



Citation: Antonella Medici (2022) *ESTO NO ES UN PAISAJE*. Extractivismo, paisaje y destierro en la obra de Daniel de la Barra. *Quaderni Culturali IILA* 4: 65-75. doi: 10.36253/qciila-2063

Received: July 15, 2022

Accepted: September 15, 2022

Published: December 15, 2022

Copyright: ©2022 Antonella Medici. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Disclaimer: The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

ORCID:

AM: 0000-0003-0461-9655

***ESTO NO ES UN PAISAJE*. Extractivismo, paisaje y destierro en la obra de Daniel de la Barra**

***THIS IS NOT A LANDSCAPE*. Extractivism, landscape and exile in the work of Daniel de la Barra**

ANTONELLA MEDICI

Universitat de Barcelona
antonella.medici89@gmail.com

Abstract. This article is the first theoretical approach to Daniel de la Barra's artistic work through different productions made between Peru, Italy and Spain. From the intersection of artistic practices, decolonial thought and political ecology, this work aims to delve into the discursive and aesthetic problems that emerge from the representations of Latin American nature. This production will give us the opportunity to investigate, from a global perspective, the colonial conflicts that have relegated nature to a subordinate space of exploitation and domination, as well as to analyze the problem of landscape representation understood as an extractive process and exercise of power.

Keywords: landscape painting, decoloniality, extractivism, Daniel de la Barra, latin american contemporary art.

Resumen. Este artículo compone el primer acercamiento teórico a la obra del artista Daniel de la Barra a través de diferentes producciones realizadas entre Perú, Italia y España. Desde la intersección de las prácticas artísticas, el pensamiento decolonial y la ecología política, este trabajo se propone ahondar en los problemas discursivos y estéticos que se desprenden de las representaciones de la naturaleza latinoamericana. Dicha producción, nos otorgará la oportunidad de indagar, desde una perspectiva global, en los conflictos coloniales que han relegado la naturaleza a un espacio subalterno de explotación y dominación así como analizar el problema de la representación del paisaje entendido como proceso extractivo y ejercicio de poder.

Palabras clave: pintura de paisaje, decolonialidad, extractivismo, Daniel de la Barra, arte contemporáneo latinoamericano.

Me toca plantear una ecuación: colonización = cosificación
Aimé Césaire, Discurso sobre el colonialismo

La obra de Daniel de la Barra¹ nos habla de la crisis de la mirada colonial. Concretamente, de la crisis de la mirada hacia la naturaleza, de la representación del paisaje como proceso extractivo y de los puntos de fricción que existen entre imagen, historia y modernidad. Su trabajo multidisciplinario, desarrollado entre Perú, España e Italia, compone un ejercicio de contravisualidad que nos permite reflexionar acerca de la representación del paisaje como ejercicio de poder.

La pertinencia del análisis de este trabajo artístico viene dada por la invitación que nos ofrece a repensar la construcción del paisaje como fenómeno cultural (Nogué i Font, 2016) y, especialmente, los conflictos discursivos y estéticos que se desprenden de las representaciones de la naturaleza latinoamericana. Desde una perspectiva ecológica y decolonial este artículo reflexiona acerca de las formas en que su obra, desde la investigación artística sobre las representaciones botánicas de las expediciones coloniales y la pintura de paisaje, nos habla de la permanencia de la matriz colonial en los actuales sistemas de explotación, en la época de la mayor crisis medioambiental jamás vista. Para ello, combinaremos la teoría decolonial y la ecología política que, como la ha definido T. J. Demos, compone un corpus de tácticas potencialmente divergentes que nos permiten analizar el medio ambiente en sus relaciones inexorables con lo social, lo político y económico.

Puesto que los problemas medioambientales son motor y consecuencia de la injusticia y la desigualdad (de la pobreza, el racismo y la violencia neocolonial, entre otras cosas), la ecología política sostiene que nuestra visión de la naturaleza está profundamente relacionada (y tiene consecuencias a menudo no reconocidas) con la manera en que organizamos la sociedad, y con la asignación de responsabilidades sobre los cambios medioambientales y la evaluación de su impacto social. (Demos, 2020, pp. 5,6)

De esta manera, podemos ubicar el trabajo de de la Barra en el entramado de las prácticas artísticas y activistas contemporáneas que negocian y denuncian el conflicto ecológico desde otros lugares y formas de

enunciación. Siguiendo esta idea, su obra compone una «praxis ético-política poscolonial» (Demos, 2020, p. 9) haciendo hincapié en las formas de interacción entre lo local y lo global.

Este texto abordará, primeramente, el proyecto *Esto no es un paisaje: Episodio I. Infierno* (2020) y, en segundo lugar, *Esto no es un paisaje: Episodio II. Real Expedición Botánica* (2021) los cuales nos permiten reflexionar sobre el conflicto del paisaje como producción cultural del mundo moderno, desvelando sus lógicas detrás de la postal de propaganda. En tercer lugar, introduciremos su investigación más reciente, desarrollada en España e Italia, a través de los trabajos titulados *Destierro* (2021-2022) y *Vista a volo d'aquila. Pittura di viaggio e dialoghi in esilio* (2022), que nos brinda la oportunidad de indagar sobre las implicaciones globales de los modelos extractivos contemporáneos en las entrañas del propio occidente.

REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE, NATURALEZA Y COLONIALIDAD

Los procesos coloniales en Latinoamérica y el desarrollo del comienzo triangular que se produce a partir de 1492 constituyen los pilares maestros de la llamada Modernidad. Este hecho, que desencadenó la creación de un nuevo trazado cartográfico de tipo global, no solo supuso el comienzo del proceso de acumulación originaria por parte de Europa, sino que también impuso la cultura moderna occidental como única, universal y verdadera, estableciendo un nuevo sistema cultural y simbólico hegemónico de tipo ritual, cognitivo, político y axiológico que determinará las jerarquías sobre la raza, el género, el saber, la clase o la religión. En este sentido, tal como señala Santiago Castro-Gómez, «El mundo hispanoamericano de los siglos XVI al XVIII no sólo “aportó” al sistema-mundo mano de obra y materias primas, como pensó Wallerstein, sino, también, los fundamentos epistemológicos, morales y políticos de la modernidad cultural.» (Castro-Gómez, 2005, p. 48).

