

Caleidoscopios de violencia.
La serie *Alfombras, Manteles*
y *Acolchados* de Nora Aslan
Kaleidoscopes of Violence. The Series
«Carpets, Tablecloths and Quilts»
by Nora Aslan

MARÍA LAURA ROSA*

RESUMEN

Una de las más acaloradas discusiones que se suscitaron en el campo del arte a partir de la organización de la enseñanza académica es la distinción entre artes mayores y artes menores, o entre bellas artes y artes decorativas. Tal valoración surge por la desavenencia entre lo bello y lo útil, considerado este último concepto como inferior.

Durante el siglo XIX el ornamento se connota negativamente, con lo superficial, con el mal gusto. Esta falta de gusto se considera característica de los pobres, de los incultos, de todos aquellos que van quedando afuera del sistema que al calor de las revoluciones industriales intensifica su desarrollo. Pero también, curiosamente, esta infravaloración se relaciona con el carácter femenino. Consecuentemente las artes textiles y los géneros menores se van asociando en la crítica de arte academicista del siglo XVIII,

ABSTRACT

One of the most passionate debates when it came to structuring the teaching of Fine Arts was the differentiation between Fine Arts and crafts, which stems from the distinction between the beautiful and the useful, the latter being considered inferior. In the 19th century 'ornament' has a negative connotation, since associated with the superficial and even with bad taste, a stigma of the poor, the uneducated, all those left outside a system that accelerates its development in the wake of the industrial revolutions. Oddly enough, at the same time this underestimation has been associated to the feminine.

As a consequence, needietwork and crafts have been closely linked to each other by the 18th and 19th century criticism and literature of the academic art.

*This paper analyses the series of collages *Alfombras, Manteles* and *Acolchados**

* Universidad Complutense de Madrid.

primero, y luego del XIX.
A la luz de la teoría de género
analizaremos la serie de collages
Allambras, Manteles y Acolchados de la
artista argentina Nora Aslan (Buenos
Aires, 1937).

(Carpets, Tablecloth and Blankets) by the
Argentinean artist Nora Aslan in the light
of the gender theory.

KEY WORKS

Nora Aslan, Feminist art, Fine Arts, art in
Argentina.

PALABRAS CLAVE

Nora Aslan, arte feminista, Bellas Artes,
arte en Argentina.

Una de las más acaloradas discusiones que se suscitaron en el campo del arte a partir de la organización de la enseñanza académica, es la distinción entre artes mayores y artes menores, o entre bellas artes y artes decorativas. Tal valoración surge por la desavenencia entre lo bello y lo útil, considerado este último concepto como inferior.

Dicha polémica se irá cargando de fundamento teórico a lo largo de los siglos XVIII y XIX. La estética kantiana es uno de los pilares con que cuenta la controversia que se da durante la Ilustración, puesto que uno de los momentos más relevantes del juicio de gusto es el que determina su esencia —su cualidad—, y en este sentido, el desinterés es un rasgo principal que funda la autonomía del hecho estético. Sólo si el sujeto se distancia del interés de poseer al objeto, señala la *Crítica del juicio*, lo puede apreciar en todo su valor estético¹.

Por otro lado, Kant también desarrolla en el tercer momento de su *Análisis de lo Bello* la cuestión de los rasgos que se desprenden del objeto, entonces su forma, *erga*, se diferencia de sus aditamentos, *parerga*. Esos ornamentos no pertenecen intrínsecamente al objeto. Vinculado a esto último Kant desarrolla dos conceptos trascendentales para fundamentar el porqué de la separación entre bellas artes y artes decorativas: belleza libre y belleza adherente. La primera no deriva de la utilidad del objeto, la segunda depende del fin externo (utilidad) y de su fin interno (perfección)².

Algunos de los desarrollos teóricos a raíz de esta polémica se relacionan con la idea de que las artes decorativas encuentran su integración —y por tanto subordinación— gracias a la arquitectura. Es quizás por este motivo que desde dicha disciplina se dan los manifiestos más fuertes contra el ornamento³.

¹ Immanuel Kant: *Crítica del Juicio*, ed. Losada, Buenos Aires, 1993 (3.º ed.), págs. 46 y 47.

² Immanuel Kant: *Crítica del Juicio*, *Ibíd.*, pág. 71.

