

Buscar en lo propio. La presencia de las culturas populares en la obra de Florencia Sadir


Search in your own.

The presence of popular cultures in the work of Florencia Sadir

Cecilia Casablanca

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio,
Universidad Nacional de San Martín, CONICET, Argentina

ccasablanca@unsam.edu.ar

 <https://orcid.org/0009-0003-3164-0641>

Resumen

El presente artículo aspira a colaborar en la reflexión sobre la presencia de las culturas populares en el arte contemporáneo argentino a partir del análisis de un conjunto de obras realizadas por la artista Florencia Sadir. Desde la observación de la materialidad de las piezas se busca indagar en las técnicas incorporadas, los procedimientos realizados y las relaciones con el ambiente natural y cultural en el que se produjeron. Explorar sobre las estrategias de la artista en la búsqueda de conocimientos comunitarios puestos en juego, obliga a pensar algunas relaciones con el contexto histórico y político a fin de desarrollar un análisis de las experiencias estéticas en forma situada. El aprendizaje de antiguos oficios, la incorporación de técnicas artesanales y el intercambio en los territorios rurales son algunas de las claves en la búsqueda de lo propio, donde lo popular aparece como usina de conocimientos y posibilidades creativas, desplegando a su vez diversas relaciones sociales con impacto en nuevos acontecimientos.

Palabras claves: culturas populares, arte contemporáneo, artesanías, tierra, cerámica.

Abstract

This article aims to collaborate in the reflection on the presence of popular cultures in contemporary Argentine art from the analysis of a set of works by the artist Florencia Sadir. From the observation of the materiality of the pieces, I seek to investigate the incorporated techniques, the procedures carried out and the relationships with the natural and cultural environment in which they were produced. Exploring the artist's strategies in the search for community knowledge put into play, forces us to think about some relationships with the historical and political context in order to develop an analysis of aesthetic experiences in a situated way. The learning of ancient trades, the incorporation of craft techniques and the exchange in rural territories are some of the keys in the search for what is one's own, where the popular appears as a powerhouse of knowledge and creative possibilities, unfolding in turn various social relationships with impact on new events.

Keywords: popular cultures, contemporary art, handicrafts, earth, ceramics

Enviado: 29 de marzo de 2023 - **Aceptado:** 12 de junio de 2023

1. Introducción

Son numerosos los artistas contemporáneos que incorporan técnicas artesanales en sus producciones a partir del aprendizaje de oficios y la asimilación de formas de hacer populares transmitidas por fuera de los

ámbitos académicos. Asimismo, se evidencia una vuelta a los territorios donde se promueven instancias de diálogo e intercambio con las poblaciones locales. En esos encuentros, el interés por la cultura popular ligada a lo comunitario, lo rural y lo indígena encuentran un lugar destacado. Los motivos de esta

tendencia se deben buscar en al menos dos variables de relevancia. Por un lado, la recurrencia de interpelaciones por parte de los artistas sobre sus orígenes, en relación a las raíces tanto precolombinas como coloniales y contemporáneas que fueron marginadas en los discursos instaurados sobre la construcción del Estado Nación (Schneider, 2006: 49). Por otra parte, estas posibilidades exploratorias solo pueden ocurrir en el desarrollo de un arte contemporáneo caracterizado por la simultaneidad de prácticas que hicieron estallar los lineamientos evolutivos sostenidos por las historiografías modernistas establecidas. Construcciones culturales que reprodujeron y perpetuaron la existencia de sectores hegemónicos y subalternos, configurando lugares ilusorios que pretendieron constituir una identidad nacional monolítica e integrada. Algunas autoras ya nos habían advertido sobre el hecho de que la tradicional oposición entre arte y artesanía, y entre lo culto y lo popular se basaron en concepciones esencialistas e inmutables, que dejaron en evidencia la inconsistencia de esta dicotomía comprobada en los permanentes cruces y contaminaciones entre ambos campos (Bovisio y Penhos, 2017).

En este marco, la apropiación y resignificación constituyen dos operaciones fundamentales que interpelan la construcción de las identidades mencionadas, a la vez que, al observar los síntomas del pasado en el presente, dan cuenta de nuevas temporalidades (Giunta, 2014). Si con la llamada desmaterialización, propuesta por los conceptualismos desde la década de 1960, primaron la incorporación de las nuevas tecnologías y la alternativa efímera de las obras, en la actualidad varios artistas se proponen materializar sus producciones a partir de la búsqueda de conocimientos populares con privilegio de la transmisión oral, la práctica de taller y la experimentación material. Estas operaciones presentan múltiples objeciones en la medida que muchas de las estrategias de apropiación puestas en obra por los artistas suelen estar ubicadas en puntos nodales dentro de una red global de flujos culturales, en la cual ciertos discursos indígenas o populares son rápidamente convertidos a un idioma asimilable para el consumo internacional (Fabaron, 2012). Se vincula con las formas de concebir el arte latinoamericano bajo las influencias folclóricas e indígenas que

muchas veces estandarizaron, estereotiparon o exotizaron tendencias continentales.

En función del interés de los artistas por un posicionamiento estratégico dentro del sistema del arte, en muchos casos las apropiaciones y resignificaciones pueden ser pensadas bajo la lógica de la toma de posesión de algo que es del otro como insumo para una obra potencialmente globalizable. Pero también se pueden considerar estas acciones como las prácticas principales subyacentes de todo intercambio cultural en situaciones dialógicas de conocimiento mutuo. La presencia de artistas cuyas historias personales se anclan en los territorios produce situaciones de intercambio, donde la perspectiva de la apropiación se transforma en experiencias prácticas de aprendizaje. Las mismas superan la adopción de símbolos y técnicas para expresar motivaciones radicales en la construcción de la propia identidad desde una nueva autocomprensión. (Schneider, 2006: 43)

