



Elba Bairon

El laberinto abierto

The Open Labyrinth

cuadernos ■ logbooks

w—galería

El laberinto abierto de Elba Bairon

1. Los extremos de la flecha

El tiempo no es una línea con dos direcciones iguales: es una flecha, con extremos distintos.

— Carlo Rovelli

Escribir sobre el trabajo escultórico de Elba Bairon amerita una breve recapitulación: el siglo XX en occidente se deshizo radicalmente de la corporalidad en la escultura al abandonar los principios de la masa, el volumen y la gravedad a favor de una teoría especulativa del espacio que, de inmediato, se transformó en práctica artística. Pero si el arte del siglo pasado pensó ampliamente en la categoría espacio, lo hizo en términos más complejos que en los de la mera tridimensionalidad. En este sentido, el espacio comprendió la velocidad del auto y del avión y la aniquilación de la guerra, materializados por los avances de la ciencia y la tecnología en la realidad y poetizados de diferente manera por miembros de las vanguardias históricas, tales como Filippo Tomasso Marinetti y Fernand Léger. Para el primero, “un auto de carreras con su vientre adornado con gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr como me-

Elba Bairon's Open Labyrinth

1. The ends of the arrow

Time is not a line with two equal directions: it is an arrow, with different ends.

— Carlo Rovelli

Writing about Elba Bairon's sculptural work calls for a brief recapitulation: in the West, sculpture's corporal nature was radically dismantled during the 20th century by abandoning the principles of mass, volume, and gravity in favor of a speculative theory of space that was immediately transformed into art practice. While art of the past century did conceive of space as an ample category, it did so in terms that were more complex than mere three-dimensionality. In this sense, space included the speed of cars and planes and the annihilation levied by war, materialized in the real world by scientific and technological advances, and expressed poetically in different ways by historical avant-garde figures like Filippo Tomasso Marinetti and Fernand Léger. For the former, “a racing car whose hood is adorned with great pipes, like serpents of an explosive breath- a roaring car that seems to ride on grapeshot is more beautiful than the Victo-

tralla, es más hermoso que la victoria de Samotracia".^{1 2} Léger, menos dado a la pirotecnica del espectáculo de las masas que su colega italiano, entendió que los medios de producción inciden directamente sobre las relaciones sociales y, por lo tanto, su aproximación a la máquina se apoyó en este precepto. Las vanguardias modernas no sólo formularon poéticamente aquello que ponía el cuerpo a disposición de medios y habilidades extrahumanas, ampliando sus límites tanto en el aire como en la tierra, sino que llevaron el principio del cuerpo-máquina a la lógica de lo indecible, proyectándolo hacia una dimensión metafísica que lo recortó de la esfera de lo humano para transformarlo en una enigmática pero palpable abstracción.

Este siglo, en cambio, anclado en las incertidumbres del futuro con un cambio climático poco esperanzador y vuelos exploratorios en cohetes interestelares, pareciera inclinarse a la levedad de experiencias estéticas que unen indistintamente a objetos y cuerpos haciéndolos aptos para una ardua, aunque dosificada convivencia cotidiana. De esta manera, los grandes *efectos* en el espacio globalizado privilegian el mundo tecnológico de la inteligencia artificial como fue el caso de las medusas y hongos flotantes que Anicka Yi colocó recientemente en el Turbine Hall del Museo Tate, aunque suelen éstos reservarse para las bienales de arte y el llamado *arte público* donde cobran dimensiones monumentales, y a veces se permiten interpelar al sistema del arte, al entorno y al público. Sin embargo, las micro dosis administradas por las prácticas artísticas del segundo milenio al tipo de escultura que no recurre a la lógica de producción del *ready made*, aún ofrecen la posibilidad de privilegiar las nociones de lo informe y lo negativo como vectores que trazan la inscripción del objeto dentro del espacio no pictórico. Este pareciera ser el nicho donde se mueve Elba Bairon.