La naturaleza y nuestra mirada sobre ella están atravesadas también por esta matriz colonial y constituye un elemento fundamental para la conformación del sistema-mundo moderno: «Desde este momento la naturaleza se constituiría como fuente inagotable de riqueza y, a la misma vez, como un obstáculo para el progreso y la modernización, que debía ser explotada e igualmente dominada por la racionalidad del hombre [...]» (Albán y Rosero Morales, 2016, p. 28). Las lógicas de la explotación del capitalismo colonial a las que el medio ha sido sometido en éstas latitudes proseguirá y, además se profundi-

¹ Daniel de la Barra (Lima, Perú, 1992) ha realizado residencias artísticas en centros como La Escocesa, Piramidon Centre d'Art Contemporani, Homesession (Barcelona), La Fabrique (Lima, Perú) o The Nerdrum School (Suecia). Ha recibido diversas becas de investigación como la Escocesa (2018 y 2019), El Premio Sala d'Art Jove (2019 y 2021), el Premio Collezione Taurisano (2022) y la Beca de producción RAER-AECID (2022). Su trabajo ha sido expuesto recientemente en centros como El Castillo de Montjuic, mediante el Premio Creació i Museus, en Fabra i Coats, Arts Santa Mónica, El Centro de la Memoria El Born, La Bial de Amposta, la Sala d'Art Jove, Homesession o el Museo Central de Lima. (Ginsberg Galería, 2021; Real Academia de España en Roma, 2022a)

zará, con los procesos de independencia latinoamericanos y la industrialización europea y llegarán, hasta hoy en día, a través de las prácticas extractivas e intensivas de las empresas transnacionales del capitalismo tardío con el beneplácito de los gobiernos locales (Godfrid, 2016, p. 161; Arevalo-Viveros, Becerra-Valencia y Puentes-Giraldo, 2021; Pérez Orozco, 2017; Neyra Souppet, 2020). En este sentido, podríamos decir que la naturaleza latinoamericana vive afectada por una «colonialidad persistente [que] aparece ante el pensamiento hegemónico global y ante las elites dominantes como un espacio subalterno, que puede ser explotado, arrasado, reconfigurado según las necesidades de los regímenes de acumulación vigentes.» (Merlinsky y Serafini, 2020, pp. 11,12).

Con el desarrollo industrial del llamado Primer Mundo, los constituidos Estados-nación se convirtieron en aportantes de materias primas extraídas de una naturaleza exuberante e infinita. Las maderas y esencias de la Amazonía, los minerales del Pacífico, el carbón y el petróleo del subsuelo, el caucho, las pieles de los animales, el agua de los ríos y la fauna de los mares han sido extraídas de manera indiscriminada por un sistema de explotación que no mide las consecuencias de su avasallante actividad y que ha generado un desequilibrio ambiental de dimensiones incalculables. (Albán y Rosero Morales, 2016, p. 28)

Este proceso de colonización de la naturaleza fue facilitado, además de por avances económicos, científicos y tecnológicos, por la conformación de regímenes de representación que, desde entonces, proyectan una mirada y producen, aludiendo a Rancière, un particular “reparto de lo sensible” (Rancière, 2005). Es en la literatura, los cuadernos de viaje o la pintura de paisaje que los artistas, exploradores y científicos europeos realizaron durante sus viajes donde encontramos algunas de sus representaciones más paradigmáticas. Son los casos de las *Crónicas de Indias*, que inauguran un régimen visual y epistémico sobre el canibalismo y el mal salvaje ajeno al comercio capitalista (Barriandos, 2011, p. 15) o los cuadernos de la *Real Expedición Botánica del Reyno de Nueva Granada*, que constituyen un campo fértil para los sistemas de clasificación taxonómicos y científicos supeditados a los proyectos de explotación del entorno y la expansión comercial. Dispositivos constitutivos de la matriz de poder (Quijano, 2007, p. 93; 2014) a partir de la cual no solamente opera, aún hoy, la colonialidad del ver y el racismo epistemológico (Barriandos, 2011, p. 15) sino también, como destaca Castro-Gómez, un régimen de explotación y expolio natural (Castro-Gómez, 2005).

Este es también el caso de la producción de los llamados “artistas viajeros” (Sánchez, 2008, p. 544) en América Latina, cuya tradición queda inaugurada, a

finales del siglo XVII, con la llegada del pintor holandés Frans Post a los territorios ocupados por Holanda, en el actual nordeste brasileño (Romero, 2017, s/p). Detrás suyo llegarán innumerables artistas, viajeros, científicos y botánicos cuyos viajes verán su auge, en pleno siglo XIX, tras las independencias nacionales. Los propósitos de dichos viajes fueron diversos: desde geográficos a naturalistas y antropológicos. Sin embargo, lo que la bibliografía artística parece haber olvidado es el papel que estos dispositivos tuvieron para el proyecto de expansión colonial. El uso de las cartografías y su posterior transición a la descripción panorámica del paisaje fueron creados también como recursos para los procesos de dominio y delimitación territorial. Como explica Peluffo Linari «La competencia europea por los dominios territoriales en América se basaba en un poder militar y político que era directamente proporcional a la información cartográfica, es decir, al conocimiento del territorio en el que operaban las potencias coloniales» (Peluffo Linari, 1999, p. 9).

Lo mismo sucedía con la documentación de la flora, la fauna e incluso de los habitantes locales. Emprendimientos institucionales fundamentales son la *Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada* (1783-1816) de Celestino Mutis, así como la expedición de Alejandro Malaspina (1789-1794), sin olvidar el influyente trabajo del prusiano Alexander von Humboldt por el “Nuevo Mundo” (1799-1804), relevante para la formación de una nueva sensibilidad hacia el paisaje pictórico. Dichas expediciones no solo estudiaron, describieron, inventariaron y clasificaron la flora y la fauna, sino que también extrajeron miles de muestras vegetales, animales, minerales e, incluso, humanas aún custodiadas en museos europeos. Las motivaciones artísticas se funden así con aquellas políticas, misioneras, militares, coloniales.

