

CAMPAÑA DEL DESIERTO RELOADED

José Gallo Llorente - Josefina Horquín - Javier Alvarado Vargas
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen: Campaña del Desierto, obra realizada por José Gallo Llorente, consiste en una serie de fotografías tomadas durante la cosecha de soja realizada en un campo de plantación. Las imágenes, mediante encuadres que varían entre los muy cerrados y planos generales, nos muestran el cultivo y las máquinas, omitiendo la presencia de personas. Una estética minimalista que aporta al concepto de desierto aplicado en el título, el mismo que a su vez tiene un trasfondo histórico relacionado con la realidad actual (2015) del país donde se enmarca. El nombre de Campaña del Desierto es el que se le dio al emprendimiento de Juan Manuel De Rosas, mientras que Julio Argentino Roca llevó a cabo la empresa conocida como Conquista del Desierto. A partir de esta serie de fotografías se presenta un análisis sobre la identidad argentina y las representaciones en cuanto a la presencia y ausencia a partir de una serie de fotografías sobre la cosecha de soja.

Palabras clave: soja, fotografía, arte y política, Campaña del Desierto, Conquista del Desierto

Campaña del Desierto, obra realizada por José Gallo Llorente, consiste en una serie de fotografías tomadas durante la cosecha de soja realizada en un campo de plantación. Las imágenes, mediante encuadres que varían entre los muy cerrados y planos generales, nos muestran el cultivo y las máquinas, omitiendo la presencia de personas. Una estética minimalista que aporta al concepto de desierto aplicado en el título, el mismo que a su vez tiene un trasfondo histórico relacionado con la realidad actual (2015) del país donde se enmarca.



El nombre de Campaña del Desierto es el que se le dio al emprendimiento de Juan Manuel De Rosas, mientras que Julio Argentino Roca llevó a cabo la empresa conocida como Conquista del Desierto. Aunque con algunos objetivos en común, la principal diferencia entre ellas es que la llevada a cabo por Rosas desplazó al indio hacia el sur y a la cordillera, mientras que la de Roca lo que hizo fue exterminar a todo poblador originario que estuviera en el camino o someterlos a su poder, y la vez que buscaba expandir el terreno explotable e incorporar tierras para la

agricultura y la ganadería, actividades que poco a poco definían el rol del país ante el mundo por una gran cantidad de años: agroexportador. Por eso el título de la obra no es ingenuo y articula con la imagen, resignificándola, transforma un acontecimiento sensible en otro. Es que la alusión a otro acontecimiento aquí cumple la función de hacernos experimentar la textura de lo sensible, mejor de lo que podrían hacerlo las palabras “adecuadas”.

De la misma manera que el genocidio roquista, la siembra y cosecha extensiva de soja produce el mismo efecto sobre nuestra pampa. Con el surtido de agroquímicos que se emplea para su óptimo rendimiento se genera una desertificación de toda especie vegetal que no sea la soja, que es la única resistente a los plaguicidas. Además de perder la flora, como consecuencia la fauna también se ve obligada a encontrar otros lugares donde subsistir.

Otro gran problema es que al ser más rentable que el resto de los cultivos, se siembra y se resiembra soja generando un deterioro del suelo que es difícilmente recuperable si se quisiera volver a dar lugar a otras especies de plantas.

Ahora, ¿por qué la obra se denomina Campaña del Desierto (como la de Rosas) si en realidad se equipara con la Conquista del Desierto de Roca? Es simple, en el ámbito rural, cuando es época de cosecha a ese periodo de tiempo se le llama campaña. De ahí viene el juego de palabras que propone el artista.



Podemos enmarcar este trabajo en el contexto modernidad-posmodernidad, donde el dilema de las identidades y el laberinto de la representación es contundente. Esta serie fotográfica se circunscribe en la representación postmoderna de la que habla Grüner (2004) sólo que en este caso no es sobre el espectáculo televisivo de la guerra sino sobre la desertificación de la llanura argentina por medio de sobreexplotación de la soja. Ni siquiera vemos cuerpos en las imágenes, solo máquinas funcionando y vaciando el campo. Sólo conocemos estas imágenes que representan el momento de la cosecha; detrás hay relaciones de poder e intereses en juego. Este cultivo además es el que hoy en día coloca a la Argentina en una posición de país agroexportador, opacando la incipiente –y en proceso de revitalización- industria nacional que viene generando una fuerte sustitución de importaciones y la posibilidad de exportar productos industriales.

Por otro lado, viendo el panorama histórico, hemos sido llamados “el granero del mundo”. Esta identidad presentada hacia el afuera deviene del proceso de campañas terriblemente crudas y hostiles hacia los pueblos originarios que habitaban áreas productivas para su posterior concentración en el puñado de familias mas poderosas de la ciudad del puerto. No fue una construcción identitaria azarosa, sino que fueron una serie de decisiones con un concepto plenamente europeo (y sobre todo inglés) de que los países del nuevo mundo debíamos ser monoprodutores para alimentar el proceso de industrialización y producción en Europa. Un dato que no es menor para el análisis es que las familias que detentaban el poder y llevaron a cabo el proceso de concentración de tierras y de insertar a la Argentina en el mercado mundial como exportadores de grano y carne tenían un fuerte arraigo cultural europeo. Pensaban como ellos y querían ser como ellos desde la arquitectura hasta las costumbres pasando por todos los matices intermedios. Aquí hay otro punto de coincidencia con Grüner, quien habla de las

identidades nacionales injertadas en América Latina en los procesos independentistas llevados a cabo por hijos de europeos que querían un modelo de estado como el que proponía la Revolución Francesa. Argentina no es la excepción, nuestros libertadores fueron personas que en muchos casos se formaron en Europa, venían de familias que simpatizaban con el Viejo Continente o directamente eran hijos de europeos. Es por eso que no escapamos al dilema de las identidades y de la representación en la posmodernidad, pero aún así se pueden analizar otros aspectos de las representaciones.