El resumen que ofrezco a grandes rasgos para entrar en materia, en modo alguno describe unívocamente el pasado o define las estrategias artísticas contem-

ry of Samothrace; except in struggle, there is no more beauty".^{1 2} Léger, less taken by the pyrotechnics of mass spectacle than his fascist colleague, understood that social relationships are directly affected by the means of production, and his approximation to machinery was therefore based on this precept. Not only did the modern avant-garde movements poetically formulate the extra-human means and abilities that were put at the body's disposal, expanding its limits in the air as well as on earth, they also carried the body-machine principle over to the logic of the ineffable, projecting it into a metaphysical dimension that clipped it out of the human sphere, transforming it into an enigmatic, but palpable, abstraction.

This new century, on the other hand—anchored in uncertainties about the future with climate change clouding hope and interstellar private rockets exploring space—would appear to be inclined toward the levity of aesthetic experiences that indiscriminately unite objects and bodies, making them apt for an arduous, albeit rationed daily coexistence. The technological world of artificial intelligence is accordingly privileged in terms of large effects in globalized space, as was the case in the floating jellyfish and mushrooms Anicka Yi recently placed in the Tate Museum's Turbine Hall, although these are usually reserved for art biennials and so-called public art, where dimensions are monumental, occasionally allowing the art system, the context, and the public to be questioned. Nevertheless, the creative micro-doses administered by the second millennium's art practices in sculpture (aside from that which invokes ready-made production logic) still offer the possibility of privileging notions of shapelessness and negativity as vectors that trace the object's inscription in non-pictorial space. This seems to be the niche where Elba Bairon's activity takes place.

In no way does the overall summary that I offer as an approach to this material describe the past or define contemporary art strategies in a univocal

poráneas como tampoco indica la concepción de un *zeitgeist* universal dominante. No obstante, éste adquiere precisión y propósito pensado sólo dentro de un contexto localizado y concreto donde aparece un trabajo escultórico tan personal como el de la artista Elba Bairon. Más aún, en el mundo virtual que ha transformado el cuerpo en imagen y la imagen en realidad, la escultura de Bairon desarrollada de materiales *povera* (elaborados por ella) y puesta en el espacio como experiencia del objeto ante el cuerpo, se ha vuelto un raro privilegio en virtud del modelo vicario y desmaterializado vigente que dedica una exacerbada atención a pantallas determinantes para modelar la percepción del espacio-tiempo del presente. En un contexto post pandémico, no sólo fragmentado en percepciones parciales e intermitentes, sino sujeto a una vasta multiplicidad de estímulos despojados de particularidades, Bairon continúa creando esculturas de delicada elaboración que generan un universo propio, anclado en la immanencia del *aquí y ahora*, pero, sobre todo, reconocible más allá de la idea de estilo. Por ello, la singularidad del trabajo de Bairon, artista nacida en Bolivia y radicada en la Argentina, genera preguntas sobre su lugar de inscripción en el arte contemporáneo, dado que la vocación cautelosa y discreta de su obra la apartan del gran caudal de discursividad del contexto cultural porteño, proclive a abrazar las militancias de la diferencia en cualquiera de sus registros o los mitos de los años 1960 y 70 como denominación de origen. Así, Bairon opera contextualmente en solitario, en la ciudad donde Marcel Duchamp buscó en vano un refugio espiritual y Marinetti visitó en gira después de la Gran Guerra con espléndida acogida de la recién creada Sociedad de los Amigos del Arte, y con ánimo de ganar adeptos para su empresa vanguardista en la entonces opulenta capital de Sudamérica. Si aquel momento dislocó al sur en el norte, como lo afirmó la inversión cartográfica de Joaquín Torres García, el trabajo escultórico de Bairon muestra los pliegues del tiempo cuando los extremos de la flecha se confunden. No es casual que la artista realice un tipo de escultura auto contenida y nebulosa, cuya belleza y fuerza están situadas entre el mito fantasmático del arte moderno y la hipóstasis postmoderna: ¿Qué distingue al pasado y su haber sido, del futuro, y su no haber sido aún?