Poder pensar de qué manera los artistas argentinos participan de prácticas contemporáneas que ponen en circulación materiales,

procedimientos y símbolos culturales contribuye al debate sobre las dinámicas actuales de la globalización (Fabaron, 2012). Pero, fundamentalmente, aporta a pensar lo social desde un campo que, como señala Tim Ingold (2012), permite no solo explorar el modo en que los humanos percibimos, nos relacionamos y construimos el mundo en el que vivimos, sino –y fundamentalmente– posibilita desafiar críticamente los estereotipos y las suposiciones aceptadas. En la medida que se perpetúa el modelo que entiende el hacer como la imposición de una forma sobre la materia, donde el trabajo humano es reducido a un conjunto de habilidades del sujeto, como si estas fueran operaciones mecánicas, no hay espacio para la creatividad de los hacedores. De acuerdo con este autor, si la modernidad tiene una ontología orientada al objeto, desconectada de la vida, atemporal, inmóvil e inerte hay que buscar los intersticios que dejan las prácticas del hacer y ponen de manifiesto los modos en que una vida humana puede ser creativa. Lo que De Certeau (1990) llamó hace ya cuatro décadas “modos de hacer”, como aquellas apropiaciones y reapropiaciones que son formas de practicar no reducibles ni a resistencias ni

a inercias frente a la producción sociocultural. Son modos que obedecen a otras reglas y producen desplazamientos, donde en virtud de hacer algo diferente y subvertir desde adentro, se metaforiza el orden dominante y se lo hace funcionar en otro registro. Se trata de las inversiones y subversiones de los más débiles que muestran infinitas formas de transitar lo instaurado, que expresan una concepción política del hacer, del actuar y de las relaciones inequitativas entre el poder y los sujetos (De Certeau, 2000: 38).

Al igual que a lo largo de la historia del siglo XX, actualmente lo popular sigue siendo un término en disputa. Si muchas veces apareció vinculado a lo tradicional y al folclore, anclados en un tiempo pasado congelado, hoy también puede ser asociado a la valoración de perspectivas vigentes que plantean otra relación con el ambiente, los bienes naturales y con la producción de objetos tanto de uso cotidiano como de apreciación estética. Así, no solo se reivindican conocimientos y procedimientos históricamente desplazados, sino que se establece una mayor visibilidad sobre formas de vida que ubican a la tierra, el fuego y el agua,

pero también las celebraciones y los cultivos en lugares fundantes. Se podría pensar que frente al actual escenario de colapso ambiental generado por las actividades productivas extractivas y contaminantes, la vuelta a la naturaleza, el uso de materiales nobles y la reivindicación de lo comunitario, se muestran como acciones que participan de escenas de elaboración alternativas, poniendo en valor procedimientos y cosmogonías que trabajan en los pliegues de lo establecido.

A partir de una descripción densa de algunas de las obras de Florencia Sadir, el énfasis estará puesto en las prácticas cuyos procesos de aprendizaje y de creación den cuenta de la circulación cultural y las agencias comunitarias puestas en juego. Aquí la incorporación de la cultura popular comprende un conjunto de elementos materiales y simbólicos que complejizan la lectura misma del arte contemporáneo. Recuperar las particularidades de cada proceso creativo y las singularidades que proveen las propias materialidades permite no solo considerar los intereses y emociones de la artista, sino adentrarnos en prácticas vigentes y modos de vivir alternativos a la

actual dinámica regida por el hiper consumo y la depredación de nuestros entornos naturales.

2. Saberes de lo cotidiano

Florencia Sadir (Cafayate, 1991), artista tucumana criada en la provincia de Salta, residente en la localidad de San Carlos, investiga los materiales propios de los valles Calchaquíes, las tecnologías naturales, así como las tradiciones y oficios de la cultura andina. Así trabaja sus obras a partir de la recuperación de oficios y el aprendizaje de diversas técnicas ancestrales ligadas al adobe, el mimbre o la presencia de cultivos –como el maíz y el pimiento– reformulados a partir de la abstracción y del trabajo en el espacio. Transitar una doble pertenencia territorial posiblemente haya colaborado en la conformación del origen del concepto de desterritorialización que atraviesa toda su obra. La nostalgia de una tierra propia, distante en sus tiempos de estudiante, luego se trasladará a una instancia más amplia y elaborada. Deslocalizar, sacar de contexto, trasladar, desfuncionalizar lo útil para refuncionalizarlo, son algunas de las operaciones que realiza Sadir en la búsqueda de una

transformación material, al tomar variadas técnicas aprendidas en distintos lugares.

Pero lo que más parece interesarle de las tecnologías aprendidas junto a otros/as, son las conversaciones que se dan en el hacer. Criada en una familia de mujeres, su ingreso al arte fue por medio de la artesanía realizada por su abuela Aurora que era profesora de telares. Con ella aprendió a mirar y conversar mientras esta tejía, pintaba o hacía manualidades con retazos de tela (Entrevista realizada a la artista Florencia Sadir, 24 de mayo de 2022). Fue en esas prácticas de lo cotidiano en las que no existe un reconocimiento a la especialización de saberes sino formas de un hacer ubicadas en los intersticios de las producciones disciplinarias, donde se constituyeron los ejes de una pedagogía que la acompaña hasta la actualidad. Establecerse en los modos de usar las materialidades domésticas le abrió un terreno que le permitió una constante relectura de los dispositivos preestablecidos (Baeza, 2014).

Durante la década de 1990, las políticas de privatización, desregulación estatal y aperturismo

implementadas a nivel nacional tuvieron consecuencias directas sobre los territorios. En el suyo, el avance de corporaciones sobre bodegas vitivinícolas ocupó las tierras de los pequeños productores, muchas veces mediante la metodología del incendio accidental. En ese marco, el despido de los trabajadores de la finca vecina haría que la madre de Florencia Sadir ofreciera a don Cruz cultivar en el patio de su casa. Florencia nuevamente observaba y aprendía en el hacer de un oficio que, en aquel contexto de cierre de muchas escuelas técnicas y de manualidades, era un tipo de conocimiento profundamente desvalorizado y desplazado.

