

Chris Wiley: “Expresionismo abyecto”

Texto extraído de la separata del catálogo de la exposición *Tala Madani. Retroproyección*

Documentación complementaria de la exposición [Tala Madani. Retroproyección](#) (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 15 abril - 24 agosto 2014)

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 estafalario 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 desenchajados 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 introducirlo 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 histrionismo 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 imaginaria 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 pos-

terior 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.