Tanto el espíritu enciclopédico de la Ilustración como el espíritu aventurero del Romanticismo ocultan en su accionar y modos de representación las aspiraciones comerciales y extractivas capitalistas de las potencias europeas². Como explica María Lugones aludiendo a Quijano, las necesidades cognitivas del capitalismo fueron impuestas como «única racionalidad válida y como emblemática de la modernidad.» (Lugones, 2008, p. 81). Tanto «la medición, la cuantificación, la externalización

² Recientemente se han desarrollado proyectos de investigación sobre el paisaje latinoamericano de los Artistas de Viaje como el de la Fundación Patricia Phelps de Cisneros, su exposición y publicación conjunta en las galerías de arte de Hunter College y Americas Society, Nueva York, titulada *Boundless Reality. Traveler-Artists' Landscapes of Latin America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, 2016. También los seminarios de postgrado *Latin American Landscape de CUNY e Imagining the Latin American Landscape: The Nineteenth-Century Gaze* del Hunter College.

(o *objetivación, tornar objeto*) de lo cognoscible en relación con el sujeto conocedor, para controlar las relaciones entre la gente y la *naturaleza* y entre la gente mismo con respecto a la naturaleza, en particular la propiedad sobre los medios de producción» (Quijano, 2000b, p. 343).

Los cuadernos de las expediciones coloniales y la pintura de paisaje son las fuentes con las que trabaja Daniel de la Barra, cuya disección y resignificación de códigos pone en evidencia las huellas del régimen colonial y sus consecuencias sobre el medio, así como las genealogías de la violencia sobre la naturaleza que se oculta en estos dispositivos. A continuación, analizaremos cómo, a través de la apropiación de la estética canónica de la historia del arte europeo y sus referentes, su obra nos habla de las desigualdades e injusticias sociales y ecológicas del modelo moderno/colonial así como de las contradicciones de sus regímenes de representación.

ESTO NO ES UN PAISAJE I: EXTRACTIVISMO E INFIERNO

Durante el año 2019 de la Barra recrea ficticiamente una expedición botánica en la zona de La Pampa y Camanti de la Amazonía peruana, simulando el papel que tuvo el artista viajero en las expediciones botánicas europeas de los siglos XVIII y XIX. Esta región de la Madre de Dios compone uno de los puntos medioambiental y socialmente más conflictivos del continente debido a las explotaciones de minería a cielo abierto, los cultivos de agricultura intensiva y una creciente explotación de minería ilegal de oro. Durante el viaje, el artista retrata en diversos soportes las problemáticas que azotan la región. Las dos exposiciones tituladas *Esto no es un paisaje, Episodios I y II* funcionan como dispositivos críticos que nos hablan de la permanencia de la matriz colonial en las nuevas formas de explotación capitalista, poniendo en evidencia el papel tradicional del arte y de las políticas de la imagen como cómplices de los modelos extractivos y sus estructuras de poder.

La instalación *Esto no es un paisaje. Episodio I. Infierno* (Homesession, Barcelona, 2020)³ recrea el espacio del prostibar *Infierno*, un local ubicado en la zona de explotación minera de La Pampa, que el artista consigue fotografiar durante su viaje. Éste explica cómo las obras de la carretera interoceánica que atraviesa la zona minera comenzaron en 2005 bajo contrato de la empresa Odebretch y ha generado, desde entonces «el brote de la llamada “tercera fiebre del oro”, multiplicando las

invasiones de áreas protegidas y campamentos mineros en toda la zona al facilitarse el transporte de mercancía y combustible.» (Muñoz, 2020) Los prostibares se extienden desde entonces por el corredor minero de la carretera que comunica la Amazonia peruana y brasileña, lugares donde se concentra todo tipo de violaciones a los derechos humanos, narcotráfico, trata de menores o prostitución ilegal. En este territorio, gobernado ya por un “Segundo Estado” (Segato, 2014, p. 48) emergen las consecuencias del neoextractivismo, una explotación desmesurada en el marco del «consenso de los *Commodities*» (Svampa, 2013) con consecuencias directas no solo en el medio ambiente sino en las poblaciones de dichos territorios. Como explica el artista, «Todas estas actividades delictivas están directamente ligadas a la minería, que luego se lava a través de las refinerías de Metalor (Suiza) y Texas C.O. (Estados Unidos), para servir a las reservas federales de los países ricos, la joyería y la industria tecnológica.» (Muñoz, 2020).

El espacio expositivo nos envuelve entre paredes y cortinas rojas que remiten al prostibar de carretera. Podríamos decir que estamos ante un verdadero descenso a los infiernos: el de la explotación sexual y el del trabajo en la mina. Dos pinturas, *Paisaje romántico de la mina 1* y *Paisaje romántico de la mina 2* nos muestran paisajes apocalípticos con claras alusiones a la historia del arte europeo: paisajes sublimes, preciosismo en el uso del *sfumatto* y *chiaroscuro*, perspectivas románticas de cadenas montañosas. Sin embargo, elementos extraños se funden en la imagen, que no pertenecen a priori a este género de pintura, pero sí a su territorio: un monocultivo de soja, una manguera que desemboca en el agua, probablemente vertiendo residuos químicos de pesticidas agrícolas, un estanque marrón que no es otra cosa que una mina ilegal de extracción de oro y nubes de un inquietante rojo intenso que lo tiñen todo (fig. 1). En el centro de la composición una nube emerge quizás efecto de una explosión en una mina a cielo abierto. Un barquero navega sobre una precaria balsa propulsada a motor ayudándose de un palo para dirigirla. No se trata de Caronte, sino de un minero, pero funciona, de igual manera, como símbolo del viaje de la muerte, como si por el río Estigia transitara hacia los Infiernos. Un Caronte que, como aquel original, no tiene mito destacable sino solamente una función, un cometido restringido, en este caso, a encontrar oro y navegar por el camino de la muerte sin un modelo heroico al cual hacer referencia.