³ Por ejemplo la vuelta al clasicismo que promulga la École de Beaux Arts y los revolucionarios franceses Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) y Étienne-Louis Boullée (1728-1799). Sin embargo es Adolf

Durante el siglo XIX el ornamento se connota negativamente, con lo superficial, con lo bajo, en una palabra, con el mal gusto. Esta falta de gusto es característica de los pobres, de los incultos, de todos aquellos que van quedando fuera del sistema capitalista que al calor de las revoluciones industriales intensifica su desarrollo.

Es así como las distancias se salvan y comenzamos a tener una relación entre el ornamento y lo degenerado: son los criminales los que acostumbran a tatuarse y ornamentarse el cuerpo, o aquellos sujetos que pertenecen a sociedades primitivas y que por tanto, se localizan en estadios inferiores de la cultura.

En el siglo del higienismo y de la frenología, comienzan a analizarse los «aditamentos» del cuerpo: orejas, cabellos, labios, ancho de la nariz, para establecer prototipos de la amenaza, de aquello que puede subvertir la tranquilidad del sistema. El arquitecto Juan José Lahuerta señala en «Reclamación. Nota a favor del ornamento» que: «Degeneración y crimen son las palabras preferidas de autores como Francis Galton, primo de Charles Darwin, Cesare Lombroso y Max Nordeau, quienes además encuentran también superflua a gran parte de la humanidad (...). En efecto, los seres inferiores —los salvajes o las mujeres, por ejemplo—, los enfermos, los criminales, presentan para ellos una serie de rasgos físicos perfectamente clasificables, como también lo son sus gustos, la forma en que se visten o los objetos que usan»⁴. En esta cita de Lahuerta aparece un dato importante para resaltar: el género femenino se relaciona con el ornamento y con la inferioridad para la sociedad europea del XIX.

Durante siglos, el estudio del desnudo vivo —condición *sine qua non* para todo artista que se precie de serlo— estuvo prohibido en la formación de las artistas mujeres marginándolas al cultivo de lo que se considera géneros menores, como el bodegón o los retratos, ambos por debajo de los géneros mitológico e histórico para el canon académico.

A su vez, en la educación que reciben las señoritas de la alta burguesía, artes como el bordado y la costura eran fundamentales, mientras crece su desprestigio en relación a las *bellas artes*.

Las artes textiles y los géneros menores, espacio para el cultivo del alma femenina, aparecen vinculados en la crítica de arte academicista y en escritores del siglo XVIII, primero, y luego del XIX. «La confección de vestidos, el bordado, el en-

Loos (1896-1934) quien escribirá uno de los manifiestos más significativos en contra del ornamento, *Ornamento y delito* de 1908. Allí Loos sostiene: «(...) ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y, por ello, salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además material desperdiciado, y ambas cosas significan capital desperdiciado» citado en Delfín Rodríguez; Alfredo Aracil: *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, ed. Istmo, Madrid, 1988 (1.º ed.), pág. 136.

⁴ Juan José Lahuerta: «Reclamación. Nota a favor del ornamento» en *Arquitectura Viva*, n.º 87, 11-12-2003, pág. 23.

caje, vienen por sí solos. La tapicería es menos grata a las jóvenes porque el telar les queda más alejado del cuerpo (...). Esa actividad espontánea se extiende rápidamente al dibujo, porque este último arte no es difícil: sencillamente, una cuestión de gusto, pero en modo alguno les pido que aprendan el paisaje, y mucho menos la figura humana»⁵, señala Rousseau en su *Emilio*. De esta manera se conforma una relación «natural» entre ciertas dotes femeninas y las artes de la aguja, como señala la historiadora del arte Whitney Chadwick: «Las actividades artísticas de un creciente número de aficionadas que se dedicaban a actividades como la labor de aguja, el pastel y la acuarela, y ejecutaban primorosas obritas a pequeña escala, confirmaban los puntos de vista de la Ilustración de que las mujeres poseían un intelecto diferente e inferior al de los hombres, de que carecían de la capacidad de razonamiento abstracto y creatividad, pero estaban mejor dotadas para la labor minuciosa. No ha de entenderse, sin embargo, que esas actividades fueran exclusivamente impuestas a las mujeres, ya que a muchas de ellas les sirvieron tanto de placer como de vía de realización»⁶. Este pensamiento va acompañado por un sinnúmero de pinturas de artistas profesionales que representan a la mujer bordando y cosiendo a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

Aunque en gran medida esta situación del arte textil continúa en la actualidad⁷, la permeabilidad de los lenguajes artísticos a lo largo del siglo XX permite que las fronteras tradicionales del arte se debiliten. Es así que encontramos artistas que recurren al textil en alguna etapa de su producción, o que emplean el textil en combinación con otras técnicas artísticas.

