

Acerca de *Esto no es un paisaje*. Daniel de la Barra. 2020-2021 Homesession, enero 2021

Esto no es un paisaje juega, en su título, con el doble movimiento de acercamiento visual y distanciamiento conceptual que propuso Magritte en su día. Lo que se ve debe leerse. Lo que aparece debe transcribirse. Lo que se expone debe indagarse.

La estética decimonónica de las exposiciones que puntúan este proyecto presentado en episodios remite, entre otros estilos, a lo pintoresco: un tipo de representación del paisaje, que privilegia la idealización de monumentos o parajes naturales, siendo destinado al gusto de la clase alta urbana, en pleno auge de la industria y en los primeros momentos del turismo. Es cierto que estos paisajes podían convertir cualquier indicio de explotación laboral o de miseria en una bonita escena de campo, y que aquello que la clase alta admiraba sin llegar realmente a verlo, era el propio zócalo social en que se asentaba su riqueza. Es cierto también que tanto el arte como la historia suelen servir una ideología específica: el paisaje es por definición un punto de vista, y este punto de vista se enmarca en un determinado espacio, tanto físico como socio-cultural.

Es en esta tensión que se instala y trabaja Daniel de la Barra: entre aquello que el ojo percibe en la distancia, desde un punto de vista unívoco, por una parte, y las dinámicas culturales, así como las fuerzas de explotación que atraviesan la realidad histórica de los contextos naturales, por otra parte. En cierto modo, lo primero es un punto de partida o un revulsivo: en vez de una glaciación o idealización estética de la naturaleza, Daniel de la Barra procura los puntos de fricción que la imagen no desvela a primera vista. Busca utilizar la representación paisajística, en tanto que régimen homogéneo y normalizador, para escenificar las huellas profundas que el régimen colonial ha dejado, en el medio natural del hemisferio Sur.

Daniel de la Barra ha abierto un largo proceso creativo en el cual distintas líneas de investigación conviven, aunque todas resaltan las estructuras de poder y la valorización extractivista de las que la naturaleza es el objeto útil. Esta investigación histórica pone de relieve la estrecha relación entre el auge de las economías occidentales y las producciones procedentes de países colonizados, siguiendo un fundamento del materialismo histórico de Marx, que Engels resume así: *"la producción de los medios materiales inmediatos de vida y, por consiguiente, la correspondiente fase de la evolución económica de un pueblo o de una época son la base sobre la que se han desarrollado las instituciones estatales, las concepciones jurídicas, el arte y también las ideas religiosas de los hombres, con arreglo a la que por tanto deben explicarse y no al revés, como hasta entonces se había venido haciendo."* La amplitud de esta investigación necesita un despliegue horizontal de observaciones críticas que Daniel de la Barra basa a la vez en un extenso trabajo documental y en la experiencia *in corpore* de diferentes sitios: ejemplo de ello es la larga estancia que realizó el artista en la zona selvática de *Madre de Dios*, en Perú, donde llevó a cabo una serie de dibujos, apuntes al natural, textos, poemas y encuentros con defensores de los derechos indígenas.

Las propias características del proyecto incitaron al artista a extender, en el tiempo, diferentes propuestas expositivas que pudiesen dar cuenta de los variados ángulos de su investigación. Ya en noviembre del 2019, en el Espai Subsòl de L'Hospitalet, la instalación *Searching for Paititi* trataba del vínculo entre la explotación de recursos naturales por el capitalismo neocolonial y la neutralización de las poblaciones indígenas. Mediante iconografía y crónicas ficticias de Paititi, el templo perdido de los Incas, relacionaba el extractivismo contemporáneo con el arquetipo del explorador en búsqueda del oro.

Es en julio 2020, durante su residencia en Homesession que se presenta el primer episodio de *Esto no es un paisaje*. Transformando radicalmente el espacio, el artista invitaba a una experiencia inmersiva en que las paredes rojas podían referirse tanto al boudoir burgués como a la explotación sexual colateral a la minería: unas pinturas de paisaje al estilo "artista viajero del s. XVIII" representaban en efecto zonas de la selva donde distintas corporaciones han construido asentamientos de extracción y donde negocios neocoloniales y explotación sexuales se funden hasta concretizarse en un mismo lugar: en este caso, una cabina de un prostíbulo que sirve también para firmar concesiones de minería. Diferentes medios (pinturas, una instalación con cortinas, tierras y ramas, poesía y vídeo), permitían así al artista relacionar estructuras de poder de diferente nivel e índole, dibujando un complejo entramado de responsabilidades (deforestación, explotación sexual, extractivismo, alienación de poblaciones indígenas, etc.) y apuntando a las estructuras neocoloniales en vigor.

