tripas con las que tropiezan nuestros pies (*Spiral Suicide*, 2012, pp. 53-54). El gasto (en el sentido de Bataille) de la pintura y de la cultura somos nosotros mismos. El humor de Madani es un suave lubricante que nos hace más fácil nuestra entrada en la oscuridad.

2) Bataille, Georges. “La noción de gasto” en Stoekl, Allan, *Georges Bataille: Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis, 1989, p. 170.

¿Qué significa “comportarse mal”? ¿No obedecer? ¿Actuar de modo inapropiado? ¿Hacer algo inesperado y, por consiguiente, inaceptable a los ojos de determinadas personas? ¿Cuáles son los parámetros que definen nuestro comportamiento y cómo los aprendemos? Lo que para una persona resulta incómodo o embarazoso, para otra puede ser totalmente aceptable, o incluso placentero. Y, como tal, ¿revela este comportamiento más cosas sobre el espectador, el testigo o cualquier otro personaje implicado que sobre el protagonista que lo lleva a cabo?

No nos cuesta mucho autocensurarnos o modificar nuestro comportamiento para resolver las distintas relaciones y escenarios que experimentamos, con objeto de permanecer dentro de los límites y estructuras emocionales establecidas para nosotros por la sociedad civilizada. La *performance* del “yo” comienza en nuestra niñez, ya que nos incorporamos a la sociedad a una edad muy temprana pero, sin embargo, este hecho a menudo niega nuestros instintos o necesidades más primarias. El sociólogo Erving Goffman, que escribió su obra pionera, *La representación de la persona en la vida cotidiana* en 1959, fue uno de los primeros expertos que estudió las interacciones humanas en la vida cotidiana y analizó sus significados. Goffman concibió estas interacciones como una especie de teatro o *performance*, apoyando la creencia de que el comportamiento humano era moldeado consistentemente por la necesidad o lucha por representar el yo que deseas ser. Así, al tratar de controlar tus palabras, tus acciones, tu forma de vestir y la puesta en escena de las interacciones con los demás, podías, a la vez, controlar las reacciones y el comportamiento de los espectadores o el público. En este estudio, resultaba fundamental la creencia de Goffman de que a los humanos se les enseñaba deliberadamente a modificar su comportamiento con objeto de evitar situaciones embarazosas para uno mismo o, en el caso de los menos narcisistas, para otros. Si es así, siguiendo este argumento, muchas cosas que realmente queremos expresar o hacer no se podrán nunca ni decir ni ver.

Los cuadros y animaciones de Tala Madani actúan para mí. Los personajes que en ellos se describen parecen hablarme, y su modo de operar es el mal comportamiento. Sus acciones pueden ser esquivas, divertidas, sexuales, airadas y, a veces, violentas, pero ellos nunca se avergüenzan ni eluden llevar a cabo sus necesidades. De este modo, Madani disecciona el lado más flagrante y reprimido del comportamiento humano, utilizando a menudo sus “hombres” (hasta hace poco tiempo sólo pintaba hombres) o “yinn” (figuras míticas parecidas a genios del folclore árabe y persa) para que participen en acciones consideradas inapropiadas, vergonzosas, prohibidas o grotescas. Representan escenas que normalmente se consi-

derarían muy bochornosas, en las que sus cuerpecillos, desvestidos y regordetes, retozan y se desnudan, física y emocionalmente, por medio de sus acciones.

Suicidio espiral (2012, pp. 53-54)

El hombre bajito, medio calvo y rechoncho, que sólo lleva pantalones de rayas tipo pijama y gafas, avanza paso a paso. Mientras una pierna se desplaza por delante de la otra, va metiendo la mano en la parte trasera de sus pantalones. Retorciendo la muñeca en un gesto extraño, se introduce la mano, y luego el puño, en el ano, y busca hasta encontrar lo que parece ser sus intestinos, que finalmente agarra con sus dedos cortos, parecidos a salchichas.

Una vez los tiene bien agarrados, intenta sacarlos, con la cara, retorcida por el esfuerzo, roja y sudorosa y el estómago saliéndosele de los pantalones. El esfuerzo lo deja exhausto, pero se siente satisfecho cuando sus entrañas comienzan a emerger. Rojas y sangrientas, son una masa blanda, sucia y viscosa. Camina hacia delante, en una espiral, como si tratara de atraparse a sí mismo, intentando enfrentarse a sus interioridades, pero sin alcanzarlas del todo. Se esfuerza en sacarlas para intentar plantarles cara, y van saliendo más.

Sigue sacando y caminando. Y más. Es tan difícil que piensa: ¿por qué no puedo sacarlas?

Quiere verlas. Inspeccionarlas. Comprenderlas. Pero no puede llegar a ellas. Mareado y cansado, el hombrecillo rechoncho va dejando una estela roja tras él. Finalmente, se le doblan las rodillas y se desploma lentamente. Es una masa sangrienta y blanda, sola en el mundo.

¿Es esta la única manera de que este hombre pueda sacar lo que lleva dentro? ¿El único modo que tiene de expresarse? ¿Sacando a la luz sus tripas?