Al pie de la pintura podemos leer «Esto no es un paisaje». Definitivamente, de la Barra construye una escena anti-romántica poniendo en relieve los conflictos del imaginario exotizante de las pinturas de viaje, cuyas referencias podemos encontrar en pintores como

³ Exposición desarrollada durante 2020 en el espacio de arte y residencias Homesession, Barcelona, España. (Collet y Lefaure, 2020; Muñoz, 2020)



Fig. 1. De la Barra, Daniel. *Paisaje romántico de la mina 2*, 2020. Óleo sobre lino, 150 x 60 cm. Cortesía del artista.

el holandés Frans Post, el alemán Johann Moritz Rugendas o el norteamericano Henry Augustus Ferguson. Estos artistas llegaban al “Nuevo Mundo” cargados de los ideales estéticos de las escuelas paisajísticas europeas como la holandesa y flamenca de los siglos XVI y XVII y sobre todo del Romanticismo del siglo XIX. Si bien muchas de estas obras eran creadas in situ, la mayoría eran recreadas en los talleres europeos o norteamericanos. (Romero, 2017) Este hecho, sumado a la influencia estética del naturalismo idealista de Humboldt como sistema de representación (Diener, 2007, p. 293), que recomendaba una combinación entre metodología científica, observación directa, percepción y sensibilidad artística, propiciarán el camino hacia la hiper-idealización y el exotismo del paisaje latinoamericano y a la creación de lo “pintoresco” como categoría estética.

El “rojo crepuscular” de la pintura de de la Barra, aludiendo al estilo de Caspar-Friedrich (Argullol, 1983, p. 78), lejos de hablar de una inquietud mística, nos evidencia una abyección: las cicatrices de la explotación minera, donde la “continuidad cognitiva” entre extracción de oro y explotación sexual, entre territorios entendidos como cuerpos y cuerpos conquistados como territorios (Segato, 2014, p. 58) son matriz misma del modelo de desarrollo capitalista. La imagen como contradicción expone el choque entre paisaje y territorio el cual ya no es siquiera objeto de una «conquista apropiadora» sino de una destrucción total, de una «nueva relación rapiñadora con la naturaleza, hasta dejar solo restos» (Segato, 2014, p. 58), una relación que Segato encuentra semántica y expresivamente extensiva a la destrucción física y moral que se ejerce hacia las mujeres. Asistimos aquí a un descenso a los infiernos que nos remite a las obras

cabales de la cultura occidental: la *Eneida*, la *Divina Comedia* o *El Corazón de las Tinieblas*, convirtiéndolo en lugar de denuncia contemporánea.

ESTO NO ES UN PAISAJE II: AGROINDUSTRIA Y CIENCIA

Durante el reinado de Carlos III se llevó a cabo la *Real Expedición Botánica del Reyno de Nueva Granada* (1783-1817), una expedición de carácter científico dirigida por José Celestino Mutis a través de la actual región de Colombia. Ésta tuvo una relevancia científica y social sin precedentes para la sociedad europea, dado los diversos hallazgos en materia de recursos naturales, sobre todo alimentarios, medicinales y minerales. Testimonio de ello son las ilustraciones y diarios manuscritos de Mutis, referente de la iconografía botánica americana del siglo XVIII y de la ilustración científica mundial. Sus más de seis mil láminas de botánica, realizadas en su propia “oficina de pintores”, conservadas actualmente en la colección del Real Jardín Botánico de Madrid presentan, siguiendo el sistema taxonómico de Carlos Linneo, un inventario biológico de especies que no solo sirvió a objetivos científicos, sino que formó un corpus de conocimientos que facilitó los proyectos de explotación y expansión comercial de productos agrícolas y mineros.

El mismo Mutis, quien sostenía una amplia correspondencia con Linneo, fue impulsor de proyectos de explotación de los recursos naturales novo-granadinos, objetivo principal de sus viajes por la región. Su viaje en 1766 a Cárcota de Suratá, donde decide poner en explotación unas minas de plata en la Montuosa Baja así como la dirección, a partir de 1777, de la explotación de la Real Minas el Sapo en Ibagué dan cuenta de ello. Estas empresas delatan el objetivo último de dichas exploraciones, dejando claro que el espíritu científico y clasificador de la ilustración servía, a la postre, a objetivos comerciales, convirtiéndose en verdaderos inventarios para los procesos extractivos que desde entonces han gobernado el territorio.

A través de los dibujos botánicos y la pintura de viaje de la Barra explora las implicaciones coloniales de la objetivación del mundo iniciada por el sueco Carlos Linneo con la taxonomía como sistema de clasificación de las especies animales y vegetales, haciendo hincapié en su implicación en los procesos de dominación y domesticación de la tierra y los recursos naturales de la zona. La exposición *Esto no es un paisaje. Episodio II. Real Expedición Botánica*⁴ presenta dibujos y pinturas en un espa-

⁴ Exposición desarrollada en el año 2021 en el espacio de arte y residencias Homsession, Barcelona, España. (Collet y Lefaire, 2021)



Fig. 2. de la Barra, Daniel. *Comedor*, 2021. Óleo sobre tabla, 210 x 135 cm. Cortesía del artista.

cio teatralizado para recrear un comedor burgués. En la obra *Comedor* (fig. 2), compuesta por una mesa cubierta enteramente por un óleo, podemos ver una representación de Pantagruel que toma como referencia los grabados decimonónicos de Gustav Doré. Sin embargo, interviene su composición, modificando el modelo humano para representar al gigante, invocando el rostro de Peter Brabeck-Letmathe, ex-presidente de la corporación Nestlé. Éste se nos muestra como un ser deforme y monstruoso, que engulle sin cesar los alimentos que el pueblo produce, tal como relata la fábula de François Rebelais, para saciar su apetito voraz y sus extravagancias en una vorágine infinita.