Nora Aslan (Buenos Aires, 1937) viene del campo del arte textil, dedicándose de lleno a él hasta mediados de la década de los '80, momento en el cual se vuelca hacia la conquista del espacio a través de la realización de objetos. Siempre atraída por el análisis exhaustivo y crítico de la realidad, la artista trabaja en una tercera etapa de su producción⁸, con refranes populares. Aslan hace hablar, en este momento, a la materia plástica con el fin de ironizar y desarticular las apariencias de nuestra vida cotidiana.

Es hacia 1995 cuando Aslan elige la técnica del *collage* para expresar de una manera más contundente y ácida la realidad humana. Sin embargo, es entonces

⁵ Whitney Chadwick: *Mujer, arte y sociedad*, ed. Destino, Barcelona, 1992, pág.138.

⁶ Whitney Chadwick: *Mujer, arte y sociedad*, *Ibíd*, pág. 138.

⁷ Un artículo importante sobre la situación del arte textil y su vinculación con el arte de género contemporáneo es Ann Newdigate: «Arte kindá, tapicería sorta: los tapices como acceso en abreviatura a los lenguajes, definiciones, instituciones, actitudes, jerarquías, ideologías, construcciones, clasificaciones, historias, prejuicios y otros malos hábitos de Occidente», en Katy Deepwell (ed.): *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, ed. Cátedra, Valencia, 1995, págs. 297 a 310.

⁸ Enumeración de etapas de la obra de la artista desarrolladas en Jorge Glusberg: «Nora Aslan: Desde la apariencia a la ideología», en V.V. A.A. (cat. expo.): *Nora Aslan*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, diciembre de 1997, pág. 11.

cuando toda su experiencia dentro del campo del arte textil converge a partir de una trama, de un tejido que conforma el terreno de origen en donde se inscribe una humanidad doliente, desesperada ante la impasibilidad de otra parte del mundo que la ignora.

Las obras en las que centramos nuestro análisis pertenecen a la serie que la artista exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1997 y que recibe el nombre de *Alfombras, Manteles y Acolchados*. Si bien la vinculación con el textil es evidente, hay una ironía lingüística para nombrar lo que no se quiere decir y que aparece expresado a través de las imágenes.