Pasarán varios años hasta llegar al 2019, que se convertirá en un año bisagra luego de viajar a la Escuela Flora Ars + Natura de Bogotá, mediante una beca de seis meses, para compartir con artistas de diferentes lugares del mundo saberes y prácticas creativas ligadas a la naturaleza.¹ Allí comenzó el interés por los envoltorios de los alimentos, las formas de trasladar la comida y de comer sin plato. La referencia del dulce de guayaba y las hojas de bijao, la llevaron a pensar en otras

modalidades como las hojas de bananos o las chalas envolviendo los tamales hechos con la harina de maíz y las humitas realizadas a partir del choclo fresco.

Aparecieron preguntas sobre el proceso de los productores en el armado de los embalajes naturales y en el recorrido completo de cultivar la planta, cortar, secar al sol e incluir, en ocasiones, la presencia del humo. Con estas preguntas, en su obra S/T (2019), dibujó con carbonilla un territorio delimitado por la zona del bijao² y recuperó las primeras implicancias entre el alimento y el territorio que posteriormente se reiterarían en varias de sus producciones.

De este modo, elementos como las barras de canela, los pimientos y las algarrobas comenzaron a conformar su caja de materiales. Dentro de las intervenciones sutiles y orgánicas cuyos productos usualmente compra en el mercado, la presencia del maíz ocupa un lugar destacado. Desde las primeras propuestas construidas a partir de la chala de este cereal unida por alfileres de alpaca en su obra S/T (2022), hasta las últimas piezas donde el maíz morado es de

su propia cosecha, construyó un recorrido que incluye la semilla, la planta, luego el fruto y, por último, la obra.

Trabajar con la diversidad de semillas y visibilizar la riqueza de los alimentos autóctonos es un acto que se opone a la privatización actual impuesta desde las corporaciones agroindustriales, al tiempo que da cuenta de un patrimonio fundamental de nuestro continente. Por su parte, la incorporación de la alpaca remite al color y el brillo de la plata, uno de los metales fundantes en el saqueo de la región andina de Sudamérica. En una tensión entre lo orgánico y lo imperecedero, podríamos pensar que se expresan dos de los principales elementos de la histórica puja entre la pobreza y la riqueza de ese territorio, vinculada a los largos procesos de extractivismo, que obligan a reflexionar sobre los términos políticos y culturales del modo en que se constituye lo propio y lo ajeno.

Imagen 1. Florencia Sadir, S/T 2022. Chalas de maíz y alpaca. 40x40cm



Fuente: Archivo documental de la artista.

Foto reproducida con autorización de Florencia Sadir

En las obras realizadas con la masa blanda hecha con base de puré de papas, cenizas y sal con la que se conforma una pasta de piedra alcalina llamada yista que se usa para coquear, Sadir busca nuevas abstracciones, a partir de dibujarlas con maíz morado. Se trata de una tecnología ancestral donde la ceniza salida de la leña funciona como un fertilizante natural que en primavera sirve de abono para la tierra. Al mezclarse con la papa y la sal se construyen círculos pequeños con los que la artista dibuja líneas, ubicando uno al lado del otro hasta formar una diagonal. El trabajo con líneas apoyadas sobre una superficie o flexibles en el aire como en la instalación *Ofrenda al sol* (2022) realizada a partir de esferas de cerámica en el espacio erigido sobre un manto de carbón, se conforman de nudos y elementos de unión que remiten a la ontología de las líneas planteada por Tim Ingold (2015). Desde esta perspectiva, los elementos se unen para dar cuenta de líneas del sentir que condensan en una pieza diversas materias provenientes de la tierra y del cielo. Las líneas abren la pregunta sobre lo que hay en común entre el caminar, el tejer, el narrar y el dibujar para un arte que pasa a imitar la naturaleza,

no mediante la reproducción de sus formas, sino en la exploración de sus procesos.

3. Prácticas territoriales de la instalación

Uno de los rasgos fundamentales que distingue al arte contemporáneo radica en que la apreciación de la originalidad de una obra no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto por medio de su inscripción topológica. En la medida que el material fundamental que constituye el medio en una instalación es el espacio mismo, el arte contemporáneo produce en el plano del contexto. La instalación revela justamente la materialidad de la sociedad en la que vivimos, en tanto ubica allí todo aquello que nuestra cultura puso en circulación, poniendo en evidencia el soporte material de la civilización que de otra manera pasaría inadvertido. De acuerdo con Boris Groys (2008), la instalación presenta una lógica de inclusiones determinada por una selección dentro de una multiplicidad de opciones, que tiene la intención de designar un orden alternativo de recuerdos, en vistas

a proponer nuevos criterios para contar una historia.

Recuperar las materialidades de otras formas de hacer nos devuelve a las posibilidades planteadas por Tim Ingold (2015) en el desarrollo de las formas primarias de construcción, donde las estructuras tejidas a partir del anudar que se expresan en redes y canastos, luego se trasladan a las tareas del construir y el tejer. Todas estas acciones forman parte de prácticas populares que se mantienen vigentes a lo largo de la historia y muestran una enorme vitalidad en sus estrategias de transmisión técnica y reformulaciones funcionales o estéticas. A Florencia Sadir le interesaban especialmente las técnicas de trenzado y su relación con el agua. En su viaje al Delta del Paraná la artista realizó una residencia de dos meses en Urra Tigre,³ donde tomó clases con la mimbrera Mariana Gatti. Tejiendo el mimbre al costado del río, no solo aparecieron las nociones de lo seco y lo mojado, sino la importancia de entender cuál es el agua con la que se trabaja, ya que en su origen (sea una batea, un lago o un río) residen las singularidades de una determinada memoria. Los cursos de agua

no solamente varían en sus colores, intensidades y temperaturas, también traen restos vegetales, minerales y animales, que portan una energía particular en su contacto con la pieza que se busca moldear.