Este segundo episodio del proyecto teatraliza de nuevo el espacio de Homesession, esta vez para recrear un comedor burgués, otorgando un protagonismo central a la mesa. Esta sitúa en seguida el proyecto en el campo del extractivismo agrícola y su relación con las estructuras del comercio alimenticio global: su tablero reúne, en la representación que lo adorna, los conceptos de clases, de explotación así como de división del

trabajo y de la alienación resultante. El personaje central nos remite inmediatamente a la vorágine infinita de Pantagruel: su modelo es sin embargo un personaje contemporáneo, Peter Brabeck-Letmathe, ex Presidente de Nestlé. La explotación neocolonial de los recursos del Sur por el sistema capitalista global es así el punto de entrada del proyecto expositivo, el cual se centra en cuatro cultivos de producción intensiva que caracterizan dicha apropiación de recursos: el cacao, la quínoa, la caña azucarera y la soja.

Estos cuatro cultivos sirven a Daniel de la Barra para indagar en dos géneros pictóricos: los dibujos botánicos y la pintura de viaje. Los primeros se enmarcan en la "objetivización del mundo biológico" iniciada por Carlos Linneo para clasificar los reinos vegetal y animal. Esta clasificación, que constituye un avance en la comprensión científica del mundo, abre paso de forma simultánea y desde sus inicios, a una escala de valor racial que constituye el punto de apoyo del sistema colonial: la pintura botánica fue así el modelo de la pintura de casta, que, en el Virreinato de Perú de la segunda mitad del siglo XVIII, buscaba justificar la supremacía blanca. Las expediciones botánicas que se organizan a lo largo de este siglo permiten también una mejor aproximación a la diversidad y al crecimiento vegetal, pero su objetivo primero es meramente económico: sencillamente, se trata de saber de que recursos el imperio español puede disponer y de que manera los puede utilizar. Estas expediciones y los dibujos botánicos son así la primera etapa de una larga carrera al productivismo y a la especialización que caracteriza la especulación agrícola en América del Sur. La reproducción de planchas botánicas inserta así estas producciones artístico-científicas en la historia del colonialismo agro-alimentario que ha asolado el continente (y que ha vivido África con la misma intensidad).

Daniel de la Barra pone de relieve así la extensión del paradigma colonial y la implicación de todos los ámbitos de conocimiento y de poder: político-militar, científico, religioso, artístico y cultural. Es de destacar que el modelo de conocimiento y la concepción de las representaciones que acompañan al colonialismo siguen vigentes en mayor o menor grado hoy. Emergen, sin embargo, nuevos planteamientos: en línea con el antiespecismo, la concepción de continuidad de lo biológico rebate la clasificación de Linneo e implica fundir las especies animales y el ser humano con lo vegetal (por ejemplo, siguiendo las teorías de Christopher D. Stone o las más recientes de Emanuele Coccia). Se trata de una nueva forma de entender nuestra posición en el mundo y sobretodo de una manera de invertir los paradigmas de conocimientos basados en la objetivización del medio.

Enfrente de las planchas botánicas, encontramos los mismos cultivos representados a modo de pintura de viaje. Esta corriente pictórica se enmarca en la romanticización de lo exótico, especialmente en el siglo XIX. Algunos pioneros, especialmente los holandeses que hacen del paisaje una herramienta de representación del poder comercial, ya organizan expediciones en los siglos XVI y XVII. La pintura de viaje produce una idealización del exotismo para poder incorporarse a salones y luego a museos europeos: esta alienación de la realidad tiene una compleja relación con las expediciones comerciales y exploratorias en las que sus autores se embarcaban. Estas producciones se diferencian de la pintura botánica por la preeminencia del punto de vista del artista. Bajo el pretexto de conocer lo ajeno, este tipo de pintura plasma los ideales y prejuicios del autor de manera que el paisaje no es más que un objeto de apropiación, que justifica, en Europa y luego en América del Norte, el sometimiento de tierras ajenas donde captar inagotables recursos. Es a la vez la expresión de un deseo y la justificación de una codicia.

El color salmón que adorna el espacio expositivo recuerda de hecho las salas del Herbario del Real Jardín Botánico de Madrid, donde se conservan las planchas botánicas procedentes de expediciones a las colonias americanas. El azul verdoso se refiere a un color usado en los salones de pintura académica de paisaje: Daniel de la Barra incide con ello en el estrecho vínculo entre la emergencia del museo y el poder colonial, entre la constitución de colecciones museográficas y la objetivización de poblaciones y ecosistemas del Sur, entre la patrimonialización artística y la profunda transformación del continente americano a manos de Europa.

Copiando estilos de representaciones hegemónicas, Daniel de la Barra replica un movimiento de apropiación que constituye la esencia de la extracción colonial de recursos, pero también la de la producción artística que se enmarca en esta historia. Teje con ello el hilo que une, por una parte, la dominación global del mercado alimentario por grandes corporaciones occidentales y, por otra parte, la representación del medio y la producción del paisaje por artistas de los siglos pasados. En otras palabras, Daniel de la Barra huye del punto de vista solitario para seguir líneas transversales que puedan, en una perspectiva estructural, poner de relieve las condiciones históricas de explotación del medio por parte de los gobiernos y de las corporaciones del Norte.