

ESTHER PIZARRO

T O P O + G R A F I A S

Con la colaboración de:



ALAMEDA 3 ■ 28014 ■ MADRID ■ 91 420 38 89 ■ raquelponce@eresmas.com

ESTHER PIZARRO
T O P O + G R A F I A S

Galería Raquel Ponce

Alameda, 3 28014 · Madrid
tel.: 91 420 38 89 fax: 91 369 02 61
raquelponce@eresmas.com

Marzo – Abril de 2002

Galería Teresa Cuadrado

San Agustín, 3-E 47003 · Valladolid
tel. y fax: 983 36 21 42
tecuadra@teeline.es

Mayo · Junio de 2002

Espacio Líquido

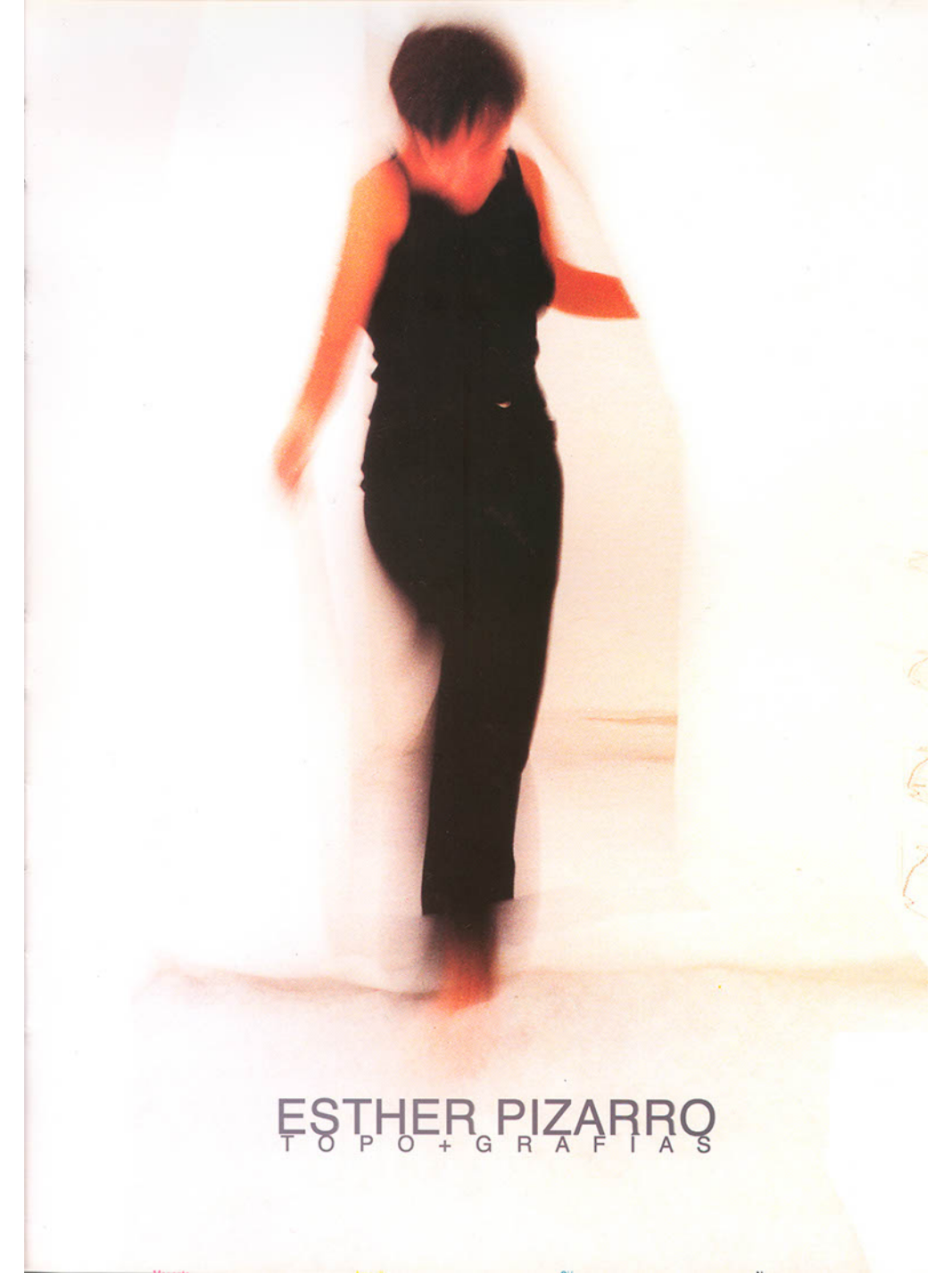
Jovellanos, 3 33202 · Gijón
tel. 985 17 50 53 fax: 985 17 63 59
liquido@espacioliquido.net

Junio – Julio de 2002

Galería Isabel Ignacio

Velarde, 9 41001 · Sevilla
tel.: 954 56 25 55 fax: 954 63 41 57
isabelignacio@teeline.es

Septiembre – Octubre de 2002

A person with short dark hair, wearing a black sleeveless jumpsuit, is walking away from the camera down a brightly lit, white hallway. The person's arms are slightly out to the sides. The lighting is very bright, creating a high-contrast, almost ethereal atmosphere. The floor is white and reflects the light. The overall image has a soft, slightly blurred quality, emphasizing movement and light over sharp detail.

ESTHER PIZARRO
T O P O + G R A F I A S

EXVOTOS DE LA MEMORIA

Fernando Martín Galán





1. El orden alterado

Los veinte barrios ("arrondissements") de París, boca abajo. El punto de vista desacostumbrado: del interior al exterior. El mundo al revés. Esther Pizarro ha puesto literalmente la ciudad del Sena patas arriba: *Topografía urbana de París*, pieza principal de la serie *Topo+grafías*, es un trabajo de contrastes, paradojas y transgresiones. *De escaleras abajo* es una expresión que se ha usado tradicionalmente para referirse a las personas humildes que forman el servicio de una casa rica, porque suelen ocupar sus bajos. Por contra, las clases humildes de París solían habitar los últimos pisos de las casas, las buhardillas, lo que en España se llamaría *de escaleras arriba* y en francés se llama "chambres des bonnets" y "garçonnières"... hasta que, en tiempos relativamente recientes, las costumbres parisinas se invirtieron, como la artista ha invertido la representación de París, y pasaron a ser cotizados refugios de maridos infieles y solteros licenciosos (que instalaban en ellos sus nidos secretos) y objetivo deseado de urbanícolas modernos y pudientes que buscaban habitaciones con vistas, luz y algo de sol.

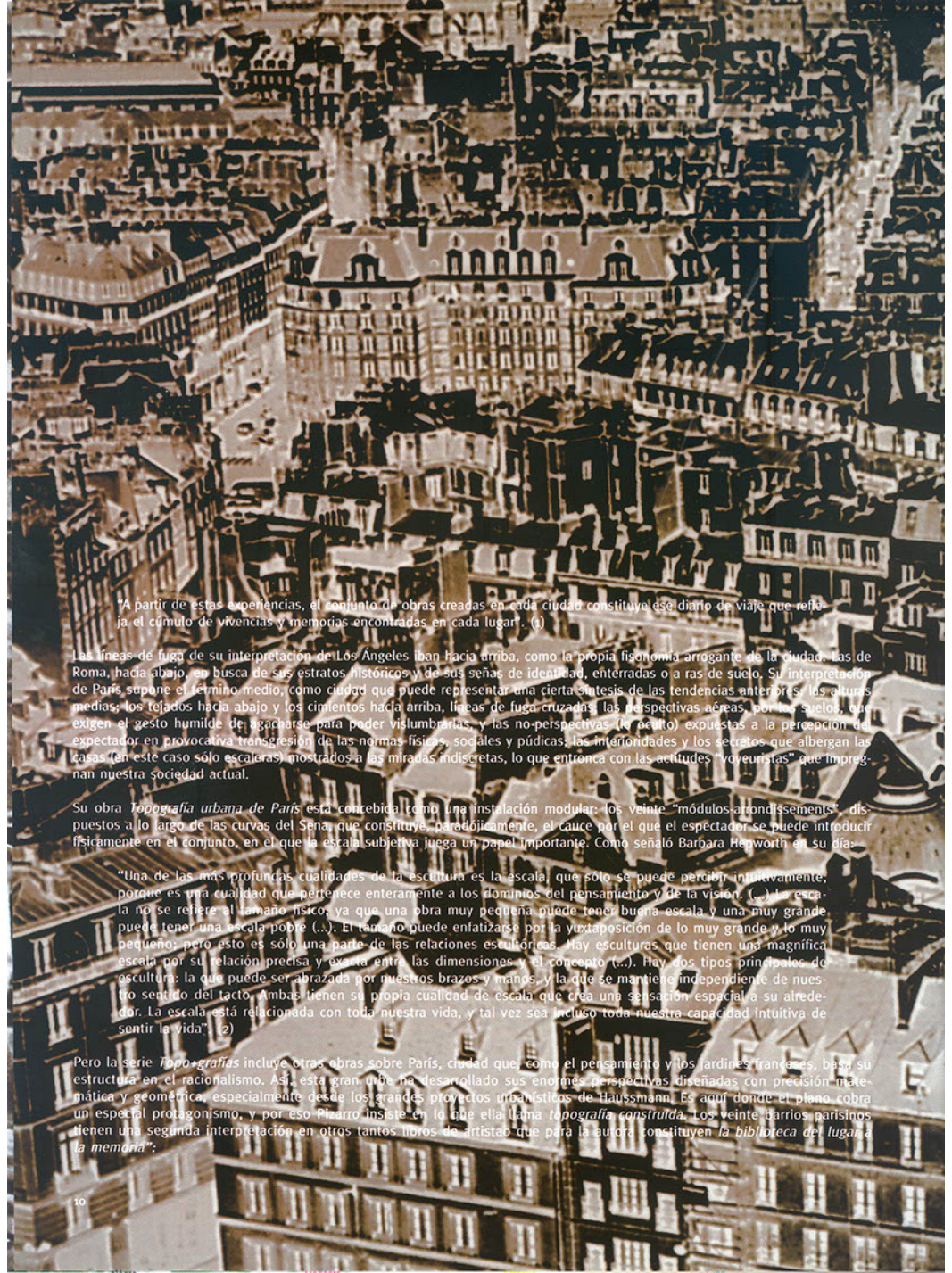
Quizá porque en Europa hemos pasado recientemente un largo período de relativa calma chicha en las inquietudes socio-políticas (seguramente motivada por la unificación europea, la caída de los bloques Este/Oeste, el Estado del Bienestar...) se ha puesto de moda hablar de *subversión* en términos artísticos, como reacción a esa atonía intelectual. Con todas las reservas que me produce utilizar un término ya bastante manido, diría que Esther Pizarro realiza en su nueva obra una subversión de la realidad física y conceptual del hábitat urbano, como en las arquitecturas imposibles de Maurits Escher.

Es un juego de visajes y cuestionamientos complejos y concatenados. Una vuelta de tuerca a los binomios vacío/llevo, positivo/negativo, fachada/realidad, realidad/fantasia... ¿En qué quedamos? ¿de escaleras abajo o arriba? Cuando, además, en la perspectiva que muestra los simbólicos edificios, puestos boca abajo y que nos abren sus entrañas, las escaleras ascienden de arriba abajo, de las buhardillas a los sótanos: ¿se trata de un descenso a los infiernos con la intención de una ascensión a los cielos? sencillamente, las escaleras mantienen su disposición "normal" en unos continentes urbanísticos puestos al revés, como si se tratara de una lucha de los ciudadanos por mantener estructuras de habitación dignas y lógicas en medio de los despropósitos del urbanismo actual.

2. Las (inevitables?) citas

Esther Pizarro, Doctora en Escultura por la Universidad Complutense de Madrid, becaria Fulbright en Los Ángeles, de la Academia de España en Roma y del Colegio de España en París, ha expandido el campo de su escultura por los ámbitos del urbanismo y del arte en la naturaleza, desde las estaciones del Metro de Madrid a los valles dominicanos de San José de Ocoa, explorando las interioridades y las exterioridades del entorno. Introspección y expansión.

Pero su obra hace énfasis en lo urbano. Tras sus estancias en ciudades tan diferentes como Los Ángeles, Roma y París, su trabajo refleja las propias experiencias vitales que acumuló en ellas.

An aerial, high-angle photograph of a dense urban landscape, likely Paris, showing a complex grid of buildings with many mansard roofs and chimneys. The perspective is from directly above, looking down on the city.

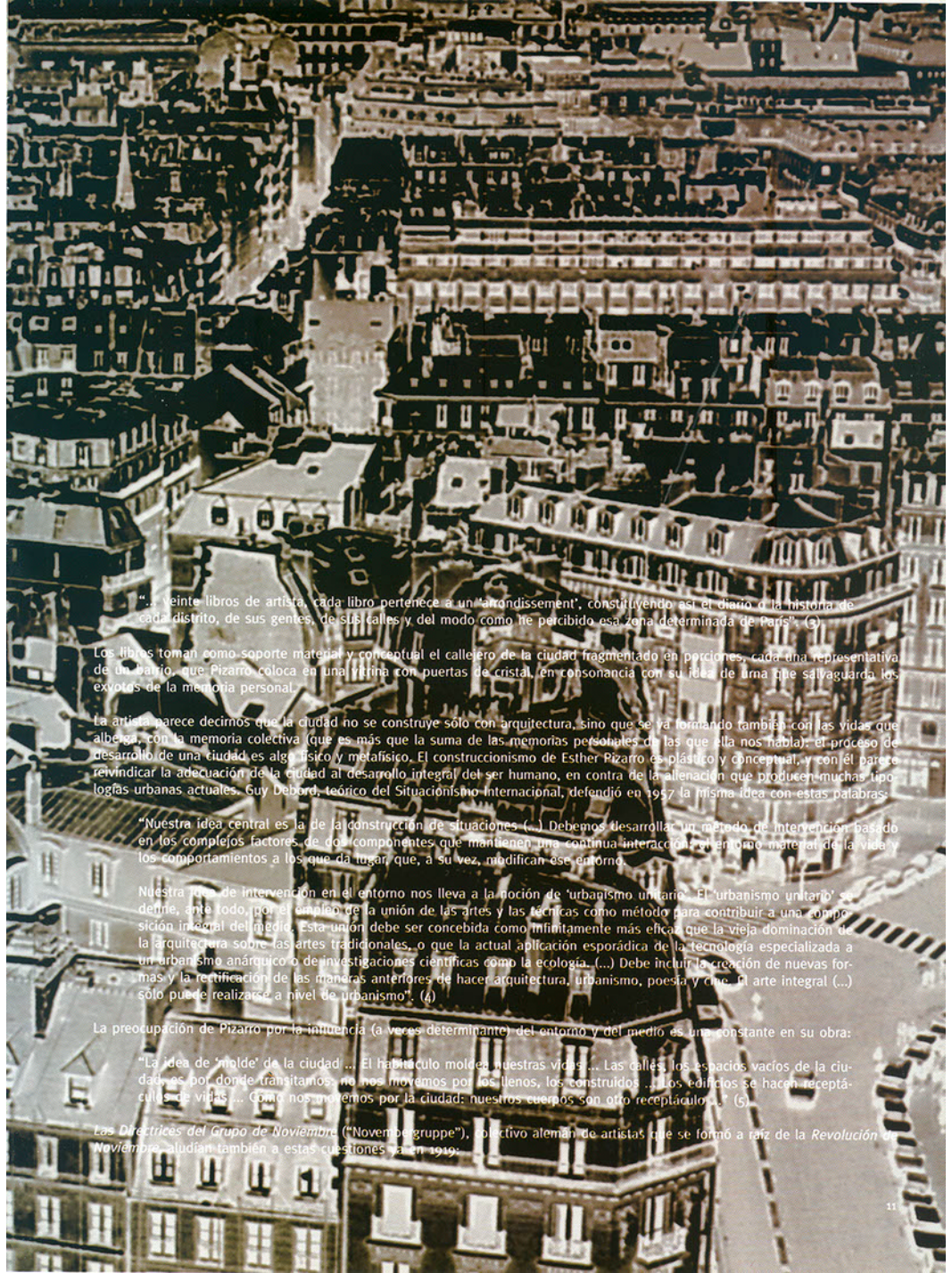
"A partir de estas experiencias, el conjunto de obras creadas en cada ciudad constituye ese diario de viaje que refleja el cúmulo de vivencias y memorias encontradas en cada lugar". (1)

Las líneas de fuga de su interpretación de Los Ángeles iban hacia arriba, como la propia fisonomía arrogante de la ciudad; las de Roma, hacia abajo, en busca de sus estratos históricos y de sus señas de identidad, enterradas o a ras de suelo. Su interpretación de París supone el término medio, como ciudad que puede representar una cierta síntesis de las tendencias anteriores: las alturas medias; los tejados hacia abajo y los cimientos hacia arriba, líneas de fuga cruzadas; las perspectivas aéreas, por un lado, exigen el gesto humilde de agacharse para poder vislumbrarlas, y las no-perspectivas (lo périto) expuestas a la percepción del espectador en provocativa transgresión de las normas físicas, sociales y púdicas; las intensionalidades y los secretos que albergan las casas (en este caso solo escaleras) mostrados a las miradas indiscretas, lo que entronca con las actitudes "voyeuristas" que impregnan nuestra sociedad actual.