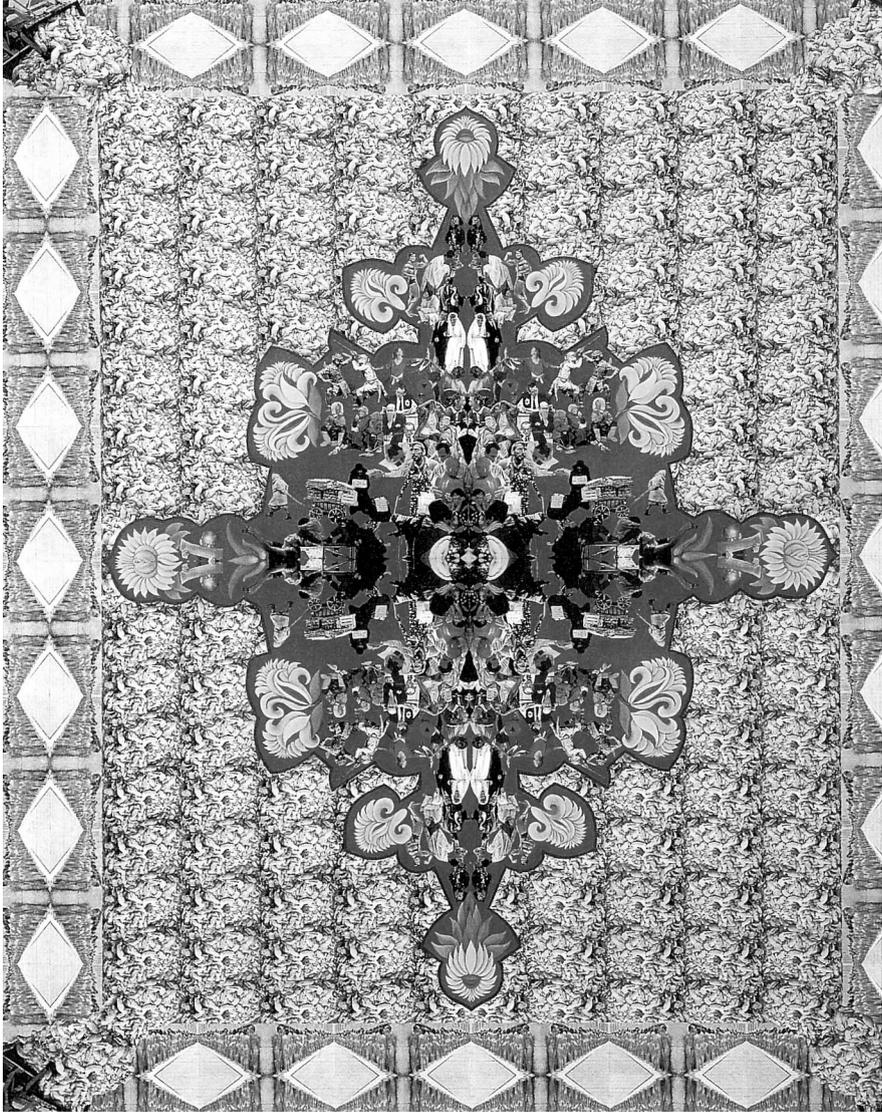
Uno de los elementos característicos de la obra de Nora Aslan es el juego de apariencias, el espectador debe elegir entre mirar y ver. Si su elección es mirar, entonces contemplará formas espaciales, cromáticas y ornamentales que estructuran a la obra. Si el espectador decide ver, entonces observará que aquél espacio antes visualizado como una organización de colores y formas se transforma en una construcción siniestra, donde el horror, la muerte, la violencia y el dolor son los elementos que lo componen. «Aquél que elige ver ya no puede volver atrás, pierde la inocencia de la mirada»⁹.

La serie alude, desde su nombre, a la realidad cotidiana. Tanto las alfombras, como los manteles y los acolchados nos acompañan en nuestro entorno más íntimo. Pero en la obra de Aslan, son precisamente estos objetos los que se cargan de un contenido ético que interpela al espectador y que lo lleva a reflexionar sobre la característica destructiva de la especie humana. En este sentido, las obras son objetos de la memoria a la vez que testimonios de la depredación y la violencia del hombre.

Tomemos como punto de partida *Alfombra* (realizada en 1997, técnica mixta, 140 x 170 cm.). El fondo de la misma lo componen una multitud de cuerpos. El margen está constituido por cuerpos de hombres que toman un baño apoyados contra un murallón. Esta imagen al multiplicarse especularmente produce uno de los motivos base: la figura romboidal que estructura a la orla. A su vez, desde cada ángulo de la alfombra observamos una grúa que recolecta cuerpos de cerdos muertos. Dicho elemento se extiende desde los ángulos hacia el resto de la obra generando su fondo. Allí se ubica el ornamento central de la alfombra.

El tema elegido por la artista para extenderlo por toda la obra y construir su fondo —la matanza de cerdos— se transforma a la distancia en elemento neutro que auspicia de soporte en donde se tejen los demás elementos ornamentales. «Mul-

⁹ Entrevista a Nora Aslan, Buenos Aires, 31/VII/2005.



Alfombra, 1997.

titudes de cuerpos que pasan a ser una textura, pierden su valor individual, pierden el valor que uno le daría a un sujeto u objeto frente a nuestra mirada y se transforman en una especie de fondo texturado que no existe, que puede ser destruido puesto que es una textura»¹⁰, señala la artista.

Sobre ese tejido anómalo se inscribe una gran forma ornamental en espejo que está integrada por una multitud de apariencia frívola y preocupaciones banales: Mister Músculo, recién casados, falsos ascetas, gurúes de diferentes etnias y color de piel. Todos ellos finalizan en motivos florales, del gusto del arte de las alfombras.

En el corazón del ornamento aparecen hombres que se abrazan, quizás el único gesto esperanzador que la artista incorpora en la composición.