La quinua, el cacao, la caña de azúcar y la soja son los cuatro cultivos de producción intensiva en los que se centra el proyecto. Mientras que la historia de la explotación del cacao y la caña de azúcar nos habla de las raíces de los procesos de colonización, cultivos como la quinua o la paradigmática soja nos hablan de la matriz colonial



Fig. 3. de la Barra, Daniel. *Quinoa*, 2021. Óleo sobre papel, 40 x 40 cm. Cortesía del artista.

de la agricultura intensiva en la era de los Tratados de Libre Comercio. Su demanda desmesurada desde el norte ha aumentado, en las últimas dos décadas, la superficie de los monocultivos y ha convertido el fenómeno en un ecocidio de dimensiones irreversibles. En la leyenda de la lámina *Quinoa* podemos leer: «Su explotación masiva empobrece la ya frágil tierra del altiplano andino por los fertilizantes químicos para acelerar su producción latifundista. El alza de su precio la hace inaccesible para el consumo de las poblaciones locales aumentando la desnutrición y provocando la desaparición progresiva de la agricultura familiar para consumo propio.» (fig. 3). En la lámina *Glycine* podemos leer:

La deforestación y degradación de la tierra por la soja es de las más preocupantes de la región ocupando en algunos países el 60% de su área cultivable expropiando comunidades de sus tierras. Su monocultivo agroindustrial utiliza una semilla transgénica patentada por Monsanto hoy del grupo Bayer que ha sido modificada para resistir a herbicidas químicos que generan enfermedades crónicas, malformaciones, abortos en poblaciones expuestas a las fumigaciones contaminando también aire, agua y tierra. Se asesina cientos de líderes sociales y desplaza miles de familias cada año a causa de su cultivo.

Los dibujos de las expediciones botánicas son reproducidos haciendo hincapié en los modelos agroindustriales contemporáneos y sus conflictos, en el «control corporativo de la vida» (Shiva, 2011). La serie nos desvela la

otra cara del proyecto moderno de la Ilustración, a través de una crítica al sistema taxonómico como forma de colonialismo, contenedor de una «relación sujeto-objeto mediada por el poder y caracterizada por la dominación y la apropiación» (Demos, 2020, p. 186). Las láminas de de la Barra nos muestran una representación realista de la flora, con sus frutos en el momento de máxima productividad, que contrasta con la estética idealizada y estilizada del “estilo Mutis”, el cual combina las múltiples fases de desarrollo de la planta: hojas adultas y jóvenes, verso y reverso, flores maduras, capullos, frutos y semillas, con un resultado cuasi simbolista, convirtiéndose en un detallado estudio que funciona como inventario y, a la vez, manual de uso de explotación agrícola.

En la pintura *Monocultivo de Quinua* (fig. 4) volvemos a encontrar una exploración sobre la representación del paisaje, recreando una escena nocturna de un monocultivo de quinua. Es interesante contrastar esta imagen con las lecturas canónicas de la historia del arte en las que la Naturaleza es entendida, desde la perspectiva romántica, a través de la pérdida y el duelo. Siguiendo las reflexiones de Rafael Argullol en su particular itinerario por el paisaje romántico, la sensibilidad hacia la Naturaleza proyecta en su representación un sentimiento de pérdida, nostalgia y duelo que nos habla de la escisión entre hombre y Naturaleza como herencia de la Ilustración cartesiana.

Frente a la escisión entre hombre y Naturaleza, la nueva sensibilidad romántica se propone la búsqueda poética de aquella Naturaleza ideal, [...] en la que la razón y la libertad humanas se unifican. Es obvio que en la pintura del paisaje ideal -o, más bien, de la nostalgia del paisaje- ocupa, consecuentemente, una función de primer orden en el arte romántico. (Argullol, 1983, p. 42).



Fig. 4. de la Barra, Daniel. *Monocultivo de Quinua*, 2021. Óleo sobre lino, 80 x 60 cm. Cortesía del artista.

La sensibilidad romántica hacia el paisaje oculta una pretensión desesperada de retorno a una plenitud perdida y a una congregación con el mundo de lo divino (Argullol, 1983). Pero, yendo más allá de esta reflexión, podemos entrever que dicho anhelo es, en cierta forma, la pertenencia y el ansia por recuperar un poder sobre el medio del cual se cree expulsado, como del Edén, tras la articulación del nuevo mundo moderno científico-cartesiano, que implicó un distanciamiento objeto-sujeto-naturaleza que aún sustenta la estructura de nuestra matriz moderno/colonial contemporánea. Esta nueva sensibilidad articulada, como explica Argullol, sobre una contradicción entre poder e impotencia, es consciente de la tragedia moderna de la cual el paisaje romántico es reflejo absoluto. Pero a su vez, este tipo de representación sirve claramente como pretexto y justificación de los procesos de domesticación de lo indómito del “Nuevo Mundo” (Diener, 2017, p. 291), ideales de justificación del sometimiento y explotación del territorio latinoamericano, de la «guerra» basada en la “dominación y apropiación” de la Tierra» (Demos, 2021, p. 12) a través de una construcción estética que, aunque ya no sea bucólica, sí continúa siendo ideal.

las representaciones estereotipadas de la naturaleza construidas desde Europa a partir del siglo XV, constituyeron un ejercicio de violencia epistémica que suprimió la condición humana de los sujetos-objetos-naturalezas extraeuropeas, hasta tal punto que, las reproducciones de la naturaleza colonial sostenidas por la industria cultural constituyen la imaginación del presente y continúan legitimando prejuicios y suposiciones hegemónicas. (Romero Caballero, 2015, p. 2).