Su obra *Topografía urbana de París* está concebida como una instalación modular: los veinte "módulos arrondissements", dispuestos a lo largo de las curvas del Sena que constituye, paradójicamente, el cauce por el que el espectador se puede introducir físicamente en el conjunto, en el que la escala subjetiva juega un papel importante. Como señaló Barbara Hepworth en su día:

"Una de las más profundas cualidades de la escultura es la escala que solo se puede percibir intuitivamente, porque es una cualidad que pertenece enteramente a los dominios del pensamiento y de la visión. (...) La escala no se refiere al tamaño físico, ya que una obra muy pequeña puede tener buena escala y una muy grande puede tener una escala pobre (...). El tamaño puede enfatizarse por la juxtaposición de lo muy grande y lo muy pequeño; pero esto es sólo una parte de las relaciones estatuóricas. Hay esculturas que tienen una magnífica escala por su relación precisa y exacta entre las dimensiones y el concepto (...). Hay dos tipos principales de escultura: la que puede ser abrazada por nuestros brazos y manos, y la que se mantiene independiente de nuestro sentido del tacto. Ambas tienen su propia cualidad de escala que crea una sensación espacial a su alrededor. La escala está relacionada con toda nuestra vida, y tal vez sea incluso toda nuestra capacidad intuitiva de sentir la vida". (2)

Pero la serie *Topografías* incluye otras obras sobre París, ciudad que, como el pensamiento y los jardines franceses, basa su estructura en el racionalismo. Así, esta gran urbe ha desarrollado sus enormes perspectivas diseñadas con precisión matemática y geométrica, especialmente desde los grandes proyectos urbanísticos de Haussmann. Es aquí donde el plano cobra un especial protagonismo, y por eso Pissarro insiste en lo que ella llama *topografía construida*, los veinte barrios parisinos tienen una segunda interpretación en otros tantos liros de artistas que para la autora constituyen *la biblioteca del lugar y la memoria*:



"... veinte libros de artista, cada libro pertenece a un 'arrondissement', constituyendo así el diario de la historia de cada distrito, de sus gentes, de sus calles y del modo como he percibido esa zona determinada de París". (3)

Los libros toman como soporte material y conceptual el callejero de la ciudad fragmentado en porciones, cada una representativa de un barrio, que Pizarro coloca en una vitrina con puertas de cristal, en consonancia con su idea de una fle que salvaguarda los episodios de la memoria personal.

La artista parece decirnos que la ciudad no se construye sólo con arquitectura, sino que se va formando también con las vidas que alberga, con la memoria colectiva (que es más que la suma de las memorias personales de las que ella nos habla), el proceso de desarrollo de una ciudad es algo físico y metafísico. El construccionismo de Esther Pizarro es plástico y conceptual, y con él parece reivindicar la adecuación de la ciudad al desarrollo integral del ser humano, en contra de la alienación que producen muchas tipologías urbanas actuales. Guy Debord, teórico del Situacionismo Internacional, defendió en 1957 la misma idea con estas palabras:

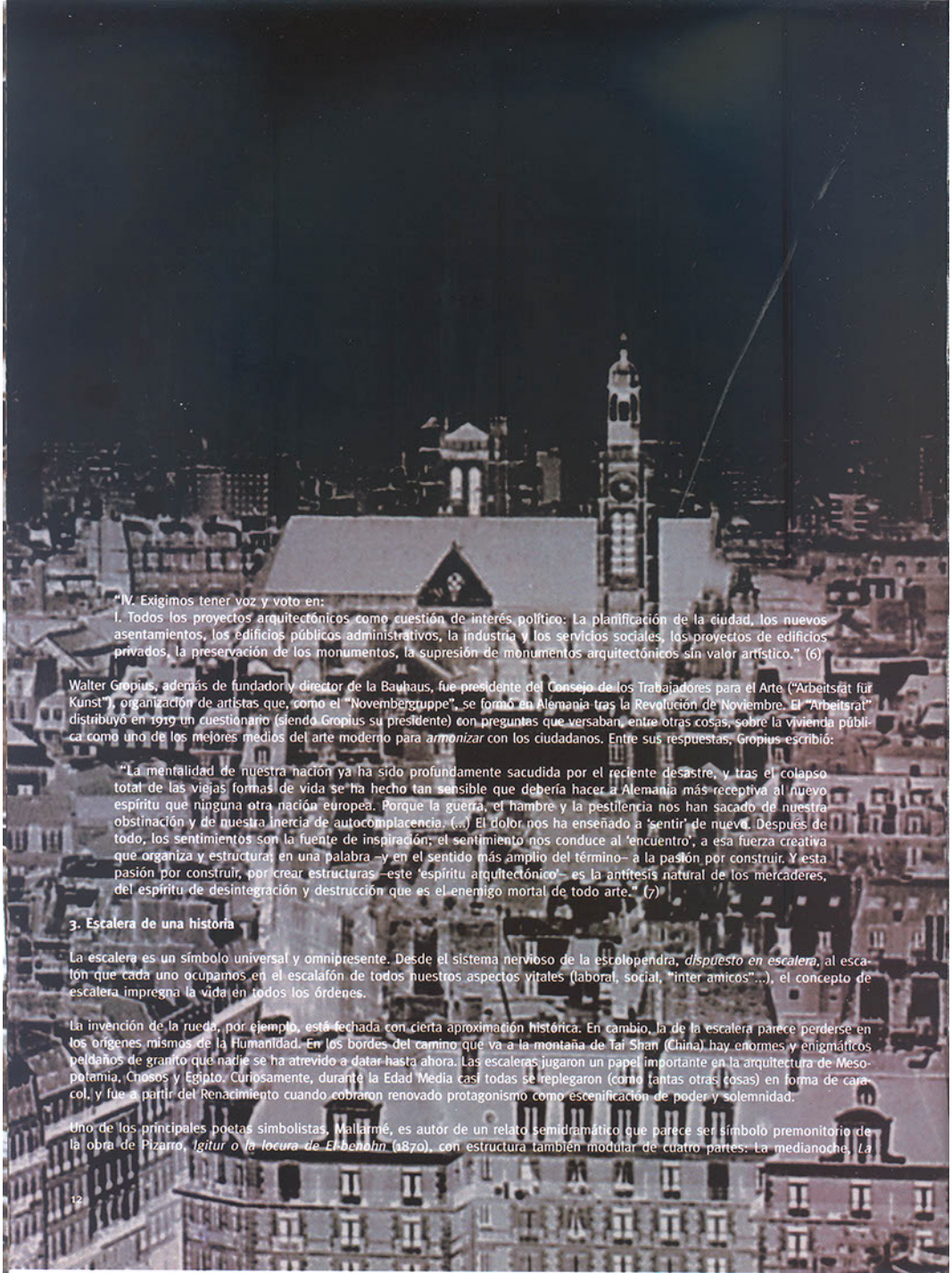
"Nuestra idea central es la de la construcción de situaciones (...). Debemos desarrollar un método de intervención, basado en los complejos factores de los componentes que mantienen una continua interacción con el medio material de la vida y los comportamientos a los que da lugar, que, a su vez, modifican ese entorno.

Nuestra idea de intervención en el entorno nos lleva a la noción de 'urbanismo unitario'. El 'urbanismo unitario' se define, ante todo, por el empleo de la unión de las artes y las técnicas como método para contribuir a una composición integral del medio. Esta unión debe ser concebida como infinitamente más eficaz que la vieja dominación de la arquitectura sobre las artes tradicionales, o que la actual aplicación esporádica de la tecnología especializada a un urbanismo anárquico o de investigaciones científicas como la ecología. (...) Debe incluir la creación de nuevas formas y la rectificación de las maneras anteriores de hacer arquitectura, urbanismo, poesía y cine. El arte integral (...) sólo puede realizarse a nivel de urbanismo". (4)

La preocupación de Pizarro por la influencia (a veces determinante) del entorno y del medio es una constante en su obra:

"La idea de 'molde' de la ciudad ... El habitáculo moldea nuestras vidas ... Las calles, los espacios vacíos de la ciudad, es por donde transitamos; no nos movemos por los llenos, los contruidos ... Los edificios se hacen receptáculos de vidas ... Como nos movemos por la ciudad: nuestros cuerpos son otro receptáculo..." (5).

Las *Directrices del Grupo de Noviembre* ("Novembergruppe"), colectivo alemán de artistas que se formó a raíz de la *Revolución de Noviembre*, estudian también a estas cuestiones ya en 1919:



IV. Exigimos tener voz y voto en:

I. Todos los proyectos arquitectónicos como cuestión de interés político: La planificación de la ciudad, los nuevos asentamientos, los edificios públicos administrativos, la industria y los servicios sociales; los proyectos de edificios privados, la preservación de los monumentos, la supresión de monumentos arquitectónicos sin valor artístico." (6)

Walter Gropius, además de fundador y director de la Bauhaus, fue presidente del Consejo de los Trabajadores para el Arte ("Arbeitsrat für Kunst"), organización de artistas que, como el "Novembergruppe", se formó en Alemania tras la Revolución de Noviembre. El "Arbeitsrat" distribuyó en 1919 un cuestionario (siendo Gropius su presidente) con preguntas que versaban, entre otras cosas, sobre la vivienda pública como uno de los mejores medios del arte moderno para armonizar con los ciudadanos. Entre sus respuestas, Gropius escribió:

"La mentalidad de nuestra nación ya ha sido profundamente sacudida por el reciente desastre, y tras el colapso total de las viejas formas de vida se ha hecho tan sensible que debería hacer a Alemania más receptiva al nuevo espíritu que ninguna otra nación europea. Porque la guerra, el hambre y la pestilencia nos han sacado de nuestra obstinación y de nuestra inercia de autocomplacencia. (...) El dolor nos ha enseñado a 'sentir' de nuevo. Después de todo, los sentimientos son la fuente de inspiración; el sentimiento nos conduce al 'encuentro', a esa fuerza creativa que organiza y estructura; en una palabra –y en el sentido más amplio del término– a la pasión por construir. Y esta pasión por construir, por crear estructuras –este 'espíritu arquitectónico'– es la antítesis natural de los mercaderes, del espíritu de desintegración y destrucción que es el enemigo mortal de todo arte." (7)

3. Estalera de una historia

La escalera es un símbolo universal y omnipresente. Desde el sistema nervioso de la escolopendra, *dispuesto en escalera*, al escatón que cada uno ocupamos en el escalafón de todos nuestros aspectos vitales (laboral, social, "inter amigos"...), el concepto de escalera impregna la vida en todos los órdenes.

La invención de la rueda, por ejemplo, está fechada con cierta aproximación histórica. En cambio, la de la escalera parece perderse en los orígenes mismos de la Humanidad. En los bordes del camino que va a la montaña de Tai Shan (China) hay enormes y enigmáticos pedregales de granito que nadie se ha atrevido a datar hasta ahora. Las escaleras jugaron un papel importante en la arquitectura de Mesopotamia, China y Egipto. Curiosamente, durante la Edad Media casi todas se replegaron (como tantas otras cosas) en forma de caracol, y fue a partir del Renacimiento cuando cobraron renovado protagonismo como escenificación de poder y solemnidad.

Uno de los principales poetas simbolistas, Mallarmé, es autor de un relato semidramático que parece ser símbolo premonitorio de la obra de Pizarro, *Ígitor o la locura de El benolín* (1870), con estructura también modular de cuatro partes: La medianoche, La



escalera, *La tirada de dados* y *El sueño sobre cenizas*. Los barrios parisinos parecen haber sido cogidos y agitados a medianoche, mientras la ciudad duerme, por las manos de un Cíclope especulador y dispersados por el terreno como dados que quedan en posición aleatoria. Las escaleras, en cambio, han quedado en su posición positiva, como símbolo perenne de la lógica humana y de su función de salvar obstáculos y ascender..., como un sueño construido sobre las cenizas del caos.

Las construcciones de Esther Pizarro están descarnadamente desprovistas de todo signo de habitación humana. Los *personajes de los bloques* son sólo las vías de tránsito de sus inquilinos, las escaleras, con resonancias de la obra de Jardiel Poncela *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942). En *Historia de una escalera* (1949), de Buero Vallejo, son los inquilinos los protagonistas, en contradicción con el título, y se toma la escalera como vínculo de unión de sus historias particulares. Fue en esta obra de teatro en la que, por primera vez en la posguerra española, se mostraron la angustia, la pobreza y la imposibilidad de realizar las ilusiones humanas, tanto por el ambiente y las circunstancias como por incapacidad personal, representado todo ello por el símbolo que es la escalera de una comunidad de vecinos.