Entonces, las fotos buscan generar una dialéctica entre presencia y ausencia de la que habla Grüner, pero con una vuelta más: lo que buscan representar no es algo que estuvo presente y ahora esta ausente, sino que la imagen remite a algo que está presente y luego estará ausente. Todas las pequeñas plantas de soja terminarán siendo un desierto de rastrojo, un campo pelado y sin vida. Y es éste el disparador del análisis. Lo que pasa con las fotos es que no son capaces de mostrar la totalidad de lo que buscan narrar. Como bien señala Ranciere (2010): “La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y no lo dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo (...). Y la voz no es la manifestación de lo invisible, opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en el proceso de construcción de la imagen”.

Además, el autor sostiene que la imagen intolerable, politizada y cruda, es la que indigna al espectador, aunque no tiene la potencia necesaria para generar una transformación de esa indignación en acción activista. La serie de fotos de la Campaña del Desierto es cruda, es real, es doloroso ver la llanura convertida en un desierto muerto y seco. Pero ¿qué posibilidades reales hay de frenar este proceso que forma parte y es motor de la economía argentina?

En esta era donde la reproductibilidad triunfa, el soporte no es algo menor para la obra. Es la técnica la que permite que podamos obtener de ella tantas copias como queramos o necesitemos para difundirla. Cuando se trata de una obra que está cargada de contenido, que va más allá de su sentido estético, sino que lo que más pesa de ella es la carga política, social y de contexto que significa, este tipo de experiencia resulta complementaria. Como plantea Benjamín (Buchar: 2009), el arte técnicamente reproductible destruye al aura (ese aquí y ahora irreplicable) de la obra de arte tradicional, pero toma ahora una función política: predomina el valor exhibitivo por sobre el valor cultural para la emancipación de masas, estetización de la política.



La articulación entre el título y la obra, retomamos, no es algo aleatorio, ni casualidad. Richard (2006) habla sobre el binarismo en que el que el arte está dividido: centro y periferia. Donde el centro corresponde al privilegio de la identidad, de la forma, de poder gozar refinadamente de las ambigüedades y las paradojas textualistas de la “deconstrucción”, mientras que a la periferia le corresponde el lugar de los contenidos, asociada frecuentemente a lo latinoamericano, cumple el rol de primitivizar su imagen, naturalismo de la representación. Ante esta situación, y la de la

saturación icónica, contexto donde se dificulta saber diferenciar el trabajo con la imagen del resto de lo visible entregado a la sobreexposición informativa y comunicativa, la autora propone evitarlo a través de la opacidad, del arte crítico, sin perder de vista la criticidad del lenguaje como forma. Obras que requieran que se las lean desde la racionalidad móvil de una especie de tercer espacio que conjugue por un lado, la especificidad crítica de lo estético y por otro, la dinámica movilizadora de la intervención artístico cultural, que lleven al espectador a preguntarse por los usos políticos del significado.

En la serie de fotos encontramos no sólo un tinte político, sino una ideología marcada, es por eso que se puede relacionar con la politización del arte de la que habla Benjamin, quien elabora el término estetización de la política para caracterizar la doble intención fascista de organizar a las masas proletarias y mantener, mediante el funcionamiento de mecanismos y dispositivos estético-políticos, las relaciones de producción y de propiedad heredadas; intención que, nos dice Benjamin, culmina en el goce con la autoaniquilación y que establece condiciones para que no se produzca la revolución. Dicho modo de organización fascista consiste en formas de producir experiencia íntimamente relacionadas con la aparición de las tecnologías de difusión y reproducción masiva moderna y su repercusión en la función social del arte actual o en la época de su reproductibilidad técnica.

Por último, y en cuanto al rol del espectador que busca esta obra en base a las tres estéticas que propone Sanchez Vazquez (2006), se necesita un espectador activo en el plano mental, que no sólo sienta placer, sino también que interprete la obra. Las imágenes pueden considerarse como una simple muestra de cómo se realiza una cosecha de soja, pero cuando se enmarca en contexto, la soja tiene un contenido muy fuerte: es una de las principales exportaciones del país, por ende, un gran sustento para la economía; también implica intereses que este sector, agrónomo y reducido, maneja. Por eso es que el título cobra importancia. Por eso es necesario el plano del contexto y de la politización para la obra.

Bibliografía

BUCHAR, I. "Arte autónomo y arte politizado". En: Cuestiones de arte contemporáneo, Emecé, Buenos Aires: 2009.

GRÜNER, E. "El conflicto de las identidades y el debate de la representación". En: La Puerta, Facultad de Bellas Artes, La Plata, 1º edición: 2004.

RANCIÈRE, J. "La imagen intolerable". En: El espectador emancipado. Editorial Manantial, Buenos Aires, 2010.

RICHARD, N. "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad". En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (comp.). Paidós Ibérica, Barcelona, 2006

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. "De la estética de la recepción a la estética de la participación". En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (comp.). Paidós Ibérica, Barcelona: 2006.