Madani utiliza el humor como herramienta para revelar lo que no se puede decir. Su descripción y exposición de funciones corporales resurge una y otra vez en todas sus obras, y la orina, la mierda y la sangre aparecen como resultado de las acciones de sus personajes: es como una especie de punto final de sus juegos. Califica la mierda como “barroca”, por ser el final más extremo posible, mientras estamos vivos. Tanto ella como yo estamos de acuerdo en que usar la palabra “escatológico” para referirse al estudio de las heces en un contexto artístico es un poco pomposo o ridículo. Pero esto ocurre posiblemente porque nos sentimos

azorados cuando hablamos de la mierda, y nos es más fácil crear un contexto más “científico” para este debate. Para Sigmund Freud, la mierda era el primer regalo que haces a tus padres. Para su sucesora y experta en psicología infantil Melanie Klein, se trata de un símbolo de la primera infancia para referirse a un objeto o pensamiento interior y malo que debe expulsarse, y por tanto revelarse, a los padres del niño. Para Madani es una fuente de alegría y humor, cuando lo utiliza como herramienta, o un tipo de lenguaje para el diálogo entre sus personajes, más que la expresión de un impulso negativo o sentimiento interno. Por ejemplo, en *Brown Christmas* (2012, p. 86), los personajes están apoyados en sus manos y rodillas al estilo de un perro, como si estuvieran haciendo aeróbic juntos, mientras todos expulsan una mierda gigante que forma un árbol de Navidad colectivo.

Sun Worship (2012, p. 61)

Diez hombres de pie forman un círculo mientras se miran y sonríen unos a otros. Todos llevan los mismos calzoncillos a rayas. El grupo guarda silencio durante un rato: están incómodos, nerviosos, esperando a entrar en acción.

“Méame encima”, susurra uno.

“Tú primero”, vocífera su vecino.

“Méame encima... ya... por favor”, refunfuña el primero.

Una mancha de humedad aparece en los calzoncillos de un hombre, seguido de un chorro de agua dorada, que se desliza por el vello de su muslo. El líquido le baja por la pierna y forma un charco en el suelo. Enfrente, otro empieza a mear, esta vez con más violencia, y un grueso caño de agua se desliza por su grueso muslo. Y después otro, y otro. Hasta que todos están meando, y formando un estanque dorado en el centro del suelo.

“¡Méame encima!”, grita el primer hombre otra vez.

Todo el mundo se gira para mirarlo.

No le hacen caso. Mientras orinan, sonríen, con las manos cogidas, como si estuviesen rezando.

Una ducha de oro para Dios.

La obra de Madani, y el modo en que aborda el comportamiento humano, recuerda mucho a la primera obra de Mike Kelley. Kelley creía que la cultura popular se nos había vuelto invisible porque, al ser tan ubicua que lo abarcaba todo, la mayoría de nosotros no se daba cuenta de su efecto psicológico corrosivo. Por eso, decidió deliberadamente utilizar aspectos de esa cultura como herramientas para revelar lo que no se puede decir, o no se dice, y exponer así una especie de bajo vientre psi-

cológico, o subconsciente, de la cultura americana. *Monkey Island* (1982), pensada inicialmente como *performance* y plasmada luego en una serie de dibujos y textos, era, en palabras de Kelley, “una crónica de viaje por el paisaje fisonómico que parece detenerse sobre todo en la región sexual” ¹⁾, donde se muestra una serie de monos en forma de dibujos animados que participan en una narrativa depravada, como si fueran humanos pequeños y peludos, cagando y apareándose. Ciertos elementos de estas pinturas son representados como monos metamorfoseados en órganos corporales como riñones y culos, mientras que otros toman parte en situaciones extrañas, representando los deseos psicológicamente innombrables o subconscientes de los personajes en forma de mono (y del propio Kelley), muy semejantes a los hombres y “jinn” de Madani. Kelley, del mismo modo, utilizó la materia corporal como forma de humor inapropiada o baja y, al igual que Madani, como herramienta para encarnar la forma más baja de punto final que puede alcanzarse culturalmente. Por ejemplo, sus dibujos “*garbage*” muestran mierdas calientes que se tambalean en la página, como si fueran personajes con personalidad propia.

A su manera, Kelley también se estaba “comportando mal”: le tenía un desprecio cáustico al minimalismo y la abstracción, y utilizó el dibujo y la pintura para crear escenas absurdas y cómicas, así como esculturas formadas a partir de animales de peluche encontrados en la calle, en oposición a sus predecesores, explorando conscientemente la abyección. Madani siente un desprecio o irreverencia similar al canon de la abstracción de mediados del siglo XX y a la alta cultura en general, y prefiere lidiar con el horror, y el humor, de lo abyecto. Obras como *Action Painting Room* (2012, p. 79) (donde parece que los “jinn” estén jugando al *paintball*) y *Neon Toes* (2012, p. 81) (una línea de culos de hombres gordos a lo Busby Berkeley, con las piernas alzadas), despliegan una irreverencia deliberada por esta historia, mientras que otras como *Piss Smiley* (2011, p. 49), muestran una rociada de orín amarillo fluorescente que cae del cielo, como si fuera el producto del gran Dios expresionista abstracto de las alturas.

Cell Men Embrace (2011)

Dos hombres desnudos, de pie, retozan juntos, felices y juguetones. Sus piernas parecen las de los cerdos: muslos voluminosos que culminan en manitas. El hombre de la izquierda se vuelve para contemplar amorosamente a su compañero. Éste le devuelve una sonrisa. Éxtasis.

Las ventanas narran una historia distinta. Jaulas, o rejas de cárcel, cubren sus pechos, ocultando sus pensamientos más íntimos. Los remolinos abstractos, que parecen sugerir cuerpos, transmiten violencia.