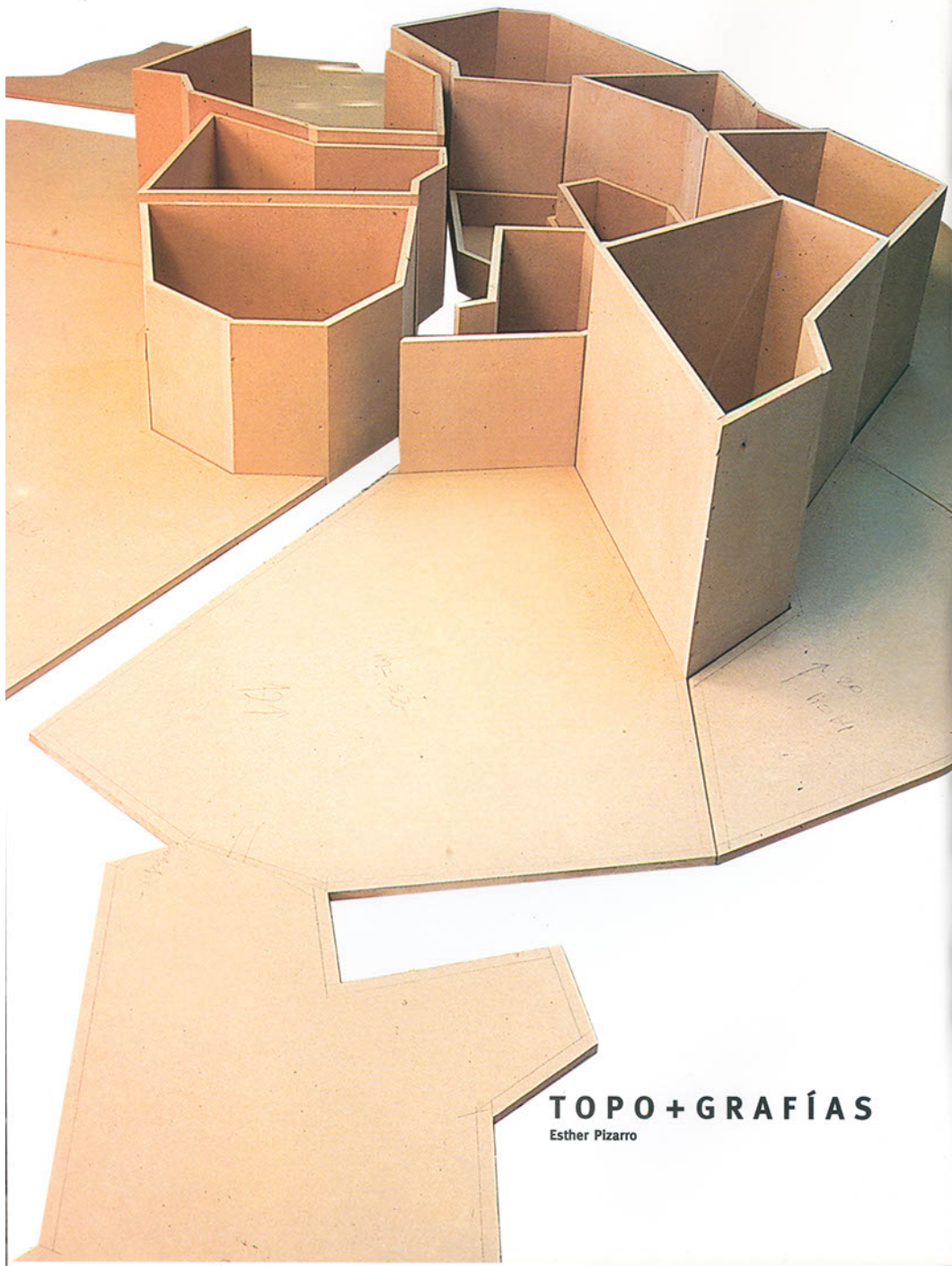
A la vista de la obra de Pizarro, surge una intrigante cuestión: ¿Estamos ante otro símbolo de angustia y frustración (escalera de escape), o ante el de un elemento positivo que facilita la vida (escalera que salva obstáculos y llega a la cima)? La capa de cera que recubre sus escaleras, como todo el resto del interior de sus obras, resuelve el dilema, como explica la propia autora:

"Una piel de cera se extiende en el interior de mis contenedores, como la ciudad que se pliega sobre sí misma para volverse más íntima, más humana y accesible. (...) Aparentemente blanda y frágil, y al mismo tiempo cálida, la cera nos describe las entrañas de la ciudad, esa ciudad imaginada en nuestra memoria, delicada y débil, que necesita ser protegida por un caparazón externo, rígido y rotundo, de plomo." (8)

Munich, 27 de Enero de 2002

Notas:

- (1) PIZARRO, Esther: "Memoria del proyecto Tópografía", Madrid, enero de 2002.
- (2) HEFORTH, Barbara: Escultura, L. Martin, B. Nicholson y N. Gato, *Circle, International Survey of Constructive Art*, Londres, 1937, pp. 113-116. Traducción del autor.
- (3) PIZARRO, Esther: documento citado.
- (4) Debord, Guy: *Situations International Anthology*, Ken Knabb, California, 1981, pág. 55. Traducción del autor.
- (5) Conversación mantenida en el estudio de la artista entre ésta y el autor, Madrid, 15 de enero de 2002.
- (6) *Voices of German Expressionism*, Ed. V. H. Miesel, New Jersey, 1970. Traducción del autor.
- (7) GROPIUS, Walter: *Respuesta al Cuestionario del Consejo de los Trabajadores para el Arte*, Berlin, 1919. Tomado de la versión en inglés de *Voices of German Expressionism*, Ed. V. H. Miesel, New Jersey, 1970. Traducción del autor.
- (8) PIZARRO, Esther: Texto del catálogo *Construir ciudades*, galería Raquel Ponté (Madrid), 2000, pág. 18.



TOPO+GRAFÍAS

Esther Pizarro

"En París no hay casas. Los habitantes de la gran ciudad viven en cajas superpuestas: 'Nuestro cuarto parisiense' -dice Paul Claudel- entre sus cuatro paredes, es una especie de lugar geométrico, un agujero convencional que amueblamos con estampas, cachivaches y armarios dentro de un armario'. La casa no tiene raíces." (1)

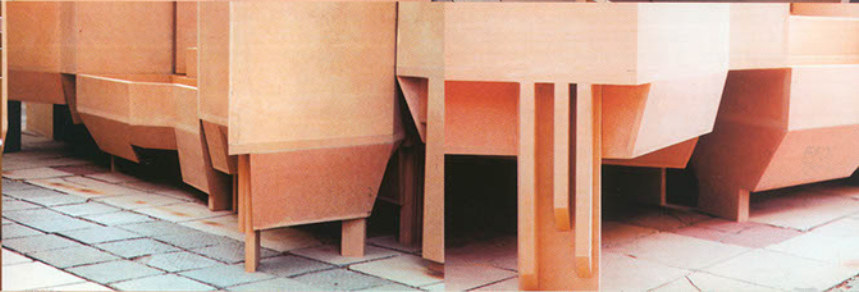
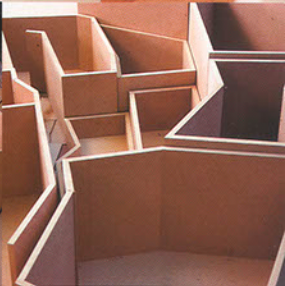
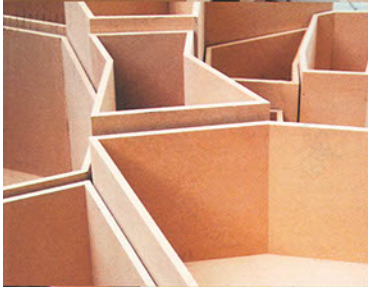
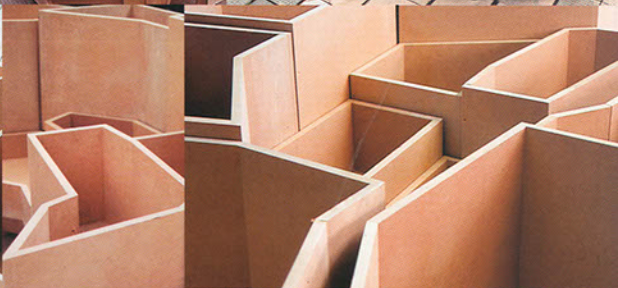
La ciudad es un espacio para la movilidad, un recipiente prefigurado que produce inevitablemente un efecto de vacío, un molde negativo para nuestra experiencia de permanente movilidad. Transparencia, ausencia de límites, interconexión espacial, yuxtaposición de identidades y dilatación son síntomas de cómo la ciudad se percibe más como forma en negativo que como proposición de contenidos precisos. Es el vacío el que dibuja habitáculos perdidos en las ruinas de la ciudad. También es el que conforma los huecos e intersticios por donde transitar las vías públicas y el que genera los espacios en los que guardamos nuestra más celosa intimidad: los lugares para el habitar. En definitiva, el vacío es el que confiere el carácter de epidermis a la ciudad y el que articula su tejido urbano.

Vivimos la ciudad en una relación de extrañeza entre el yo y los otros, entre el yo y el mundo, incluso en el límite entre el yo y uno mismo. Tal y como apuntara en su tiempo la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, nuestra percepción no es estructurante sino nomádica. Para la tradición fenomenológica el primer dato que se posee es el de la intencionalidad de la conciencia. En realidad, no existe un sistema de objetos regulables por leyes formales que garanticen la eficacia estética, sino que lo que hay en un principio es la voluntad del sujeto por relacionarse con el mundo todavía por construir a través de la mediación del cuerpo. El cuerpo del sujeto establece el mundo a partir de algo que le hace salir de sí, y que no es otra cosa que el comportamiento. La obra de arte es, por tanto, un gesto emanado del cuerpo. Es en ese nomadismo donde sentimos la necesidad de conocer, de percibir, de experimentar nuevos lugares, nuevos espacios donde ubicar nuestras experiencias. Mediante el efecto de recorrido, tanto en su interior como en su exterior, se llega a la experimentación de la ciudad como un espacio para la movilidad, prefigurándose como un contenedor en el que el movimiento aparece previamente marcado, dirigido, a través de la relación que establece con sus construcciones arquitectónicas.

Mediante los límites físicos y cerrados de nuestro propio cuerpo, nos exponemos a ese espacio externo que desconocemos y que denominamos *mundo*, o (mediante una acotación espacio-temporal) *ciudad*. No hay que olvidar que nuestra percepción se sitúa en los parámetros de espacio y tiempo y que, como tal, produce limitaciones concretas.

Considero necesario aludir a la noción de "pli" (pliegue) esbozada por Gilles Deleuze, que supone que el espacio está hecho de plataformas, grietas, pliegues, raspaduras, superficies y profundidades que trastocan por completo nuestra experiencia espacial. Esta concepción impide experimentar la ciudad como un todo unitario y al contrario, aparece como una yuxtaposición de capas de conocimiento y estratos perceptivos. La experiencia de la ciudad se construye a través de recorridos que se acercan tangencialmente, a veces sin tocarse; que se aproximan sin llegar a encontrarse nunca; que se superponen en distintas plataformas y que constituyen una discontinuidad en el tiempo. Quizá sea la yuxtaposición de todas estas lecturas la que mejor aproximación nos ofrezca a la realidad.

Las ciudades se habitan y, como consecuencia, se construyen. Esa construcción se realiza primero en nuestra mente, mediante bosquejos de experiencias vividas y lugares habitados y, luego, se plasma tridimensionalmente en la construcción de obras, bocetos, libros de artista, etc... Dislocaciones geométricas, distorsiones en el paralelismo, acoplamientos incompletos de formas, son algunos de los rasgos que definen el trabajo realizado sobre la ciudad de París.



Otro elemento que define este trabajo y la manera en que percibimos la ciudad y, en definitiva, el espacio, es el tiempo. A diferencia del tiempo clásico, que podía ser reducido a cero y controlado (un tiempo que tenía un principio y un orden en la expansión), el tiempo moderno se nos presenta como una explosión en la que no existe el tiempo único, sino distintos tiempos. Tiempos con los que se nos produce la experiencia de la realidad. "La temporalidad no se presenta como un sistema sino como un azaroso instante que, guiado sobre todo por la casualidad, se produce en un lugar y en un momento imprevisible". (2)

El proyecto aquí presentado se centra en las experiencias vividas en el espacio de urbano de París durante un tiempo de cuatro meses. Anteriormente he intentado explicar algunas de las preocupaciones y obsesiones que han condicionado estas obras desde el comienzo. La mayor parte del trabajo se ha realizado en España a lo largo de un periodo de dos años, tras mi regreso. En este tiempo no he regresado a esta ciudad deliberadamente. Necesitaba trabajar desde el recuerdo y con la herramienta de la memoria que, de alguna manera, establece esas plataformas, grietas y vacíos que permiten organizar espacio y tiempo y, así, crear lugares.

El proyecto *Topografía*s consiste principalmente en un conjunto escultórico compuesto de veinte piezas tridimensionales que, unidas entre sí, componen el plano de París. Distribuidos en forma de espiral centrífuga, cada unidad o distrito delimita una zona significativa de la ciudad, abrazando en su núcleo la parte más antigua, la "ile de la Cité", donde se originó la ciudad con el asentamiento de los "parvis". Su límite exterior está constituido por el "peripherique", autopista de circunvalación de la ciudad. El río Sena actúa como división natural y geográfica imprimiendo un carácter único a su morfología urbana. El conjunto se despliega por el suelo con un gran vacío central constituido por la situación geográfica del río Sena. Interiormente, cada pieza va creciendo en altura según el movimiento centrífugo de su morfología real y geográfica, adoptando la totalidad de las esculturas forma de embudo, decreciente hacia su centro. Contemplado desde el exterior, el grupo adquiere la forma de una fortaleza o depósito que dificulta ver su interior (recordemos que la ciudad de París estuvo inicialmente amurallada). Una serie de columnas verticales actúa como soporte de estos volúmenes, correspondiéndose con el perfil de las chimeneas y tejados característicos de las casas de esta ciudad. Un pasillo, constituido por el vacío del río Sena, divide el conjunto en dos mitades diferenciadas, permitiendo al espectador introducirse físicamente en el interior y contemplarlo desde dentro. Un sistema de escaleras y plataformas, que actúan como curvas de nivel del territorio, recorre el interior de las esculturas salvando y ligando las diferentes alturas, compartimentos y transiciones de una pieza a la siguiente, creando una topografía construida. Cada obra corresponde a un distrito "arrondissement" y adquiere forma de mansarda o tejado invertido.

La casa, como rincón del mundo, ha sido definida por Gaston Bachelard. Para este autor, la casa es nuestro primer universo, es realmente un cosmos. En su concepción existencialista del mundo, todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. Sin ella el hombre sería un ser disperso: "Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y buhardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados." (3)

La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Al pensar en ella nos la imaginamos como un ser vertical, que se eleva. También es imaginada como un ser concentrado que nos llama a una conciencia de centralidad. La verticalidad nos viene asegurada por la polaridad entre el sótano y la buhardilla. El tejado protege al hombre.

"Habitar es el paradigma de la vida urbana y el sistema articulado de la casa, la calle, el distrito y la ciudad es una conceptualización de la forma urbana que abandonando la división cuatripartita de la ciudad tal como se concebía en la Carta de Atenas pone al individuo en el centro de la organización del espacio habitable." (4)



Para Martín Heidegger el acto de habitar se ha vuelto problemático. El hombre contemporáneo no habita en la ciudad con una relación pausable y fecunda. La necesidad de reconstruir la habitación no se refiere al problema de la escasez de viviendas de la sociedad contemporánea, sino que es una consecuencia de la condición en la que se encuentra el hombre moderno. El hombre contemporáneo es un apátrida y carece de morada, de un lugar en el que la acción de habitar pueda darse de un modo inmediato. Habitar un lugar exige un esfuerzo: es necesario aprender a habitar. Este proceso de aprendizaje nos dirige a la construcción, al proceso mediante el cual el hombre reúne lugares, congrega cosas y se encuentra con otros hombres. El espacio habitable no es más un espacio geométrico o cartesiano, sino existencial. Es el resultado de la percepción fenomenológica de los lugares y una construcción a partir de esta experiencia.

Cada pieza tridimensional que constituye *Topografía urbana de París* se corresponde con un libro de artista. Entendido como objeto escultórico, el libro consiste en una caja revestida de plomo con un interior de cera. Imágenes de fragmentos de árboles se unen entre sí simulando un plano, donde el grosor de las distintas ramas podría recordarnos las direcciones de las calles en una ciudad. El cristal que actúa como una puerta en cada caja reproduce los nombres de las calles principales del distrito, a modo de un callejero tridimensional. Cada libro pertenece a un "arrondissement", y el conjunto representa el diario o la historia de cada distrito, de sus gentes, de sus calles y de su particular topografía. Los veinte volúmenes crean una biblioteca o registro territorial de las experiencias y los recuerdos vividos en esta ciudad. La totalidad del proyecto *T o p o + g r a f í a s* configura la topografía imaginada de un territorio. En este caso, París.

Mi trabajo se centra en un planteamiento abierto de esta manera de construir ciudades. Seleccione algunos de sus fragmentos más significativos que luego interpreto en forma de conjuntos escultóricos, piezas independientes que, según se distribuyan de una u otra manera, construyen y dibujan nuevos órdenes urbanos, espacios que definen otros espacios. En una dialéctica entre presencia y ausencia, entre lo que "es" y lo que "fue", desarrollo lo que para mí constituye la piel de la ciudad, su tejido urbano, esa ciudad que todos poseemos en nuestra memoria.