El adorno exhibe lo perverso en la producción de Aslan, y como aquellos tatuajes de los criminales que horrorizaban a Nordeau y sus colegas del siglo XIX, es símbolo de la degeneración de la especie humana.

La obra de Aslan busca la visión háptica: a partir de la mirada estimula los sentidos del olfato y del oído. Olor a podredumbre, gritos y risas falsas de la muchedumbre quedan atrapados entre los juegos caleidoscópicos del espacio.

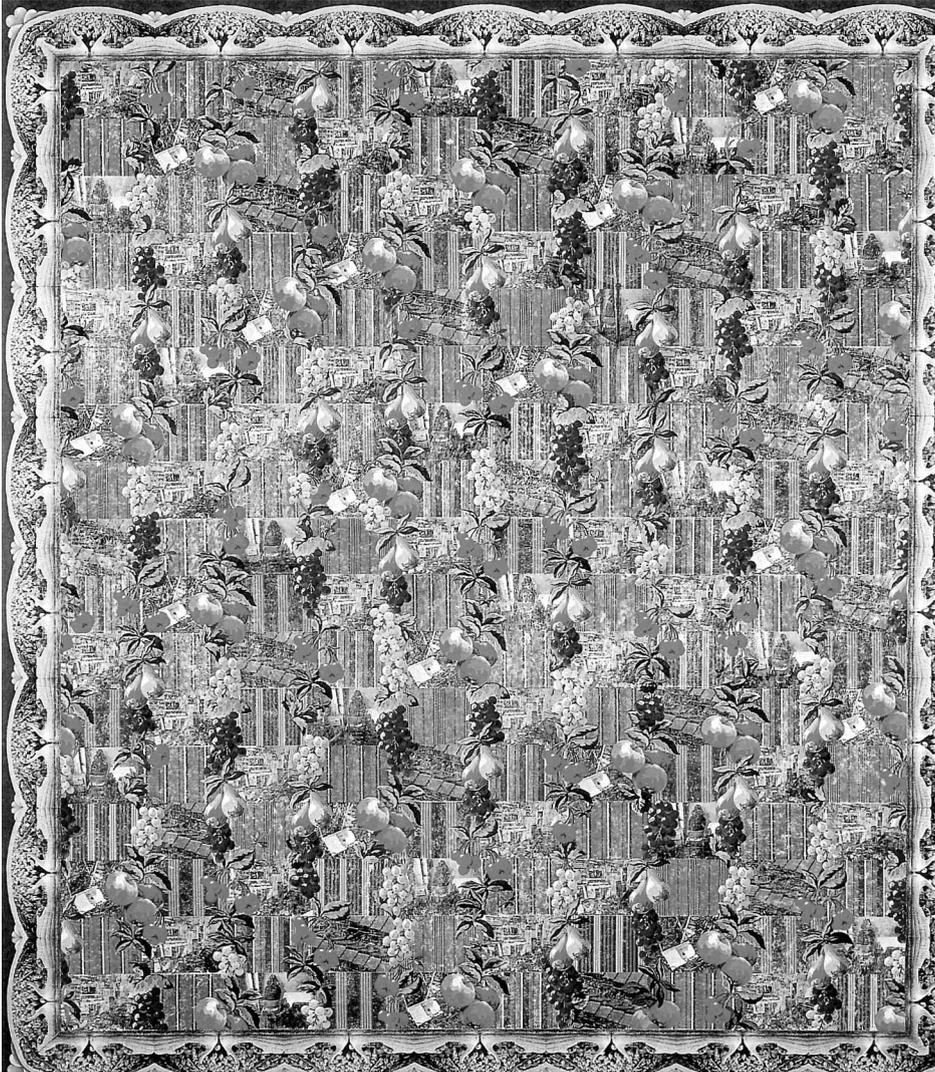
En *Mantel de cocina* (1997, técnica mixta, 170 x 150 cm.) la violencia se concentra en la vida privada. Frutas sobre fondo a rayas conforman el motivo decorativo de un hule, material característico de los manteles de cocina. El borde presenta botes de feria con forma de cisnes en donde se encuentran parejas, este motivo se asienta sobre un fondo con multitud de gallinas.