1) Kelley, Mike. Reseña de prensa de la exposición *Mike Kelley, Monkey Island and*

Confusion (18 de septiembre a 9 de octubre de 1982). Metro Pictures, Nueva York.

Hacer arte es ser vulnerable. Desnudarse en público. Decantarse abiertamente. Exponerse. Por muy profundamente conceptual que sea una obra, por muy relacionada o desligada que esté de tu propia autobiografía, hacer arte es exponer abiertamente un elemento de tu pensamiento; cómo tú, el artista, ve el mundo. Gran parte de la obra de Madani trata de la autoexposición, pero no de la exposición del yo en sentido autobiográfico o psicológico. Es una forma de exposición pública o bochornosa, con objeto de revelar algo más allá de lo que puede describirse sólo con el lenguaje. Madani me contó la emoción que siente cuando pinta; en particular, cuando pinta las escenas más extravagantes. Lo que me describió me sonó a orgásmico, pero no en sentido sexual sino como una especie de flujo que le permite un instante de comprensión y la voluntad de perder, o exponer, su yo en ese momento.

La serie de cuadros más reciente de Madani utiliza a Peter y Jane, de la serie Ladybird *Learn to Read*, como protagonistas. Son libros que Madani utilizó para aprender inglés cuando se trasladó desde Irán a los Estados Unidos siendo adolescente. Algunas de estas obras adoptan las formas de las copias realistas de las ilustraciones de Peter y Jane que ella hizo en China: un acto que implicó una especie de transformación china de ciertos elementos de las fisonomías de los personajes. Lo que resulta extraño de las ilustraciones originales es que Peter y Jane aparecen en escenas que parecen retratar más una pareja casada de los años 50 que dos niños que juegan. Madani reconfigura estas escenas, y crea situaciones en las que sus hombres actúan misteriosamente sobre la pareja, subvirtiendo y ridiculizando su relación. Por ejemplo, *Abstract Pussy* (2013, p. 9) muestra a Jane tendida en el suelo con las piernas abiertas, mientras un grupo de hombres pulula por su entrepierna y contempla una pintura abstracta que sostiene uno de ellos, como si estuvieran leyendo un diagrama para saber qué hacer.

Lo que nos lleva a la pregunta: ¿cómo podemos tratar el comportamiento infantil y la sexualidad, cuando son temas que hoy en día se consideran prohibidos? Mientras somos niños, nuestros cuerpos se convierten en entidades interesantes que vamos descubriendo lentamente hasta aceptarlos. Cuando mis amigas y yo jugábamos a los médicos en nuestra infancia, nos tendíamos en una mesa y nos levantábamos la falda para “inspeccionarnos” unas a otras. Este gesto no era necesariamente sexual, al menos no conscientemente, sino una manera de aceptar nuestros propios cuerpos y nuestra relación con los demás en el mundo. Los cuadros de Peter y Jane de Madani, como gran parte de su obra anterior, parecen preguntarse qué significa –de forma más instintiva o prelingüística, subrayada por este retorno a la niñez– relacionarse o comunicarse con los demás, sin preocuparnos por parecer groseros.

Este montoncito de mierda que yo amaso, ahí ante mi puerta, es mío, y nadie podrá decirme si está bien hecho o no. Este montoncito será mi cosa y será también mi emblema, signo tangible de lo que me distingue o me aproxima a mi vecino, y, recíprocamente, signo visible de lo que a él lo distingue de mí: ordenado, discreto o repugnante, su montón no será jamás el mío y sólo por este signo yo reconoceré si es de los míos o no, como yo, ordenado, limpio, negligente, repugnante o francamente podrido. – Dominique Laporte ¹⁾

¡Ah, qué hermosa materia fecal! – Francois Rabelais ²⁾

Noticia bomba sobre la caca
Negar Azimi

En su libro de 1978 titulado *Historia de la mierda*, el ya fallecido psicoanalista marxista francés Dominique Laporte lleva a sus lectores por un agradablemente ecléctico tour *d'horizon* de mierda en la filosofía, mierda en la medicina, mierda en la política y mierda en la cultura popular. Al final, explica su tesis de que la historia de la mierda es paralela a la historia de la subjetividad. Yo cago. Tú cagas. Pero dos mierdas nunca son iguales. *Este montoncito será mi emblema.*

La obra de la artista Tala Madani es burda y grosera. Procaz. Asquerosa. Gratuita. Nauseabunda. Vomitiva. Perversa. Horrible.

A veces me pregunto si a ella le importa una mierda.

La obra de la artista Tala Madani está llena de vida. Cromática. Dulce. Juguetona. Hermosa. Rica. Intensa. Divertidísima.

Esta mierda es divertida.

Los protagonistas de las obras de Tala (mucho se ha comentado sobre el hecho de que sean casi todos ellos hombres) son la mayoría de las veces muy desver-

1) Laporte, Dominique. *Historia de la mierda*. Valencia, Pre-textos, 1988, p. 35. Trad. Nuria Pérez de Lara.

2) "La muy horripilante vida del Gran Gargantúa, padre de Pantagruel", *The Collected Works of Francois Rabelais*. Centennial Book, 1999.

gonzados. Se tiran pedos, mean, se rascan, eyaculan, supuran, hacen el payaso. Mierda. Yo nunca he visto que ninguno de ellos se ruborice. ¿Y tú?