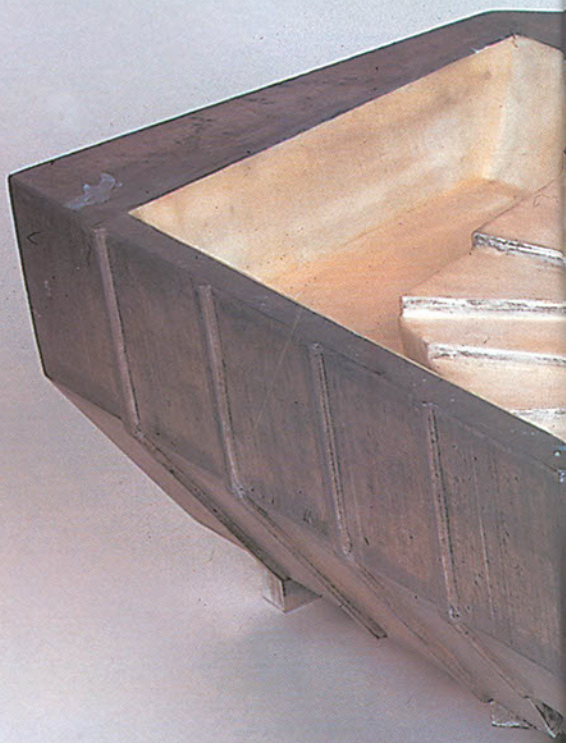
Si la función de la arquitectura es la de edificar lugares para el cobijo, podríamos decir que el fin de la escultura es el de construir espacios para el pensamiento.

Notas:

- (1) BACHELARD, Gaston, "La poética del espacio". Breviarios. Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pág. 57
- (2) SOLÁ MORALES, Ignasi de, Diferencias, "Topografía de la arquitectura contemporánea", Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pág. 77
- (3) BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, pág. 38
- (4) SOLÁ MORALES, Ignasi de, *op. cit.*, pág. 47



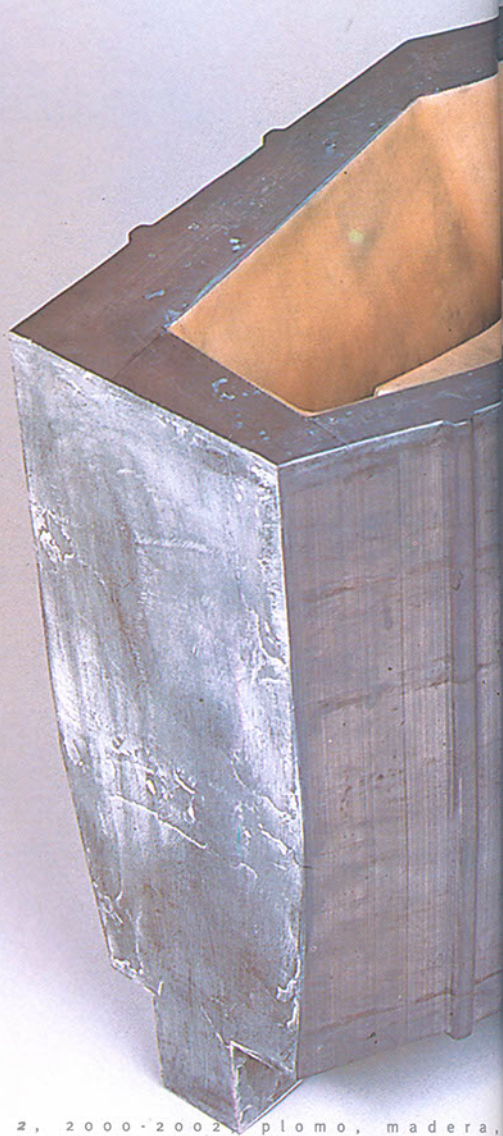
TOPO+GRAFIAS
CATALOGACIÓN DE OBRA



1^{er} Arrondissement, *Distrito 1*, 2000-2002, plomo, madera,



cera, 80 x 42 x 32 cm



II^e Arrondissement, *Distrito 2*, 2000-2002, plomo, madera,



cera, 62 x 30 x 42 cm



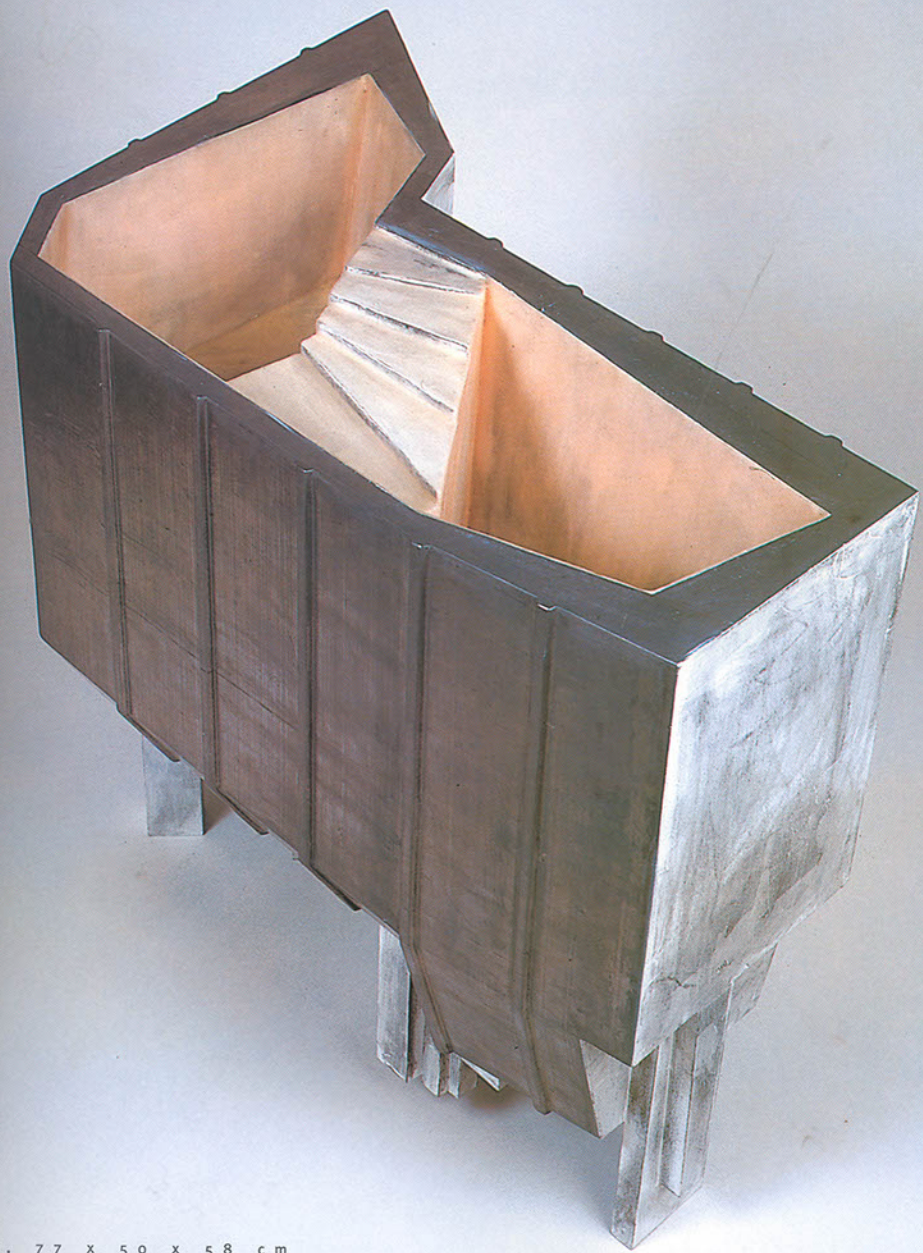
III^e Arrondissement, *Distrito 3*, 2000-2002, plomo, madera



c e r a , 5 9 x 3 4 x 5 2 c m



IV* Arrondissement, *Distrito 4*, 2000-2002, plomo, madera,



cera, 77 x 50 x 58 cm



V° Arrondissement, *Distrito 5*, 2000-2002, plomo, madera,
Colección de arte Caja Madrid



cera, 72 x 67 x 65 cm



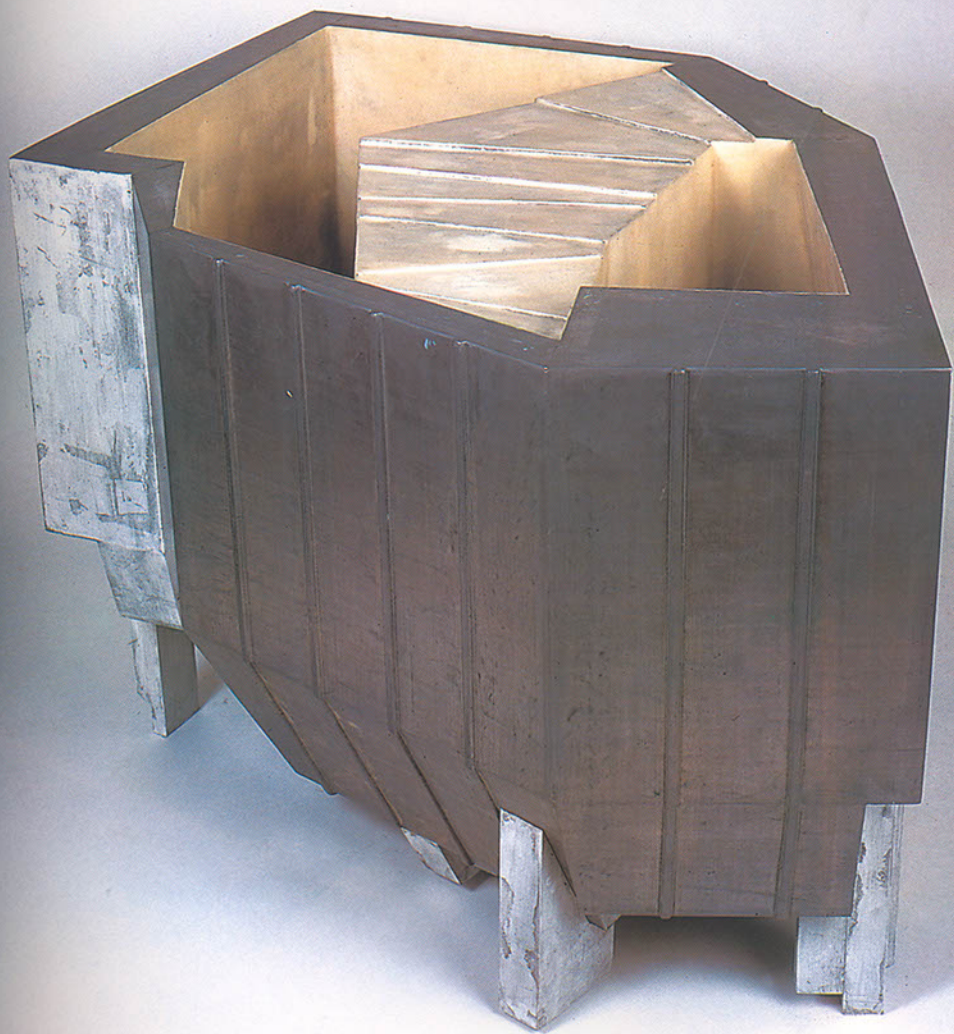
VI^e Arrondissement, *Distrito 6*, 2000-2002, plomo, madera,
Colección Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



cera, 69 x 65 x 70 cm



VII* Arrondissement, *Distrito 7*, 2000-2002, plomo, madera



cera, 80 x 110 x 75 cm



VIII^e Arrondissement, *Distrito 8*, 2000-2002, plomo, madera



cera, 90 x 73 x 76 cm



IX^e Arrondissement, *Distrito 9*, 2000-2002, plomo, madera,



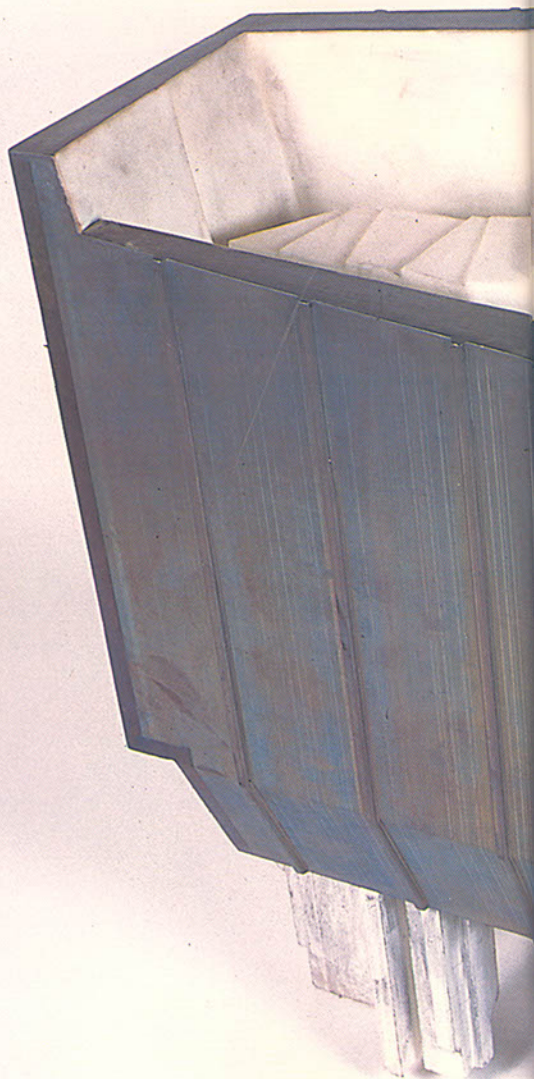
cera, 61 x 48 x 80 cm



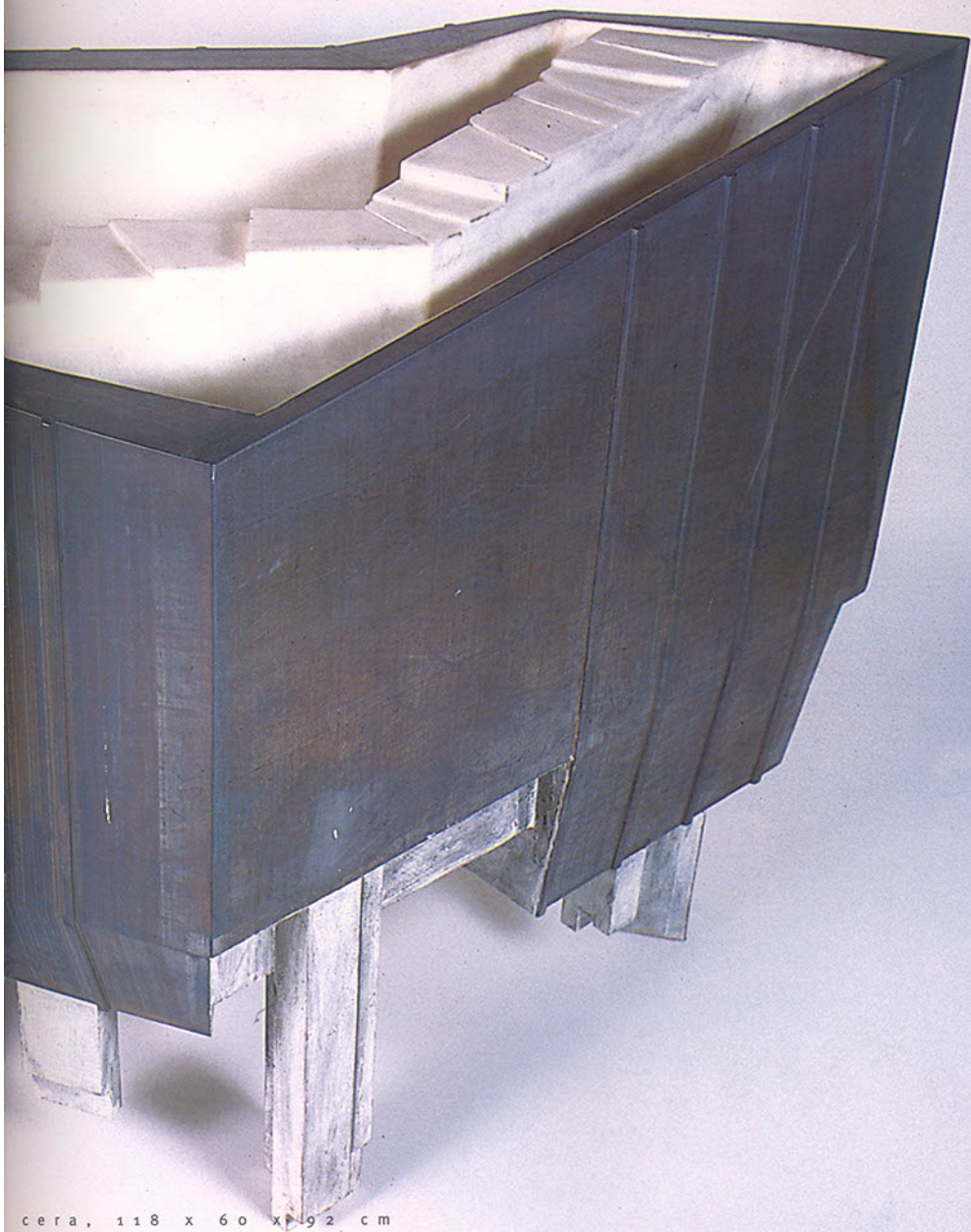
X^e Arrondissement, *Distrito 10*, 2000-2002, plomo, madera,



