

Reseña

Jens Andermann. *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018.

Nicolás Campisi¹

Según el emergente campo de la ecocrítica, la humanidad ha entrado en una nueva era geológica llamada antropoceno (Paul Crutzen), capitaloceno (Jason W. Moore) o cthulhuceno (Donna Haraway). El comienzo de esta era se vincula, por un lado, con la Revolución Industrial y, por otro, con la Gran Aceleración que se instauró tras la Segunda Guerra Mundial. En América Latina, la ecocrítica ha interrogado las “poéticas de la preservación”, el reciclaje y la sustentabilidad (Gisela Heffes), así como las prácticas performáticas que responden a las políticas de destrucción de las “zonas extractivas” (Macarena Gómez-Barris). El importante libro de Jens Andermann, *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*, se suma a estos debates de la ecocrítica al trazar una ambiciosa cartografía de “un objeto desvaneciente” (30): el paisaje, que en la última centuria ha entrado en una condición de crisis o “despaisamiento”. Uno de los argumentos centrales de Andermann es que la experiencia estética del “trance”, o la suspensión del juicio, ofrece “saberes alternativos” ante los regímenes contemporáneos de administración bio- y necropolítica (25). En este sentido, Andermann

¹ **Nicolás Campisi** es candidato a doctor por el Departamento de Estudios Hispánicos de Brown University. Su disertación, *El retorno de lo contemporáneo: América Latina, el fin de la historia y las literaturas del presente*, establece conexiones entre la ecocrítica, los estudios de la memoria y la teoría feminista para dilucidar la noción de crisis en la literatura latinoamericana del siglo XXI. Sus artículos y reseñas han aparecido en revistas académicas como *Transmodernity*, *Chasqui* y *Cuadernos LIRICO*.

muestra el progresivo desensamblaje del pensamiento moderno –es decir, la fe en la historia, en el progreso, en las formas globales de gobernabilidad– y la emergencia de nuevas alianzas entre humanos y no humanos, entre sujetos hablantes y objetos mudos, que están en el centro de las discusiones sobre las artes contemporáneas. Por esta razón, *Tierras en trance* es una contribución esencial para varios campos de estudio que trascienden la ecocrítica (se podrían mencionar, a modo de ejemplo, la biopolítica, los nuevos materialismos, la historia del arte y la arquitectura), como es posible constatar a partir del abanico de temas y artefactos culturales que examinan los capítulos del libro: entre otros, los jardines de la vanguardia, la novela regionalista, los testimonios guerrilleros, los memoriales de la dictadura, el bioarte y el arte ecológico.

El primer capítulo, “Viaje accidentado: vanguardia y velocidad”, es una bella reflexión sobre los obstáculos que impuso el paisaje latinoamericano ante los viajes de ciertos artistas de vanguardia. Andermann muestra que estos “viajes accidentados” se tradujeron en poéticas del contra-ritmo y la no-simultaneidad, que se oponían tajantemente a los imaginarios de velocidad que propugnaba el movimiento futurista en Europa. Primero examina el viaje de Sergei Eisenstein con su equipo de filmación a través de México, un viaje que expuso la capacidad del arte moderno para captar los contrastes radicales entre lo arcaico y lo nuevo. A continuación, el objeto de estudio pasa a ser la visita del poeta Blaise Cendrars a Brasil y su colaboración con Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, que dio lugar a un “descubrimiento de Brasil” no sólo para el viajero europeo sino también para la propia audiencia nacional. Por último, Andermann explora una serie de textos de Roberto Arlt poco estudiados por la crítica: los que registran sus viajes al Chaco, a Corrientes y al noroeste argentino. Una de las secciones más destacadas de este capítulo la constituye la que detalla una historia de los tempranos accidentes automovilísticos en el continente, desde los que sufrieron los automovilistas-*gentlemen* europeos hasta los que se produjeron en el Turismo Carretera argentino según los registró la prensa deportiva de la época.

El segundo capítulo, “Elementos naturales: arquitectura, jardín, modernidad”, examina el jardín modernista como el espacio en el que confluyen la naturaleza nacional y la imaginación cosmopolita. En Argentina, Andermann analiza el jardín de Villa Ocampo –“que es tanto representación como extensión del proyecto de la revista *Sur*”– y el diseño que hizo Alejandro Bustillo del Hotel Llao Llao en Bariloche. Por un lado, Andermann revela la importancia del jardín en la concepción de “la máquina cultural” (tal como la llamó Beatriz Sarlo) que erigió Ocampo en diversos frentes. Por otro lado, demuestra que el proyecto de Bustillo constituyó un punto neurálgico en el proyecto estatal de unir paisaje, arquitectura y modernización. En México, el objeto de estudio es la concepción del jardín del arquitecto Luis Barragán: paisajes “fuera del tiempo”, cuya función no era ser habitados sino contemplados a la distancia. En Brasil, Andermann estudia la obra paisajística de Roberto Burle Marx, basada en una atención a la temporalidad ecológica del jardín.