manner, nor does it indicate a concept of dominant universal zeitgeist. However, it does gain precision, direction, and purpose when considered within one localized, concrete situation, where sculptural work as personal as that of Elba Bairon appears. Moreover, in the virtual world that has transformed body into image and image into reality, Bairon's sculpture—developed with povera materials and elaborated by her, situated in space as an experience of the object in relation to the body—has become a rare privilege due to the reigning vicarious and dematerialized model, which today dedicates disproportionate attention to screens that predetermine and model perception of time-space in the present. In a post-pandemic chapter, which is not only fragmented into partial and intermittent perceptions but also subjected to a vast multiplicity of stimuli stripped bare of particularities, Bairon continues to create delicately elaborated sculptures that generate a universe of their own, anchored in the imminence of the here and now and above all, recognizable above and beyond the idea of style. For this reason, the singularity of her work—Bairon is an artist born in Bolivia and based in Argentina—generates questions about where her work is inscribed within contemporary art, given that a vocation for caution and discretion separates it from mainstream discourse in the Buenos Aires cultural context, which is prone to embrace difference in any register with partisanship, or praise the myths of the 1960s and 1970s as a designation of origin. Bairon therefore operates in contextual solitude, in the city where Marcel Duchamp sought in vain for spiritual refuge, and where Marinetti visited on a post-WWI tour aiming to gain supporters for his avant garde enterprise in the then-opulent South American capital, and was met with a splendid reception by the recently created Sociedad de Los Amigos del Arte. If that moment dislocated the South in the North, as affirmed in Joaquín Torres García's cartographic inversion, Bairon's sculpture shows how time folds when the ends of the arrow get mixed up. It is no coincidence that the artist makes sculpture that is self-contained and nebulous in nature, whose beauty and power sit between modern art's myth and postmodernism's hypostasis: What distinguishes the past and its having been, from the future, and it's not having been yet?

¹ <https://arteydisegno.files.wordpress.com/2010/02/manifiesto-futurista-1909.pdf>

² Marinetti, en: *Art in Theory*.

¹ <https://arteydisegno.files.wordpress.com/2010/02/manifiesto-futurista-1909.pdf>

² Marinetti, in: *Art in Theory*.





historia de la función promotora del edificio donde se llevó a cabo el programa de neovanguardia más importante de los años 1970 hasta los años 1980 en el país post Instituto Di Tella, y posiblemente en el Cono Sur. Este delicado gesto espurio cobra sentido en el sub-sótano donde Bairon instaló un habitáculo abierto y dividido en tres elementos escultóricos de diferentes dimensiones, uno de ellos con una suerte de ventana, y una figura de tamaño natural que la artista modeló a partir del alfil del ajedrez y que situó en el medio de estas estructuras. En una pared cercana a este conjunto, colocó más bajo relieves organizados en forma de retícula.

This also generates a disturbance in the history of the promotional function of this building as an experimental art signifier, which saw the implementation of the country's and perhaps the Southern Cone's most important neo-avant garde program of the 1970s and 1980s once the Instituto Di Tella's fireworks were over. This delicate, spurious gesture takes on meaning on the basement level, where Bairon installed an open cubicle, divided into three different sized sculptural elements, one of which has a window of sorts, and a human-scale figure the artist modeled after a chessboard bishop, placed in the middle of these structures. On one wall close to this group, she added more bas-relief pieces, organized in a grid.

Sin título, 2022. Pieza en pasta de papel y construcción en cartón yeso, medidas variables

Untitled, 2022. Piece in paper pulp and construction in plasterboard, variable dimensions





w—galería

Viamonte 452
CP 1053
Buenos Aires / Argentina

T. +54 9 11 3448 0452
w-w-w.ar

Elba Bairon

El laberinto abierto
The Open Labyrinth

Septiembre 2022 - Febrero 2023

Curaduría y texto:
Gabriela Rangel

Esta publicación se terminó de imprimir en febrero de 2022 en:
This publication finished printing in February 2023 at:
Latingráfica - Rocamora 4161, Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Dirección / *Direction*: Ricardo Ocampo Feris
Diseño y editing / *Design and editing*: Amanda García Martín — ema-ediciones.com
Traducción / *Translations*: Tamara Stuby
Fotografía / *Photo Credit*: Nicole Oppenheimer — [@imagenesdeimagenes](https://www.instagram.com/imagenesdeimagenes)