

nefactores se dirige a una recepción ofrecida por el alcalde. De camino, un anciano les pide “aventón”. Acceden de mala gana y así empieza una pesadilla que evidencia los límites de su altruismo y lo que piensan en realidad de los pobres a los que asisten. Como buen cineasta rumano, Muntean vuelve al espectador testigo de las etapas de desesperación que recorren sus personajes. Esto último refuerza el subtexto: no es lo mismo una película sobre altruismo “sin contratiempos”, que una que, como *Întregalde*, muestre las exigencias de un involucramiento real.

DRIVE MY CAR, DE RYUSUKE HAMAGUCHI

Aunque su cronología es lineal, hay tantos mundos y cavilaciones contenidos en *Drive my car* que tiene el efecto de un relato con estructura de cajas chinas. El cuento de Haruki Murakami del que toma su nombre es apenas una de ellas: habla de un actor viudo que contrata a una chofer joven con quien comparte historias de arrepentimiento y duelo. En la adaptación de Hamaguchi y su coguionista Takamasa Oe, el drama del viudo ocurre en tiempo real e incluye la puesta en escena multilingüe de *Tío Vania*, de Chéjov. Imposible reducir la cinta a su sinopsis; ya no se diga el efecto hipnótico de su escenificación. Desafiando nociones comunes de dinamismo cinematográfico, la secuencia más poderosa tiene lugar en un asiento trasero, y muestra solo a dos hombres hablando de una mujer muerta. No hay piruetas ni arrancones; si acaso el murmullo sordo de un auto que se desplaza a velocidad estable. Prepárese el espectador para una nueva definición de “vuelco”. Ganadora del premio al mejor guion en el pasado festival de Cannes y mi favorita de las disponibles en la programación digital. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia *Cine aparte* y en TVUNAM conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* en México (2017) y España (2020).

ARTE

Ana Navas: estrategias de imitación ante la representación



SANDRA SÁNCHEZ

El crítico de arte Craig Owens participó en la antología, parteaguas de época, *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture* (The

New Press), editada en 1998 por su colega Hal Foster, con un texto dedicado a pensar la posmodernidad y su relación con la representación, a partir de prácticas artísticas feministas, entre ellas las de Martha Rosler, Cindy Sherman y Barbara Kruger.

En “The discourse of others: feminists and postmodernism”, Owens introdujo una distancia que sigue vigente en una variedad de producciones artísticas globales: el artista ya no busca representar la realidad —la cual colapsó— como vivencia fáctica y cotidiana, sino como espacialidad ordenada a partir de un *significante privilegiado* que distingue objetivamente lo verdadero de lo falso. Ya

no hay *narración maestra* que nos sitúe temporalmente (para Fredric Jameson, históricamente) de la misma manera. Podemos preguntarnos si esta situación se mantiene a nivel político a más de veinte años de la publicación del texto, sin embargo, en arte contemporáneo aún se atienden sus efectos.

Si bien la representación ya no es índice de una realidad introyectada como estructura jerárquica de movimientos mínimos, su modelo no desapareció del todo. De hecho, sigue operando en ciertos estratos sociales como el Estado, la familia y el trabajo, sea manual o intelectual. El paradigma moderno lo llevamos dentro, pero también su crítica, es decir, la posibilidad de imaginar y ensamblar otros modelos epistemológicos y vitales que no dependan de un origen que explique y un centro que condicione todo.

¿Cómo es que una práctica artística puede negociar la representación moderna? Owens escribe que “es precisamente en la frontera legislativa entre lo que puede representarse y lo que





PEQUOD CO.
AURA SIGNIFICA SOPLO
 Hasta el 25 de noviembre, previa cita.

no donde tiene lugar la manipulación posmodernista, no a fin de trascender la representación, sino para exponer ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones, mientras bloquea, impide o invalida otras". Los artistas trabajan con representaciones estandarizadas para comprender los modos en que sucedió su hipóstasis, las investigan para vislumbrar cómo llegaron a percibirse como lógicas y naturales.