El campo de la antropología ha hecho grandes esfuerzos por analizar el polémico concepto de la mierda en la conciencia popular. Partiendo de Freud, conocido por afirmar que las tres exigencias de la civilización son la limpieza, el orden y la belleza, Mary Douglas ha establecido con claridad la relación entre la suciedad y el peligro (*Purity and Danger*, 1966). La suciedad es sinónimo de desorden. No obstante, admite que “en realidad la suciedad absoluta no existe: sólo se da en el ojo del espectador”.

Efluvios. Los protagonistas de la artista están literalmente llenos de vómito, pis, caca, que sale por cualquier orificio posible. En *Piss Smiley* (2011, p. 49), el pis forma caras sonrientes sobre la parte de atrás de un bosque de cabezas calvas. En *Cupid Piss with Googles* (2011, p. 48), el pis llena un recipiente del tamaño de un lago y casi ahoga a los dos hombres que hay dentro. En *Music Man* (2009), el vómito adquiere la forma de notas musicales.

La mierda es musical.

En *Set Dressing* (2013, p. 13), Peter y Jane (volveremos a mencionarlos más tarde) están decorando un árbol de Navidad. La escena vacacional nos resulta conocida, cuando no un arquetipo trasnochado. Y sin embargo, en vez de colgar ornamentos brillantes, cuelgan hombrecillos. También hay caca. Se mueve en círculos concéntricos alrededor del árbol. Un perro, un aburguesado *golden retriever*, observa la escena. De alguna forma, es una escena de una enorme y sinuosa belleza. *La suciedad existe en el ojo del espectador.*

Eres una mierda.

Su pincelada, generosa, suelta, expresionista, tiene la misma esencia física que la caca. Hace plaf al caer.

Un intelectual francés absolutamente chic le dijo a otro intelectual francés absolutamente chic: el arte político no es sino otra forma de *nostalgie de la boue*. (La conciencia de uno mismo es el primer paso).

En la serie *Rear Projection* hombres medio vestidos de contornos voluminosos lanzan caca desde sus anos con forma de un perfecto cono de luz. Es muy *Star Trek*. La caca se mantiene en el aire como si tuviera vida propia. En *Rear Projection Old Fashioned* (2013), la caca adopta la forma del clásico (podríamos decir primitivo) kebab. Por otro lado, la caca de *Rear Projection Modern: Grand* (2013, p. 20) tiene una forma que cabría calificar hasta de minimalista.

No entiendo este arte de mierda.

Brown Christmas (2012, p. 86). Tres hombres vestidos con trajes de baño de colores muy vistosos se doblan al tiempo que les sale a borbotones del ano un líquido marrón. El chorro adopta la forma de árbol de Navidad. Al parecer, ya nada es sagrado. El arte (moderno, anticuado), la Navidad: *Todo es la misma mierda.*

Más de *Historia de la mierda*. Dominique Laporte cuenta que la privatización del desecho empezó en París con un edicto de 1539 que exigía que cada uno se guardase su mierda y “limpiase la puerta de su casa”. Da la casualidad de que este decreto coincidió en el tiempo con los denodados intentos por limpiar la lengua francesa de toda inmundicia. Pensemos en el surgimiento de la cultura burguesa. Pensemos en el surgimiento del estado-nación. Empezó en la puerta de casa.

Una de las características más sorprendentes de los cuadros y animaciones de Tala es la ausencia total del contexto social. No hay indicadores de tiempo, geografía o clases sociales. Sus hombres, que tienen forma genérica, (casi) privados de ropa, cargados con caderas y pechos de mujer, parecen más marcadores de posición que evocaciones concretas de un género o tipo. En cierto modo se funden con la libertad fortuita representada por la pincelada. Sus personajes existen en un universo creado únicamente de pintura. Cifras vacías, son, a un tiempo, todo y nada.

Mierda, dicen las mamas italianas.

Las figuras de Tala tienen algo de animales: bueno, eso sólo si somos poco amables con los animales.

En su comentario sobre las obras de Franz Kafka, Deleuze y Guattari hablan de “devenir animal” como un movimiento del cuerpo hacia la carne, una forma pre-

cisa de ir contra corriente, y, al final, como una manera de ir en contra del orden establecido de las cosas: “Devenir escarabajo, devenir perro, devenir mono . . . antes que bajar la cabeza y seguir siendo burócrata, inspector, juez o juzgado”³⁾. Libertad.

Jonathan Swift, el renombrado escritor satírico anglo-irlandés, a caballo entre el siglo XVII y el XVIII, fue, como todo el mundo bien sabe, muy abyecto. (Al fin y al cabo, en *Una humilde propuesta* anima a los irlandeses muertos de hambre a vender a sus hijos –como comida). Pensemos por ejemplo en una frase de su poema “The Lady’s Dressing Room” (1732), donde el personaje principal, Strephon, espía a su bella dama, Celia. Para su desgracia, se da cuenta de que su belleza no es tan perfecta como él había imaginado. Tiene los cepillos muy sucios y hay otras muchas cosas indecorosas: caspa, sudor, cerumen. Al explicitar la exasperación de su protagonista, Swift exclama:

*Así, acabada su gran inspección, el indignado Strephon repetía en un ataque de pasión: Oh, Celia, Celia, Celia... ¡mierda!*⁴⁾.

Estamos de mierda hasta las cachas.