En esta pintura convergen y colisionan las tradiciones del mundo moderno. El desconsuelo y la desposesión propios de la sensibilidad romántica se manifiestan en esta escena, personificados por un agricultor que trabaja, durante la noche, en un monocultivo de quinua; una escena anti-bucólica y desmitificada del medio y las condiciones de vida de sus habitantes. El “nocturno”, el *chiaroscuro* o el *sfumatto*, entendidos por el romanticismo como reflejo de la crisis espiritual entre el Yo y la Naturaleza, sirven a de la Barra para exponer las contradicciones del mundo contemporáneo en una pintura que ya no funciona como utopía estética, sino como reflejo del desgarramiento entre vida y medio, entre “buen vivir” y producción capitalista.

MEMORIAS DEL DESTIERRO EN EL DELTA DEL EBRO Y EL AGRO PONTINO

Durante 2021 y 2022 de la Barra realiza una serie de investigaciones entre España e Italia, de las cuales emer-



Fig. 5. De la Barra, Daniel. *Alfombra*, óleo sobre sacos de arroz, 400 x 130 cm. Cortesía de Daniel de la Barra.



Fig. 6. De la Barra, Daniel. *Banderas negras*, 2022, técnica múltiple, 50 x 67 cm. Cortesía del artista.

gerán dos proyectos: *Destierro* (2021-2022)⁵, investigación realizada en el pequeño núcleo urbano de Balada en el Delta del Ebro y *Vista a volo d'aquila. Pittura di viaggio e dialoghi in esilio* (2022), desarrollado en la zona del Agro Pontino⁶. Partiendo una vez más de las múltiples referencias a las ya citadas expediciones botánicas y la pintura de viaje que consolidaron la mirada sobre la naturaleza como tierra de conquista, estos trabajos nos permiten realizar una crítica a la violencia socioambiental que se produce en las zonas agroindustriales sud-europeas, hablándonos de las implicaciones globales de los modelos extractivos contemporáneos en las entrañas del propio occidente y de la descentralización de las jerarquías centro-periferia como reproducción del modelo extractivo-colonial en otros territorios.

La zona del Delta del Ebro es uno de los territorios españoles más perjudicados por los avances del cambio climático. Su ecosistema, que depende de un sensible equilibrio entre costa, campo y fauna migratoria, ha sufrido grandes afectaciones debido a la subida del nivel del mar pero también al crecimiento del monocultivo de arroz y la retención de los sedimentos del río por las presas de regadío. La imposición de este sistema agroindustrial ha conllevado una disminución desmesurada de su biodiversidad y una crisis ecosocial en un territorio considerado, además, área protegida de aves, don-

de se concentra el 60% de las especies de Europa. De la Barra interviene los arrozales con la pieza *Alfombra* (fig. 5), compuesta de óleos realizados sobre sacos de arroz cocido. Tomando como referencia la estética ornamental y estilizada del *art nouveau*, estas telas representan dos especies propias de los humedales: las salicornias y las crasuláceas. Éstas, fundamentales para la regulación de la salificación, se han visto suprimidas de su territorio en las últimas décadas. En este caso, las alfombras son “sembradas” en las líneas intermedias de los monocultivos de arroz, un gesto poético que busca transformar simbólicamente el territorio, devolviéndole lo que le pertenece.

Otra de las intervenciones es *Banderas Negras* (fig. 6), una acción sobre una serie de banderas negras tradicionalmente usadas en los arrozales como método de disuasión de aves migratorias. En este elemento técnico, rudimentario y a la vez altamente simbólico, confluye la disputa entre agroindustria y vida. Las banderas son intervenidas por el artista con una serie de frases extraídas de un cancionero de baladas compuesto durante su estancia en el delta: «Este ilusorio velo inverso escapa de las bombas hacia la superficie silenciosa de otro lado» o «Que hay de hermoso en la fotografía de los campos que retornan a ser ruta y espectáculo cuando no echarán nunca raíces en noches frías». La balada, como canto al amor perdido, se destina a cuestionar los modos de habitar y mirar este paisaje como tierra de despojo y expolio, una acción en la que el dispositivo de control y muerte, que expulsa toda vida que no sirva al beneficio de los procesos de producción masiva, se transforma temporalmente en un gesto de hospitalidad.

Vista a volo d'aquila. Pittura di viaggio e dialoghi in esilio (2022) es un proyecto pictórico y performativo desarrollado en el Agro Pontino, zona de marisma

⁵ La investigación se realizó durante una residencia en el Centre Lo Pati junto a la antropóloga María Faciolince y la colaboración de Josep Pinjol, Luís Martínez y Miquel Curto. Algunos resultados de este proyecto fueron expuestos durante 2022 en la Galería Joan Prats, Barcelona. (Chillida, 2022a; Chillida, 2022b) La exposición titulada *Esilio*, comisariada por Alicia Chillida, fue ganadora del Premio Collezione Taurisano 2022.

⁶ Este proyecto fue ganador de la beca MAEC-AECID, del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, para ser desarrollado en la Real Academia de España en Roma a lo largo de 2022 y expuesto en la muestra *Processi 149*. (Real Academia de España en Roma, 2022b)

de la provincia de Latina, región italiana del Lazio. Al igual que el Ebro, el Agro Pontino arrastra una historia de conflictos territoriales que han sometido a la naturaleza a un proceso de destierro permanente. Obras como *Departure for the Hunt in the Pontine Marshes* de Horace Vernet (1833) inspirada en el Romanticismo decimonónico o la serie de paisajes finiseculares *Sunset on the Pontine Marshes* y *Laguna Pontina* (1896) del catalán Enrique Serra y Auqué, de estética post-impresionista, nos muestran las zonas pantanosas a través de paisajes terribles y hostiles, atardeceres rojizos y agónicos. La nostálgica luz crepuscular de los atardeceres de Serra nos ofrece una naturaleza exuberante a la vez que remota y desoladora.