La orla alude al drama que se vive en el espacio central del mantel. La diversión de aquellas parejas deviene en un final abrupto. La trama espacial del mantel está constituida por recortes cuadrados que muestran techos de viviendas, acopladas una al lado de la otra. Entre ellos se recortan otros motivos: cocinas destruidas por una discusión violenta y mujeres sentadas de espaldas, con su rostro oculto. «La gallina es un animal que refleja el desconocimiento del destino que sufrirá. Por eso yo digo que los ribetes del mantel es el paso del cisne a la gallina. Él está haciendo el chamullo a la mujer, la mujer queda atrapada en ese chamullo. El hombre golpeador tiene un discurso en el cual la mujer entra y en el que una y otra vez cae presa, por eso las frutas tentadoras del mantel»¹¹, explica la artista.

Esta es una de las dos obras de la serie que exhibe un elemento corpóreo: la cuchilla, que ha modo de cola de tiburón, emerge desde la parte inferior de la mesa rasgando el mantel.

¹⁰ Entrevista a Nora Aslan, Buenos Aires, 31/VII/2005.

¹¹ Entrevista a Nora Aslan, Buenos Aires, 31/VII/2005.



Mantel de cocina, 1997.



Mantel de cocina (detalle).

Todo el espacio de la obra es una grilla en la que la mujer queda atrapada, dice la artista: «(...) en realidad hay algo que a mí me impresiona y es la idea de lo siniestro en lo cotidiano»¹².

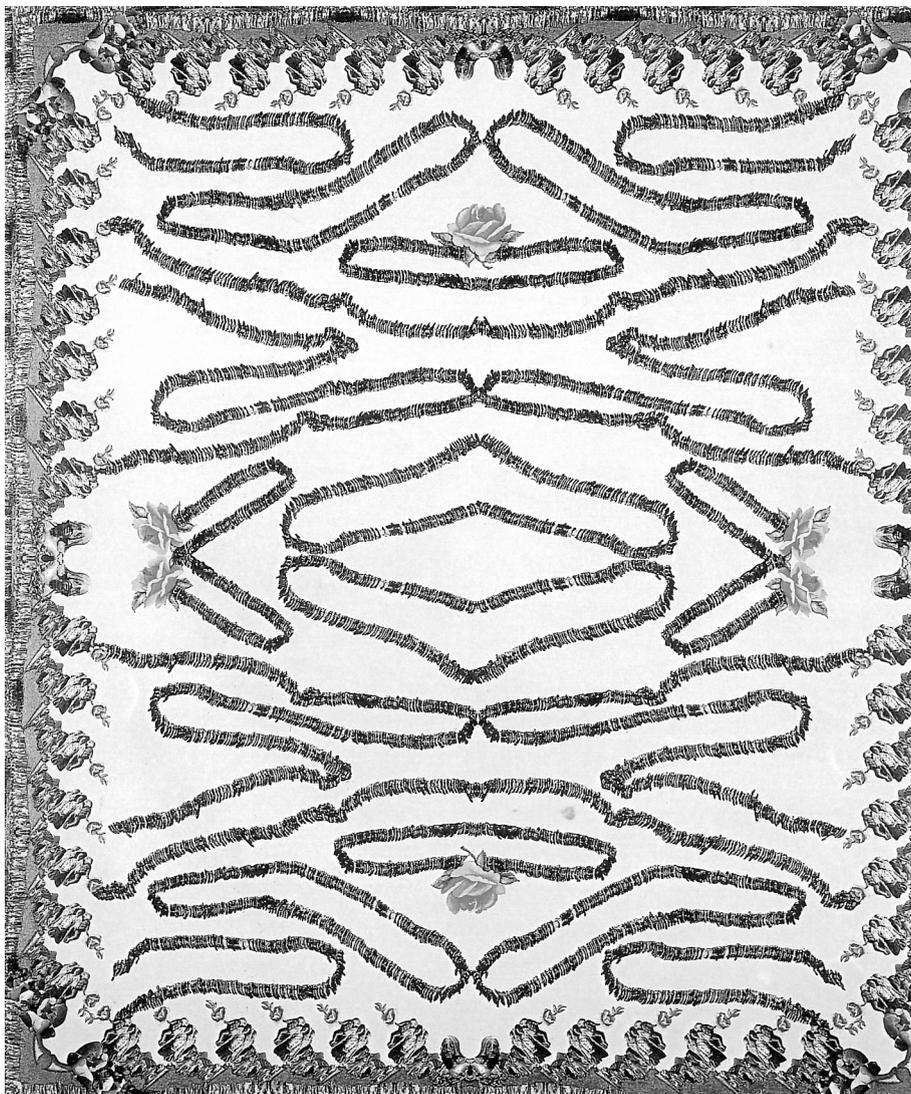
Las obras de Aslan están realizadas a través de pequeñas fracciones narrativas, aquellas imágenes que la artista selecciona, recorta y pega, con meticulosidad y disciplina. Las imágenes tomadas de libros, de la prensa, de revistas, son copiadas por medios técnicos —ya sea fotocopiadas o fotografiadas— utilizando como soporte para la impresión al papel, material que la artista recorta y pega sobre la tela del bastidor. El *corpus* de las miles de imágenes con las que trabaja Aslan se encuentra ordenado y guardado, recordando el catálogo de un científico: cada imagen es un documento a la vez que una pincelada con que se construye la obra.