De esta experiencia saldrá la instalación compuesta por piezas de mimbre disfuncionales tejidas bajo el caudal del delta y por baldosas de barro secadas al sol de la obra S/T (2017) que estuvo seleccionada para el premio 8M del año siguiente.⁴ Las piezas no solo presentan las deformaciones que hace el agua sobre el mimbre, sino que suma un contrapunto de textura y color con las baldosas. Se produce un diálogo visual entre forma, figura y textura donde adentro y afuera dan lugar a la participación de los distintos sentidos. Este conjunto de elementos pueden ser recorridos, desde una proximidad que permita percibir los olores y tramas particulares de cada material utilizado.

Imagen 2. Florencia Sadir. S/T. 2017 Instalación.

**Detalle de cestería en mimbre y piezas de adobe. 230 x 200 x 100 cm URRRA Residencia Tigre,
Buenos Aires. Argentina**



Fuente: Archivo documental de la artista.

Foto reproducida con autorización de Florencia Sadir

Las técnicas aprendidas en el Delta del Paraná fueron trasladadas a los Valles Calchaquíes para trabajar con el simbol, un junco del valle usado para piezas útiles pequeñas como canastos, apoyadores u otros objetos domésticos. Recurrir a este elemento remite a la premisa de mirar la geografía para situar la materia, en la búsqueda de una creación que no le sea ajena, la artista insiste en reconocerse en lo que la rodea.

En este trabajo sobre la propia identidad, la obra conformada por cuatro ladrillos intervenidos con mármol de carrara que Florencia Sadir realiza durante el mismo año, propone algunas reflexiones sobre la disparidad que se produce entre lo que se aprende en los ámbitos académicos y la realidad cultural que viven muchos artistas en sus territorios. La combinación del mármol y el adobe contraponía su realidad arquitectónica con la definida desde las bellas artes occidentales. Lo vivido interpelaba a lo aprendido y había que sacar los velos de las contradicciones existentes entre una teoría anclada en el blanco de una roca resistente y brillante, frente a una experiencia sensible de la masa de barro, áspera y porosa. La tensión

que nuevamente conformaba lo propio y lo ajeno se condensó en una pieza recientemente comprada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que contiene en sí misma la clave de lo efímero y los ciclos vitales, en tanto sus materiales orgánicos vegetales y minerales con el paso del tiempo se van desgranando. Esta particularidad suma a la obra un ejercicio de reflexión sobre la permanencia y la puesta en valor de una materialidad situada con la que hasta la actualidad se construyen infinidad de viviendas populares.

Las preocupaciones por las tecnologías ligadas a la construcción ya estaban presentes cuando decidió participar de la residencia Curadora⁵ y viajó con un adobe en el bolso porque quería trasladar su tierra. La residencia a la que iba se encontraba ubicada en un paraje semi-rural rodeado de arboledas, ríos y lagunas, a pocos minutos de los pueblos San José del Rincón y Arroyo Leyes, en la provincia de Santa Fe. Se trataba de una pequeña localidad costera, emplazada a la orilla del río Ubajay, con calles de arena bordeadas por una frondosa arboleda que aún conserva viejas construcciones de adobe. Allí la artista encontró los

vestigios de una tormenta que había dejado como resultado zonas inundadas y varias casas destruidas. Le interesó especialmente el modo de construcción que dejaban ver esas ruinas. Un sistema de edificación entretejido de juncos que replicará en la producción de una quincha entre los árboles. La pieza endurecida por el sol instalada a la altura de los ojos, impedía la visión hacia el otro lado, con ella la pregunta sobre la distancia entre lo que vemos y lo existente quedaba planteada. Poco tiempo después, reproducirá la quincha en un formato mayor en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires. En esta ocasión, detrás de esta pared suspendida, armará una escena hecha con un piso de barro líquido con forma de fotos cenitales de separación de tierras, y sobre él, dos piezas de mimbre acompañadas por dos frutas y un junco colgando. Una geometrización del espacio a partir de la mirada cenital que permitía pensar en la distribución y el reparto de ese bien sagrado y vital que es la tierra.

La construcción de este paisaje irreal dialogaba con el nombre de la exposición “*Un lugar sin nombre*” (2018) curada por Javier Soria Vázquez.

La tarea había sido deslocalizar, sintetizar y tensionar en torno a la opacidad a partir de técnicas y oficios populares aprendidas en otros territorios. La dialéctica entre el lugar y el no lugar generada radicaba su clave en el desplazamiento, pero al mantener la conexión con su posición original, dejaba en evidencia las condiciones del confinamiento cultural del espacio institucional. (Wallis, 2005).

**Imagen 3. S/T. 2016 Quincha de barro y paja entre los árboles 240 x 70 cm.
Curadora Residencia. Santa Fe, Argentina**



Fuente: Archivo documental de la artista.

Foto reproducida con autorización de Florencia Sadir

Imagen 4. *Un lugar sin nombre*. 2018. Instalación de quincha suspendida (barro y paja). 500 x 100 cm. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina



Fuente: Archivo documental de la artista.

Foto reproducida con autorización de Florencia Sadir

Estas exploraciones coinciden con el momento en que la artista se instala en la localidad de San Carlos, provincia de Salta, cuya actividad principal es la artesanía en barro y la elaboración de materiales de adobe para la construcción.⁶ En aquel lugar busca adoptar el estilo de vida de esa comunidad y suma a la labor creativa la huerta y la cría de gallinas. La práctica de cultivar la tierra implica el tránsito por el sembrar, cuidar, esperar y cosechar. Se trata de una temporalidad del cuidado marcada por la lentitud y el ejercicio de una espera que luego se buscará transmitir en las obras: “sembrar es como dibujar en la tierra”, afirma la artista⁷. Experimentar esta otra forma de vida implica una concepción del hecho artístico ligado a una temporalidad con espacio para la observación de procesos lentos. La calma en el hacer y en consonancia con la naturaleza debía expresarse en una obra que no fuera violenta, por lo que la sutileza y el cuidado comenzaron a formar parte de las premisas creativas.