Durante los últimos años ha habido bastantes estudios sobre el hecho de que se ha ignorado sistemáticamente el lado escatológico de la obra de Swift o que se ha explicado en función de la educación excéntrica y traumática que recibió. Así, por ejemplo, el crítico norteamericano Norman Brown ha explicado que Swift era huérfano de padre y fue raptado y abandonado: “Desde la perspectiva psicoanalítica, esta sucesión de traumas infantiles crea una más que posible predisposición a la neurosis de por vida”, escribe en un ensayo titulado “The Excremental Vision”. La escatología de Swift, al igual que la suciedad cotidiana, se ha guardado debajo de la alfombra académica. Enterrada y olvidada.

Huérfano de padre, raptado, abandonado.

En 1964, la editorial británica de libros infantiles Ladybird Books publicó por primera vez *Key Words Reading Scheme*. En su mayoría, los libros de esa serie se denominaban simplemente *Peter and Jane*, refiriéndose a los dos personajes prin-

3) Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1988. Trad. José Vázquez Pérez.

4) Swift, Jonathan. “The Lady’s Dressing Room”, 1732.

cipales, blancos, de clase media, bien alimentados y muy guapos. El éxito de esos libros en todo el mundo (también Tala creció con ellos en Irán) tuvo que ver sobre todo con que con ellos los niños aprendían a base de repetir y memorizar palabras clave. “Aquí está Peter”, “Peter está aquí”, “Aquí está Jane”, “Jane está aquí”, “Me gusta Peter”, “Me gusta Jane”. Esta insistencia exagerada en la repetición se basaba en la investigación que se estaba llevando a cabo en la década de los años 50 del siglo XX, que concluía que 100 palabras son suficientes para dar cuenta de la mitad del input y el output de la lengua inglesa.

En *The Dispenser* (2013, p. 17), hay algo que ha salido fatal. Jane está de pie desnuda con uno de los hombrecillos de Tala en la mano, y lo agarra con tal fuerza que le chorrea mierda de su menudo y delicado cuerpo (por arriba y por abajo) y le cae toda sobre Peter. Peter está tendido, postrado. No está claro si sigue entre los vivos. Jane no lleva puesta la camisa, y sus dos pechos apenas adolescentes quedan bosquejados gracias al marrón de la caca. Jane tiene caca en el pelo, en la boca, en los pies. Las bocas de ambos, tanto de Peter como de Jane, están llenas de caca. Están en silencio. Puede que haya 100 palabras, pero no queda nada que decir. La escena de un crimen.

En algún lugar, enterrado a mucha profundidad entre los pliegues de *Histoire de la Merde*, hay un amable recordatorio de que la mierda puede ser de gran ayuda. Al fin y al cabo, es de ella de donde proceden el combustible y los fertilizantes. Así como algunos productos de belleza. Claude Lévi-Strauss lo dijo en *L'Homme Nu* (1971). La mierda, la llamemos como la llamemos. La mierda se convierte en oro. Esto es una historia sobre el capital. Esto es una historia sobre el olvido. El más bajo común denominador. A nuestro alrededor, la mierda está travestida.

De nuevo, *Cupid Piss with Googles* (p. 48). Un hombrecillo flota por el aire, como un Simbad en miniatura desprovisto de alfombra, meando todo el rato sobre las caras de dos evocaciones de un libro de cómics de fornidos ejecutivos (que sin duda parecen primos no tan lejanos de Peter y Jane). Uno de ellos abre la boca con horror. El picaresco Simbad parece sentirse extraordinariamente complacido mientras les rocía. Aquí la *mierda*, en la obra de Tala (un sustituto muy claro de los desperdicios, los desechos, lo gratuito), sirve de distracción y de vehículo. Una parodia y una broma. Como si estuviese violando alguna ciudadela artística, su protagonista mea sobre la pintura convencional. Caga sobre el hombre convencional.

Una parodia y una broma.

Al adoptar todo aquello que es superfluo y que otros descartan, Tala abre el lienzo. Por extensión, abre el mundo. *Devenir animal*.

Una última obra, *Dirt* (2011, p. 39). Hombres a los que da forma la mierda. ¿O son cacas con forma de hombre? De color marrón, tubulares, blandos. Llevan delantales, porque seguramente se les ha asignado la tarea de *crear*. La caca ha dejado de ser algo marginal o algo que se desecha. Rehabilitada, es la materia de la que están hechos los humanos. Y la humanidad. No hay dos iguales. *Este montoncito será mi emblema*.

Pasando las hojas de un ejemplar de *National Geographic* en un pasillo cualquiera de una librería cuando tenía unos 12 años, recuerdo vívidamente haber visto la imagen de un aula en una escuela de primaria para chicos, situada en algún lugar del *hinterland* oscuro e invernal de Rusia, en la que habían desarrollado un nuevo método para mejorar la salud de los alumnos: la terapia de la luz. Al parecer, cada mañana los estudiantes se quedaban en paños menores, se ponían unas monstruosas gafas protectoras y se colocaban alrededor de un faro de luz ultravioleta que los bañaba con una luz azul y mortecina. La escena era como un refrito en un futuro distópico de la arquetípica imagen hogareña, donde el calor, el compañerismo y los sentimientos hacia los demás habían sido suplantados por un ritual científico utilitario y desolado, diseñado para prevenir los efectos devastadores de un invierno nuclear que pudiera bloquear la luz del sol. Con todo, lo que más me sorprendió no fue este sabor a ciencia-ficción, sino que parecía ser un estrafalario ejemplo de humillación colectiva, que lo convertía en una especie de sinécdoque de la experiencia educativa en sí y, quizá, de la vida moderna en general.