“La naturaleza insurgente” pasa a analizar un corpus de textos regionalistas que Andermann lee como “historias naturales del antropoceno”, esto es, como registros de una “insurrección ambiental” que se produce como resultado de las empresas coloniales-extractivas de la región. Primero analiza la forma en que los cuentos de Horacio Quiroga revelan “alianzas interespecie en zonas de frontera”, una característica propia de las nuevas confrontaciones y ensamblajes que se empiezan a llevar a cabo en la era del antropoceno y la postnaturaleza (193). Luego, Andermann estudia la obra poética y ensayística de un autor poco considerado por la crítica: Bernardo Canal Feijóo. En esta lectura iluminadora, Canal Feijóo se constituye en una figura cardinal en la búsqueda de lenguajes que nombren la catástrofe ambiental, el “despaisamiento” que en el Chaco y Santiago del Estero estuvo vinculado con la combinación destructiva de ferrocarril y obraje. El rescate que hace Andermann de una figura como Canal Feijóo resulta esencial para pensar en las inscripciones contemporáneas de esta misma búsqueda, como por ejemplo, en la obra del chaqueño Mariano Quirós, que continúa reflexionando sobre las empresas extractivas que han convertido al Chaco en

un paisaje postnatural. La más notable contribución de este capítulo es el vínculo que establece Andermann entre este corpus de textos regionalistas y los testimonios guerrilleros del Che Guevara, Omar Cabezas y Mario Payeras, en los que Andermann percibe una reconfiguración de “la alianza inmunitaria moderna” según la cual el sujeto liberal y “civilizado” intenta transformar las “energías salvajes” de la selva (224).

El cuarto capítulo, “El giro ambiental: del marco al medio”, hace una transición hacia un corpus de textos artísticos y performáticos. Estas obras contemporáneas marcan un giro del paisaje al ambiente, propiciando negociaciones entre el artista y el espectador-participante, y entre lo humano y lo no-humano. Los “mundos-abrigo” del artista brasileño Hélio Oiticica, que utilizan los residuos y los desechos como parte de su procedimiento estético, apuntan hacia un *ethos* ambiental cuyo objetivo es la creación de nuevas comunidades. Andermann conecta la obra de Oiticica con el proyecto Ciudad Abierta, emprendido por un grupo de poetas, artistas y arquitectos de la Universidad Católica de Valparaíso en la década de 1970. El proyecto está compuesto por diarios de viaje, performances, un poema-reescritura de las crónicas de indias titulado *Amereida* y un emplazamiento arquitectónico que lleva el nombre de Ciudad Abierta. A continuación, Andermann considera otras performances de lucha política como las del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en Chile y *Tucumán arde* en Argentina, obras que no sólo instaban al público a participar activamente de ellas, sino que lo obligaban a una toma de posición. La última sección de este capítulo examina la obra de la artista cubanoamericana Ana Mendieta, constituida por figuras y paisajes posthumanos que figuran la condición del migrante en el mundo contemporáneo.

El último capítulo, “Después de la naturaleza: memorias, derivas, transmutaciones”, se ocupa de tres ámbitos interrelacionados: los “paisajes de la memoria” (esto es, los memoriales de las últimas dictaduras); el cine neorregionalista latinoamericano y, en particular, los “documentales de filiación” de la generación de los hijos e hijas; y el bioarte y arte ecológico de las últimas décadas. En esta constelación de artefactos culturales,

Andermann interpreta la postulación de un “in-mundo posthumano” en el cual han emergido “modos de expresión aún sin nombres propios” (344). El término “despaisamiento” se desdobra ahora entre “país” y “paisaje”, de modo que los “despaisados” serían también aquellos que emprenden un trabajo de duelo por los crímenes de las últimas dictaduras a través de “actos melancólicos” (Christian Gundermann). Este marco conceptual es el que Andermann moviliza para el análisis de documentales de filiación como *Los rubios* de Albertina Carri y *M* de Nicolás Prividera. Pero en estos documentales se produce una crisis de la noción de monumentalidad, ya que sus estrategias cinematográficas muestran la formación de “comunidades errantes en la discordia” (368). Finalmente, Andermann analiza una serie de obras de bioarte y arte ecológico en las cuales la dimensión artística se disuelve en lo que el autor llama –siguiendo a Jane Bennett– “materialidades vibrantes”, es decir, la agencia de formas y materias vivientes que trascienden lo meramente humano.

A manera de conclusión, Andermann hace un análisis comparativo de dos poemas: “El Gualeguay” de Juan L. Ortiz y *O cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto. En estos poemas-río, el lenguaje registra no sólo el tiempo cronológico de las vidas individuales, sino también los ensamblajes y “agenciamientos” que se producen en la era de la postnaturaleza y el “después del paisaje”. Son precisamente estos deslizamientos entre los diferentes campos estéticos, entre las dimensiones ecológicas y (bio)políticas del paisaje, los que hacen de *Tierras en trance* una contribución fundamental al estudio de las artes modernas y contemporáneas en América Latina.

Bibliografía

Crutzen, Paul. “Geology of Mankind”. *Nature* 415. 23 (2002).

Gómez-Barris, Macarena. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press, 2017.

Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

Moore, Jason W. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Londres: Verso, 2015.