Allí compartió los procesos de la cerámica del amasado, el modelado y el horneado con maestras artesanas, quienes transmitieron

sus conocimientos sobre las diferentes etapas, y en particular las quemadas. La presencia del fuego en una quema aúna intereses tanto míticos como alquimistas. La adoración al fuego en distintas culturas antiguas junto a la posibilidad de la transmutación que este brinda expresa el sincretismo particular de esta región. Pero, además, el fuego no solo es motivo de encuentro, sino que requiere de un trabajo colectivo de sostenimiento. Se produce aquí lo que Howard Becker (2008) llama vínculos cooperativos mediante los cuales la artista trabaja en el centro de una red de personas que colaboran poniendo de manifiesto determinados patrones de actividad colectiva que se transmiten. Hay una posición corporal oferente frente al fuego, similar a la utilizada en la ofrenda a la Pachamama o Madre Tierra. Son momentos donde lo humano deja de tener centralidad frente a la inmensidad e importancia de los elementos naturales, momentos en los que las ontologías animistas de los pueblos amerindios que sacralizan todas las formas de vida incluidas en la tierra contrastan con los principios antropocéntricos occidentales (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 135).

En *Lluvia de barro* (2021), realizada a partir de 18.000 cuentas de barro hechas a mano junto a Susana Gutiérrez y la maestra artesana Mabel López –quien la guía en la práctica de horneado por reducción con guano de oveja– busca replicar la lluvia marrón que se forma por el viaje que hace la tierra entre los meses de julio y octubre cuando se produce el viento Zonda. Esta técnica realizada dentro de un recipiente hermético bajo la tierra hace que el humo se meta por los poros de la arcilla dejando adentro y afuera una tonalidad oscura.

Imagen 5. Proceso de producción de la obra *Lluvia de barro*. Florencia Sadir junto a Mabel López y Susana Gutiérrez. San Carlos, Salta



Fuente: Archivo documental de la artista.

Foto reproducida con autorización de Florencia Sadir.

Esta pieza fue replicada al año siguiente en la ciudad de Tokoname, ubicada en Japón, donde las cuentas fueron quemadas con paja y cascarilla de arroz, lo que dio la posibilidad de trabajar sobre distintas tonalidades. Detrás de la cortina, Sadir dibujó con la paja un territorio cuadrangular con vista cenital y en una esquina eligió poner tres pequeñas ruinas encontradas en el lugar. Con este gesto, la artista construyó un puente entre las prácticas ancestrales de su comunidad y la cerámica de Tokoname remontada al siglo XII, donde las tradiciones de esta artesanía se han mantenido con vida gracias a la transmisión de generaciones de alfareros. La instalación se exhibió en la exfábrica de cerámica Aoki donde la combinación de una iluminación natural y una artificial, en contrapunto con espacios de sombra y oscuridad, brindaron nuevos sentidos a la obra original.

Imag. 6 y 7. Florencia Sadir, *Lluvia de barro*. 2022. 12.000 cuentas de cerámica negra, hilo de chaguar. 600 x 180 cm. Atrás, ceniza de paja de arroz y de cascarillas de arroz. Tokoname, Japón





Fuente: Archivo documental de la artista.

Foto reproducida con autorización de Florencia Sadir

Con las mismas cuentas de cerámica negra enhebradas con hilo de alambre, años antes ya había dibujado figuras utilitarias como jarras y urnas que apoyaba sobre un fondo negro creado con una placa de cemento pintada con polvo de carbón como índice del fuego divino. Arriba flotaba una media sombra

tensada donde se veían las algarrobas tendidas emulando el secado de las vainas, tal como se realiza en su tierra. Imágenes de la cotidianidad, que daban cuenta de un reflejo entre el arriba y el abajo, haciendo un contrapunto con las diversas texturas de color negro y la multiplicidad de elementos.

En el 2020, la deslocalización ya no sería del objeto sino del espacio. En el marco de la pandemia, el traslado del ámbito de exhibición pasó de la sala del museo a los cerros. Junto a la artista tucumana Ángeles Rodríguez intervinieron el espacio con piezas de barro, alimentos típicos del lugar y otros objetos distribuidos directamente en la montaña. Esta muestra, que tomó el nombre de *Geografía de la imaginación* y que solo pudo ser vista de forma audiovisual, daba cuenta del modo en que las artistas construyeron una historia de fantasía, donde los elementos con los que trabajaron fueron los de la artesanía, la arquitectura y la forma de vida del territorio.⁸ Eran los medios que elegían para exponer los rastros de su cultura. Justamente en el momento en el que las tecnologías digitales fueron los recursos privilegiados en nuestra relación con el entorno, las artistas nos hacían llegar imágenes naturales para convocarnos a no perder una sensibilidad más comprometida con los elementos necesarios para el desarrollo de la vida.

En esa oportunidad en el centro del espacio, sobre la tierra apisonada, ubicaron una mesa

con vasijas de cerámica usadas para beber, levantada sobre patas de algarrobo⁹ y una tapa construida con las típicas baldosas de barro cocido que habitan las casas y galerías del lugar. Subir el piso a la mesa habla de una conciencia sobre lo que pisamos y lo que en ella se comparte, pero, además, es volver a los elementos primarios que nos conforman, nos rodean y nos alimentan: la tierra, el agua, el aire y el fuego. Al costado, un reloj de sol con números tallados convive con bolsas de cebollas y vainas de algarroba. En el aire se observa un collar de piedras puestas al cerro. Todo forma parte de una unidad donde el silencio y la comunión con la naturaleza constituyen un refugio ante la peste.

**Imagen 8. Florencia Sadir y Ángeles Rodríguez. *Geografía de la imaginación*. 2020. Instalación.
Algarrobo, tejas de barro cocido. 120 x 100 x 60 cm. San Carlos, Salta**



Fuente: Archivo documental de la artista.

Foto reproducida con autorización de Florencia Sadir.