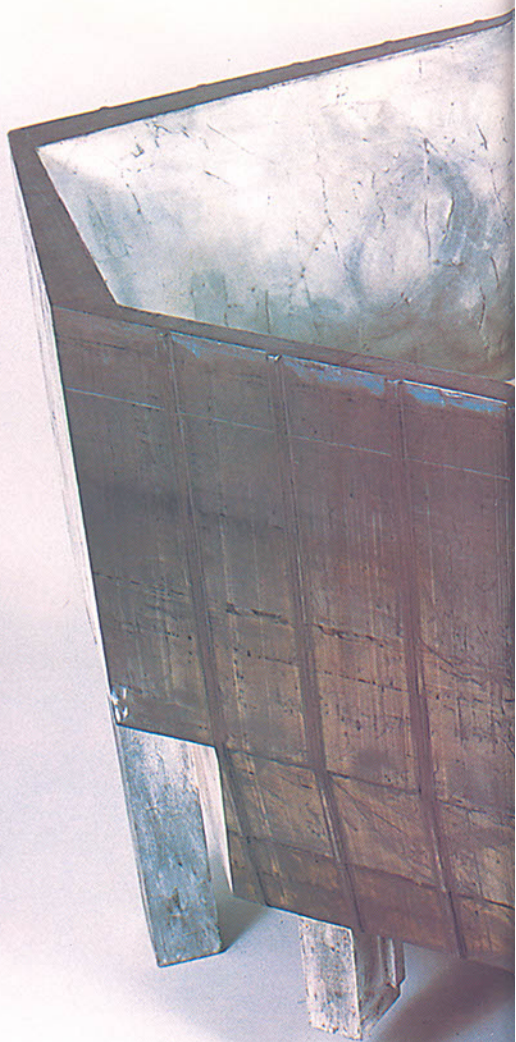
cera, 83 x 50 x 84 cm



XI* Arrondissement, Distrito 11, 2000-2002 plomo, madera,



cera, 118 x 60 x 92 cm



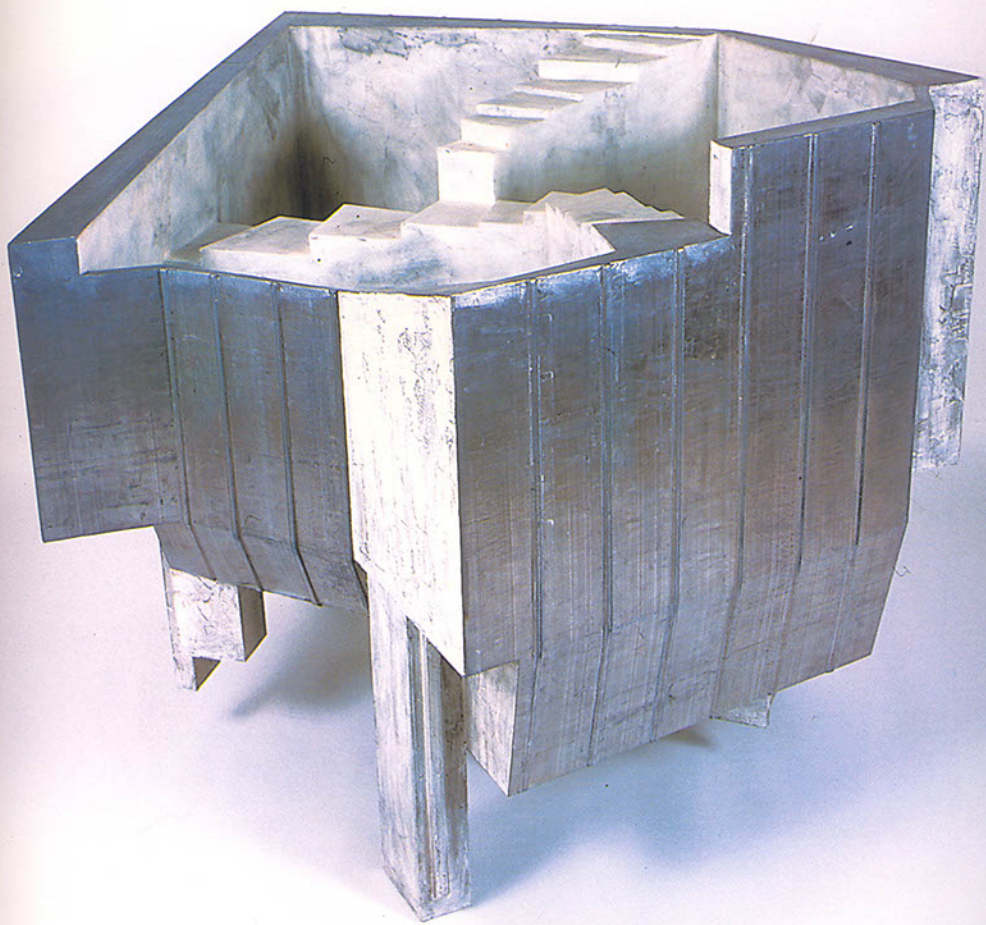
XII^e Arrondissement, *Distrito 12*, 2000-2002, plomo, madera,



cera, 128 x 115 x 96 cm



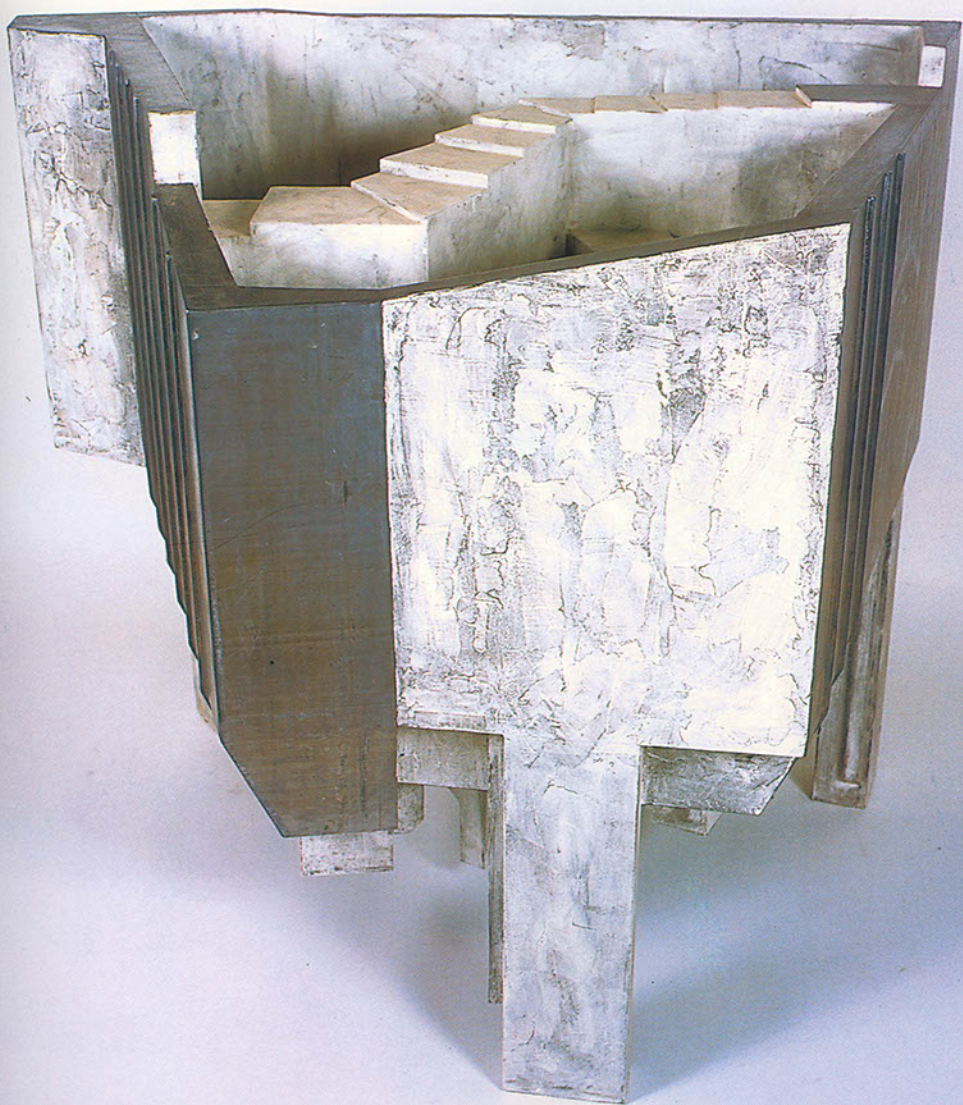
XIII^e Arrondissement, *Distrito 13*, 2000-2002, plomo, madera,



cera, 131 x 100 x 101 cm



XIV^e Arrondissement, *Distrito 14*, 2000-2002, plomo, madera,



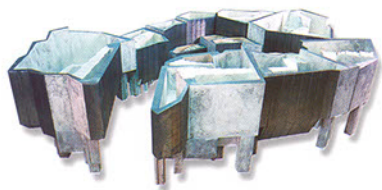
cera, 118 x 90 x 104 cm



XV^e Arrondissement, *Distrito 15*, 2000-2002, plomo, madera,



cera, 128 x 100 x 106 cm



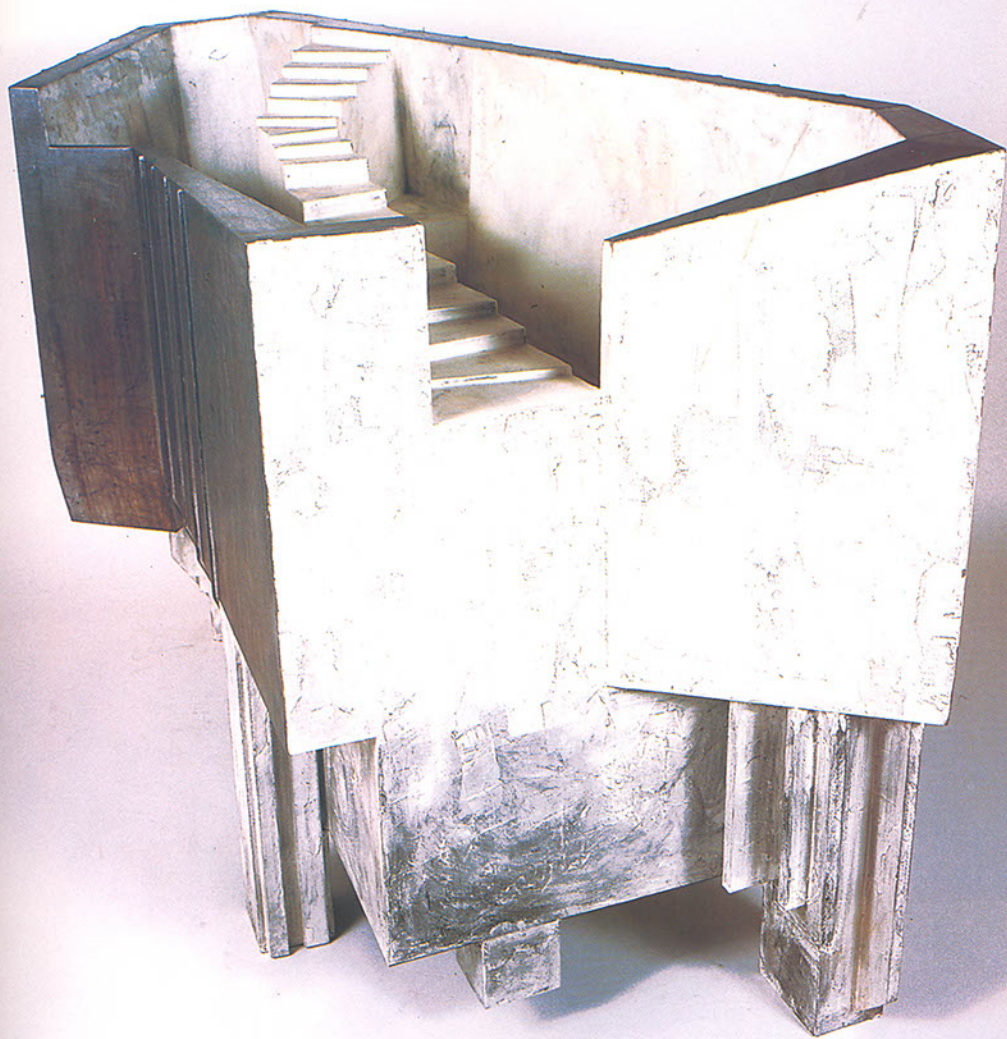
XVI* Arrondissement, *Distrito 16*, 2000-2002, plomo, madera,



cera, 187 x 105 x 108 cm



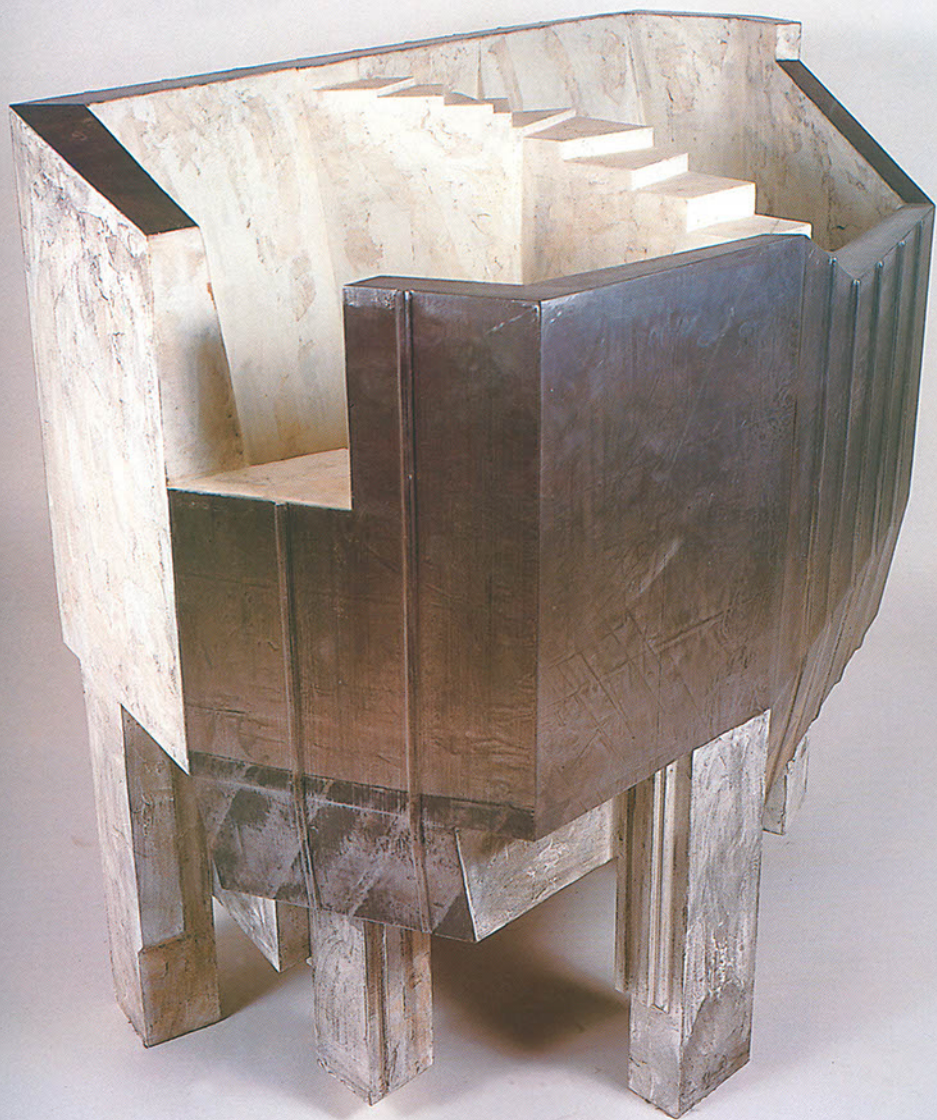
XVII^e Arrondissement, *Distrito 17*, 2000-2002, plomo, madera,



cera, 168 x 77 x 109 cm



XVIII^e Arrondissement, *Distrito 18*, 2000-2002, plomo, madera,



cera, 137 x 75 x 113 cm



XIX^e Arrondissement, *Distrito 19*, 2000-2002, plomo, madera,



c e r a , 1 4 0 x 1 0 0 x 1 1 5 c m



XX^a Arrondissement, *Distrito 20*, 2000-2002, plomo, madera.