Ahora, imagínese que aquellos niños crecieron, se dejaron crecer la perilla, encontraron trabajo y engordaron. Sus reuniones de antiguos compañeros se parecerían mucho al cuadro *Sun Worship* de Tala Manai (2012, p. 61), un lienzo de color oro estridente que muestra una versión caricaturizada de un grupo de hombres de mediana edad con calzoncillos a cuadros, las manos recogidas en actitud de rezo, los rostros desencajados y una mirada angustiada de súplica, mientras riachuelos de orina les serpentean por las piernas y se mezclan en un desagüe colocado en el centro. Con toda probabilidad, la escena es una exageración, pero... ¿quién soy yo para juzgar la probabilidad en este mundo feliz nuestro, donde hay pozos insondables de perversiones secretas? En todo caso, aplicar una verosimilitud de documental ciertamente no nos serviría de nada. Los cuadros y las animaciones *stop pointing* de Madani son más bien puntos de encuentro psíquicos, alegorías destiladas a partir de la suciedad de nuestros deseos más oscuros y nuestras humillaciones más intensas.

En este sentido, guardan cierto parecido conceptual a la obra de Paul McCarthy y Mike Kelley, esos *bad boys* saqueadores de los sombríos rincones de nuestros depósitos psíquicos colectivos, salvo en dos importantes excepciones: Madani es una mujer iraní, cuyas obras escatológicas, abyectas y traviesamente divertidas tratan de un mundo fantástico habitado solamente por hombres que, casi sin excepción, parecen ser originarios del Medio Oriente. Por descontado, éste es un territorio bastante complicado. Naturalmente, sin embargo, las complejidades de

la obra de Madani son a menudo bajadas de tono para que encajen dentro de una estructura ya bastante desgastada. Un ejemplo es la obra *Enema Up the Ladder* (2012, p. 77), que retrata a dos hombres, otra vez en paños menores, uno de los cuales sujeta la boquilla de serpentina de una bolsa de enema mientras que el otro está situado encima de la escalera del título, con el culo dispuesto para ser insertado. O *Chinballs with Flag* (2011, p. 35), en la que un hombre cuyos carrillos colgantes y sin afeitar parecen testículos gigantes, sujeta una bandera donde hay un agujero del tamaño de una cara, cortado por encima de un escroto como de dibujo animado, delante de un compañero masculino que parece estar sufriendo una mutación facial parecida. Con demasiada frecuencia, ha surgido la tentación de explicar estas extravagantes viñetas psicosexuales situándolas en un ámbito de abyección metafórico y fácil, muy del gusto occidental, donde estos hombres no serían sino ejemplos del furioso *id* masculino que subyace a nuestras ideas, posiblemente exageradas, sobre la misoginia teocrática, una de las marcas más distintivas de nuestra percepción colectiva de la región natal de Madani. Esta lectura, no obstante, me sorprende por su falta de sutilidad.

Dicho esto, la opción de Madani de ceder el territorio imaginativo de sus cuadros a un grupo humano que es el mayor “coco” del mundo occidental no es algo que pueda despacharse rápidamente. Sin embargo, en vez de aplicar esta crítica a Madani y asumir que su obra habla de su sufrido estatus de mujer persa, quizás sea más pertinente tratar el modo en que se comportan los hombres de sus cuadros, y cómo esto podría reflejarse en nuestras ideaciones colectivas sobre la figura del siempre abstracto y desubicado hombre del Medio Oriente. En este sentido, lo mejor sería empezar con una de las primeras series de cuadros de Madani, de 2006, que ella denomina “*Cake-Men*”. En ella, los hombres de Madani representan extraños rituales de sexo, sadismo y humillación, protagonizados incongruentemente por rosáceos pasteles de cumpleaños de varios pisos, cuyos glaseados sirven para untar cuerpos, cuyas entrañas esponjosas son insertadas y penetradas, y cuyas velas son usadas para quemar y marcar. Es un carnaval sádico de proporciones épicas, que es incluso más perturbador dada la naturaleza pacífica de su totem primario. Aquí, una de las celebraciones más universales, la del nacimiento y, por extensión, de la vida, se ha transformado en otra más oscura, en la que la depravación está a la orden del día.

Este tipo de inversión, en la que actividades que en principio suenan a juegos infantiles se tuercen al ser representadas por hombres adultos que ya deberían haberlas superado, y que permiten que la violencia psíquica reprimida y la agresión física salgan a la superficie, sigue siendo desde entonces una línea primordial en los cuadros de Madani. Sin embargo, sus cuadros juegan sobre todo con la percepción occidental de la sexualidad del hombre del Medio Oriente, forzándonos a replanteárnosla. El modo clásico en que Occidente ha sexualizado al otro masculino, en el proceso de construir arquitecturas de la opresión, ha sido verlos bajo la

lente de la hipersexualidad. Así, tenemos la imagen del salvaje “africano”, empecinado en violar mujeres blancas inocentes y también, históricamente, la del “árabe” misterioso y sensual que dispone de harenes de mujeres que bailan la danza del vientre y que puede desplegar un gran arte para seducir. Con todo, prácticamente en cuanto se asentó el polvo después de que las Torres Gemelas fueran empaladas y cayeran, esta última imagen sufrió un cambio radical. Las justificaciones populares para los ataques comenzaron a incluir el detalle procaz y muy contestado de las 72 vírgenes que supuestamente esperan a los mártires islámicos en el Paraíso. La conclusión era que esta nueva amenaza terrorista era, en parte, una especie de violenta liberación sexual, producto de la naturaleza represiva de la sociedad islámica fundamentalista. Un nuevo “otro” sexual había nacido: uno que estaba ferozmente reprimido, y cuyas frustradas pulsiones sexuales habían sido reconducidas hacia la agresión. Esta es, naturalmente, el tipo de otredad sexual que surge frecuentemente en los cuadros de Madani, pero su fuerza no reside en la mera representación. Los hombres de Madani llegan a ser todos los hombres, que sostienen espejos “oscuros” que reflejan nuestros deseos y pulsiones en toda su complejidad, poco halagadora.