En este viaje hacia lo que no queremos ver, Aslan nos lleva a una zona más negra, si se quiere, aquella fina línea que separa la violencia de la pobreza, el hambre y la muerte. En *Acolchado* (1997, técnica mixta, 170 x 150 cm.) el espacio también se organiza en forma de grilla, esta es una multitud de ombligos, aludiendo a la frase popular «mirarse el ombligo». En los bordes, tres franjas con diferentes escalas cromáticas, completan la narración. Las dos primeras muestran a cientos de refugiados que llevan sus pocas pertenencias a modo de atado en la espalda, la tercera —que limita con el espacio central—, está formada por calaveras. La muerte siempre acechando a los pobres, a los nómadas, a todos aquellos cuya vulnerabilidad los hace circular constantemente por el espacio, los vuelve errantes.

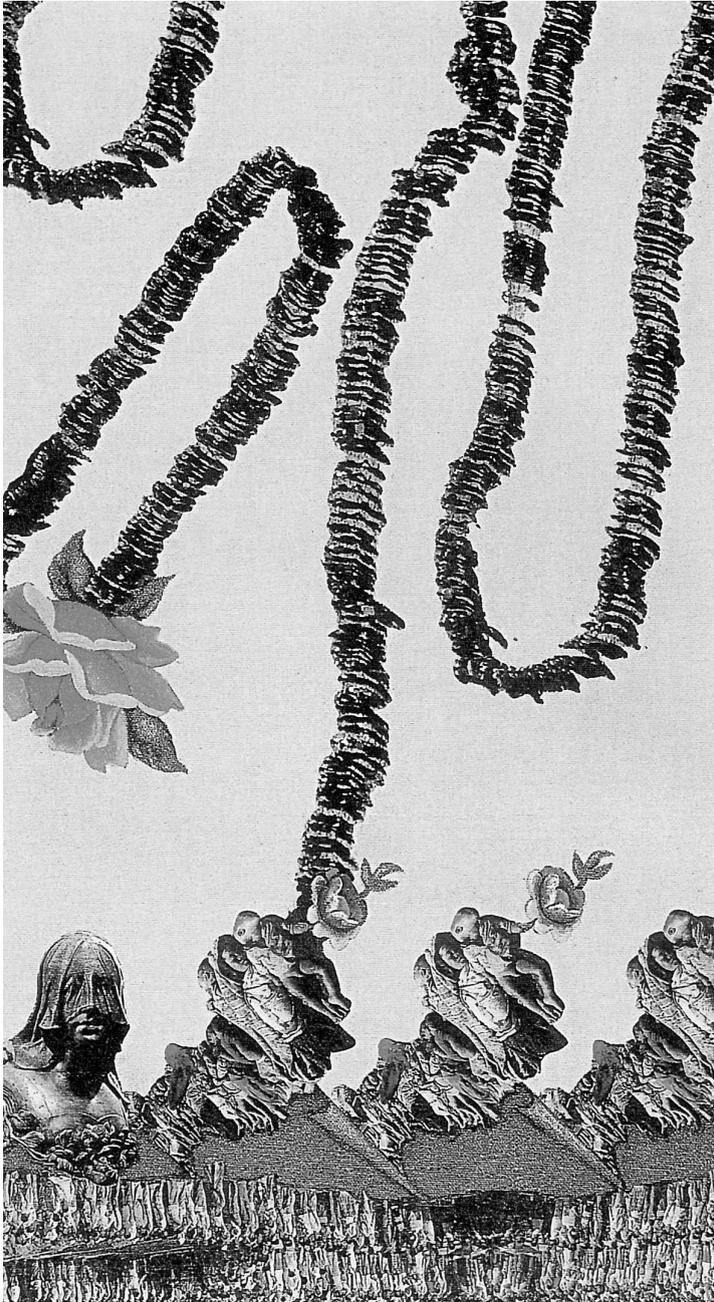
En *Mantelito de té* (1997, técnica mixta, 150 x 130 cm.), la primer mirada sobre la obra nos muestra un juego agradable de motivos ondulantes recortados sobre fondo crema, a modo de caleidoscopio. La segunda mirada, aquella que observa, descubre que cada pieza que conforma a los motivos ornamentales como si fueran pequeños cristales que se deslizan por el espacio, es un niño muerto. Se ubican uno al lado del otro. Algunas flores surgen de los extremos de las figuras, adquieren el color de sus vestimentas y crecen a expensas de esos cuerpos.