cera, 148 x 96 x 120 cm



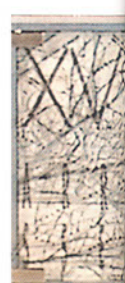
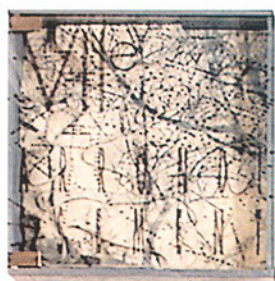
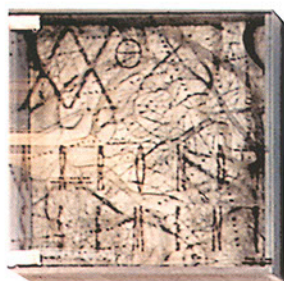
Topografía urbana de París, 2000-2002, plomo, madera.



cera, 510 x 420 x 125 cm

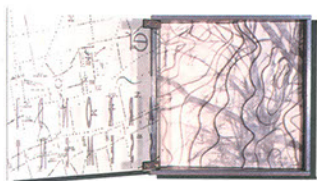








Callejero, Distritos 1-20 2000-2002 plomo, madera, cera, 220 x 175 x 10 cm



Callejero, Distrito 1, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 2, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 3, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 4, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 5, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 6, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 7, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 8, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 9, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 10, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 11, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 12, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 13, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 14, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 15, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 16, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 17, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 18, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



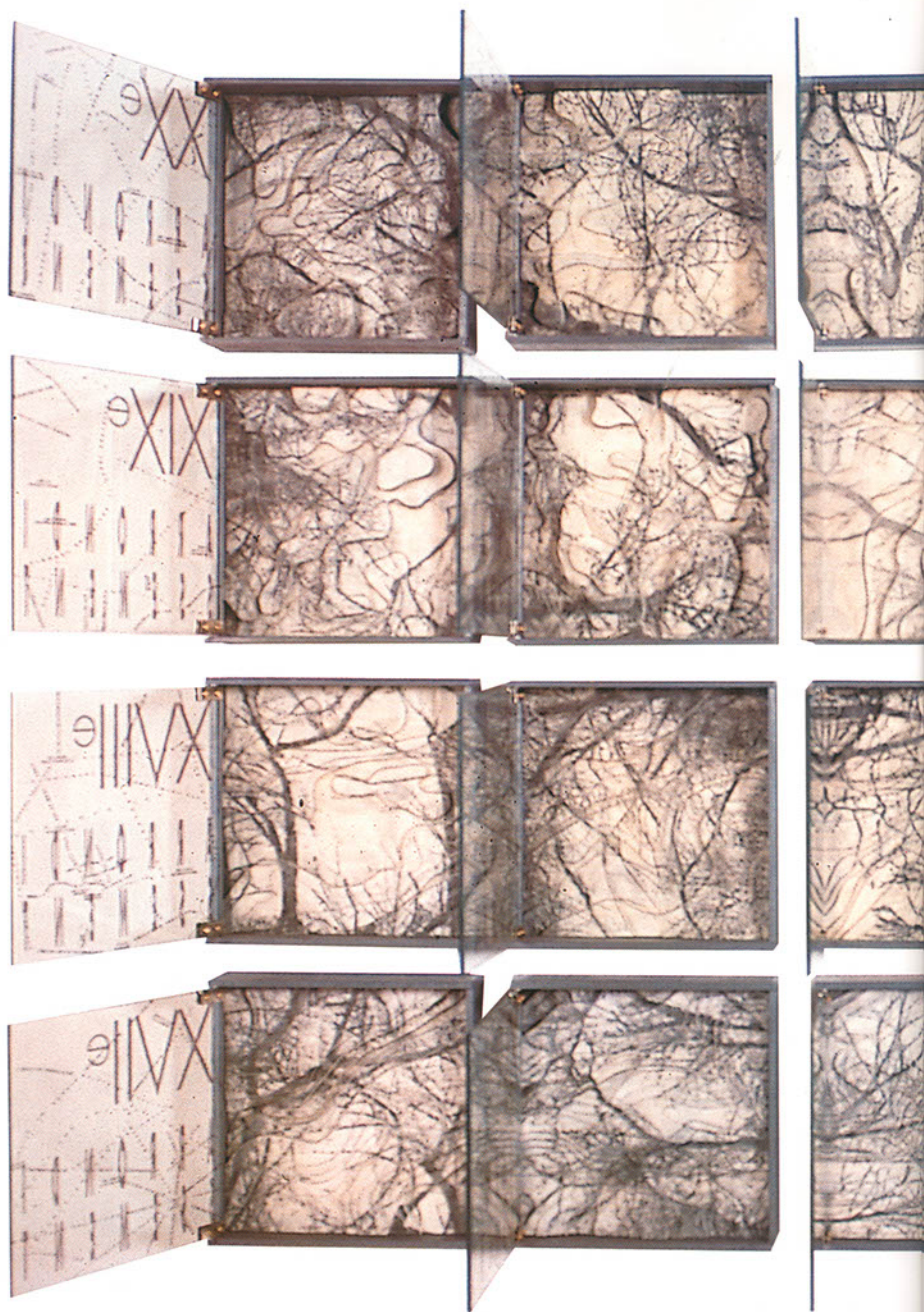
Callejero, Distrito 19, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.



Callejero, Distrito 20, 2000-2002

plomo, madera, cera, impresión digital sobre vidrio laminado, 40 x 40 x 10 cm.





Callejero, Distritos 1-20 2000-2002 plomo, madera, cera, 220 x 175 x 10 cm

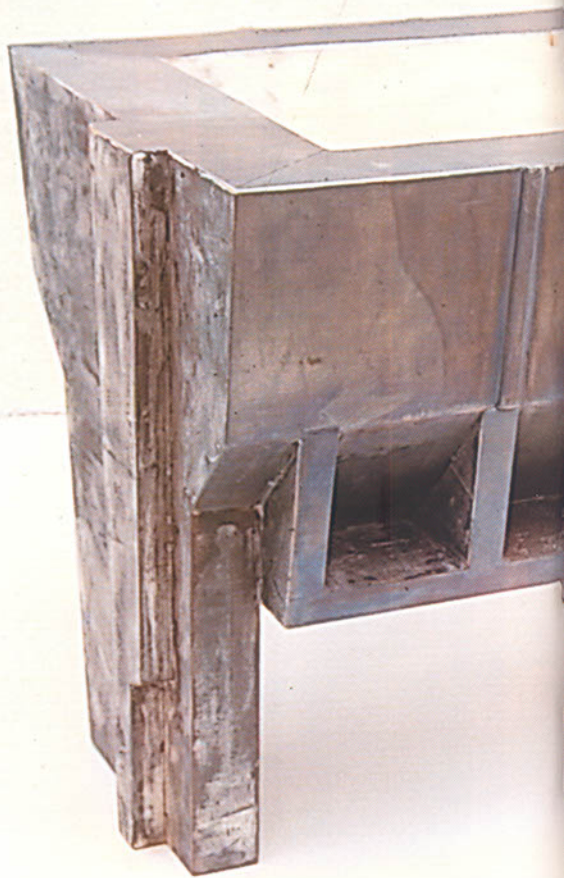
Atlas Parisien, 2000, fliselina, plomo, madera, cera, 180 x 160 x 24 cm



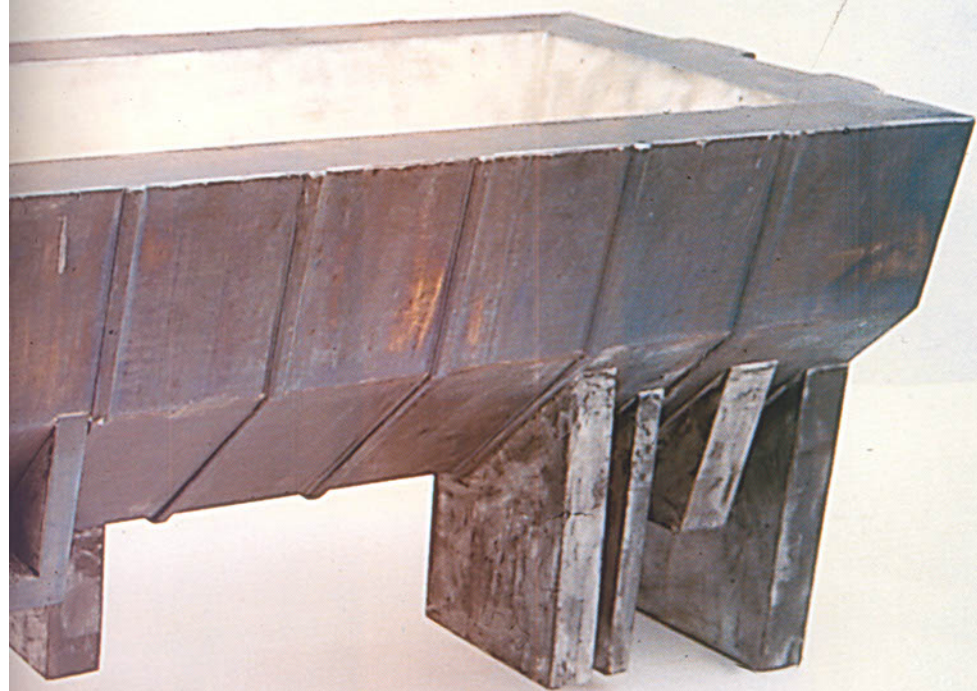


Recorridos, 2000, fliselina, cera, plomo, madera, 166 x 122 x 6 cm



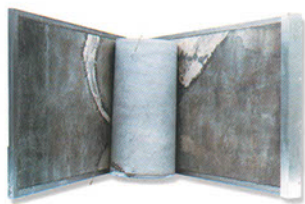
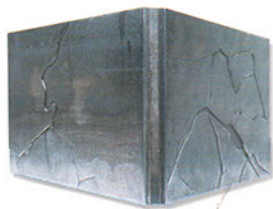


Mansarda, 2000, plomo, madera, cera, 42 x 90 x 41 cm





Carte de la Seine, 2000, (Libro de artista), plomo, fliselina



m a d e r a , c e r a , a l u m i n i o , 3 8 x 6 2 x 5 c m



Árbol- mapa I, 2001, Impresión digital, fliselina, cera, hilo, 60 x 40 x 1 cm.



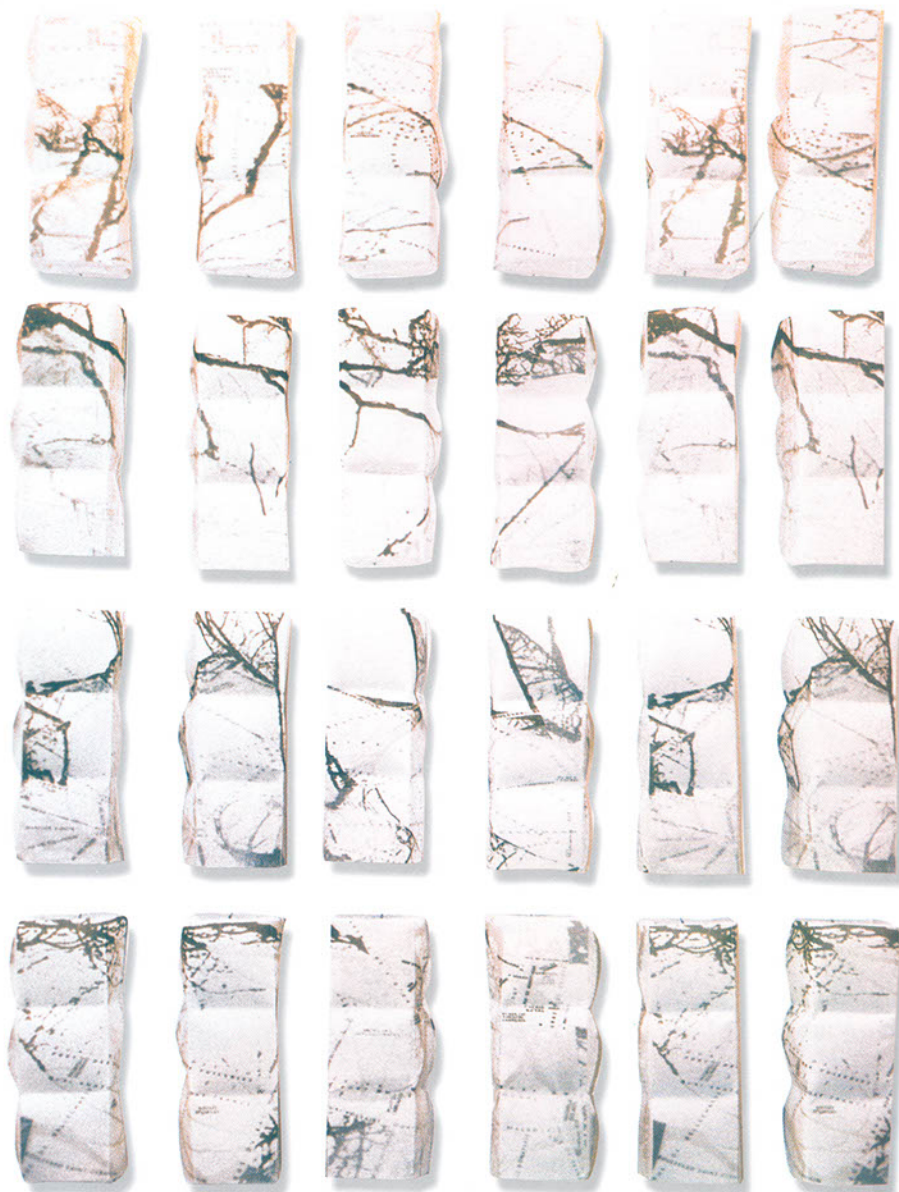
Árbol- mapa II, 2001, Impresión digital, fliselina, cera, hilo, 60 x 40 x 1 cm.