El imaginario tradicional de la pintura de paisaje centrado en la idea de lo inabarcable, adverso y peligroso tiene estrecha relación con los procesos modernos de colonización, saneamiento y ordenación del territorio. Como explica Misiani, «El paisaje artístico que atraía a los viajeros del pasado, se había visto sustituido por un paisaje social, en cuyo centro estaba la condición humana de los campesinos» (Misiani, 2011, p.131). Las aspiraciones políticas, económicas, sociales e ideológicas de la modernidad italiana se proyectaron en la creación de la provincia de Littoria paralelamente al proyecto de erradicación de la malaria (Snowden, 2006). Pero si bien los orígenes de este proceso se encuentran en el Risorgimento italiano y en el proyecto de la *Bonifica Integrale*, el relato fundacional civilizatorio del Agro Pontino se sustenta, aún actualmente, en la *Città di Fondazione* fascista y en la *Legge Mussolini* de 1933 (Mittner, 2014, p. 530). El proyecto fascista y su propaganda contribuyó a la creación de una nueva identidad de “campesinos-colonos” fruto de la denominada “política de colonización interior” que, como sostiene Misiani, propició la creación de «una estética social del paisaje que se inspiró en la pintura paisajística del siglo XVII y que introdujo en el espacio el realismo social» (Misiani, 2011, p. 106).

La apropiación intensiva de la tierra y los modelos extractivistas de explotación no sólo tienen consecuencias directas sobre los ecosistemas, sino también sobre el tejido poblacional y su calidad de vida, trabajadores y trabajadoras rurales, campesinos, población indígena y contingentes de clases populares (Merlinsky y Serafini, 2020, p. 12). En este sentido, las implicaciones de la transformación “totalitaria” de la tierra a través de este “realismo social paisajístico” no consiguió erradicar la malaria tal como había profesado y produjo, además, una pauperización de las condiciones de vida de los trabajadores desplazados *ex profeso* para tal empresa. La fundación fascista de Littoria, hito del proceso de “expansión imperial-colonial interior”, constituyó a su

vez un preámbulo para las aspiraciones coloniales internacionales centradas en la invasión colonial de África Oriental. (Snowden, 2006) La matriz colonial de este modelo de desarrollo *ad hoc* atraviesa los actuales sistemas de producción y acumulación y, sobre todo, las condiciones de semi-esclavitud de los trabajadores migrantes racializados de las explotaciones agrícolas intensivas pontinas, jornaleros sin garantías laborales, mayormente personas sij, presas de las “agro-mafias”.

Vista a volo d'aquila aborda este conflicto entre paisaje y territorio. Como parte del proyecto, de la Barra interviene un campo de cultivo con ayuda de una máquina retroexcavadora extrayendo de la tierra la palabra “Esilio” (fig. 7). Debido a sus grandes dimensiones ésta sólo puede leerse completamente desde gran altura, como se dice tradicionalmente “a vista de águila” (fig. 8). La palabra *Esilio* entendida como “destierro” nos habla de la expulsión de un lugar o territorio determinado. El destierro nos remite a una lejanía y a una ausencia y, en el lenguaje ascético de reminiscencia dantesca, al mismo infierno donde las almas quedan excluidas del paraíso.



Fig. 7. De la Barra, Daniel. *Esilio*, 2022. Fotograma del registro filmico de Emanuelle Quartarone.



Fig. 8. De la Barra, Daniel. *Esilio*, 2022. Fotograma del registro filmico de Emanuelle Quartarone.

La acción de extraer la tierra de su lugar de pertenencia nos remite al desplazamiento histórico del territorio de su propio paisaje y a la contradicción entre la sacralización de la memoria del paisaje pontino, desde el romanticismo hasta el fascismo, y los procesos extractivos de herencia fascista que dominan aún hoy el territorio.

Esta acción interpela también el imaginario fundacional fascista aún presente en la región, donde esculturas de águilas habitan el territorio y los hogares de los propietarios agrícolas. Fascismo, modernidad, capitalismo y colonialidad atraviesan este territorio reproduciendo globalmente la matriz colonial del poder y sus estructuras de explotación de la naturaleza y de los y las trabajadoras del sur global, las jerarquías de clase, raza, división del trabajo y alienación.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tal como destacan Merlinsky y Serafini, una de las formas fundamentales, y quizás la más importante, en que el arte puede contribuir a la acción colectiva «es a través de su potencial para activar la imaginación. [...] En estas aperturas se pueden deconstruir los conceptos que sirven de base al sistema actual, así como visualizar y sentir, por ejemplo, diferentes ontologías, visiones de lo común y formas de relacionarnos con el territorio» (Merlinsky y Serafini, 2020, p. 20). De la Barra propone a través de su obra un desmontaje de las estructuras coloniales vigentes en los imaginarios culturales heredados de la modernidad, reforzados por un aparato simbólico que administra su memoria y perpetuando las categorías universalistas impuestas por la modernidad desarrollista post-1492. Este trabajo aborda el problema del paisaje como producción cultural, lugar de memoria y lugar de fricción donde convergen las contradicciones del mundo moderno, la construcción de su imaginario y sus jerarquías de poder. Su obra nos brinda un espacio privilegiado donde poner en entredicho las dinámicas y estructuras de poder que han relegado la naturaleza a un espacio subalterno de explotación y dominación, así como sus implicaciones materiales y humanas. Se trata de un ejercicio de disenso político y estético que propone otras formas de pensar y defender la vida y nuestro mundo en común a través de un ejercicio constante de imaginación política que, desde el arte, pueda combatir la crisis ambiental y el avance depredador del modelo extractivo contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

Albán, Adolfo A. y José Rafael Rosero Morales. 2016. “Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecno-

lógica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia”. *Nómadas*, n° 45, octubre, pp. 27-41. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5890453> [Consultada el 06/07/2022].

Arévalo-Viveros, Juan Manuel, Lina María Becerra-Vallencia y Yasmín Puentes-Giraldo. 2022. “La empresa moderna capitalista transnacional: entre el desarrollo y las crisis civilizatorias (dimensión social)”. *Entramado*, n° 1, enero-junio, pp. 1-22. Disponible en: <https://doi.org/10.18041/1900-3803/entramado.7374> [Consultada el 07/07/2022].