4. Intervenciones comunitarias sobre el paisaje

En el ya emblemático texto de Rosalind Krauss “*La escultura en el campo expandido*” (1996), se señalaba el modo en que las obras del Land Art, realizadas a fines de los años 60, significaron una ruptura histórica y una transformación estructural del ámbito cultural. La posibilidad de nuevas combinaciones en las exploraciones en el paisaje a partir de la manipulación de los lugares mediante señalamientos físicos más o menos permanentes, tenían a la fotografía como herramienta central en el registro de esas experiencias. Como indicara el crítico Craig Owens, el cambio fundamental establecido por estas obras fue la dislocación radical en la idea de punto de vista, que dejaba de establecerse en base a la posición física del autor para trasladarse al modo fotográfico, cinemático o textual de enfrentarse a la obra de arte (Wallis, 2005).

Las intervenciones en el paisaje realizadas por Florencia Sadir van a recuperar varios de los antecedentes ligados al Land Art y el arte medioambiental donde las acciones de caminar y señalar sobre el territorio son recursos

recurrentes. En este sentido, la idea de dibujar a partir de los elementos naturales se repite con los pimientos secados al sol y luego molidos por pequeños cultivadores, que fueron el insumo de la obra *Caminar sobre lo rojo* (2021). Durante los meses de febrero y marzo la artista veía en los cerros las grandes superficies rojas de este cultivo originario de la zona. Un día, al acercarse al lugar, el pequeño productor Sergio Mulita le enseñará a “caminarlos” dándoles vuelta con las extremidades y Sadir aprenderá a dibujar con los pies. Así lo hizo, y cuando tuvo las formas deseadas realizó un conjunto de fotografías analógicas desde la altura de una escalera donde se podían ver caminos que abrían a formas onduladas.

**Imagen 9. Florencia Sadir, *Caminar sobre lo rojo*. 2021
Dibujos sobre pimientos. San Carlos, Salta**



Fuente: Archivo de la artista

Foto publicada con autorización de Florencia Sadir

Tiempo después, nuevamente junto a Ángeles Rodríguez continuará sus investigaciones, y bajo la curaduría de Soria Vázquez realizarán *Trazar sobre el suelo el contorno de una polvareda*, una muestra en dos entornos distantes: uno en el Centro Cultural Jallpha Kalchaquí y el otro en una vieja posada abandonada en el llamado camino a la Vaca Tranquila, ubicado en la ex ruta 40. En ambos espacios se exhibieron instalaciones, grabados, esculturas, serigrafías e intervenciones hechas con descartes de baldosas semi cosidas dibujadas con carbón, encajadas en los recodos de las ruinas como si fueran piezas de un rompecabezas. Adentro una casita hecha con el arbusto silvestre de nombre jarilla, que cuenta con propiedades medicinales, perfumaba el ambiente y convocaba a los recuerdos del cuidado. De acuerdo con el curador, se trataba de la expresión objetual de relatos de un contexto árido, donde el azul del cielo y el polvo de la tierra teñían la escena.¹⁰

Imagen 10. Florencia Sadir y Ángeles Rodríguez. Peregrinación hasta Trazar sobre el suelo el contorno de una polvareda. 2021. San Carlos, Salta



Fuente: Archivo documental de la artista.

Foto reproducida con autorización de Florencia Sadir

Era la insistencia sobre la puesta en valor de formas de vida y modos de hacer, donde se buscaba recuperar los pequeños gestos de los trabajadores de la cortada que tienen un saber y una metodología a la hora de secar, cortar, hornear y apilar las baldosas usadas para la construcción. De este modo, todos los materiales utilizados en la muestra fueron elementos de la vida cotidiana del noroeste, y las obras plantearon un ejercicio de extrañamiento que invitaba a ver lo propio en su riqueza natural y su diversidad cultural.

Como forma de activación las artistas propusieron a su comunidad una caminata del centro cultural hasta la posada, donde pudieran desarrollar una conversación compartida sobre las posibilidades del arte y la vida en ese lugar. Sumaron un cierre musical con copleras, para darle lugar a una tradición popular donde la caja representa el pulso de la tierra y la copla expresa el sentir cotidiano, el paisaje, la historia de los pueblos y su manera de ver la vida. Hay en ella una diversidad importante vinculada al tipo de tambores usados en cada región y las diferentes tonadas que se involucran, según sean cantos de invierno, de verano o de

carnaval.¹¹ La distancia entre ambos lugares propiciaba un espacio intermedio que debía ser recorrido generando un tipo de “práctica espacial”, donde el lugar físico se encarnaba en el movimiento de las personas en su trayecto y en las acciones sociales que allí se desarrollaban. Frente al espacio totalizador de la cuadrícula o la topografía, de Certau propone mirar la retórica de los caminantes, donde las dislocaciones del sujeto posmoderno en el espacio indican una nueva atención en el recorrido y la movilidad abre a nuevas zonas de acontecimientos (Wallis 2005: 40). Se trataba de crear un encuentro después de la pandemia, para volverse a ver y reconocerse en el trabajo permanente de construcción de la propia identidad. Si como indica De Certeau (2000) la historia comienza al ras del suelo, la propuesta que las artistas imaginaron desde una afectividad y una materialidad situadas logró acumular las huellas de los transeúntes hasta formar un sendero donde el caminar se convirtió en un acto de inscripción de los que allí estuvieron.

5. Reflexiones finales

Este artículo intentó dar cuenta de algunas de las particularidades que acompañan a los artistas cuando sus exploraciones en los territorios vienen ligadas a la reivindicación de lo comunitario, el uso de materiales de procedencia natural, y la incorporación de técnicas artesanales, donde el encuentro y la conversación con los sujetos populares ocupan lugares fundamentales dentro de los procesos creativos.

A partir del breve recorrido por algunas de las obras de Florencia Sadir, las preocupaciones de partida estuvieron centradas en comprender los procedimientos involucrados durante la producción de los objetos, atendiendo a las materias primas seleccionadas, las relaciones con el ambiente, y una serie de decisiones y elecciones mediante las cuales se expresan muchos de los conocimientos comunitarios (Espejo, 2021). Las obras y acciones presentadas ponen en valor prácticas cotidianas, formas de hacer y materialidades que proponen nuevos sentidos frente a las narrativas extractivistas y antropocéntricas.