Árbol- mapa III, 2001, Impresión digital, fliselina, cera, hilo, 60 x 40 x 1 cm.



Árbol- mapa IV, 2001, Impresión digital, fliselina, cera, hilo, 60 x 40 x 1 cm.



ESTANCIAS

INSTALACIÓN EN LA CASA DE VELÁZQUEZ

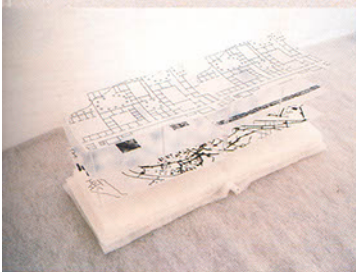
Etimológicamente, la palabra estancia posee un doble significado.

Por un lado delimita un lugar, un edificio, una casa, una habitación... ; en definitiva, se refiere a un espacio.

Su otra acepción nos dirige a experiencias temporales y tiene que ver con un tiempo específico que una persona pasa en un lugar determinado.

Esta doble connotación, espacio-tiempo, está presente en la instalación "Estancias".

Estancias, 2000 Guata, hilo, impresión digital sobre acetato, metacrilato



Siete habitáculos realizados en guata blanca definen diferentes estancias en las que el espectador se introduce progresivamente.



En su interior, columnas de acetatos superpuestos proyectan imágenes sobre unos libros en blanco realizados en este mismo material.



Mapas, fotografías y textos de la ciudad de Los Ángeles, Roma y París completan estos diarios visuales de períodos prolongados que he tenido en estas ciudades.



1450 x 200 x 300 cm, Instalación en la Casa de Velázquez, Madrid.

CONTRIBUTIONS OF MEMORY

BY FERNANDO MARTÍN GALÁN

1. The transformed order

The twenty districts ("arrondissements") of Paris facing downward. The unusual point of view: from the interior to the surface. The world inside out. Esther Pizarro has literally put the city of the Seine upside down: "Topografía urbana de París" (Urban topography of Paris), constitutes a main piece of the series "Topo + grafías" (Topo + graphics) which is a work of contrasts, paradoxes and transgressions. "Downstairs" is an expression traditionally used to refer to the humble people belonging to the domestic service of a rich house, provided that they usually live in the ground-floor. On the contrary, in Paris the low classes used to live in the top floors of the houses, in the garrets, what in Spain were known as "upstairs" and in French "chambres des bonnes" and "garçonnières"... just until rather recently the Parisian habits were inverted (likewise the artist has reversed the scale model of Paris) and they became the esteemed refuges of unfaithful husbands and of licentious bachelors, who set up there their secret dens, and the desired target of modern and wealthy city-dwellers who searched for rooms with views, light and a little bit of sun.

Perhaps as in Europe, we have recently gone through a long period of dead calm to some extent concerning the sociopolitical anxieties (probably caused by the European Union, the fall of the Eastern/Western blocs, the State of Welfare ...), to talk about "subversion" in terms of art has become fashionable as a reaction to that intellectual lethargy. Besides all the reticence it creates in me to talk about such a rather trite term, I would say that Esther Pizarro carries out in her new work a subversion of the physical and conceptual reality of the urban habitat, as in the impossible architectures of Maurits Escher.

It is a game of complex and linked postures and questionings. A turn to the binomials empty/full, negative/positive, façade/reality, reality/fantasy... So what is the result? Downstairs or upstairs?, when moreover, in the perspective shown of the symbolic buildings facing downward and showing their innermost parts, the stairs rise from top to bottom, from the garrets to the basement: Is it a descent to hell looking as an ascent to heaven? The stairs simply keep their "usual" arrangement within urban containers set inside out. As if it was a struggle of the citizens to maintain logical and appropriate structures of dwelling in the middle of the absurdity of the current urban development.

2. The (unavoidable?) quotations

Esther Pizarro, Doctor in Sculpture by the Universidad Complutense of Madrid, holder of the Fulbright scholarship in Los Angeles, of the scholarship of the Academia de España (Academy of Spain) in Rome and of the scholarship of the Colegio de España (College of Spain) in Paris, has extended her scope of sculpture throughout the fields of urban development and of art in nature, from the subway stations in Madrid to the Dominican valleys in San José de Ocoa, thus exploring the inner and outer appearances of the environment. Introspection and expansion.

But her work stresses the urban matters. After her stay in such different cities like Los Angeles, Rome and Paris, her work reflects her own vital experiences gathered there:

"As a result of these experiences, the set of works created in each city forms the travel diary reflecting the accumulation of memories and experiences encountered in each place".(1)

The lines of escape of her interpretation of Los Angeles went upward, as the own arrogant appearance of the city. The lines of Rome, went downward, looking for its historic layers and for its identifying marks buried or at ground level. Her interpretation of Paris reflects the medium term, as a city which may represent a certain synthesis of the previous trends: the medium heights; the roofs looking downward and the foundations looking upward, lines of escape crossed; the aerial views on the floor, which require the humble gesture of crouching in order to be able to view them; and the non-views (the hidden) shown to the perception of the spectator through an stimulating transgression of the physical, social and chaste rules; the inwardness and the secrets sheltered in the houses (in this case the stairs only) shown to the indiscreet looks, which are connected to the voyeuristic attitudes impregnating our current society.

Her work "Topografía urbana de París" (Urban topography of Paris) is composed of a modular installation: the twenty "módulos-arrondissements" (modules-districts) arranged along the curves of the Seine, which paradoxically constitutes the course through which the spectator may physically get in the set, where the subjective scale plays an important role. As Barbara Hepworth stated in due time:

"One of the most profound qualities of sculpture is scale - it can only be perceived intuitively because it is entirely a quality of thought and vision. (...) Scale is not physical size: because a very small thing can have good scale or a very large thing poor scale (...). Size can be emphasized by the juxtaposition of the very large to the very small; but this is only one side of sculptural relationships. There is the sculpture which has magnificent scale because of its precise and exact relationship between dimension and idea (...). There are two main sculptural identities - one which comes within the embrace of our hands and arms, and the other which stands free and unrelated to our sense of touch. Both have their distinct and individual quality of scale which makes an expansion and spaciousness in everything surrounding them. Scale is connected with our whole life - perhaps is even our whole intuitive capacity to feel life".(2)

But the series "Topo + grafías" includes other works upon Paris, a city that, like the French thinking and gardens, bases its structure on rationalism. This great large city has developed its enormous perspectives designed with mathematical and geometric accuracy, especially from Haussmann's large urban projects. It is here where the planning gets a special prominence and for this reason Pizarro insists on what she calls "topografía construida" (constructed topography). The twenty Parisian districts have a second interpretation in like number books of the artist which for the author constitute "la biblioteca del lugar a la memoria" (the library from place to memory):

"... twenty books of the artist, each book belongs to an 'arrondissement', thus constituting the diary or the history of each district, of its peoples, of its streets and of the way of how I've perceived that specific area of Paris." (3)

The books take the street directory of the city fragmented into portions as a material and conceptual base, and each of the portions representing a neighborhood, which Pizarro places in a showcase with glass doors in harmony with her idea of un safeguarding the contributions from her personal memory.

The artist seems to tell us that the city is not only built with architecture, but it is also being composed of the lives it shelters, of the collective memory (which is more than the summary of personal memories she talks to us about): the process of development in a city is a physical and metaphysical matter. The constructionism of Esther Pizarro is plastic and conceptual and it seems like she tries to claim with it the adaptation of the city to the integral development of the human being, against the alienation generated by many current urban typologies. Guy Debord, theorist of the International Situationism, in 1957 defended the same idea with these words:

"Our central idea is that of the construction of situations (...) We must develop a methodical intervention based on the complex factors of two components in perpetual interaction: the material environment of life and the compartments which it gives rise to and which radically transform it". (4)

Our perspectives of action on the environment ultimately lead us to the notion of unitary urbanism. Unitary urbanism is defined first of all by the use of the ensemble of arts and techniques as means of contributing to an integral composition of the milieu. This ensemble must be envisaged as infinitely more far-reaching than the old domination of architecture over the traditional arts, or than the present sporadic application to anarchic urbanism of specialized technology or of scientific investigations such as ecology. (...) It must include the creation of new forms and the detournement of previous forms of architecture, urbanism, poetry and cinema. Integral art (...) can only be realized at the level of urbanism". 4

Pizarro's preoccupation for the influence (sometimes determinant) of the environment and the means is a constant in her work:

"The concept of 'mould' of the city ... The living space shapes our lives ... We go along the streets, the empty spaces of the city: we do not go around the full ones, the constructed ones...The buildings become receptacles of lives...How we move around the city: our body constitute another receptacle..." (5)

The Guidelines of the November Group ("Novembergruppe"), a German group of artists created as a result of the November Revolution, also already address to these matters in 1919:

*"IV We demand a voice and an active role in:
1. All architectural projects as a matter of public concern: city planning, new settlements, the public buildings of government, industry and the social services, private building projects, the preservation of monuments, the suppression of artistically worthless architectural monuments." (6)*

Walter Gropius, besides being the founder and director of the Bauhaus, was the president of the Council of the Workers for Art ("Arbeitsrat für Kunst"), an artist organization which, like the Novembergruppe was created in Germany after the November Revolution. In 1919 the "Arbeitsrat" distributed a questionnaire (being Gropius its president) including questions about, among other things, the public housing as one of the best means of modern art to "harmonize" with the citizens. Gropius among his answers wrote:

"The mentality of our nation has already been profoundly shaken by the recent disaster and after the total collapse of the old life it has been made so sensitive that it might make Germany more receptive to the new spirit than any of the other European nations. For war, hunger, and pestilence have jarred us out of our obstinacy, they have aroused us out of our inertia and self-satisfaction. (...) Through pain we have been taught once again to feel. Feeling is, after all, the source of inspiration, feeling leads to finding, to that creative power which organizes and structures, in short – on the broadest sense – to a passion for building. And this passion for building, for structure – this architectural spirit – is the natural antithesis to the world of shopkeepers, to the spirit of disintegration and destruction which is the deadly enemy of all art". (7)

3. Staircase of a History

The staircase constitutes an universal and omnipresent symbol. The concept of staircase impregnates life in every order, from the nervous system of the primitive and elemental scolopendrid, "arranged in stairs", to the step each of us occupy within the scale of all our vital aspects (work, social "inter amicos"...).

For example, the invention of the wheel is dated with certain historic closeness. However, the one of the staircase seems to get lost in the origins of Humanity in itself. In the sides of the path to the mountain of Tai Shan (China) there are enormous and enigmatic granite steps which nobody has dared to date until now. The staircases played an important role in the architecture of Mesopotamia, Knossos, Persepolis and Classic Greece. During the Middle Ages nearly all of them oddly fell back (like many other things) on spiral shape and it was from the Renaissance when they gained a renewed importance as a dramatization of power and solemnity.

Mallarmé, one of the main symbolist poets, is the author of a semi-dramatic story which seems to be a premonitory symbol of Pizarro's work, "Igitur o la locura de El-benoh" (Igitur or the madness of El-benoh) (1870), also with a modular structure divided in four parts: "La medianoche" ("Midnight"), "La escalera" ("The staircase"), "La tirada de dados" ("The cast of dices") and "El sueño sobre cenizas" ("The dream about ashes"). The Parisian neighborhoods seem to have been caught and shaken on midnight, while the city sleeps, by the hands of a speculator Cyclops and to have been scattered on the ground like dices left in a random position. On the other hand, the staircases remained in its positive position, as an everlasting symbol of human logic and of its function of overcoming obstacles and ascend ..., as a dream built on the ashes of chaos.

Esther Pizarro's buildings harshly lack any sign of human habitation. The "characters" of the bloc are just the means of passage of their tenants, the staircases, which have repercussions, of the work of Jardiel Poncela "Los habitantes de la casa deshabitada" ("The inhabitants of the vacant house" (1942). In "Historia de una escalera" ("Story of a staircase") (1949), of Buero Vallejo, the tenants are the main characters, in contradiction

with the title, and the staircase is taken as the link of the specific stories. On this play was shown for the first time in the Spanish postwar period, the anguish, the poorness and the incapacity to carry out the human dreams due to the environment and to the circumstances as to the personal incapacity, all of it represented by the symbol the staircase of a resident's association constitutes.

An interesting issue arises at the sight of Pizarro's work: Are we before another symbol of anguish and frustration (staircase of escape) or before a positive element facilitating life (a staircase which overcomes obstacles and reaches de top)? The wax layer covering its stairs, like the rest of her works interior, resolves the dilemma as the own artist explains:

"A wax skin for the inside of my containers, like a city holding in itself to become more intimate, more human and accessible. (...) The wax apparently soft and fragile and at the same time warm, delineates the innards of the city, that city imagined in our memory as delicate, weak and which needs to be protected by an external rigid and full lead carcass".(8)

Munich, January 27th of 2002.

- (1) PIZARRO, Esther: "Memoria del proyecto Topo + grafías" (Dissertation of the Project Topo + graphies), Madrid, January of 2002.
- (2) HEPWORTH, Barbara: "Escultura", L.Martin, B.Nicholson and N.Gabo, "Circle, International Survey of Constructive Art", London, 1937, pp. 113-116. Translation of the author.
- (3) PIZARRO, Esther, quoted document.
- (4) DEBORD, Guy: "Situationist International Anthology", Ken Knabb, California, 1981, page 55. Translation of the author.
- (5) Conversation held between the artist and the author in the studio of the artist, Madrid, January 15th 2002.
- (6) "Voices of German Expressionism", Ed.V.H. Miesel, New Jersey, 1970. Translation of the author.
- (7) GROPIUS, Walter: "Respuesta al Cuestionario del Consejo de los Trabajadores para el Arte" (Answer to the questionnaire of the Council of Workers for Art), originally published in *ISil Voces del Consejo de los Trabajadores para el Arte* (Yes! Voices of the Council of Workers for Art), Berlin, 1919. Taken from the English version of "Voices of German Expressionism", Ed. V. H. Miesel, New Jersey, 1970. Translation of the author.
- (8) PIZARRO, Esther: Text from the catalog Building Cities, Raquel Ponce art gallery (Madrid), 2000 page 49.

TOPO + GRAPHIES

BY ESTHER PIZARRO

"There are no houses in Paris. The inhabitants of the big city live in superposed boxes: our Parisian room. Paul Claude states, within its four walls, is a kind of geometric place, a conventional gap we furnish with pictures, trash and closets inside a closet. The house has no roots."

The city is a space for mobility, a foretold container that necessarily produces an effect of emptiness, a negative mould for our experience of constant mobility. Transparency, the absence of limits, the spatial interconnection, the juxtaposition of identities and expansion are symptoms of how the city is more perceived as a form in negative than a proposal of precise contents. The emptiness really draws lost dwellings in the ruins of the city. It is also the one that moulds the gaps and cracks used to travel, the thoroughfares, and the one that creates the spaces where we keep our most fervent intimacy: the places for dwelling. Emptiness definitively attributes the city the character of epidermis and articulates its urban tissue.

We experience the city through a relationship of oddness between the self and the others, between the self and the world, even within the limit between the ego and the self. Just as the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty pointed out in his time, our perception is not structuring but nomadic. For the phenomenology tradition, the first fact acquired is the purpose of awareness. In fact, there is no system of objects adjustable by formal laws that guarantee the aesthetic efficiency; on the contrary, in the beginning there is the will of the individual to relate with a world still not built, through the mediation of the body. The body of the individual establishes the world from something, which makes him to get out of himself, which is nothing else but behavior. Therefore, the artwork is an expression radiating from the body. It is in this nomadism where we feel the need to know, to perceive, to experience new places, new spaces to locate our experiences. Thanks to the effect of journey, whether inside or outside, we come to experience the city as a space for mobility, being foretold as a container where movement is previously marked, guided through the relationship it establishes with the architectonic buildings. This emptiness is observed as a negative mould for our experience of permanent mobility.