Alfombra (1997, técnica mixta, 200 x 160 cm.) se organiza a partir de cráneos de chicos desnutridos que se transmutan en flores, pasando a ser luego ornamentos. Estos se repiten a lo largo de toda la alfombra y exhiben la trama que la artista emplea para construir el espacio. En el centro se ubica el punto de fuga, desde allí se extiende el adorno principal: multitud de calaveras que, a manera de bucráneos romanos, contienen frutos que devienen en flores.

¹² Entrevista a Nora Aslan, Buenos Aires, 31/VII/2005.



Mantel de te, 1997.



Mantel de te, (detalle).

En las franjas que componen —desde el exterior hacia el interior— aparecen calaveras, personajes sonrientes «porque han ganado el loto, son los únicos que sonríen y que tienen nombre y apellido»¹³ y una multitud de personajes posiblemente en un bingo.

La violencia en la obra de Aslan se ha transformado en espectáculo con el que se convive sin molestias. El hambre, la desnutrición y la muerte ocupan un lugar ornamental en la realidad cotidiana.

El concepto espacial que emplea la artista es el que concibe Filippo Brunelleschi en el Renacimiento italiano: el cono de visión. Un espacio marcado por el centro en el que convergen todas las líneas que proceden desde el espectador hacia la obra. Aunque este espacio centralizado ya no es aquél que comprendía¹⁴ al sujeto del Renacimiento, cuyos límites estaban determinados por los descubrimientos geográficos. Hoy contamos —al decir de Victor Burgin— con «(...) un ritmo de crecimiento exponencial de dispersión, desplazamiento y diseminación de personas y cosas. En el período “posmoderno” es el espacio del capitalismo financiero —el espacio anterior en proceso de implosión, de “repliegue”— y si nos apropiamos de un término derridiano, un espacio en proceso de “intravaginación”. Hace veinte años, Guy Debord escribía sobre el espacio unificado de la producción capitalista, ‘que ya no está limitado por sociedades exteriores.’ [...] “Esta sociedad que suprime la distancia geográfica, concentra una distancia interior a modo de separación espectacular”. Esta “distancia interior” es la del espacio físico»¹⁵.

Es el espacio que describe Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*, desde una torre situada en el centro del panóptico observamos una multitud sentenciada, condenada, porque aquello de que «las ideas dominantes son las ideas de quienes dominan» lo saben muy bien los que habitan la otredad.

Así como en los siglos XVIII y XIX la otredad era un territorio de criminales, deformes, mujeres y locos —siempre unidos por la común tendencia hacia lo ornamental— quienes debían ser rápidamente clasificados, encerrados o expulsados para higiene de la sociedad; hoy la «amenaza» se multiplica.

Sólo que no sabemos bien quiénes son los amenazados y quiénes los que amenazan.

¹³ Entrevista a Nora Aslan, Buenos Aires, 31/VII/2005.

¹⁴ El término comprender lo utilizo en sus dos acepciones adjetivas: incluir y entender.

¹⁵ Victor Burgin: *Ensayos*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, págs. 82-83.