Particularmente, las exploraciones sobre la siembra y los cultivos ponen en el centro un problema fundamental, que nos remite a una larga historia territorial ligada a los procesos de colonización y neocolonización: el de las semillas y los alimentos como patrimonio intangible (De María y Campos, 2009). Para esta artista la acción de sembrar se abre a un conjunto de significados que dan cuenta de lo nuevo, lo creado y lo imaginado. Se siembra en la tierra, pero ya no sólo para la cosecha de un alimento, sino también de un modo de vida que implica una dimensión simbólica de lo que Jacques Rancière (2014) llama otro reparto de lo sensible. Esta transformación demanda múltiples aperturas en el plano de la percepción y en las formas de construir conocimiento. Por un lado, obliga a incorporar otros sentidos además de la vista, como el olfato, que requiere una escultura vegetal, el tacto al rozar las piezas de adobe en una instalación o la convocatoria a recorrer junto a los pobladores el camino entre dos salas. Poner en juego dimensiones como la posición de los participantes, el equilibrio y la orientación generan un tipo de conocimiento que no es

ni clasificatorio ni totalizante, sino abierto y exploratorio (Ingold, 2015).

Por su parte, los intercambios entre la artista, las artesanas y los trabajadores de diversos oficios implican cuestiones epistemológicas al incorporar dispositivos cognitivos que producen conocimientos sustentados en la convivencia de prácticas y pensamientos. Involucra un entramado de reconocimientos construido a partir de afirmaciones recíprocas, que reconstruyen la diferencia en función de desjerarquizar y dar lugar a los distintos modos de habitar el mundo (De Sousa Santos, 2006). De este modo, las intervenciones propuestas pueden leerse como vinculadas a lo rural y a saberes materiales anclados en un tiempo pasado o bien pueden ser pensadas como la incorporación de prácticas vivas y simultáneas dentro de un tiempo presente (Escobar, 2014).

Por ese motivo, la vuelta a los territorios y el contacto con las poblaciones locales permite problematizar el concepto de lo popular, deconstruyendo y observando las obturaciones de las versiones esencialistas o romantizadoras.

Lo popular en el ámbito rural se encuentra interpelado por el avance de la agroindustria, la concentración de la tierra y la presencia de internet y las redes sociales. Tal como lo señala Arturo Escobar (2000), el conocimiento local ni es puro ni está libre de dominación, y sabemos que los lugares son históricos y se encuentran conectados al mundo por relaciones de poder, mostrando asiduamente sus propias formas de opresión. Sin embargo, la elaboración de estos condicionamientos por parte de estas poblaciones muestra sus particularidades y expresa modos diversos de transitar el tiempo y las actividades habituales. La búsqueda de una temporalidad más lenta ligada a los ciclos naturales y atenta a la posibilidad de la espera y el cuidado, forma parte de los principales hallazgos por parte de esta joven artista. Frente a la cultura de la inmediatez, disputar los sentidos del tiempo expresa una valoración diferente sobre lo cotidiano, sobre el encuentro con el otro y sobre la definición de lo que es importante.

Las obras de Florencia Sadir que ponen de manifiesto la presencia de la cultura popular en el arte contemporáneo, nos permite ver

el entramado de experiencias propias que reactualizan antiguos saberes campesinos e indígenas. Pero si el Land Art pretendía borrar la condición de artículo de consumo de la obra de arte, sacándola de las galerías para cambiar las convenciones del mercado (Wallis, 39), la presencia de lo popular dentro del sistema del arte latinoamericano lleva varias décadas en sus procesos de circulación, exhibición y mercantilización. Si bien cada país presenta sus particularidades en función de sus historias y políticas culturales, en el caso de la Argentina el tránsito de producciones visuales vinculadas a la cultura popular encuentra un creciente interés dentro de los espacios de exhibición más reconocidos. En el marco de la grave crisis ambiental causada por un sistema depredatorio y contaminante, las prácticas ligadas a procedimientos y materialidades naturales llevadas adelante por sujetos populares revelan una renovada legitimidad. Desde hace al menos tres años, las obras de Sadir comenzaron a evidenciar una importante circulación dentro de los museos, en diálogo con artistas ya consagrados, la participación en premios nacionales y el intercambio con artistas internacionales.

Trabajar desde esas experiencias situadas, es lo que justamente parece permitirle a la artista pensar sus obras de un modo desterritorializado. Lejos de hacer un esencialismo de lo popular, su trabajo contribuye a la conformación de núcleos de articulación de prácticas y experiencias, cuyas diferencias culturales y ecológicas se posicionan como alternativas válidas frente a los modelos de depredación vigentes.

Agradecimientos: Agradezco a la artista Florencia Sadir por la generosidad de compartir su trabajo conmigo. Algunas de las inquietudes presentadas en este artículo fueron trabajadas en el marco del Seminario Internacional “Artes Populares en el siglo XX: conceptos, diálogos artísticos, resistencias sociales, del Programa Connecting Art Histories del Getty Research Institute” llevado adelante por Escuela IDAES, Universidad Nacional de San Martín (Argentina), Universidad Nacional Autónoma de México (México) y la Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín), del que participé desde agosto 2021 hasta diciembre 2022.

Referencias citadas

Baeza, F. (2014) “La tierra de lo cotidiano” en F. Baeza y S. Vidal Mackinson. *Soberanía del uso. Apropiações de lo cotidiano en la escena contemporánea*. Fundación Osde, Buenos Aires.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Bovisio, M. A. (2002). *Algo más sobre una vieja cuestión: Arte ¿vs? Artesanías*. Ed. Fundación para la Investigación del Arte Argentino.

Bovisio, M. A. y M. Penhos (Coord.) (2010). *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*. Encuentro Grupo Editor, Córdoba, Argentina.

Chocobar, D. *Algarrobo: el árbol de la salvación*, Diario El Tributo 3/08/2020

Danowski, D. y E. Viveiros de Castro. (2019) *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra Editora, Buenos Aires.