Aunque la obra de Madani nos exige indagar de mil maneras sobre nosotros mismos y nuestras relaciones con aquellos que pensamos que son radicalmente otros, lo cierto es que dicha obra tiene también mucho que decir sobre la pintura. Su obra está llena de todo tipo de desechos corporales: vómito, mierda, orines, sangre, que son salpicados, desperdigados, derramados y expulsados por la fuerza. Por ejemplo, *Piss Smiley* (2011, p. 49), en la que una multitud de hombres sin rostro, que se agacha hasta la altura del cuello en un campo de líneas desdibujadas que sugiere tanto los reglones del papel de un cuaderno como un océano crudamente dibujado, son sorprendidos en el proceso de ser ungidos por una cascada de orina amarillo eléctrico que se pega a sus rostros inexpresivos y sonrientes. O la siniestra e hilarante animación *Music Man* (2009), en la que se ve cómo un hombre, tras escribir unos pentagramas vacíos en una pared, fuerza a otro a expulsar pequeñas cantidades de vómito parecidas a notas, antes de doblarlo y introducirselo por la parte delantera de sus calzoncillos rosa brillante. O, quizá, su colección de cuadros de hombres con bolsas de enema, en los que el espectador puede imaginar el inminente surgimiento de géiseres grises. Claramente, estas obras tienen que ver con el horror corporal, con la ruptura psíquica que ocurre cuando los productos ocultos de nuestro interior salen rugiendo a la luz del día (sus series de hombres con agujeros abiertos, como ojos de culo, en la barriga, como *The Whole* (2011, p. 96) y *Projector* (2011, p. 43), parecen ejemplos apropiados también en este sentido). No obstante, el tratamiento que Madani le da a estos materiales corporales sugieren que tienen que ver también con el propio acto de pintar.

En algunas de sus obras, esta relación es totalmente literal: el orín en *Piss Smiley* (2011, p. 49) y el vómito en *Music Man*, por ejemplo, son utilizados para los trazos.

Tácitamente, se nos brinda la idea de que las excreciones corporales podrían ser las primeras herramientas de pintura, lo que situaría el origen de la pintura no en las cuevas de Lascaux, sino en lo que pintan los niños con sus propias heces, los dibujos hechos con orín en la nieve y la sangre que se rocía en los cuerpos como preparación para la guerra. Madani parece también recurrir a las excreciones para una consideración más metafórica de su medio de expresión. La pintura se perfila así como una exteriorización exuberante (o tal vez una expulsión torturada) de lo inútil, como una especie de glorificación del desecho. Esta lectura coloca a obras como *Waiting Enema* (2012, p. 62), donde se puede ver a un hombre melancólico sentado en una mesa, con la bolsa de enema en una mano y un tubo que le sale de los pantalones, bajo un prisma ligeramente distinto, al transformarse en alegorías escatológicas de la frustración artística. Quizá sea importante recordar, en esta dirección, que Freud describió la tragedia que tiene lugar en la fase anal como la lucha por regular la entrega y retención de los regalos (fecales).

Este juego con la noción de arte como algo relacionado de algún modo con el desecho (corporal y, en el caso de artistas de las primeras vanguardias como Kurt Schwitters y sus descendientes, material), así como la igualación de pintura y excreción, no es nueva, por supuesto. Se remonta al menos a las “pinturas” abstractas que Marcel Duchamp hizo con su propio semen a finales de los 40, hasta *Artist's Shit* (1961) de Piero Manzoni y los *Oxidation Paintings* de Warhol de finales de los 70, pasando por amplias fases de la *oeuvre* de Paul McCarthy, en especial su obra en video *Painter* (1995), en la que aparece como el pintor del título, con una nariz en forma de bulbo y dedos fálicos, resoplando por un escenario en forma de estudio lleno de lienzos y tubos de pintura gigantescos, uno de los cuales está marcado como “SHIT”. La obra de Madani es el resultado de todos estos precedentes, pero su vínculo más directo es con la crítica sarcástica del histriionismo expresionista abstracto de McCarthy (quien, en un momento dado, ataca un lienzo con un pincel enorme y gritando “¡De Kooning! ¡De Koooooooooning!”). Como McCarthy, Madani enfila el expresionismo abstracto en obras como *Action Painting Room* (2012, p. 79) y *Blackout* (2012, p. 63), en las que la imaginería representacional queda parcialmente oculta por brochazos de pintura negra –mitad Niki De Saint Phalle y mitad el paisaje después de un juego de *paintball*–, lo que evoca la violencia que bulle bajo la superficie de los paroxismos creativos y pseudo-románticos del expresionismo abstracto. Otra obra relacionada con éstas es *Morris Men With Piss Stain* (2012, p. 92), una aproximación en colores pasteles a los icónicos *Veil Paintings* de Morris Lewis, que se ha transformado en las piernas extendidas de un grupo de hombres sonrientes que forman una línea a lo Busby Berkeley, los cuales recuerdan incómodamente a las connotaciones usualmente sórdidas de la firma que aparece en las pinturas de Lewis: la mancha.

