

Kathy Noble: “Comportamiento inapropiado”

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)

Comportamiento inapropiado

Kathy Noble

¿Qué significa “comportarse mal”? ¿Desobedecer? ¿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 por la sociedad civilizada. Esta rerepresentación 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, podrías, 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 la satisfacción de 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 considerarían muy bochornosas, en las que sus cuerpecillos, desvestidos y regordetes, retozan y se desnudan, física y emocionalmente, por medio de sus acciones.

Spiral Suicide (2012, pp. 53-54)

El hombre bajito, medio calvo y rechoncho, que sólo lleva gafas y pantalones bombachos a rayas tipo pijama, 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 tripas 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 entrañas, pero sin alcanzarlas del todo. Se esfuerza en sacarlas para intentar plantarles cara, y van saliendo más.

Sigue sacando y caminando. Tira un poco 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 innombrable. 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: como el 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 el término 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 avergonzados 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 trataba de un símbolo de la primera infancia, que se refería a un objeto o pensamiento interior negativo que se expulsa, y por tanto revela a los padres. Para Madani es una fuente de regocijo y humor que utiliza como herramienta, o lenguaje para el diálogo entre sus personajes, más que la expresión de un sentimiento negativo. Por ejemplo, en *Brown Christmas* (2012, p. 86), los personajes están a cuatro patas haciendo el 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 cuadros. El grupo guarda silencio durante un rato: están incómodos, nerviosos, esperando a entrar en acción.

“Méame encima”, susurra uno.

“Tú primero”, vocifera 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 lluvia de oro para Dios.

La obra de Madani, y el modo en que aborda el comportamiento humano, recuerda mucho a la obra temprana de Mike Kelley. Kelley creía que la cultura popular se nos había vuelto invisible porque, al ser tan ubicua que lo abarca todo, la mayoría de nosotros no se da 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 psicológico, o subconsciente, de la cultura americana. *Monkey Island* (1982), concebida 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 caricaturescas 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 los *yinn* de Madani. Kelley, del mismo modo, utilizó la materia corporal como forma de humor bajo o inapropiado y, al igual que Madani, como herramienta para encarnar la forma más baja 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, explorando conscientemente la abyección en oposición a sus predecesores. 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 *yinn* estén jugando al *paintball*) y *Neon Toes* (2012, p. 81) (una línea de culos de hombres gordos, con las piernas alzadas, a lo Busby Berkeley), 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 en las alturas.

Cell Men Embrace (2011)

Dos hombres desnudos, de pie, retozan juntos, felices y juguetones. Sus piernas parecen de 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

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.

sus pechos, ocultando sus pensamientos más íntimos. Los remolinos abstractos, que parecen sugerir cuerpos, transmiten violencia.

Hacer arte es volverse 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 habló de la emoción que siente cuando pinta; en particular, cuando pinta las escenas más disparatadas. Lo que me describió me sonó a orgásmico, pero no en sentido sexual sino como una especie de flujo que le brinda un instante de comprensión y la voluntad de perder, o exponer, su yo en ese momento.

La serie más reciente de Madani utiliza a Peter y Jane, de la editorial *Ladybird Learn to Read*, como protagonistas. Son libros que Madani utilizó para aprender inglés cuando se mudó de Irán a los Estados Unidos en su adolescencia. Algunas de estas obras adoptan el formato de copias realistas de las ilustraciones de Peter y Jane que mandó hacer 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 alrededor de 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.

Esto 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 son entidades de interés que vamos descubriendo lentamente hasta aceptarlos. Cuando en mi infancia mis amigas y yo jugábamos a los médicos, 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 preguntar –de forma más instintiva o prelingüística, que resalta este retorno a la niñez– qué significa relacionarse o comunicarse con los demás, sin preocuparnos por ser inadecuados.