De Certau, M. (2000)[1990]. *La invención de lo cotidiano*. 1. *Artes de Hacer*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superior de Occidente, México.

De María y Campos, A. (2009) *La cocina del pueblo mexicano. Tradición ancestral, cultura y vigencia*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México DF.

De Sousa Santos, B. (2006). “La sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias: para una ecología de saberes” en: B. de Sousa Santos *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*, Buenos Aires: CLACSO.

Escobar, A. (2000) “El lugar de la Naturaleza y la Naturaleza del lugar. ¿Globalización o postdesarrollo?” en: E. Lander, comp., *La colonialidad del saber: eurocentrismos y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, p. 68.

Escobar, T. (2021) *Aura Latente. Estética / Ética / Política/ Técnica*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Espejo, E. (2021). “Decolonialidad y Patrimonio” Parte 2. En: A. L. Elbirt, y J. Muñoz, comp., *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y política cultural en clave de género*. Ministerio de Cultura, Argentina.

Fabaron, A. *Sobre la apropiación de símbolos culturales y una reflexión sobre posibles metodologías de investigación antropológica que combinen aportes del campo del arte*. Papeles de Trabajo, Año 6, N° 9, junio de 2012, pp. 277-281.

Giunta, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? When does Contemporary Art Begin?* Fundación Arte BA, Buenos Aires.

Groys, B. (2008) *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University, Press. P. 71-80.

Recuperado de: <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologic3ada-del-arte-contemporc3alneo.pdf>

Ingold, T. (2012) *Antropología, arqueología, arquitectura y arte son maneras de explorar*

el mundo en el que vivimos, Revista digital Alfilo, Universidad Nacional de Córdoba. (octubre-noviembre). Recuperado de: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/entrevista-a-tim-ingold-antropologia-arqueologia-arquitectura-y-arte-son-maneras-de-explorar-el-mundo-en-el-que-vivimos/>

Ingold, T. (2015) *La vida de las líneas*. Ed. Universidad Alberto Hurtado, Chile 2018

Krauss, R. (2015) [1996]. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Ed. Alianza, España.

Ranciére, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

Schneider, A. 2006 *Appropriation as practice. Art and identity in Argentina*, de, New York, Institute for the Study of the Americas (University of London) / Palgrave, 2006

Wallis, B. (2005) “Estudio” en: J. Kastner, ed. *Land Art y Arte Medioambiental*. NY, Phaidon, p. 19-43.

Notas

1 Flora Ars + Natura es un espacio para el arte contemporáneo en Bogotá, con énfasis en la relación entre arte, naturaleza y cuerpo, que se enfoca en la formación artística centrada en la práctica, la retroalimentación y la interculturalidad. Véase: <http://arteflora.org/que-es/>

2 El bijao es un fruto carnoso de América tropical e islas del Caribe que cuando madura pasa a un color morado.

3 URRRA Tigre es el nombre de una sede que funcionó desde marzo 2016 a diciembre 2021, donde URRRA desarrolló distintos programas de residencias. Situada en el Distrito Tigre Sur, URRRA Tigre brindó un lugar de vivienda y trabajo para artistas de distintas partes de Argentina y el mundo.

4 El Premio Adquisición 8M es el primer programa a través del cual el Estado argentino se propone revertir la conformación patriarcal del patrimonio cultural nacional y la situación crítica de la paridad de género en las colecciones

públicas. La convocatoria se encuentra dirigida a artistas mujeres y/o personas LGBTI+ sin límite de edad ni requerimientos de trayectoria, quienes pueden presentar obras de cualquier disciplina, técnica y/o soporte, tales como pintura, dibujo, grabado, fotografía, collage, escultura, instalación y video, entre otras. Las obras seleccionadas se exhiben al público en el Centro Cultural Presidente dr. Néstor Kirchner, para su posterior selección y premiación.

5 La residencia curadora desde el año 2012 recibe artistas, gestores y curadores, nacionales y extranjeros, con el fin de brindar un lugar propicio para el intercambio, la investigación y la producción en vínculo con las problemáticas del arte actual. <https://www.curadoraresidencia.com.ar/>

6 La localidad de San Carlos es sede del Festival del Barro Calchaquí, lugar de encuentro donde la fiesta popular, la feria artesanal y las horneadas colectivas reúnen a ceramistas de toda la Argentina, con invitados de Bolivia, Chile, Paraguay, Uruguay y Brasil.

- 7** Segunda entrevista realizada a la artista Florencia Sadir para esta investigación, el 18/03/2023.
- 8** “Geografía de la imaginación” de las artistas Florencia Sadir y Ángeles Rodríguez. La Arte, Salta, Argentina 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=f3Bv7fJkFMw>
- 9** De acuerdo con Daniel Chocobar, el algarrobo es una pieza clave en el contexto de la biodiversidad; además de tener una función fundamental para evitar la desertización por la cobertura vegetal, fija el suelo y evita inundaciones, aportando a la humedad del ambiente. Sumado a su rol ambiental, su función social es relevante, en la medida que constituye un elemento crítico en las comunidades originarias y criollas de la región, donde su fruto es consumido desde tiempos prehispánicos con un alto poder nutricional. Daniel Chocobar, “Algarrobo: el árbol de la salvación”, Diario El Tribuno, 3/08/2020.
- 10** “Trazar sobre el suelo el contorno de una polvareda: una muestra de Ángeles Rodríguez y Florencia Sadir en Centro Cultural Jallpha Kalchaki, Argentina”. Curaduría por Javier Soria Vázquez Salta, Argentina, 11 de enero al 10 de marzo 2021. Blog Terremoto. <https://terremoto.mx/online/trazar-sobre-el-suelo-el-contorno-de-una-polvareda-una-muestra-de-angeles-rodriguez-y-florencia-sadir-en-centro-cultural-jallpha-kalchaki-argentina/>
- 11** “Tradiciones del noroeste argentino: La caja y la copla”, Canal Encuentro. <https://www.youtube.com/watch?v=9d3HExcFY6g>