Estas coordenadas son importantes para situar el trabajo de Ana Navas (Quito, 1984), ya que parte de la caída del paradigma del arte moderno consiste en que las obras dejan de ser transparentes a simple vista: la relación entre el significante o la imagen y su significado o sentido está averiada en tanto correspondencia plena. No solo hay una disparidad entre la obra y el referente sino que el artista trabaja con el refe-

rente mismo, con sus vínculos de poder y sus genealogías de seducción estética.

El trabajo de Navas se interesa por el valor y la circulación de las imágenes y los objetos. En el caso de los objetos, pone atención a la división, cada vez más obsoleta, que los ubica en coordenadas de alta y baja cultura. El objeto de alta cultura es el original, que puede estar en un almacén exclusivo o en un museo, mientras el objeto de baja cultura es una copia que carece de particularidad, es decir, de genio artístico. En el caso de las imágenes, investiga su relevancia, designada por su cercanía con el original.

Navas desestabiliza el paradigma moderno de las imágenes y los objetos utilizando la imitación como estrategia. *Aura significa soplo*, curada por Fabiola Iza para la galería Pequod Co., muestra sus series más recientes —realizadas en 2020 durante su estancia en la Fondation Fimincó, París—, que se suman a un trabajo de largo aliento sobre el tema. *Patrones* (2020–2021) y *Disfraces* (2020–2021) parten de esculturas reconocidas por la historia del arte occidental como *Columna de la musa* de Jean Arp o *Leda* de Constantin Brâncuși y de objetos domésticos como botellas de plástico y recogedores de mano.

La artista imita tanto los unos como los otros a partir de una estrategia concreta: el vestido sobre los cuerpos. Cada objeto es cubierto con una tela copiando así la forma del original y, a su vez, produciendo en su confección un original. Cuando los *Disfraces* se despliegan y se colocan sobre la pared se convierten en *Patrones*, que fácilmente se pueden designar como pinturas. Las telas utilizadas para ambos se producen a partir de otra operación mimética: Navas compra textiles de procedencia industrial que tienen estampados heredados de estilos canónicos del arte, los cuales, a su vez, replica a mano. Las piezas están hechas con pedazos industriales y pedazos copiados; de lejos, vemos una unidad en la que es difícil discernir cuál fue hecho por la máquina y cuál por ella.

Este laberinto abre la pregunta por el original, ¿dónde está?, ¿cómo se pro-

duce?, ¿realmente existió? Maurizio Lazzarato en *Potencias de la invención* trabaja la imitación como una copia necesaria de la invención: sin réplica que lo disemine, el original no existe socialmente. Además, afirma que la invención no produce lo nuevo de la nada, sino que es una variación de lo que ya existe. Esto es importante para la ruptura crítica con el objeto y la imagen que opera Navas en su obra: si el original es la diferencia en la repetición y la imitación es su dispersión, la representación no puede funcionar más como producto de un punto de partida único e irreplicable. El binomio original-copia se ha estropeado y lo que queda son variaciones conscientes o inconscientes de formas, pensamientos e imágenes que han pervivido durante el tiempo, con protagonismos fluctuantes.

La muestra también presenta las series *Transparencias* (2020–2021) y *Platos* (2019–en curso), que trabajan con los espacios que contienen a los objetos. Ahí se señala que *el donde* nunca es neutro, pues altera la percepción de lo que limita, ya sea un museo etnológico, un aparador, los cuartos de una casa o los muebles que nos acompañan en lo cotidiano.

Aura significa soplo es una exposición relevante en tanto condensa los intereses de Navas sin caer en la tentación de definir o categorizar su práctica: los objetos bi- y tridimensionales se mantienen como umbrales que desdibujan los límites convencionales entre objeto y obra de arte, original y copia, trabajo manual y producción industrial. La forma está presente, pero tan solo como punta del iceberg de una conversación que la bordea sin definirla. El potencial del soplo radica en mantener la inestabilidad del sentido, evitando la causalidad y la entrada a una historia del arte basada en características estandarizadas que aplanan lo múltiple reduciéndolo a una historia de los estilos. —

SANDRA SÁNCHEZ es crítica de arte y gestora cultural. Está al frente de Zona de Desgaste, un espacio independiente dedicado a estudios de estética, política y arte contemporáneo.