Estas obras recientes tienen su origen en una serie que Madani comenzó cuatro años antes, denominada *Dazzlemen*, que planteaba una historia completamente

distinta de la pintura abstracta y que constituye un mapa del corazón de su postura crítica. Los cuadros toman su nombre de un tipo de camuflaje a rayas, mal diseñado pero visualmente impactante, conocido como “*Dazzle*”, que se utilizó en los barcos durante la Primera Guerra Mundial, y cuyo fin no era ocultar el buque, sino confundir a enemigos potenciales en cuanto a su porte, velocidad y dirección. En las obras que forman *Dazzlemen*, los hombres de Madani pintan sus cuerpos con motivos tribales, vomitan rayas que se transforman en arcos iris y llevan prendas también a rayas que parecen haber sido diseñadas por algún modisto loco de una prisión. Todos estos cuadros tienen un lado perverso y bacanal, pero uno de ellos en particular, *Red Stripes with Stain* (2008, p. 36), parece ser emblemático: en él se ve a un grupo de hombres que se arrastra junto a una pared pintada con rayas, como de caramelo, que recuerdan a una obra de Daniel Buren, y que llevan pijamas con rayas a juego que casi, pero no completamente, ocultan las manchas que llevan en el culo. Aquí se invoca al arte abstracto en lo que Madani piensa que puede ser: una pantalla de humo que oculta la fragilidad humana, la perversión y la agresión, tras patrones ordenados y gestos pomposos de superioridad moral.

Esto no quiere decir, no obstante, que Madani sienta un desprecio total hacia la abstracción. Está claro que conoce bien el placer de blandir el pincel, el potencial resonante del dibujo, y el gesto. Sus obras no tendrían vida de otra manera. Pero cuando se trata de descubrir las afinidades artísticas de Madani, es importante recordar que la abstracción de la postguerra no fue un impulso que se limitó a los Estados Unidos, y que en otros lugares tomó un rumbo decididamente diferente, que encaja mucho mejor con la obra de Madani.

Tómese como ejemplo la obra del grupo Gutai de Japón, especialmente la de Kazuo Shiraga, pintor que pinta directamente con su cuerpo, creando pinturas violentas y a veces grotescas colgado de una cuerda y utilizando los pies como pinceles, como si llevara a cabo una danza primitiva o una especie de artes marciales esotéricas. En su obra más icónica, *Challenging Mud* (1955), pudo vérselo enzarzado en una batalla imposible con la suciedad de la tierra (un análogo de la mierda), retorciéndose, gruñendo y resolviendo a golpes la creación de una pintura no permanente, o una obra expresionista hecha con tierra. Estas obras, al igual que la de los demás pintores Gutai, surgen en parte del deseo de tratar directamente el mundo material –en realidad, el nombre del grupo puede traducirse como “concreción”–, una cualidad que comparten con las pinturas *performativas* de artistas norteamericanos como Jackson Pollock, quien ejerció una influencia clave en el grupo. Sin embargo, la enfática agresividad de estas obras recuerda también los traumas del pasado reciente de Japón, y tanto el horror perpetrado desde el país como el que se perpetró contra él en la Segunda Guerra Mundial. Una obra posterior de Shiraga, *Boar Hunting II* (1963), es mucho más explícita en este sentido. El lienzo está casi por completo cubierto por el pellejo de un jabalí salvaje, que ha sido adherido a él con grandes pegotes de pintura color sangre, como si fuera el

lugar donde se realizó el sacrificio del animal. Aquí parece que Shiraga ha representado un ritual de sacrificio que refleja las atrocidades de la guerra, a la vez que constituye un exorcismo catártico para librarse de ellas. Este intento de catarsis, que se refleja también en las obras más conocidas de la Action Painting vienesa, como las del pintor Hermann Nitsch, que trató de expiar los pecados de los nazis por medio de rituales elaborados y a veces sangrientos, puede trasladarse también a las acciones que llevan a cabo los hombres de Madani: sus juegos sádicos pueden verse como intentos de representar oblicuamente escenas de traumas contemporáneos (como la tortura de prisioneros en Abu Ghraib, por ejemplo), quitándoles dramatismo usando el humor y el juego.

Sin embargo, por mucho que se pueda decir que la obra de Madani es la historia de la catarsis artística por medio de la pintura, una valoración crítica del expresionismo abstracto, nuestra percepción de la otredad o el dragado de lodos psíquicos, su tema más importante y holístico es el afianzamiento y la reclamación de un territorio. Lamentable, pero no sorprendentemente, la letanía de artistas que suele recitarse como referentes de la obra brutal y escandalosa de Madani son, como los protagonistas de sus obras, siempre hombres. En efecto, y salvo notables excepciones como Carolee Schneemann, Kara Walker, y algunas otras, parece como si la provincia de lo abyecto, lo obscuro y lo perverso en el arte haya sido siempre ocupada por artistas masculinos que responden fácilmente al arquetipo: el chico malo que frota la nariz del mundo con su propia mierda y que antes fue el pequeño diablo que jugaba a tirar pegotes de barro. Es este territorio poco hospitalario el que Madani reclama como suyo, postulando una idea de igualdad artística que supera con mucho los lugares comunes bienintencionados. Porque, si estamos hundidos en la mierda, como dirían los chicos malos, estamos allí todos, juntos, cogidos de la mano.

**Nottingham
Contemporary**



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE