

An abstract sculpture of a hand, rendered in a light, matte material. The hand is positioned with the index finger pointing upwards, and the thumb and other fingers are slightly curled. The lighting is soft and directional, coming from the upper right, which creates gentle shadows and highlights the smooth, organic curves of the hand. The background is a neutral, light gray, making the sculpture the central focus.

Elba Bairon

Elba
Bairon

Director General: Hugo Quintana
Directora: Mariana César
Coordinadora: Dolores Casares
Gerente General: Juan José Marconi
Producción: Mercedes María Medina
Montaje: Federico Cámpora
Video: El rayo verde
Fotografías: Damián Barbarosch

Elba Bairon

Fotografía de obras:

Fabían Cañas
Juan Castagnola
Serena Castagnola
Marcela Falabella
Gabriela Francone
Gustavo Lowry
Pablo Mehanna
OCEANA KBK, Copyright Fotografías Cristóbal Palma
Gentileza Palais de Glace
Gustavo Sosa Pinilla

Diseño Editorial: Javier Cuevas

Texto: Andrea Giunta

Traducción: Jane Brodie

Agradecimientos:

Clara Catalán, Celeste Loyarte, Juan Pablo García
Cristina Schiavi, Margarita Ezcurra

Desde hace diez años, en **Pasaje 17** nos dedicamos a la difusión de arte contemporáneo. Nos interesa mostrar artistas con diferentes lenguajes, que den cuenta de la pluralidad de las producciones artísticas.

En esta oportunidad, tenemos el placer de presentar a **Elba Bairon**, una artista tan relevante como singular en el panorama de las artes visuales. Nacida en Bolivia y radicada en Buenos Aires desde 1967, comenzó su carrera realizando grabados, tras haber estudiado esta técnica junto a la pintura china y la litografía. En la década del 90, decide dar un salto hacia el relieve y las piezas de volumen, dando paso a la obra escultórica y de instalaciones.

Este libro tiene por finalidad documentar su trayectoria, dando a conocer gran parte de su exquisita producción, junto con las obras que se exhiben en nuestro espacio.

Para nosotros, es un orgullo y una satisfacción presentar este volumen y ampliar nuestro trabajo editorial que da cuenta de la producción visual del país. Esto es posible gracias al apoyo de **APOC**, Asociación del Personal de los Organismos de Control, y su obra social **OSPOCE**.

Mariana César
Directora Pasaje 17

Pulir el tiempo

Andrea Giunta

La aproximación de estas dos palabras se apoya sobre una contradicción. No se pule el tiempo, se pule el mármol o la piedra o, en el caso de Elba Bairon, el enduido o la pasta de papel. El tiempo, más exactamente, se vive. Sin embargo, juntas permiten encontrar una forma de denominar la singular sensación que producen sus esculturas. Sobre sus extrañas representaciones se ha escrito mucho y en todos los textos se adivina el esfuerzo por encontrar la palabra más exacta para nombrar esa percepción levemente desplazada. Ella no lucha con el material, lo investiga. No hace que la forma brote del bloque de mármol sino que la levanta en arcilla, la vacía en papel sobre el molde de yeso, la recubre muchas veces y la pule otras tantas hasta lograr una superficie suave, extremadamente suave, que antes trabajaba con estuco y hoy con enduido. Logra así una forma monumental –muchas veces las piezas tienen más altura que ella, que es delgada, pequeña y aparentemente frágil–. Formas que son, sin embargo, livianas. Pulir el tiempo es una forma metafórica de aludir a esa tarea demorada en la que con la lija sobre los bordes de la forma logra el punto exacto, el *punctum* del volumen, aquel en el que la luz sobre la superficie adquiere el sentido preciso que ella está buscando. Ese momento de expresión que nos resulta tan inquietante y para el que existen muchas formas de nombrarlo sin que ninguna palabra llegue a dar cuenta de lo que produce la percepción de sus piezas.

Elba Bairon es de esas artistas que buscan obstinadamente el lugar comunicativo de su obra pero que a la vez la libera a la voz interpretativa de los otros. Muchos creadores prefieren callar frente a su propio trabajo, evitar su palabra, al tiempo que desautorizan las interpretaciones que realizan los otros. Se crea así una paradoja entre la obra, que ya no pertenece completamente al artista, puesto que al exponerla ante la mirada de los otros también a ellos les corresponde, y su interpretación, que sistemáticamente objetan, aun cuando prefieran no decir nada sobre el significado. El origen de este encierro radica, en un sentido, en la dificultad para dejar que la obra comience su propia vida. Otros artistas exponen con elocuencia la interpretación que ellos asignan a su obra y controlan así los desvíos del sentido que asignan. El caso de Elba Bairon es diferente. Ante la invitación a hablar sobre su obra, ella generalmente evita relatar el significado o los propósitos que persigue y espera escuchar que dicen los otros.¹

¹ Marta Dillon, "Sin título," *Página12*, 9 de mayo de 2003. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-627-2003-05-12.html> (consultado el 10-3-2017)



En un sentido, dice ella, es esa mirada la que construye o completa el significado. “A mí me cuesta mucho hablar sobre mi obra, mucho. Por eso me encanta lo que a veces se escribe sobre ella, es como si pusieran la palabra justa, la que yo no sé encontrar. (...) Que yo no pueda explicar mi trabajo, hablarlo, exponer de una manera bella o interesante es una imposibilidad mía; o es que tal vez yo eso lo dejo apoyado en la pieza, en la que estuve trabajando durante meses. Pero eso es un tema mío. No quita que alguien pueda escribir sus textos y hablar sobre su trabajo. Me encanta. Y decididamente, esos también son materiales de trabajo.”²

Haciendo uso de esa zona liberada por la propia artista para enhebrar el sentido sobre su obra, mis impresiones provienen de la experiencia de visitar su taller o de verlas expuestas en la sala. Poco me dijo Elba que pueda retomar, como cita, en este texto. Situada frente a la obra, uno de los aspectos que más me impacta es la posibilidad de emprender distintos caminos interpretativos. Puedo construir un argumento que enfatice un aspecto y lo rastree en un conjunto de piezas, para desandararlo luego y probar otro. Todas las veces confronto esas superficies que más que encandilar por su significado intrincado deslumbran por su pura belleza. Superficies cuyas formas presentan siempre grados de incertidumbre y que nos atraen por la forma absolutamente particular en la que juegan con el espacio y con la luz que se derrama sobre ellas y que, al mismo tiempo, refractan. Es decir, literalmente, desvían la luz y la transportan con una densidad distinta hacia otra forma y hacia el espacio que la rodea.

Puedo comenzar por algunos datos de su biografía, sobre los que Bairon, por supuesto, nunca insiste. Pero no para extrapolar una interpretación de sus travesías en términos de contextos sociales y políticos o de situaciones personales, sino para seguir los itinerarios formativos que tomó después de salir de La Paz, Bolivia, en 1952, a los cinco años, junto a su familia, para llegar primero a Buenos Aires y luego vivir en Montevideo hasta regresar a Buenos Aires, cuando tenía alrededor de 18 años. Por distintas razones Montevideo fue importante en su formación. Allí se inscribe en la Escuela de Bellas Artes. Ella llega para aprender pintura, casi con sus pinceles y la paleta en la mano, y se encuentra con el cambio del programa, que involucraba experiencias interdisciplinarias, como el trabajo con el cine o con la música.

² Elba Bairon en Mariano Soto, “Palabra grave, artista aérea”, *Sauna*, Año 2, número 30, 2012. <https://www.google.com/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=mariano+soto+elba+bairon+sauna&> (consultado el 13-3-2017)

Se trataba del revolucionario cambio de currícula conocido como la Reforma de Bellas Artes, basada en referentes internacionales y nacionales, que apuntaba a lograr una formación integral.³ Pero la experiencia es breve porque la escuela cierra. Comienza entonces un curso de pintura china que se dictaba en la Biblioteca Nacional de Montevideo, al que asiste más de tres años. El estudio requería de paciencia y disciplina. A Bairon le fascinan las técnicas, los pequeños progresos, seguir un camino largo, que no permite saltar etapas, que requiere de un aprendizaje minucioso, paso a paso, para llegar, en el caso de la pintura china, a la representación de la figura. Durante años trabajó con la línea y la tinta en una relación que llevaba al diálogo entre los materiales y ella misma, repitiendo los trazos con constancia: “... el aprendizaje era muy arduo: empezabas haciendo sólo trancitos pequeños, mínimos, casi como si estuvieras escribiendo un ideograma; hasta lograr una línea suave, con matices, con una precisión fabulosa. Al principio era como escribir”, explica Elba en una entrevista.⁴ Podemos detenernos aquí en el sentido meditativo de la repetición.⁵ Ella repite el trazo, repite la capa de enduido con la que cubre la forma, repite el lijado con el que descubre la superficie tersa. Esa demora con rutinas del hacer buscando el lugar exacto en el cual detenerse, provoca una relación particular con el tiempo—tiempo demorado, casi detenido, como si sus figuras hubiesen quedado fijadas en una posición que viene desde mucho tiempo atrás que mantendrán para siempre. Aun cuando esto es literal, las obras de muchos otros escultores remiten al tiempo en movimiento, sugieren acciones posteriores o previas. En las piezas de Bairon se produce una emotiva compactación que no deja percibir ni el antes ni el después.

³ Elba Bairon, entrevista con la autora, Buenos Aires, 21 de octubre de 2016. Para llevar adelante la Reforma de Bellas Artes de Montevideo se estudiaron referentes nacionales e internacionales. Entre los nacionales se consideró el pensamiento de Carlos Vaz Ferreira, Alberto Zum Felde, las experiencias decrolyanas en Primaria (Malvín, Las Piedras, Progreso). Entre los internacionales las contribuciones de John Dewey, Herbert Read, Ovide Decroly, Paul Langevin, de instituciones como La Bauhaus. Apuntaban así a una formación integral vinculada a la realidad, a la sabiduría y la sensibilidad populares, recurriendo a la Extensión Universitaria como herramienta pedagógica fundamental. La escuela cierra y el país se detiene con la dictadura dando lugar al saqueo y destrucción del edificio. La reapertura, a mediados de los años 80 retomó los criterios metodológicos y educativos de la reforma.

⁴ Elba Bairon en Mariano Soto, *Sauna*.

⁵ En la repetición, opuesta al paradigma moderno de la innovación y el cambio permanente, al principio autoritario de la originalidad como mandato, se funden al menos dos sentidos: el meditativo, que la asocia al ritual, a la oración, y el político, que la vincula a las acciones de resistencia y de recurso a la repetición de una acción, un slogan, un himno o una marcha. En la manifestación el pedido se expresa por medio del cuerpo en la escena urbana no necesariamente a través de la violencia, sino también como resistencia pasiva, pero no por ello menos contundente o radical —Luther King o Mandela apelan a la resistencia pacífica—. En Bairon encuentro la repetición se asocia prioritariamente al primer sentido, el de una repetición que convoca el poder meditativo que la misma produce.

En todo caso, más que a la acción como movimiento, se vinculan al momento del nacimiento a la forma. Un estado larval, de sal o de ensoñamiento.⁶ Figuras, incluso, en muchos casos, de sexualidad ambigua o indeterminada. ¿Una mirada femenina sobre los cuerpos?

En 1963 Dale Clever escribía un artículo sobre el tiempo en la escultura moderna (las esculturas de Bairon pueden analizarse como esculturas modernas y también como contemporáneas) y señalaba que éste se expresaba por la sugerencia del movimiento, en la idea de que hay eventos precedentes, presentes o futuros.⁷ En Bairon es diferente, nada nos permite sentir que esa figura antes se movió o que luego se moverá. Parecen estar en un presente continuo al que solo podría seguir un alumbramiento, una emergencia de la forma. Aún más, si alguna acción evocan, más que la del cuerpo representado, es la de la erosión. Como si fuesen formas antiguas pulidas por el tiempo cuya acción se detuvo en un momento para revertir las rugosidades de las ruinas en el nuevo esplendor de una superficie casi encerada. No se trata del tiempo real de un cuerpo en movimiento, sino de capas ficcionales que se depositan en una figura inmóvil. Tiempo arqueológico, tiempo del hacer de la artista, tiempo del alumbramiento.

Siguiendo el camino que abre esta relación, ciertos rasgos de su obra podrían en verdad pensarse desde su acercamiento a la pintura china. Un arte de más de diez siglos que se enfoca en la idea de unidad entre hombre y cosmos, en el dinamismo ininterrumpido del universo. Una pintura que observa la naturaleza y los antiguos maestros y que busca una aproximación al movimiento interno de las personas más que a la exterioridad del mundo. Pintura china es una denominación general para distintos métodos (Gongbi, Baimiao, Mogu, Xieyi, Shuimo) que aspiran a lograr un sentido de infinito, dando cuenta de las respiraciones que dan vida. En ella el vacío tiene gran importancia en tanto desde éste se proyecta el espectador hacia un mundo más vasto, incluso infinito, abriendo una zona para la imaginación. La contemplación se apoya en la parte llena de la pintura para transportarnos al absoluto desde la parte vacía. Caminar y permanecer contemplando una exposición de Elba Bairon permite dar consistencia a estas frases, trazar asociaciones. Porque en esas formas blancas impecables en las que cae la luz, se dispersa y rebota, se siente un punto de apoyo que adquiere sentido en el espacio circundante que, al mismo tiempo, conecta a las figuras que distribuye con el lugar de exposición.

⁶ Cristina Civalé, "El grito silencioso", *Página12*, 10-1-2014. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8565-2014-01-12.html> (consultado el 10-2-2017)

⁷ Dale Cleaver, "The Concept of Time in Modern Sculpture", *Art Journal*, Vol. 22, No. 4 (Summer, 1963), pp. 232-236: 232.

⁸ Base de datos online en la que se reúne información sobre 1140 artistas argentinos elegidos por artistas. Se trata

Una forma de introducirnos en sus piezas, proviene, entonces, de los paralelismos entre una obra contemporánea que transmite una sensación sobre lo atemporal y los rasgos de la pintura china en la que adquirió parte de su formación.

Desde su formación también es interesante pensar en la relación inversa pero al mismo próxima, que sostiene con el grabado, técnica que estudió con Alfredo De Vincenzo, en su legendario Taller que fundó a fines de los años sesenta y mantuvo el resto de su vida. Allí se formaron generaciones de grabadores en la Argentina. Un taller experimental en el que ella trabajó distintas formas de grabado, especialmente en metal. La cercanía se produce si se observa la minuciosidad de la técnica. La elaboración, capa sobre capa de enduido o de estuco hasta lograr ese blanco preciso es paralela al trabajo sobre la plancha, con la línea, los ácidos, la tinta, la prensa. El detalle técnico aproxima un trabajo al otro aun cuando en verdad conduzca a resultados completamente diversos—en uno la forma en el espacio, en otro la forma en el espejo de la impresión.

Me interesa también convocar una interpretación que trace paralelos con otros artistas argentinos. Cuando en la iniciativa Bola de nieve⁸ le pidieron a Elba Bairon que mencionara algunos nombró a Aili Chen o Marcelo Saraceno, lo cual puede comprenderse si se piensa en los videos y dibujos de Aili y en las esculturas de Marcelo. La obra de ambos guarda puntos de contacto con la atmósfera que define Bairon. Pero ella, a la vez, fue nombrada por Liliana Porter y Miguel Harte. Y se entiende también la referencia, ya que esas formas como de lejanas muñecas, que generalmente parten de dibujos o bocetos, y que van tomando la forma de cuerpos en el espacio en Bairon, mantienen puntos de contacto con los juguetes que utiliza recurrentemente Porter. Las formas abstractas de Bairon pueden también ponerse en paralelo con las de Harte. Incluso comparten la fascinación técnica por los materiales, el pulido, la organicidad. Se crea así un contexto interpretativo que parte de la constelación comparativa entre ciertos artistas que configuran una maleable familia de investigaciones vinculadas, en este caso, por referencias ligadas a la infancia o a invenciones de la forma en el espacio. Una infancia observada más desde la distancia que desde la empatía. Otros artistas podríamos agregar a esta familia, como sucede con Cristina Schiavi y sus formas abstractas, planas, engarzadas, o con Víctor Grippo y sus formas blancas o sus prismas de plomo, con sus equilibrios y los vaciados en yeso de ciertas formas-molduras.

de un sistema autogestivo en el que los mismos artistas eligen a sus pares. Cada persona mencionada es invitada a participar del proyecto. El nombre proviene de una técnica sociológica. Ofrece una mirada sobre el campo artístico que no resulta de la tradicional red de legitimación constituida por el mercado y las instituciones, incluida la crítica y la curaduría. Los artistas muestran en el sitio (disponible para cualquier usuario) una selección propia de su obra y exponen su pensamiento. Es una iniciativa de la Fundación Start que ha recibido apoyo del Prince Claus Fund de Holanda. http://www.boladenieve.org.ar/acerca_de (consultado el 11-3-2017)

Aparentemente frágil y tímida como Elba Bairon parece, mantuvo una estrecha amistad con Liliana Maresca, la artista tornado de los años noventa. No cesan los relatos y las anécdotas sobre la capacidad que tenía Maresca de convocar tribus a su alrededor, grupos con los que llevaba adelante recolecciones de objetos y formas que culminaban en exposiciones. Elba, me cuenta, encontraba en Liliana una interlocutora atenta al análisis de la técnica.⁹ Ellas conversaban sobre la resolución de la imagen, sobre detalles de la realización. Elba vió su obra en una escenografía y sintió ese deslumbramiento al que muchos se refieren.¹⁰ La perturbadora serenidad de la obra de Bairon puede pensarse en paralelo con la que producen las piezas de madera y metal de Maresca.

En esta red de asociaciones que revelan sentidos específicos tenemos que considerar también los años en los que trabajó como escenógrafa y hacedora de objetos con el poeta y dramaturgo Emeterio Cerro. Esta tarea proporciona materiales para entender mejor el sentido espectral de sus figuras en el espacio. Ese espacio que en la escenografía existe como entorno de una acción dramática con la que guarda distintas formas de correspondencia. Tal sentido puede experimentarse en la instalación de sus objetos en la sala de exposición. Las figuras pero también las formas partidas, muchas veces indeterminadas, alcanzan una situación escénica. Inmóviles, traman el escenario por el que nos desplazamos sintiendo su iridiscente y espacialmente táctil presencia. “Manejo materiales”; “manejo formas en el espacio”; explica pensando que el término escultora suena muy grave para caracterizar lo que ella hace. Cuando le preguntan cómo cataloga su obra preferiría responder con un eufemismo de la escultura: “¡hago nuevos soportes!”¹¹ Elba Bairon utiliza materiales que son poco heroicos, como el papel licuado y mezclado hasta alcanzar la textura exacta que le permita generar la forma. Formas que se mueven con comodidad entre la figuración y la abstracción. “...me encanta lo abstracto, pero voy y vengo todo el tiempo. Tengo muchas piezas abstractas, me gusta transitarlo. No obstante lo figurativo tiene una seducción muy grande. Me gusta poder manejar ambas. Es que me parece que las formas figurativas encierran todo: lo abstracto, lo figurativo, lo narrativo, lo matemático, todo.”¹²

En algunos casos las recubre con colores contundentes, rosas radicales, o bien le agrega con negro los ojos y el pelo pintados—como sucedió en su exposición de la galería El Borde, con aquellas figuras que parecían bebés. Sin embargo, en general prefiere el blanco, por la cadencia de luces y sombras que en éste se produce. El final de la pieza resulta, junto al proceso de levantarla, de un diálogo pausado entre la materia y el pulido. Antes utilizaba para ese *finale* el estuco. Este le permitía una terminación casi barroca; cubría la pieza bañándola con la mezcla proveniente de recetas antiguas. Pero el tiempo traicionaba la perduración de ese momento exacto y la pieza se craquelaba. Con el enduido, después de cubrir y lijar no menos de diez capas, logra la superficie precisa. Le pregunté: “¿Hasta qué punto pulís?” “hasta que reverbera la luz.” respondió rápidamente. “¿Qué es más importante entonces, el espacio o la luz?” volví a preguntar. Después de unos segundos demoró las palabras diciendo, “Yo diría, casi, la luz.”¹³ Pulir el tiempo es una forma de nombrar el proceso demorado con la pieza hasta que ésta alcanza esa reverberación. Encuentro que allí, en el pulido, en el lijado de esa superficie inmaculada, se introduce esa dimensión repetitiva del tiempo, que es tarea y pensamiento circular, o formas de acomodamiento.

Quiero retomar mi propia impresión de esas dos horas en las que estuvimos conversando en su taller. Recuperar la percepción de una iridiscencia espacial que con la luz de la tarde embriagaba el gran espacio y las obras y procesos de obras que en éste se distribuían. La luz se partía en todas direcciones y era, al mismo tiempo, una atmósfera de blanco dorado, polvo suspendido que ondulaba entre el vacío y las superficies. Se produjeron muchos silencios, no hablamos de temas complejos, ni de una vida accidentada, ni de un proceso creativo agitado. Las palabras se fueron colgando del espacio. Detenidas en múltiples detalles vinculados a procesos técnicos, en fragmentos de episodios de vida que siempre remitían a las formas, recreamos el proceso de las esculturas en un sentido procesual y emocional. Una experiencia que vinculó objetos, atmósfera, espacio, palabras y tiempo. Quizás a esto me refiero cuando titulo este texto ‘pulir el tiempo’.

⁹ Entrevista con la autora.

¹⁰ Fernando García, “Liliana Maresca, la artista que desafió el destino,” *La Nación*, 13-11-2016.
<http://www.lanacion.com.ar/1955117-liliana-maresca-la-artista-que-desafio-el-destino> (consultado el 11-3-2017)

¹¹ Elba Bairon en Mariano Soto, *Sauna*.

¹² Ibid.

¹³ Entrevista con la autora.



Sin Título, 2003.
Instalación
Pasta de papel, polifán, estuco, cerámica, madera
Medidas variables

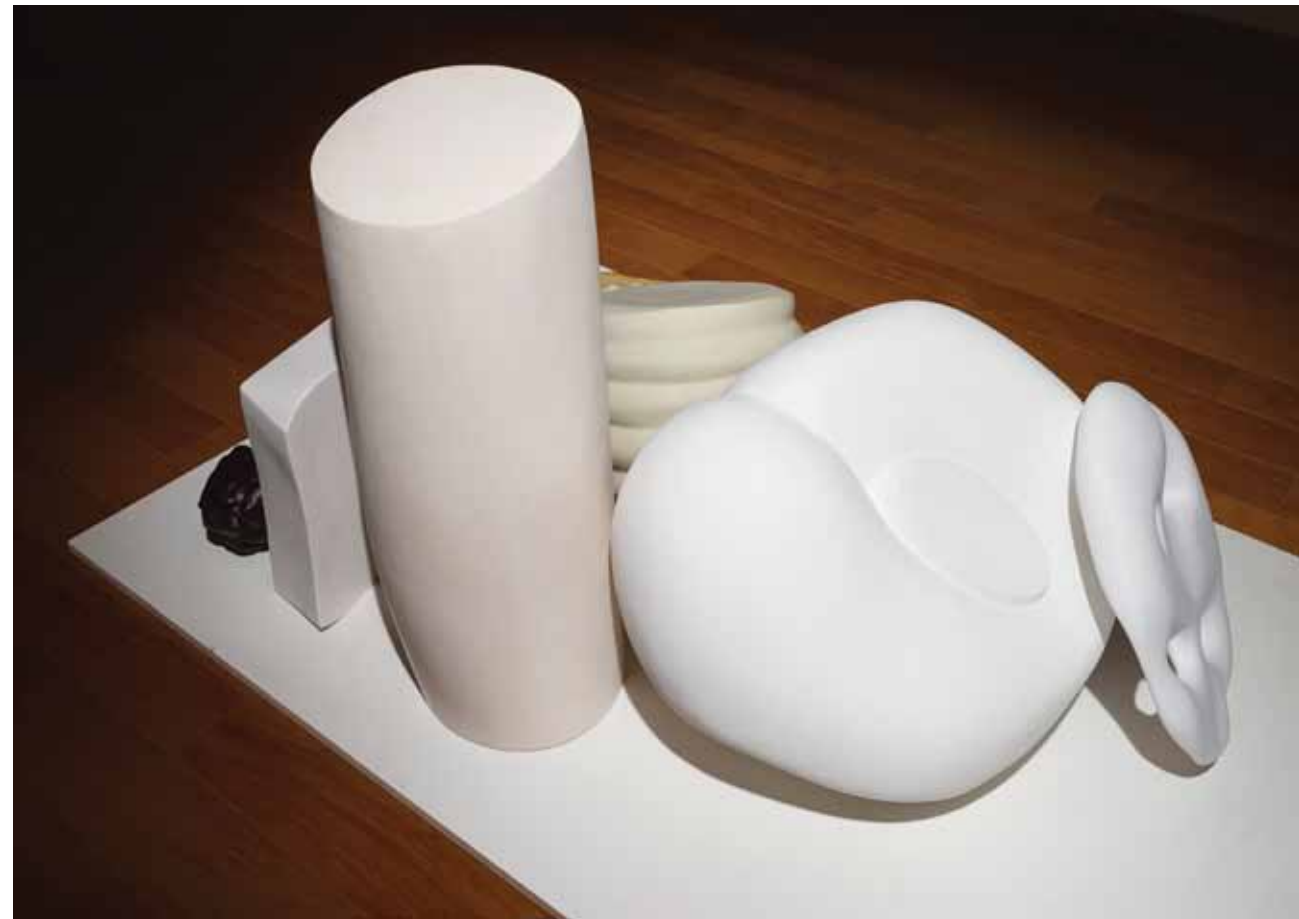


Sin Título, 2003.
Instalación
Pasta de papel, polifán, estuco, cerámica, madera
Medidas variables



Sin Título, 2015.
Instalación
Pasta de papel, yeso, resina
Medidas variables, 200 x 210 x 55 cm.





Sin Título, 1999.
Instalación
Pasta de papel, resina, estuco
Medidas variables, 160 x 130 x 80 cm.





<

Sin Título, 2003 - 2010.
Instalación
Pasta de papel, yeso, madera, resina
Medidas 200 x 160 x 98 cm.

Sin Título, 2000.
Instalación
Pasta de papel, yeso, madera, resina
Medidas 200 x 160 x 98 cm.







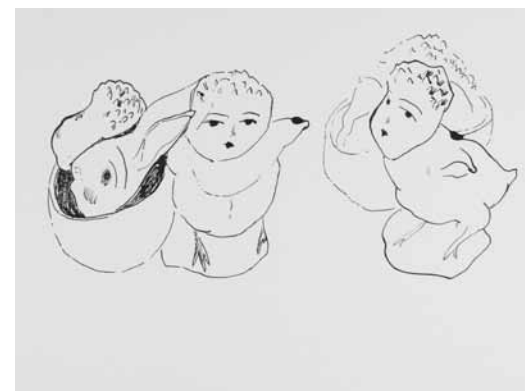
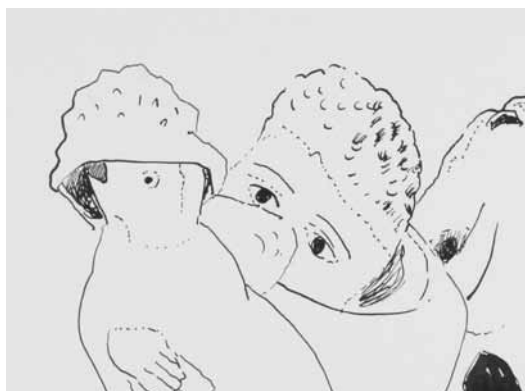
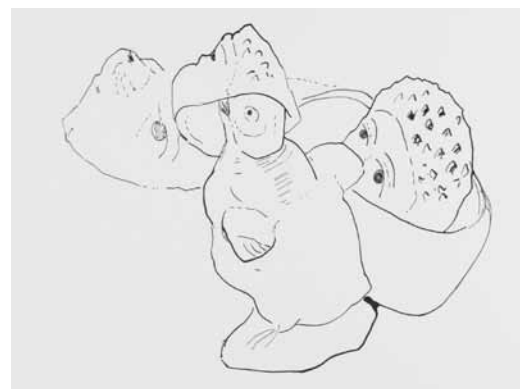
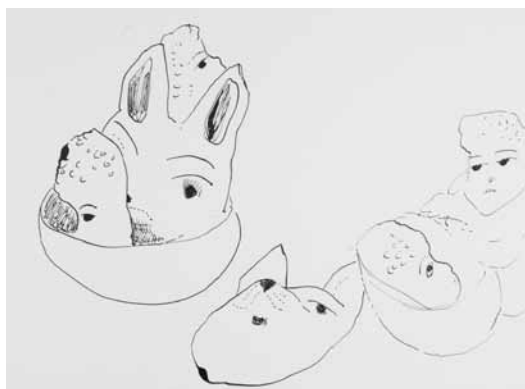
<

Sin Título, 2002
Instalación
Pasta de papel, estuco
Medidas variables, 200 x 90 cm.

<

**Gran Premio Adquisición Nuevos Soportes e
Instalaciones, Salón Nacional de Artes Visuales.**

Sin Título, 2012
Instalación
Yeso, ladrillos retac, madera
Medidas 250 x 200 x 80 cm.



Sin Título, 2006.
Tinta sobre papel

Sin Título, 2006.
Instalación
Pasta de papel, estuco
Medidas 65 x 40 cm.





Sin Título, 2006.
 Instalación
 Pasta de papel, estuco
 Medidas variables 70 x 120 cm.

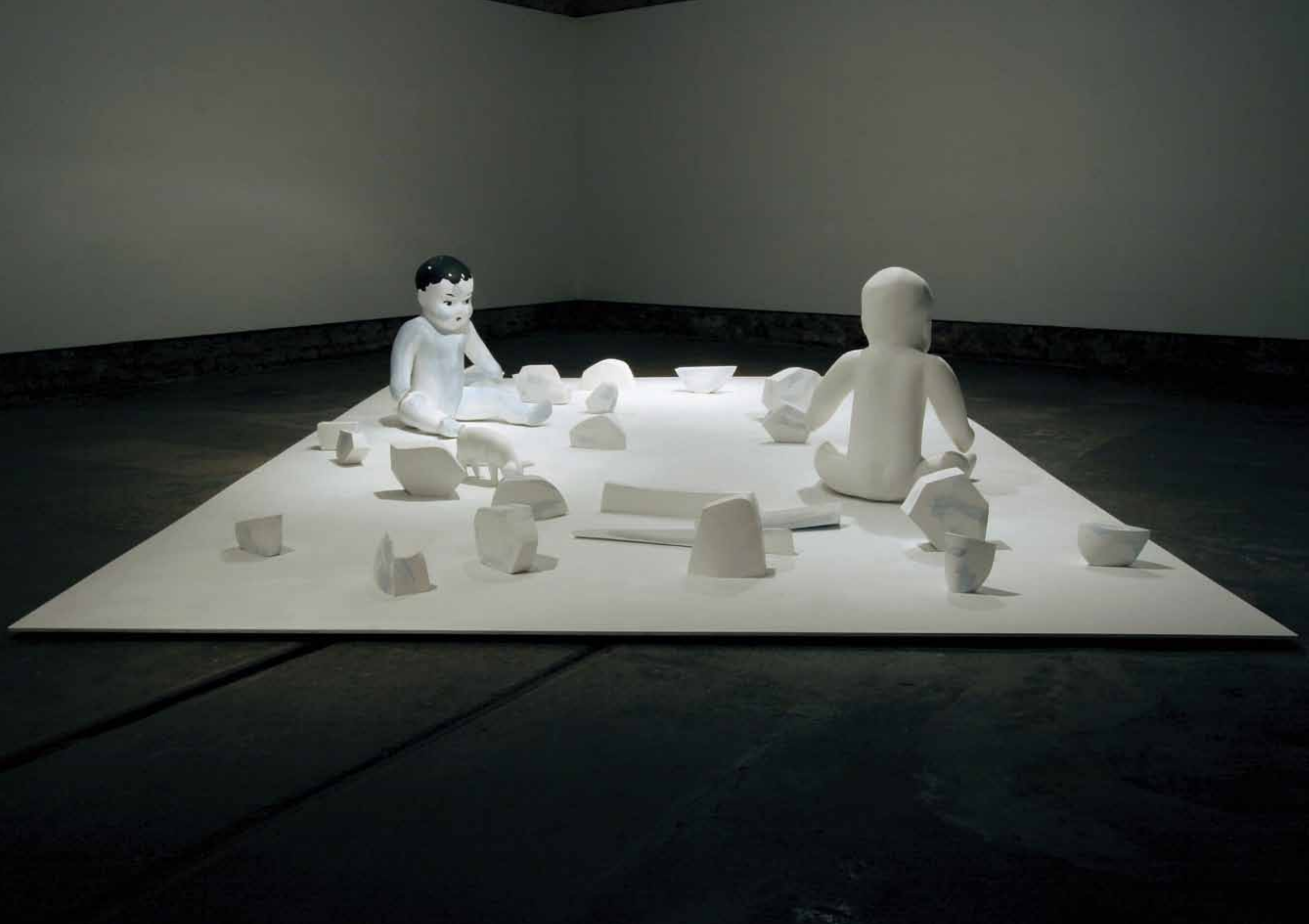








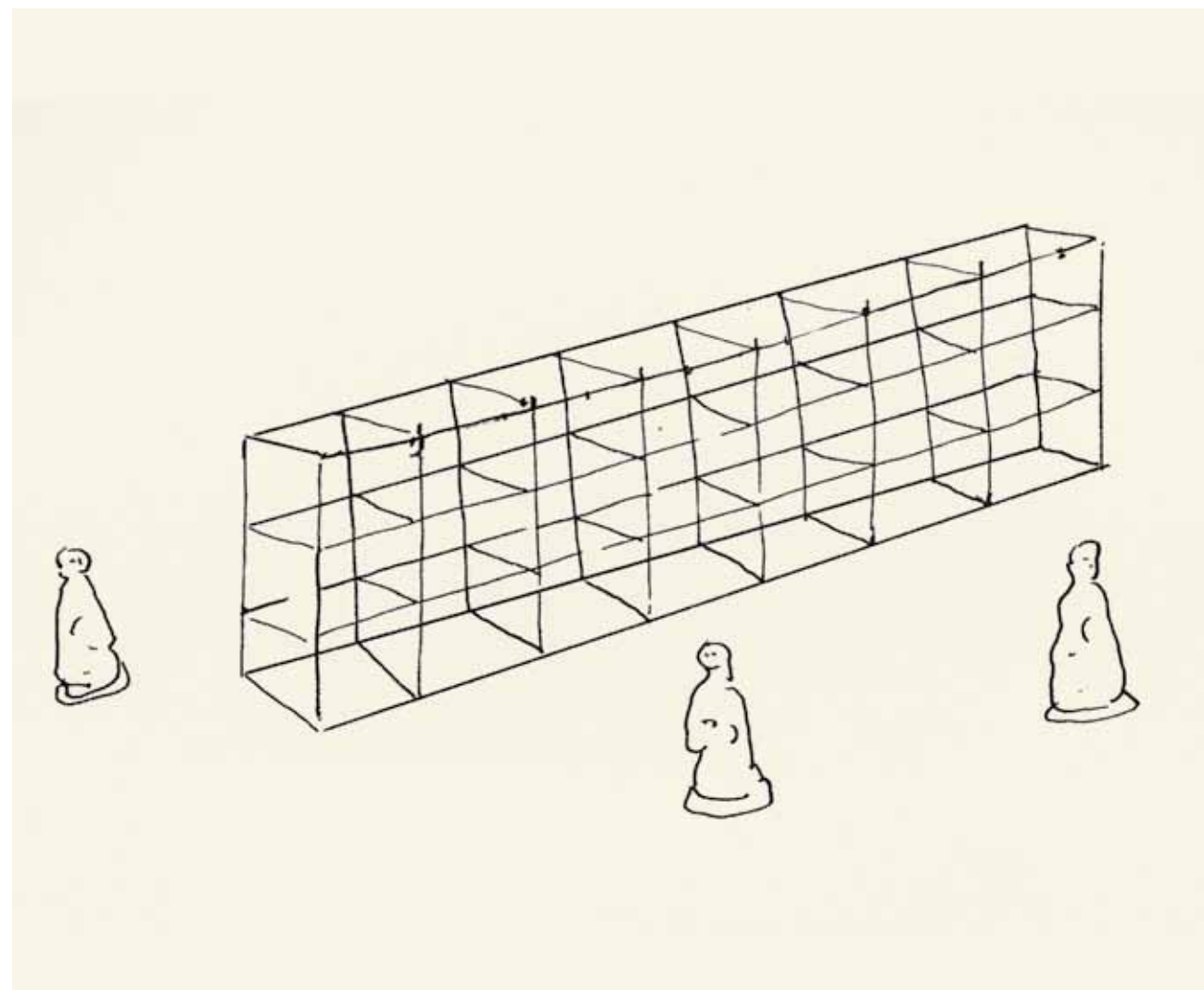
Sin Título, 2006.
 Instalación
 Pasta de papel, yeso
 Medidas totales 500 x 300 x 65 cm.

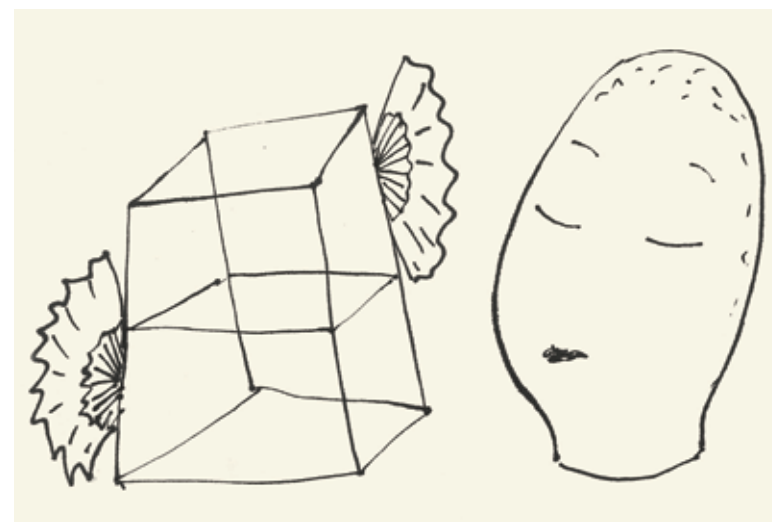
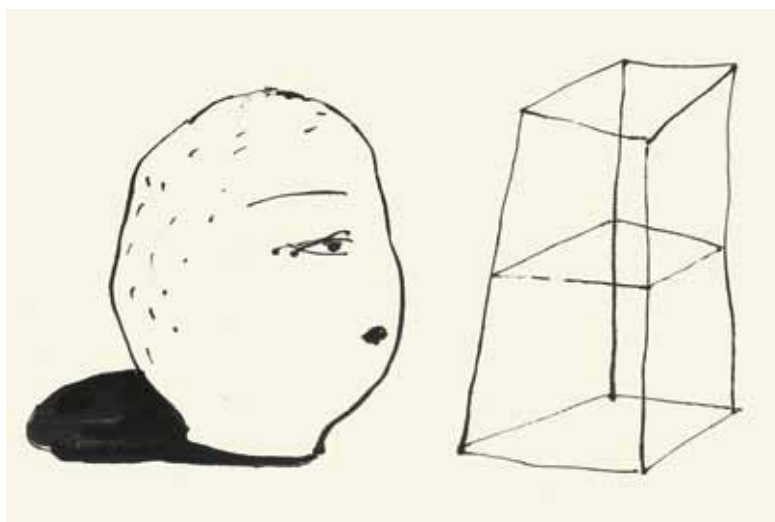
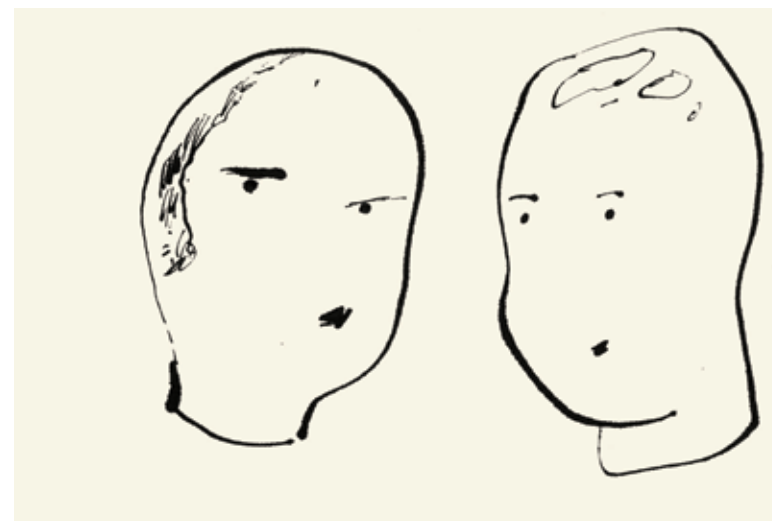
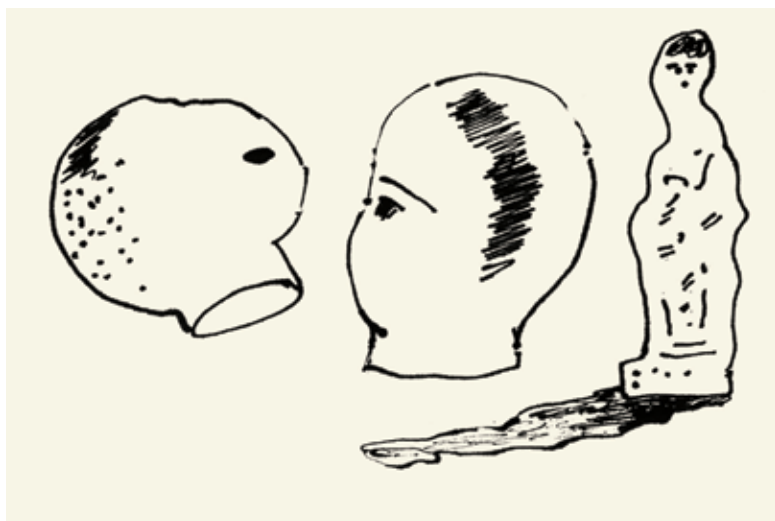


<

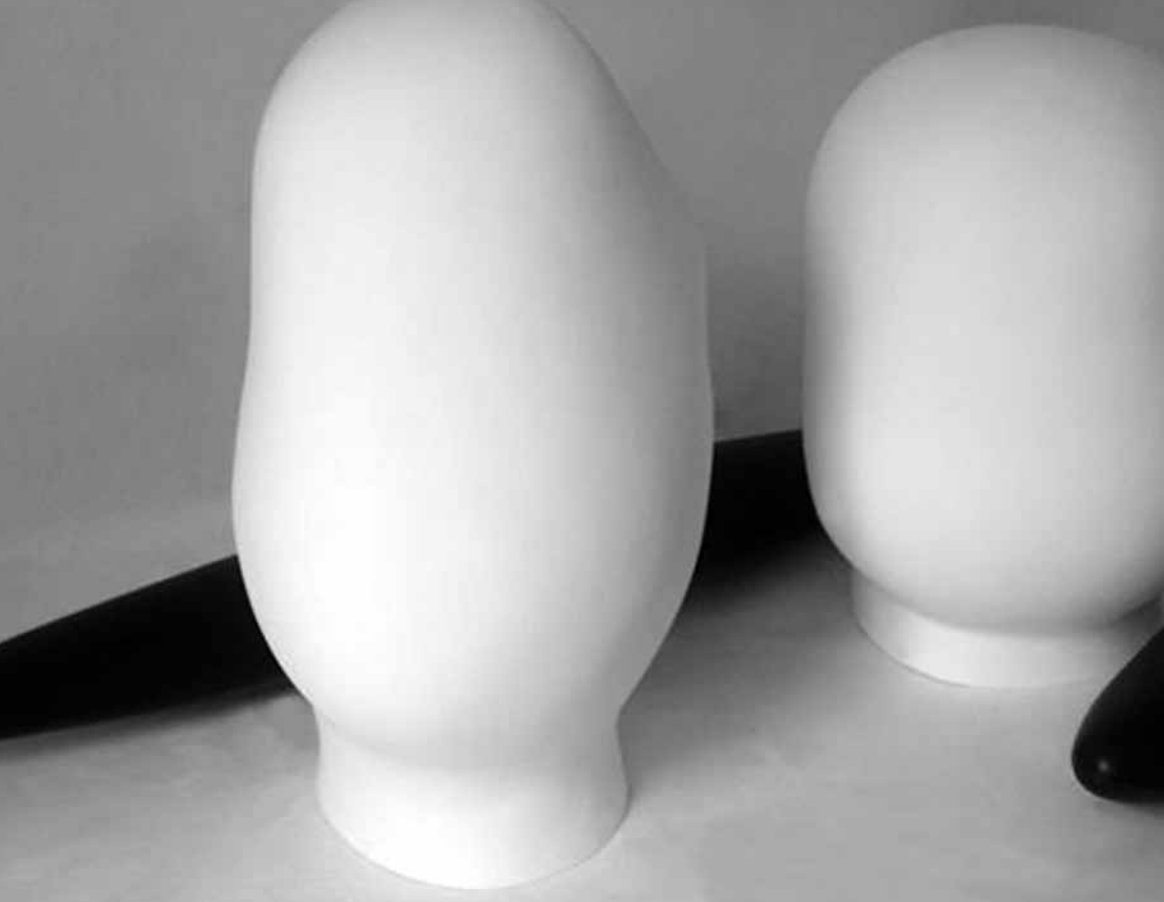
Sin Título, 2006.
Instalación
Pasta de papel, yeso
Medidas totales 500 x 300 x 65 cm.

Sin Título, 2007.
Tinta sobre papel





Sin Título, 2007.
Tinta sobre papel





Sin Título, 2007.
Tinta sobre papel



Sin Título, 2008.
 Instalación
 Pasta de papel, estuco, hierro, madera
 Medidas totales 210 x 200 x 60 cm



Sin Título, 2008.
Instalación
Pasta de papel, estuco, acrílico
Medidas totales 120 x 90 cm









Sin Título, 2008.

Instalación

Pasta de papel, estructura de hierro

Medidas totales 1100 x 800 x 240 cm.





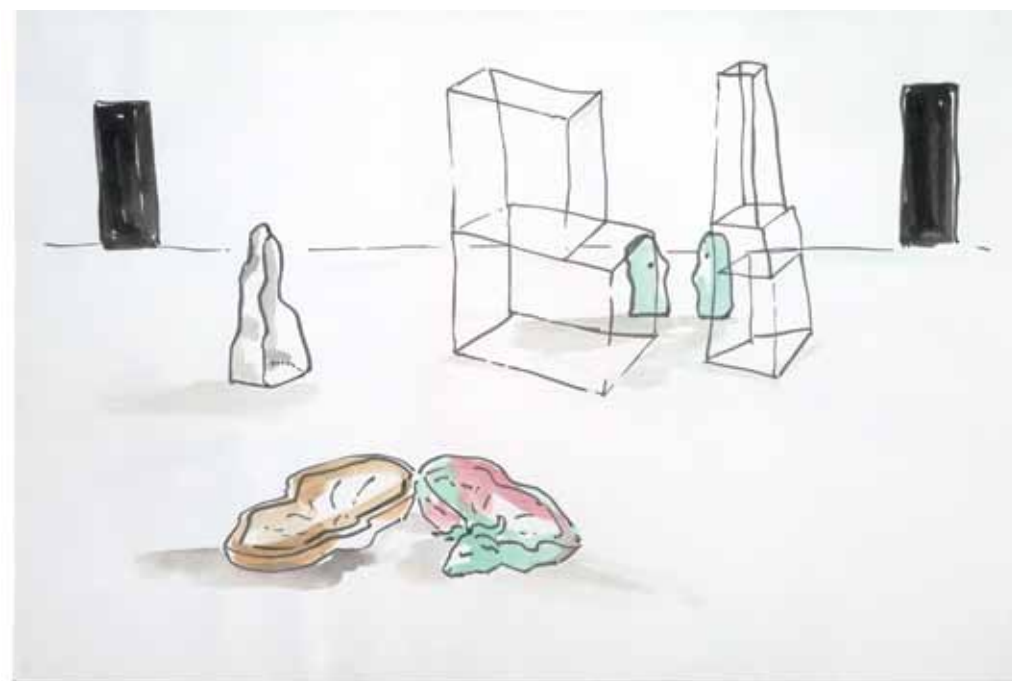
Sin Título, 2011.
Instalación
Pasta de papel
Medidas 154 x 65 cm.

Acuarela sobre pared
220 x 250 cm.

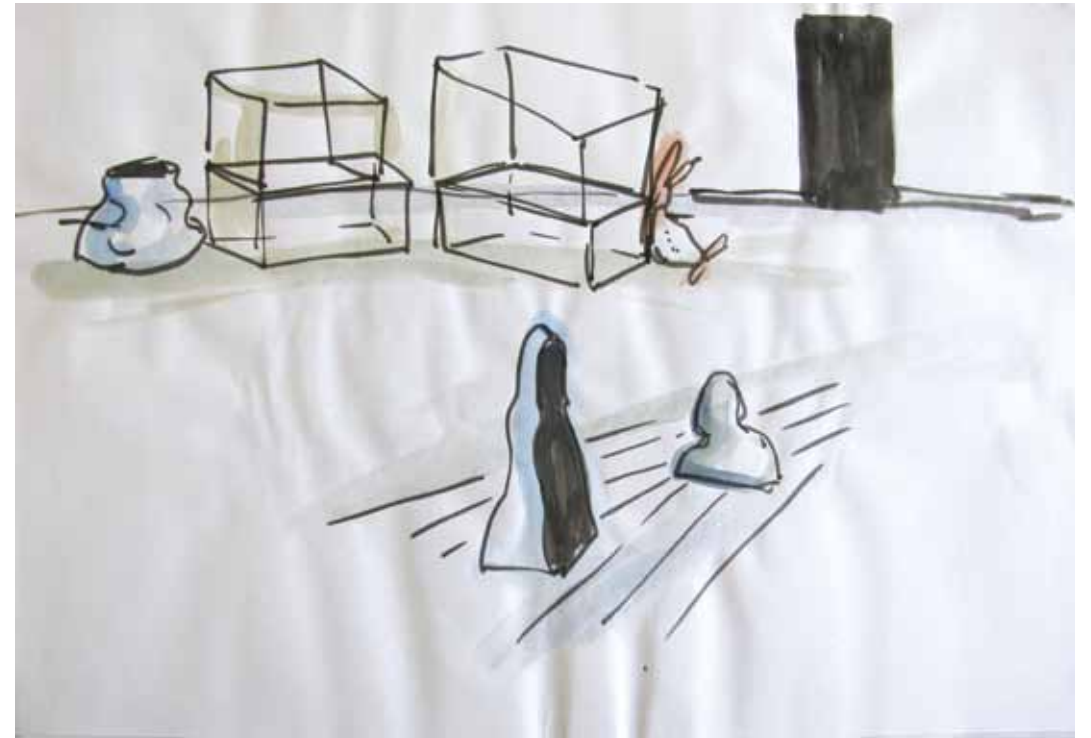
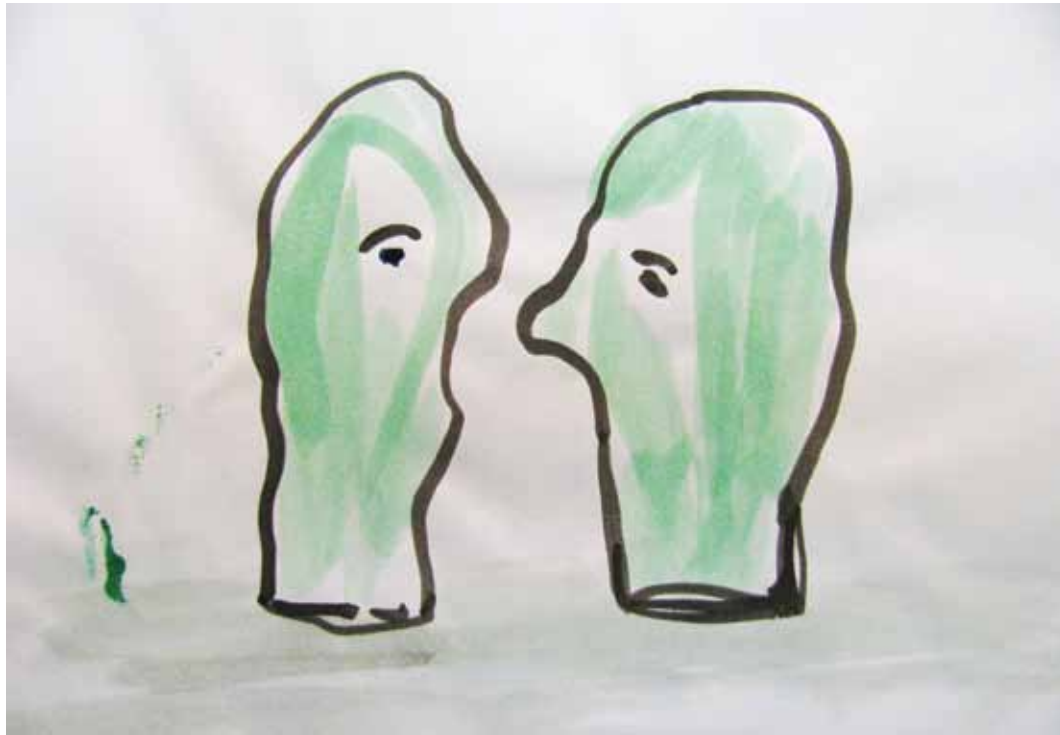




Sin Título, 2010.
Instalación
Pasta de papel
Medidas 154 x 65 x 70 cm. / 70 x 40 cm.



Sin Título, 2010.
Acuarela



Sin Título, 2008.
Acuarela



Sin Título, 2011.
Instalación
Pasta de papel
Medidas 30 x 95 x 70 cm. / 120 x 90 cm.

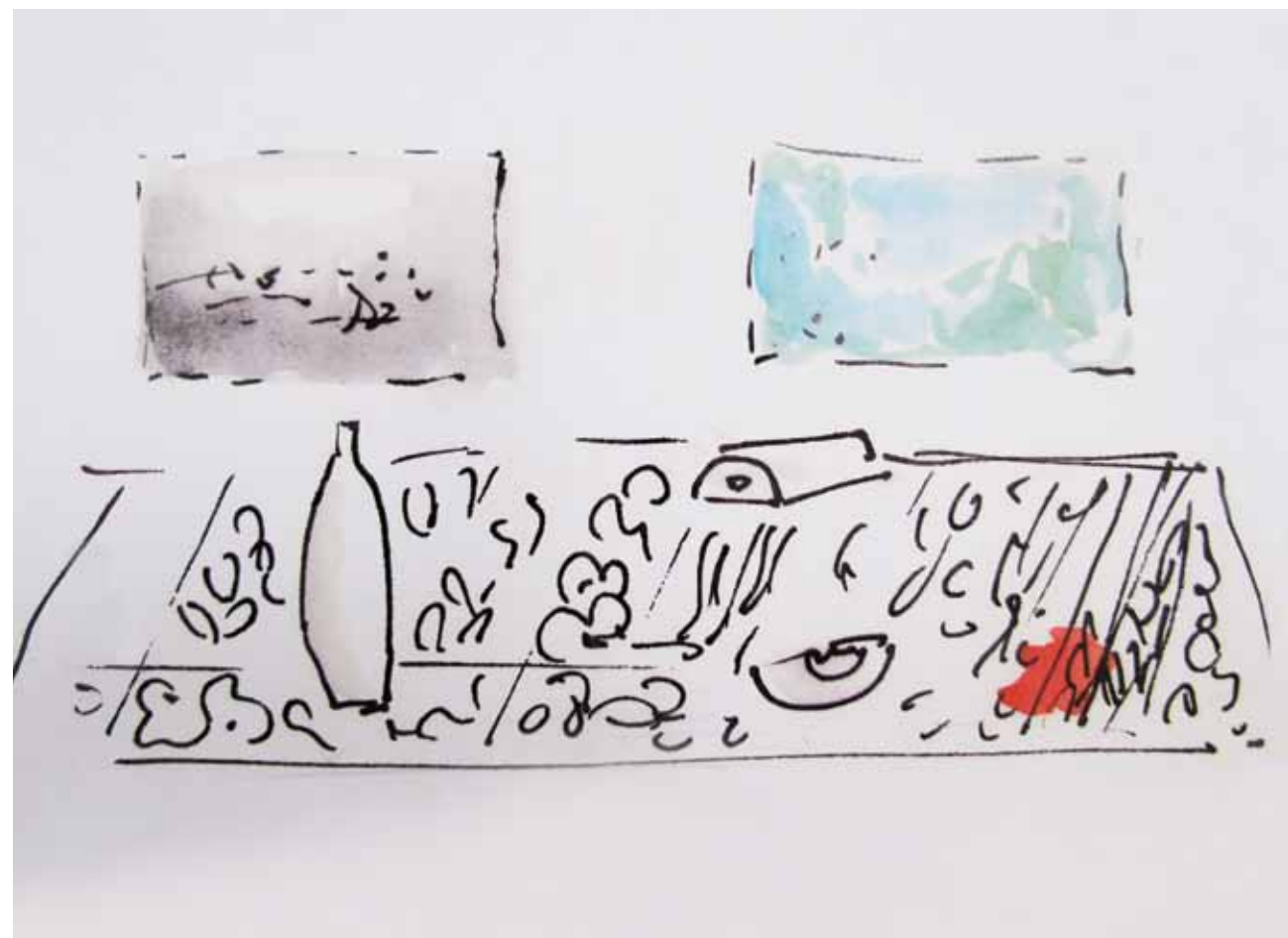




<

Sin Título, 2011.
Instalación
Pasta de papel
Medidas 30 x 95 x 70 cm. / 120 x 90 cm.

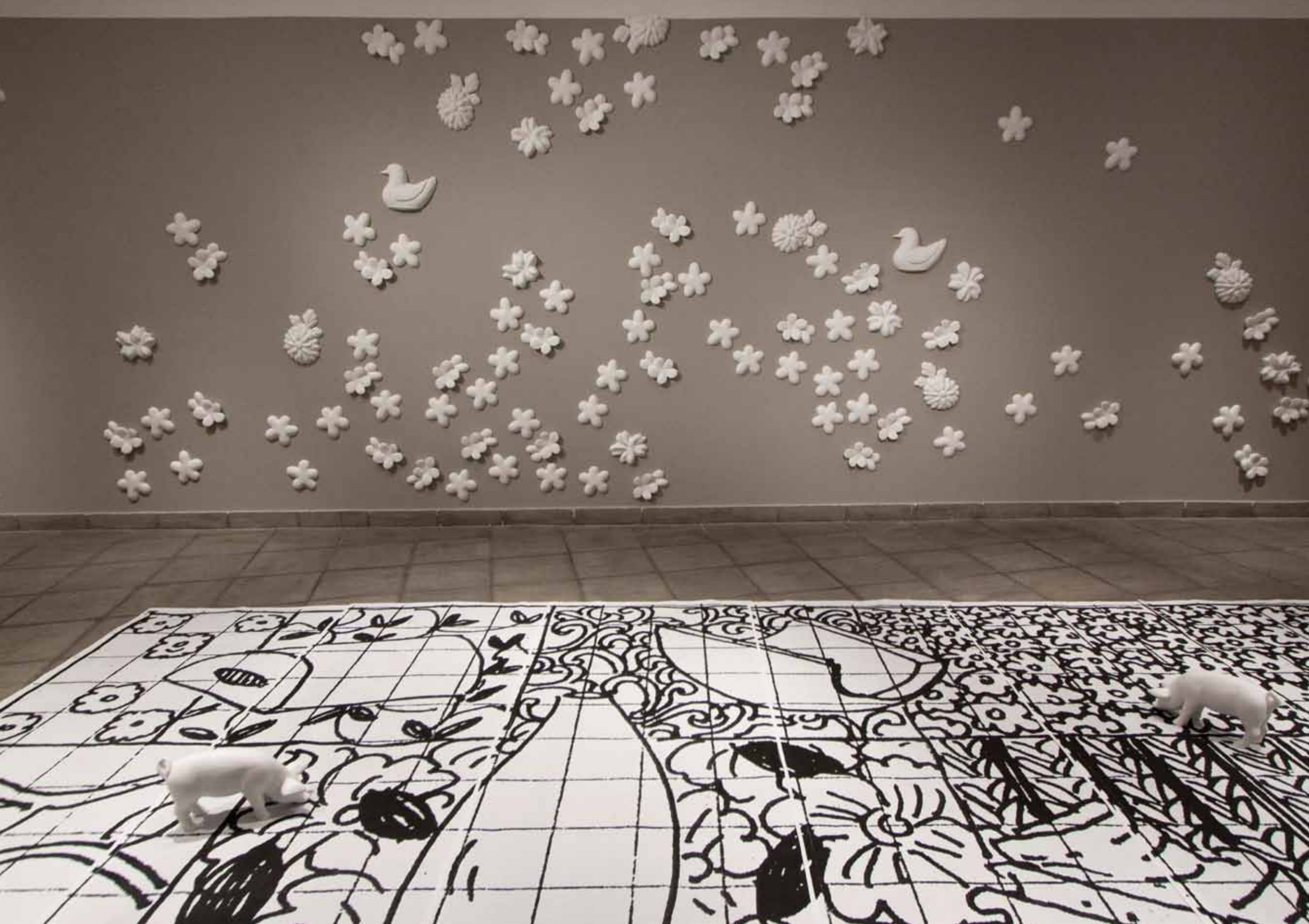
Sin Título, 2010.
Acuarela sobre papel







Sin Título, 2010.
Instalación
Pasta de papel, impresión Offset, fotocopia
Medidas 400 x 200 x 70 cm.



<

Sin Título, 2014.
Instalación
Yeso, impresión Offset
Medidas variables 500 x 400 x 260 cm.



<

XVI Premio Federico Jorge Klemm
a las Artes Visuales.
Primer Premio Adquisición.

Sin Título, 2012.

Instalación

Pasta de papel

Medidas variables, 200 x 200 x 60 cm.



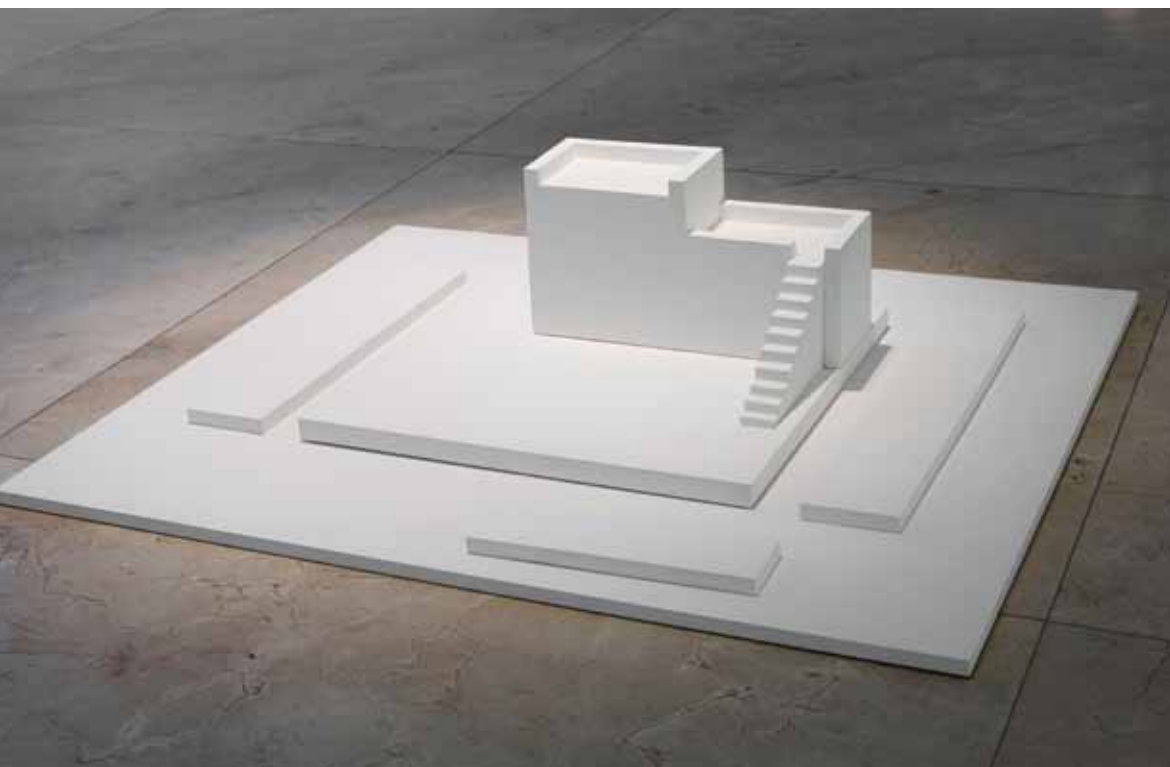
<

XVI Premio Federico Jorge Klemm
a las Artes Visuales.
Primer Premio Adquisición.

Sin Título, 2012.
Instalación
Pasta de papel
Medidas variables, 200 x 200 x 60 cm.









<

Sin Título, 2013.
Instalación
Pasta de papel, yeso
Medidas totales 2100 x 600 cm.

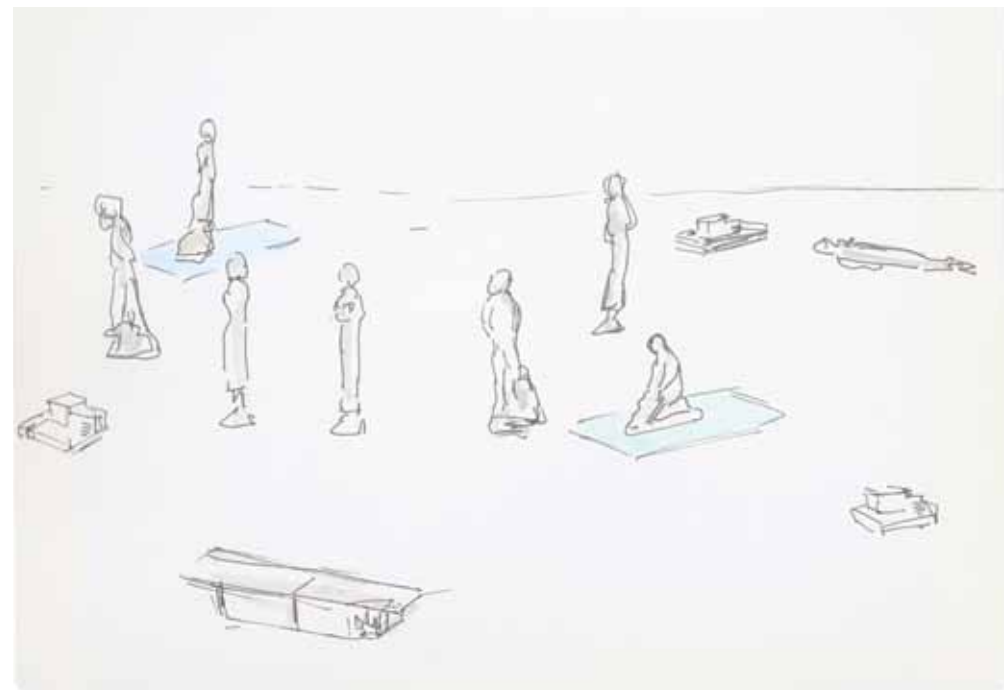
Sin Título, 2013.
Instalación (detalle)
Pasta de papel, yeso
Medidas 167 x 57 x 54 cm.







Sin Título, 2011.
Acuarela





<

Sin Título, 2013.
Instalación (detalle)
Pasta de papel, yeso
Medidas 176 x 42 x 31 cm.

Sin Título, 2014.
Resina
Medidas 48 x 25 x 20 cm.





<

Sin Título, 2014.

Fundición

Medidas 40 x 60 x 20 cm.

<

Sin Título, 2014.

Resina

Medidas 18 x 38 x 12 cm.

<

Sin Título, 2014.

Resina

Medidas 12 x 105 x 12 cm.

Sin Título, 2014.

Pasta de papel

Medidas 39 x 59 x 17 cm.

Sin Título, 2014.

Pasta de papel

Medidas 67 x 38 x 18 cm.





Bookcase, 2014.
Pasta de papel, fundición, acero, vidrio
Medidas totales 520 x 470 x 35 cm.





<

Bookcase, 2014. (Detalle)

Pasta de papel, fundición, acero, vidrio
Medidas totales 520 x 470 x 35 cm.

Sin Título, 2015.

Instalación

Yeso, madera, hierro

Medidas variables 27 x 74 x 20 cm. / 40 x 45 x 12 cm.







Sin Título, 2015.
Instalación
Yeso, madera, hierro
Medidas variables







<

Sin Título, 2016 - 2017.
Instalación (selección)
Pasta de papel, estuco
Medidas variables
Galería Pasaje 17

Smoothing time

Andrea Giunta

Joining those two words—smooth and time—rests on a contradiction. After all, time cannot be smoothed. Marble or stone, or—in the case of Elba Bairon—spackle or paper pulp can be smoothed. Time, on the other hand, is experienced, lived through. Yet, those two words together name the singular sensation that her sculptures incite. A great deal has been written about Bairon’s strange representations, and—in all of those texts—one gets a sense of an effort to find the right word to name a slightly displaced perception. She does not struggle with the material, but investigates it. She does not make a form emerge from a block of marble, but rather lifts it out in clay, empties it out in paper pulp applied to plaster molds, coats it many times and files it a good many more until a soft, extremely soft, surface is yielded—a surface once worked over in stucco and now in spackle. Thus, she produces a monumental form—her works are often taller than her own slender, slight, and seemingly fragile frame—that is, nonetheless, light. Smoothing time is a metaphorical way to speak of the slow task of sanding the edges of the form until the precise point, the *punctum* of the volume—the point at which the light on the surface takes on the precise meaning she is looking for—appears: that moment of expression we find so deeply disquieting and for which there are many names, though none of them is capable of capturing the experience of perceiving her works.

Elba Bairon is one of those artists that stubbornly pursues the communicative place of her work while also putting it in the hands of others, allowing their interpretative voices to speak. Many creators prefer not to say anything about their work, to avoid words, while also disavowing the interpretations put forth by others. This creates a paradox between the work, which no longer belongs entirely to the artist—after all, once exposed to the vision of others, it belongs to them as well—and its interpretation, which artists systematically object to, even when they do not say anything about what the work means. The origin of that isolation resides, in part, in resistance to letting go of the work and allowing it to begin its own life. Other artists, meanwhile, eloquently explain their own interpretations of their work, thus keeping its meaning from going astray. But Elba Bairon is different. When asked to speak of her work, she usually avoids explaining a meaning or defining the aims she pursues, preferring to wait to hear what others have to say.¹

¹ Marta Dillon, “Sin título,” *Página12* newspaper, May 9, 2003. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-627-2003-05-12.html> (accessed on 3-10-2017)

In a sense, she says, it is their vision that constructs or completes the work’s meaning. “I have a really hard time talking about my work. That’s why I often love what is written about it. It’s as if they were able to find the exact word, the one I can’t come up with. (...) The fact that I cannot explain my work, talk about it, untangle it in a beautiful or interesting fashion, is a personal limitation. Or maybe that is something I leave in the piece I have worked on for months. But that’s my own issue. It doesn’t mean that I don’t want someone else to write texts or to talk about my work—in fact, I love that. And what they say and write is also, unquestionably, part of the material I use in my work.”²

Taking advantage of that zone that the artist herself has liberated to venture an interpretation of her work, I will look to my impressions of visits to her studio and of seeing her art on exhibit. Elba said little that I can cite verbatim in this text. Standing before her work, one of the things I find most striking is the range of possible interpretations. I could construct an argument that traces one particular aspect through a whole set of works, and then go back and test out another. Whichever path I choose, I come up against those surfaces that dazzle by virtue of their sheer beauty rather than their elaborate meaning. Surfaces whose forms always suggest degrees of uncertainty, surfaces that appeal to us due to the very particular way they engage the space and the light that floods them and that, at the same time, they refract. What I mean is that those surfaces literally divert the light and carry it with an altered density towards another form and towards the surrounding space.

I can begin with some pieces of biographical information—ones that Bairon herself, of course, mentions only in passing if at all. But not in order to eke out an interpretation of her journeys through different social or political contexts or personal situations, but rather to follow the itineraries she explored, and that proved decisive to her education, after leaving La Paz, Bolivia, with her family in 1952, when she was five years old. They first arrived in Buenos Aires, but then settled in Montevideo; she came back to Buenos Aires when she was around eighteen. For a variety of reasons, Montevideo was important to her art education. It was there that she enrolled in the Escuela de Bellas Artes with the intention of studying painting. She showed up, brushes and palette in hand, only to discover that the curriculum had been changed to encompass interdisciplinary experiences with, among other areas, film and music.

² Elba Bairon in Mariano Soto, “Palabra grave, artista aérea,” *Sauna*, Year 2, No. 30, 2012. https://www.google.com/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=mariano+soto+elba+bairon+sauna&* (accessed on 3-13-2017)

The revolutionary change in the curriculum known as the Reforma de Bellas Artes was based on international and Uruguayan models intended to provide comprehensive education in the arts.³ The experience proved short-lived and the school closed. She enrolled in a class in Chinese painting at the Biblioteca Nacional de Montevideo (she would attend that class for over three years). The work in that course was painstaking and highly disciplined. Bairon was fascinated by the techniques she studied, by progress made in small steps, by taking a long road where no stage could be skirted—a meticulous learning process, one step at a time, in order to produce, in the case of Chinese painting, the representation of a figure. For years she worked with line and ink in a dialogue between the materials and the artist herself, repeating strokes tirelessly: “[...] the lessons were arduous: you started out making tiny lines, almost as if you were writing an ideogram, until you were finally able to make an amazingly precise soft line with shades and nuances. At first, it was like writing,” explained Elba in an interview.⁴ Worth noting here is the meditative quality of repetition.⁵ She repeats the stroke; she repeats the act of applying another layer of spackle to cover the form and the act of sanding in order to yield the smooth surface. Those careful routines performed again and again until she comes upon the exact moment at which to stop produce a particular relationship to time—time slowed down almost to a complete halt, as if her figures had gotten stuck in a position long ago, a position they will hold for good. Even when that is literally true, the works of many other sculptors suggest time in motion, previous or later actions. Bairon’s art produces a stirring reduction, a boiling down, in which there is no room for a before or for an after.

³ Elba Bairon, interview with the author, Buenos Aires, October 21, 2016. To enact the Reforma de Bellas Artes de Montevideo, a number of different models from Uruguay and beyond were studied. The Uruguayan points of references were the thinking of Carlos Vaz Ferreira, Alberto Zum Felde, and experiences with the Decroly method in primary schools (Malvín, Las Piedras, Progreso) the international points of reference were the thinking of John Dewey, Herbert Read, Ovide Decroly, Paul Langevin, and institutions like the Bauhaus. The aim was a comprehensive approach tied to reality, and to popular wisdom and sensibility; university extension programs were key pedagogical tools in the reform. The school closed and the country succumbed to dictatorship; the building itself was looted and destroyed. In the mid-eighties, when it was re-opened, the curriculum was once again based on the methodologies and criteria posited by the reform.

⁴ Elba Bairon in Mariano Soto, *Sauna*.

⁵ At least two sensibilities come together in repetition—the opposite of the modern paradigm of innovation and constant change, and of the authoritarian mandate of originality: a meditative sensibility bound to ritual and prayer, and a political sensibility bound to resistance (the repetition of an action, a slogan, a protest song, a march). At demonstrations, the demand is expressed by the body in the urban scene—and not necessarily through violence, but also as resistance that, though passive, is no less powerful or radical (think of Luther King or Mandela and their passive resistance). Bairon’s repetition is, in my view, primarily associated with the former, that is, repetition that calls forth that specific form of meditative power.

Rather than action as movement, her works are bound to the moment when form is born. A larval state, of salt or daydreams.⁶ Figures of often ambiguous or indeterminate sexuality. A feminine vision of bodies?

In 1963, Dale Clever wrote an article on time in modern sculpture (Bairon’s sculptures can be seen as modern and also as contemporary). He asserted that time is expressed by the suggestion of movement and by the idea that there are prior, present, and future events.⁷ But it’s different in Bairon’s work: we have no reason whatsoever to feel that that figure has moved before and will move in the future. Her figures seem to be in a continuous present that could only be followed by a birth, the emergence of a form. Indeed, if they suggest any action at all, it is erosion rather than an action performed by the represented body. They are like ancient forms smoothed by time that stood still at a certain moment to turn the roughness of ruins into the new splendor of an almost waxed surface. This is not the real time of a moving body, but fictional layers that settle on a motionless figure. Archeological time, the time of the artist’s work, the time of birthing.

Along those lines, certain traits of her work could be conceived on the basis of her connection to Chinese painting—an art over ten centuries old that revolves around the idea that man and the cosmos are one, around the uninterrupted dynamism of the universe. Painting that observes nature and ancient masters, painting more interested in the inner movement of persons than in the outer appearance of the world. Chinese painting is a generic term for an array of methods (Gongbi, Baimiao, Mogu, Xieyi, Shu-imo) that seek to grasp a sense of endlessness while evidencing the breathing that gives life. Emptiness is central to Chinese painting since, from it, the viewer is sent out into a vaster, even endless world, opening up a whole region for the imagination. Our gaze rests on the filled-in part of the painting from which we are then taken to its blank spaces and, from there, to the absolute. Beholding an exhibition of Elba Bairon’s work, walking around it or standing still, fleshes out those ideas and gives rise to new associations. Because in those impeccable white forms on which light falls, spreads, and rebounds, one feels a fulcrum whose meaning lies in the surrounding space which, in turn, connects the figures she places around the venue. One way to venture into her works, then, is through the parallel between contemporary work that conveys timelessness and aspects of the Chinese painting that influenced her early on.

⁶ Cristina Civalé, “El grito silencioso,” *Página 12*, 10-1-2014. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8565-2014-01-12.html> (accessed on 10-2-2017)

⁷ Dale Cleaver, “The Concept of Time in Modern Sculpture,” *Art Journal*, Vol. 22, No. 4 (Summer, 1963), pp. 232-236: 232.

Regarding her training, her relationship with printmaking is both close and inverted. She studied that medium with Alfredo De Vincenzo at the legendary workshop he founded in the late sixties and maintained until the end of his life. Generations of Argentine printmakers were trained at De Vincenzo's experimental workshop, and it was there that Bairon studied different forms of printmaking, but mostly metal plate techniques. The proximity to printmaking in Bairon's work lies in the meticulousness of her technique, the application of layer after layer of spackle or of stucco until the precise tone of white she seeks is obtained—a process analogous to work with plates, lines, acids, inks, presses. It is close attention to technical detail that binds one body of work to another, even when the results are disparate—in one the form in space, in another the form in the mirror of the printed image.

Another possible interpretation draws parallels with other Argentine artists. When, in the context of the Bola de Nieve⁸ initiative, Elba Bairon was asked to mention some artists important to her, she named Aili Chen and Marcelo Saraceno—which makes sense particularly in relation to Aili's videos and drawings and Marcelo's sculptures. There are points of contact between the work of both of those artists and the atmosphere that Bairon creates. Bairon, in turn, was mentioned by Liliana Porter and Miguel Harte. And that makes sense too, since there are points of contact between Bairon's forms—like distant dolls—that are generally based on drawings or sketches and that take the shape of bodies in space, and the toys that appear time and again in Porter's work. A parallel can be drawn between Bairon's and Harte's abstract forms. They share technical fascination with materials, with the act of sanding and polishing, with organicity. Thus, an interpretative context is created out of the comparative constellation of certain artists that shape a malleable family of investigations tied, in this case, by references bound to childhood—a childhood observed from afar rather than with empathy—or by inventions of forms in space. Other artists that might form part of that family include Cristina Schiavi with her abstract, flat, and interlinked forms; and Víctor Grippo with his white forms and lead prisms with their balances, and his plaster cast form-moldings.

⁸ Online database with information on 1,140 Argentine artists chosen by other artists: it is a self-run system where the artists themselves choose their peers. Each person mentioned is invited to participate in the project. The name Bola de Nieve is taken from a sociological technique. It provides a vision of the art field that is not produced by the traditional network of legitimation formed by the market and institutions, critics and curators. On a website open to all, the artists show a selection of their own work and develop their thinking. Bola de Nieve is an initiative of the Fundación Start it has received support from the Prince Claus Fund in the Netherlands. http://www.boladenieve.org.ar/acerca_de (accessed on 3-11-2017)

Despite her apparent fragility and shyness, Elba Bairon was very close to whirlwind artist of the nineties, Liliana Maresca. The stories of Maresca's ability to gather tribes of people around her, groups with whom she collected objects and forms that led to exhibitions, appear to be endless. Elba tells me that in Liliana she found an interlocutor deeply engaged in analysis of technique.⁹ They would converse about how to work out an image, about production details. Elba saw Maresca's work on a stage set and—like many others—was dazzled by it.¹⁰ The disturbing serenity produced by Bairon's work is, perhaps, parallel to the sensation given off by Maresca's works in wood and metal.

Pertinent as well to this network of associations that reveals specific meanings are the years that Bairon worked with poet and playwright Emeterio Cerro as a set designer and producer of objects. That experience sheds light on the ghostly quality of her figures in space. Indeed, the space of the stage as setting for dramatic action makes itself felt in her work in different ways—among them the layout of her works in the exhibition venue. Not only her figures, but also her broken and often indeterminate forms create a theatrical situation. Motionless, they assemble the stage on which we move, experiencing their iridescence and spatially tactile presence. "I deal in materials," "I deal in forms in space," Bairon explains, since she finds the term sculptor a bit solemn to describe what she does. When asked how she characterizes her art, Bairon responds with a euphemism for sculpture: "I make new supports!"¹¹ The materials Elba Bairon—uses paper in liquid form that she mixes until it has the exact consistency she needs—are by no means heroic. Her forms move easily between figuration and abstraction. "...I love abstraction, but I always move towards it and then pull away. Many of my works are abstract, I like to explore that space. Still, I am deeply drawn to the figurative. I like being able to work in both. The way I see it, figurative forms hold everything: the abstract, the figurative, the narrative, the mathematical, everything."¹² Sometimes she covers those forms with compelling colors—radical shades of pink, say—or she adds black dots as eyes or paints on hair (that was the case of the works in her show at El Borde gallery, figures that looked like

⁹ Interview with the author.

¹⁰ Fernando García, "Liliana Maresca, la artista que desafió el destino," *La Nación*, newspaper 11-13-2016. <http://www.lanacion.com.ar/1955117-liliana-maresca-la-artista-que-desafio-el-destino> (accessed on 3-11-2017)

¹¹ Elba Bairon in Mariano Soto, *Sauna*.

¹² Ibid.

babies). Generally speaking, though, she prefers the color white, due to the cadence of the lights and shadows it produces. The work, and the process of making it, is the culmination of a careful dialogue between the material and the act of smoothing. She used to use stucco for that *finale*, which yielded an almost baroque finish; she would cover the work, bathe it in a mix made from age-old formulas. But time would betray those works, undermine that exact moment's ability to live on, and the piece would crack. With spackle—at least ten layers of which are applied and then sanded down—she gets the exact surface she wants. “How long do you sand the work?” I ask and, without hesitation, she replies, “Until the light reverberates.” “What is more important, then, the space or the light?” This time it takes her a few moments to reply: “I guess it would be the light.”¹³ Smoothing time is a way of naming the slow engagement with the piece until that reverberation is reached. It is in that process of smoothing, of sanding that immaculate surface, that that repetitive dimension of time—circular working and thinking, forms of adaptation—sets in.

I would like to return to the impressions I took away from those two hours we spent conversing in her studio. I recall a spatial iridescence that, in the afternoon light, inebriated the large space and the works and processes of works in it. The light poured out in all directions; it was a golden white atmosphere, with dust winding its way into crevices and onto surfaces. There were a lot of pauses in our conversation, silences; we did not speak of complex topics, or of life's turbulence, or of a restless creative process. Our words lingered in the space, dwelling on details related to technique, on experiences and fragments of experiences always tied to forms. What we did, then, was recreate the process of the sculptures in a procedural and in an emotional sense—an experience that bound objects, atmosphere, space, words, and time. Maybe that is what I am trying to get at with the title “smoothing time.”



Foto: Andrea Giunta, 2017.

¹³ Interview with the author.

Curriculum

ELBA BAIRON, La Paz, Bolivia, 1947. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Exhibiciones Individuales, Selección

2015 – Instalación. “El Paseo”. Universidad Nacional de La Plata. La Plata.
2014 – S/T. Instalación. Fundación Federico Jorge Klemm. Buenos Aires.
2014 – S/T. Instalación. Banco de Desarrollo de América Latina. La Paz, Bolivia.
2013 – S/T. Instalación. Galería NUBE. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
2013 – S/T. Instalación. Contemporáneo 30 MALBA Fundación Costantini. Buenos Aires.
2011 – S/T. Instalación. Galería Zavaleta Lab. Buenos Aires.
2008 – Instalación, Galería Braga Menéndez, Buenos Aires.
 Instalación, Macro, Museo de Arte Contemporáneo, Rosario.
2006 – Instalación, Galería El Borde, Buenos Aires.
2004 – Danza con otros, Performance, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires.
2003 – Instalación, Galería Luisa Pedrouzo.
2000 – Instalación, Galería Diana Lowenstein Fine Arts, Buenos Aires.
1996 – Objetos. Centro Cultural Rojas. Buenos Aires.
1994 – Pinturas y objetos. Galería Sara García Uriburu. Buenos Aires.
1993 – Litografías. Galería Adriana Indik. Buenos Aires.

Exhibiciones Grupales, Selección

2017 – ARCO, Galería Nora Fisch, Madrid, España.
 – Instalación, “Clavel del aire”, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
2014 – Instalación. “Bellos Jueves”. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
2013 – Instalación. “...una vez, pasando por una ciudad...” Millán, Schiavi, Bairon. Fundación OSDE. Buenos Aires.
2012 – Instalación. “Órgano” Galería Kiosco en Galería 713. Buenos Aires.
2011 – Arte Argentino Actual en la Colección de Malba (1989-2010). Buenos Aires.
2010 – Sintonías, Fundación PROA, Buenos Aires Bicentenario, “Instalaciones,” Palais de Glace, Buenos Aires.
2009 – Antes de la lluvia, Muestra multidisciplinaria de la mujer, C. C. Borges, Buenos Aires.

2008 – Estados de la materia, Fundación Federico Klemm, Buenos Aires.
 A través de la cordillera, Museo Parque de las Esculturas, Santiago de Chile.

2008 – Mercado, Proyecto C. Schiavi, Museo de Arte Contemporáneo, Malba, Buenos Aires.

2007 – arteBA, Galería Braga Menéndez, Buenos Aires.

2006 – arteBA, Galería El Borde, Buenos Aires.

2005 – arteBA, Galería El Borde, Buenos Aires.

2004 – Onírico y privado, Instalación, Fundación Telefónica, Buenos Aires.
 Astica, Bairon, Stupía, Videla, Instituto Ítalo Latinoamericano, Roma, Italia.

2003 – Il Biental de Dibujo, Casona de los Olivera.
 Resonancias, Naturalezas Muertas, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

2002 – Estudio Abierto, Casa de la Cultura, Buenos Aires.

2002 – Centro Cultural Candido Mendes, Galería Pedrouzo, Río de Janeiro, Brasil.

2000 – Art Basel, Galería Diana Lowenstein, Basilea, Suiza.
 BAIRON, GUMIER MAIER, SCHIAVI. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires.

1999 – ARCO, Galería Diana Lowenstein, Madrid, España.
 ARCO, Fondo Nacional de las Artes, Madrid, España.
 Paralelos, Instalación, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
 SZENE BUENOS AIRES. Art Frankfurt. Galerie Ruta Correa. Frankfurt, Alemania.
 SZENE BUENOS AIRES. Galerie Ruta Correa. Freiburg, Alemania.

1998 – Art International New York '98, Galería Der Brücke, New York, USA.
 Bairon / Schiavi / Pastorini, Centro Cultural Parque España, Rosario.

1997 – “Homenaje a Anna Frank”, Museo de Arte Moderno, Bahía Blanca.
 “El Tao del Arte”, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
 “Arte erótico”, Centro Cultural Borges, Buenos Aires.
 “Litografía Argentina”, Museo Nacional del Grabado. Buenos Aires.

1996 – “La Colmena”, Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires.

1995 – “Litografía Argentina”, Museo Nacional del Grabado. Buenos Aires.

1994 – Bairon / Ezcurra / Maresca, Galería Sara García Uriburu, Buenos Aires.
 “Aguafuertes”, Taller Alfredo de Vincenzo, Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires.

1993 – “Grabadores Argentinos”, Washington Printmakers Gallery, Washington, USA.

1992 – “La Conquista 500 años por 40 artistas”, Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires.

1991 – “Trienal de Grabado de Osaka”, Japón.

1990 – “Intergrafik 90”, Berlín, Alemania.
 “IX Biental de Grabado de San Juan”, Puerto Rico.
 “Litografías” Honorable Consejo Deliberante, Buenos Aires.

1988 – “La Kermese”, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
 “Litografías”, Centro de Arquitectos de Buenos Aires, Buenos Aires.
 “Cinco Grabadores Argentinos”, Galería Praxis, Buenos Aires.
 “Biental Internacional del Grabado”, Cracovia, Polonia.

1988 – “Latinamerican Biental of Graphic Arts”, Museum of Contemporary Hispanic Arts, New York, USA.
 “Madres y Artistas”, Bairon / Maresca / Schwartz. Museo de Bellas Artes, Bahía Blanca.

1987 – “VIII Trienal Intergraphik”, Berlín, Alemania.
 “Grabadores Argentinos”, Academia de Bellas Artes, Maccerrata, Italia.

1986 – “Salón de Dibujo y Grabado Manuel Belgrano”, Museo Sívori, Buenos Aires.

1984 – “Biental Internacional de Grabado”, Digne Les Bains, Francia.
 “Salón de Dibujo y Grabado Manuel Belgrano”, Museo Sívori, Buenos Aires.

Premios y Distinciones, Selección

2012 – Gran Premio Adquisición Nuevos Soportes e Instalaciones, Salón Nacional de Artes Visuales 2012.
 XVI Premio Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales, Primer Premio Adquisición.

2009 – Residencia Capacete Entretenimientos, Río de Janeiro, Brasil.

2008 – Premio 50 Aniversario Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

2007 – RIAA07, Residencia Internacional, Ostende, Buenos Aires.

2001 – Premio Adquisición. Biental de Arte de Bahía Blanca. Bahía Blanca.

1998 – Beca Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.

1987 – Premio de Grabado para Artistas Extranjeros. Salón Nacional. Buenos Aires.

1984 – Premio de Grabado para Artistas Extranjeros. Salón Nacional. Buenos Aires.

a Pablo, Carolina, Serena, Albertina.



Galería de Arte Pasaje 17 Bartolomé Mitre 1559 CABA, Buenos Aires
(5411) 4371-1651 espaciodearte@ospoce.com.ar www.pasaje17.com