Argullo, Rafael. 1983. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Bruguera.

Barrieros, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo visual interepistémico”. *Nómadas*, n° 35, octubre, pp. 13-29. Disponible en: www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002 [Consultada el 05/06/2022].

Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán, Editorial Universidad del Cauca - Instituto Pensar, Universidad Javeriana.

Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, editores. 2007. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Césaire, Aimé. 2006. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, Akal.

Chillida, Alicia. “Daniel de la Barra: Destierro”. *Artishock*, 16 Jul. 2022a, <https://artishockrevista.com/2022/07/16/daniel-de-la-barra-destierro/> [Consultada el 20/07/2022].

Chillida, Alicia. “Daniel de la Barra: Destierro”. *Galeria Joan Prats*, n.d., 2022b, <https://www.galeriajoanprats.com/ca/destierro/> [Consultada el 12/07/2022].

Collet, Olivier y Jérôme Lefauve. “Opening Daniel de la Barra 28/07/2020”. *Homesession*, n.d., 2020, <https://www.homesession.org/wordpress/blog/tag/artist-in-residence/> [Consultada el 28/06/2022].

Collet, Olivier y Jérôme Lefauve. “Expedición”. *Homesession*, s.d., 2021. <https://www.homesession.org/wordpress/blog/tag/expedicion/> [Consultada el 28/06/2022].

Demos, T. J. 2020. *Descolonizar la naturaleza: arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Madrid, Akal.

Diener, Pablo. 2017. “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”. *Historia*, n° 2, julio-diciembre, pp. 285-309. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33440202> [Consultada el 28/06/2022].

- Ginsberg Galería. “Daniel de la Barra”. *Ginsberg Galería*, 2021, <https://ginsberggaleria.com/DANIEL-DE-LA-BARRA> [Consultada el 10/07/2022].
- Godfrid, Julieta. 2016. “Mega-minería y colonialidad. Nuevas estrategias e legitimación. Viejos binomios”. Chasqui. *Revista latinoamericana de comunicación*, n° 131, abril-julio, pp. 159-179. Disponible en: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2693> [Consultada el 19/07/22].
- Lugones, María. 2008. “Colonialidad y Género”. *Tabula Rasa*, n° 9, julio-diciembre, pp. 73-101. Disponible en: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf> [Consultada el 10/07/2022].
- Merlinsky, Gabriela y Paula Serafini, editoras. 2020. *Arte y ecología política*. Buenos Aires, CLACSO - IIGG Gino Germani.
- Misiani, Simone. 2022. “Colonización interior y democracia: la reforma agraria italiana de 1950”, *Historia Agraria*, n° 54, agosto, pp. 105-140. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10234/149707> [Consultada el 04/07/2022].
- Mittner, Dunia. 2014. Sabaudia. Le trasformazioni di un territorio (convenio). Fava, Nadie; García Vergara, Marisa, directoras. *Territoris del turisme: l'imaginari turístic i la construcció del paisatge contemporani*, Girona, Universidad de Girona (enero, 2014). Barcelona, Viguera Editores.
- Muñoz, María. “Daniel de la Barra, ‘Esto no es un paisaje’ en Homession.” *NEO2*, 5 Ago., 2020, <https://www.neo2.com/daniel-de-la-barra-esto-no-es-un-paisaje-en-homession/> [Consultada el 28/06/2022].
- Nogué i Font, Joan, coordinador. 2016. *La construcción social del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Peluffo Linari, Gabriel. 1999. *Historia de la pintura en Uruguay 1. El imaginario nacional-regional 1830-1930*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Quijano, Anibal. 2014. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. CLACSO, editor. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, CLACSO, pp. 777-832. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf> [Consultada el 10/07/2022].
- Ranciére, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago.
- Ranciére, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Real Academia de España en Roma. 2022a. “Daniel de la Barra”. *Real Academia de España en Roma*, s.d. Disponible en: <https://www.accademiaspagna.org/portfolio/daniel-de-la-barra/> [Consultada el 10/07/2022].
- Real Academia de España en Roma. 2022b. “Processi 149: exposición”. *Real Academia de España en Roma*, s.d. Disponible en: <https://www.accademiaspagna.org/proximamente-processi-149/> [Consultada el 12/09/2022].
- Romero Caballero, Belén. 2015. “La colonialidad de la naturaleza. Visualizaciones y contra-visualizaciones decoloniales para sostener la vida”. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n° 8, pp. 1-22. Disponible en: <http://www.uv.es/extravio> [Consultada el 06/07/2022].
- Romero, Rafael. 2017. “Paisajes latinoamericanos de artistas viajeros del siglo XIX en la Colección Patricia Phelps de Cisneros”. António de Abreu Xavier, director. *La Península Ibérica, el Caribe y América Latina: Diálogos a través del Comercio, la Ciencia y la Técnica (Siglos XIX – XX)*. Évora, Publicações do Cidehus, Disponible en: <http://books.openedition.org/cidehus/2917> [Consultada el 06/07/2022].
- Sánchez, Efraín. 2008. “Las artes plásticas”. Enrique Ayala Mora, director y Coordinador Eduardo Posada Carbó, coordinador. *Historia General de América Latina VII. Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870-1930*. Madrid, Ediciones Unesco, Editorial Trotta, pp. 533-566.
- Segato, Rita. 2014. *Las nuevas formas de guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla, Pez en Árbol.
- Shiva, Vandana. 2011. *The Corporate Control of Life*. Documenta (13): “100 Notes - 100 Thoughts”, n° 12. Ostfildern, Hatje Cantz.
- Snowden, Frank M. 2006. *The Conquest of Malaria: Italy, 1900-1962*. Londres, Yale University Press.
- Svampa, Maristella. 2013. “El consenso de los Commodities” y lenguajes de valoración en América Latina”. *Nueva Sociedad*, n° 244, marzo-abril. Disponible en: www.nuso.org [Consultada el 10/07/2022].
- V.V.A.A. 2014. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, CLACSO.