We exhibit ourselves, through the physical and closed boundaries of our own body, to that external space we do not know and that we call "the world", or (through a space and time limitation) to "the city". We must not forget that our perception is set in the parameters of space and time and which as such produces specific limitations.

I deem necessary to refer to the notion of *pli*, crease, annotated by Guilles Deleuze, which implies that space is made of platforms, of fissures, of scrapings, of surfaces and depths, which completely invert our spatial experience. This understanding prevents from experiencing the city as a unitary whole, and on the contrary it appears as a juxtaposition of coats of knowledge and of perceptive layers. The experience of the city is built on courses which obliquely get close, sometimes without touching each other; which come near but never meet; which are superposed on different platforms and constitute a discontinuity in time. Among all these readings, juxtaposition may be the one offering the best closeness to reality.

The cities are inhabited and therefore are built. This construction is first carried out in our mind, through sketches of lived experiences and places inhabited and then, it is three-dimensionally represented through the building of works, drafts, books of the artist, etc.. Some of the features, which describe the work done upon the city of Paris, are geometric dislocations, distortions of parallelism and incomplete connections of forms.

Another element defining this work is the way in how we perceive the city, and space definitively means time. Unlike classic time, which could be reduced to zero or controlled (a time that had a beginning and an order in expansion), modern time is presented as an explosion where unique time does not exist, but different times. Times with which we experience reality. "Temporality is not presented as a system but as a fortuitous instant which, mainly guided by chance, is produced in an unforeseeable place and moment".⁽²⁾

The project here presented is focused on the experiences lived within the urban space of Paris during a period of four months. I have previously tried to explain some of the concerns and obsessions that have determined the works from the beginning. Most part of the work has been carried out in Spain throughout the two years after my return from Paris. During this time I have not deliberately gone back to that city. I needed to work from my recollection and with the tool of memory, which somehow establishes those platforms, fissures and vacuums that allow organizing space and time and thus creating places.

The project *Topografía* mainly consists in a sculptural set composed by twenty three-dimensional pieces, which by connecting to each other form the plan of Paris. Each unit or district, distributed as a centrifugal spiral, delimits a meaningful area of the city, embracing in its nucleus the most ancient part, the "Île de la Cité", where the city was originated due to the settlement of the "parvis". Its outer boundary is formed by the "périphérique", the bypass highway of the city. The river Seine acts as a natural and geographical partition thus providing a unique character to its urban morphology. The set is spread over the floor with a great central emptiness created by the geographical location of the river Seine. Each piece gradually increases in height internally, according to the centrifugal movement of its real and geographical morphology; and all the sculptures take the form of a funnel, decreasing towards the centre. Seen from outside, the group takes the shape of a fortress or deposit that hinders the view of its interior, (remember that the city of Paris was initially fortified). A series of vertical columns act as base for these volumes, thus corresponding to the characteristic silhouettes of the chimneys and roofs of the houses of this city. A corridor, formed by the emptiness of the Seine, divides the set on two remarkable halves, allowing the spectator to physically get into the interior and watch it from the inside. A system of stairs and platforms, working as curves of the level of the territory, travels along the interior of the sculptures jumping over and blending the different heights, compartments and transitions from one piece to another, and therefore creating a constructed topography. Each work corresponds to a district or "arrondissement" and gets into the shape of attic or of inverted roof.

Gaston Bachelard has defined the house as a corner of the world. This author sees the house like our first universe, but it is really a cosmos. According to his existentialist understanding of the world, every space really inhabited has the idea of house as an essence. Without it, the human being would be a dispersed self: "But of course, thanks to the house, a great number of our memories are sheltered and that house gets slightly complicated if it has a basement and a garret, corners and passages and then our memories find more and more distinguished refuges."⁽³⁾ The house is a body of images providing reasons or hopes of stability. If we think about it we may imagine it as a vertical being that rises. It is also visualized as a concentrated being, it also summons us to an awareness of centrality. The vertical direction is assured by the polarity between the basement and the garret. The roof protects the human being.

"Dwelling constitutes the paradigm of urban life and the articulated system of the house, of the district and of the city, it is a conceptualization of the urban shape, which by giving up the four parts partition of the city as it was understood in the Athens Chart, leaves the individual in the center of the organization of the inhabitable space."⁽⁴⁾

For Martin Heidegger the act of dwelling has become problematic. The contemporary human being does not live in the city with a praiseworthy and fruitful relationship. The need to reconstruct dwelling does not refer to the problem of lack of housing in the contemporary society, on the contrary it is a consequence of the situation in which modern human being lives nowadays. The contemporary human being is stateless, lacks a dwelling, a place where the action of inhabiting can be carried out immediately. Dwelling requires an effort: it is necessary to learn to inhabit. This process of learning to inhabit takes us to building, to the process through which the individual gathers places, assembles things and meets other individuals. The space for dwelling is not anymore a geometric or Cartesian space but an existential one. It is the result of the phenomenological perception of places and of a construction from that experience.

Each three-dimensional piece composing the urban topography of Paris, corresponds to a book of the artist. Seen as a sculptural object, the book consists in a box coated with lead and with wax inside. Images of pieces of trees tied together simulating a plan, where the thickness of the different branches could recall us the street addresses in a city. The glass that works as a door in each box reproduces the names of the main streets of the district, as a three-dimensional street directory. Each book belongs to an arrondissement, and the set represents the diary or the history of each district, of its people, of its streets and of its peculiar topography. The twenty volumes create a library or territorial registry of memories and experiences lived in this city. The whole project *Topografía* forms the imagined topography of a territory. In this case of Paris.

My work is focused on an open approach to build cities. I select some of its most significant fragments which I interpret afterwards through set of sculptures and independent pieces, which depending on how they are distributed they build and draw new urban orders, spaces that define other spaces. With a dialectics between presence and absence, between what "it is" and what "it was", I develop what for me constitutes the skin of the city, its human tissue, that city we all have in our memory.

If the purpose of architecture is to build places for shelter, we could say that the goal of sculpture is to build spaces for thinking.

(1) BACHELARD, Gaston. La poética del espacio. Breviarios. Fondo de Cultura Económica México, 1957, page 57.

(2) SOLÀ MORALES, Ignasi de. Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, page 77.

(3) BACHELARD, Gaston, op. cit., page 38.

(4) SOLÀ MORALES, Ignasi de, op. cit., page 47.



DATOS ACADÉMICOS

- 1995 Doctorada en Bellas Artes. Departamento de Escultura. Universidad Complutense de Madrid.
1985-90 Licenciada en Bellas Artes. Departamento de Escultura. Universidad Complutense de Madrid.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2002 Galería Raquel Ponce, "Topografía", Madrid.
Galería Teresa Cuadrado, "Topografía", Valladolid.
Espacio Líquido, "Topografía", Gijón.
Galería Isabel Ignacio, "Topografía", Sevilla.
2000 Galería Raquel Ponce, "Construir Ciudades", Madrid.
1998 Círculo de Bellas Artes, "Percepciones de L.A., Topografía y Memoria", Madrid.
Diputación de Huesca, Sala Saura, "Percepciones de L.A., Topografía y Memoria", Huesca.
1997 Gallery B, California State University, Long Beach, "Perceptions of L.A., Topography and Memory", Estados Unidos.
1996 Casa de Velázquez, "Encuentros", Madrid.
1995 Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, "Espacios de Contención", Madrid.
1991 Galería Cartoon, Barcelona.
Galería 37, Madrid.
1990 Galería 37, Madrid.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2002 Instituto Cervantes. "PARÍS III, Becarios del Colegio de España en París", París, Francia.
2001 Centro Cultural de España, "Cartografías", Lima, Perú.
The West Lake International Sculpture Invitational Exhibition, Hangzhou, China.
National Museum of Fine Art, Beijing, "Art and Science. International Exhibition and Global Symposium". Academy of Arts and Design, Tsinghua University, Beijing, China.
The John F. Kennedy Center for the Performing Arts. "Connecting Worlds. Contemporary sculpture from the European Union", Washington DC, United States.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, "PARÍS III, Becarios del Colegio de España en París", Madrid.
Galería Raquel Ponce, "de yuca, caña y guineo", Madrid.
Centro de Arte Dasto, "GRANDES arquitecturas pequeñas (GAP)", Oviedo.
Espacio Líquido, Gijón.
Galería Arteko, Donostia-San Sebastián.
Centro de Arte Casa Duró, "Suite 2000", Mieres, Asturias.
ARCO 2001, Ministerio de Educación y Cultura, Becarios del Colegio de España en París, Madrid.
ARCO 2001, Generación 2000, Becas para Proyectos, Caja de Madrid, Madrid.
ESTAMPA '01, Galería Zambuco, Madrid.
ESTAMPA '01, Galería Raquel Ponce, Madrid.
IVAM Centre Julio González, XXVIII Premio Bancaixa, Valencia.
LXII Exposición Nacional de Artes Plásticas, Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo de la Ciudad. "Premios Villa de Madrid de Artes Plásticas 2001", Madrid.
2000 Instituto Cervantes, Academia de España. "Soggiorno romano (artisti nell'Accademia di Spagna), Itinerante por Milán, Ischia y Nápoles.
Generación 2000, Caja de Madrid, Jardín Botánico, Itinerante por Madrid, Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla.
"20 de Mil (De Relaciones y Rocas)", Sala de Exposiciones de Plaza de España, Madrid, Itinerante por Granada, Sevilla, Barcelona y Badajoz.
ESTAMPA 2000, Galería Raquel Ponce, Madrid.
"Suite 2000", Galería Raquel Ponce, Madrid.
"Suite 2000", Galería Raya Punto, Salamanca.
FIL 2000, Feria Internacional de Lisboa, Galería Antonio Prates, Lisboa, Portugal.
LXI Exposición Nacional de Artes Plásticas, Valdepeñas, Ciudad Real.
Premio de escultura Mariano Benlliure 2000, Premios Villa de Madrid, Museo de la Ciudad, Madrid.

- 1999 Academia de San Fernando. "Becarios Roma 1998-99", Madrid.
Academia de España en Roma. "Becarios Roma 1998-99", Italia.
Museo Oraziano- Palazzo Orsini. "Arte a Palazzo Oraziana" 1999, Licenza, Roma, Italia.
ESTAMPA 99, Galería Raquel Ponce, Madrid.
Centro Municipal de las Artes, Alcorcón. "Querido Diego: Velázquez, 400 años", Madrid.
XII Bial del Deporte en las Bellas Artes 1999. Centro Cultural de la Villa. Madrid. Itinerante por Palma de Mallorca, Sevilla, Pamplona y Barcelona.
6º Certamen Fundación del Fútbol Profesional. Casa de Velázquez, Madrid.
LX Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Centro Cultural "Cecilio Muñoz Fillol", Ciudad Real.
XXIII Certamen Nacional de Escultura Caja Madrid 1999, Pabellón Villanueva del Real Jardín Botánico, Madrid.
1998 ESTAMPA 98, Ediciones Roberto Ferrer, Madrid.
Premio Joven 98. Universidad Complutense. Facultad de Bellas Artes. Madrid.
1997 Gallery B, California State University, Long Beach, Estados Unidos.
Galería Milán, "Ecos 97", Madrid.
XVII Certamen de Escultura "Villa de Parla", Madrid.
1996 Sala de Exposiciones Puerta de Toledo, "Un espacio, una respuesta", Madrid.
Certámenes Jóvenes Creadores 1996, Sala Florida, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
XV Certámenes Nacionales Plásticos Ciudad de Alcorcón 1995, Alcorcón, Madrid.
1995 California State University, Long Beach, "Verde que te quiero verde", Los Ángeles, Estados Unidos.
Certámenes Jóvenes Creadores 1995, Sala Florida, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
XV Certamen Nacional de Pintura y Escultura Villa de Parla, Parla, Madrid.
LVI Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas, Ciudad Real.
XV Bial Internacional del Deporte en las Bellas Artes 1995, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
1992 Galería GLOO Amarillo, Sala Puerta de Toledo, Madrid.
Galería Regidor, "Expulsados del Paraíso", Madrid.
1991 Facultad de Bellas Artes, Madrid.
Galería 37, Madrid.
1990 Galería 37, "Sinfonías 1989-90 de J. Morgan", Madrid.
Facultad de Bellas Artes, Madrid.
Galería 37, "Obra de gran formato", Madrid.
Museo Palacio de Vellosillo, Ayllón, Segovia.
Barcelona International Art Forum, Barcelona.
1989 Museo Pajar de Agustín, Valle de Hecho, Huesca.
Galería 37, Madrid.
I Bial de Artes Plásticas, Universidad de la Laguna, Tenerife.
XIII Certamen Nacional de Escultura Caja Madrid, Galería Casarrubuelos, Madrid.

INTERVENCIONES EN ESPACIOS PÚBLICOS

- 2002 Palacio de Exposiciones y Congresos de Mérida, Junta de Extremadura. Realización del paramento exterior del edificio en bajorrelieve, 5200 m² de hormigón armado. Arquitectos: Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto.
2001 Gushan Park, West Lake, Hangzhou, China. "Footprints". Piedra, (9 unidades de 80 x 70 x 15 cm). 2nd West Lake International Sculpture Symposium.
2000 Parque Casino de la Reina, Lavapiés, Ayuntamiento de Madrid, "La Memoria de la Reina", Intervención escultórica en diferentes puntos del parque, aluminio fundido (dimensiones varias), Arquitectos: Beatriz Matos y Alberto Martínez.
"Mapa Genético". Resina de Poliéster, hormigón y piedras (10 x 5 m.). Encuentro: Arte como Herramienta para crear Desarrollo.
Parra. San José de Ocoa. República Dominicana.
1999 Estación de metro de Arganda del Rey, Comunidad de Madrid, "Fragmentos de Historia y Paisaje", Serigrafía y Técnica mixta sobre Panel de Aluminio (Mural de 80 x 3 m.), Arquitectos: Transportes Ferroviarios.
Estación de metro de Francos Rodríguez, Comunidad de Madrid, "Cartografía de una Época", Serigrafía y Técnica mixta sobre Panel de Acero Galvanizado (Mural de 22 x 3 m.), Arquitectos: Arpegio.
1998 Junta Municipal de Latina, Madrid, "Topografía Funcional", Acero Inoxidable y Aluminio Fundido (5 x 3,5 x 1 m.), Arquitectos: Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto.

INSTALACIONES

- 2000 "Estancias". Casa de Velázquez. Madrid.
1997 East Village, Long Beach, "El Legado de Graham Bell", Proyecto financiado por Public Corporation for the Arts, California, Estados Unidos.

PREMIOS Y BECAS

- 2001 Mención de Honor. XXVIII Premio Bancaixa. Modalidad de escultura, Valencia.
2000 Beca de Artes Plásticas de la Casa de Velázquez, Madrid.
Beca Generación 2000. Caja de Madrid.
Premio Pámpana de Oro. LXI Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Ciudad Real.
Finalista. Premio de Escultura Mariano Benlliure 2000. Premios Villa de Madrid. Museo de la Ciudad. Madrid.
1999 Beca de Artes Plásticas de la Academia de España en Roma. Ministerio de Asuntos Exteriores.
Beca de Artes Plásticas del Colegio de España en París. Ministerio de Educación y Cultura.
1998 Segundo Premio XXII Certamen Nacional de Escultura de Caja Madrid.
Accésit XVIII Certamen Nacional de Pintura y Escultura "Villa de Parla", Madrid.
Primer Premio Concurso de Ideas Ornamentales para el Metro de Madrid, Estación de Arganda, Adjudicación de Proyecto, Comunidad de Madrid.
Primer Premio Concurso de Ideas Ornamentales para el Metro de Madrid, Estación de Francos Rodríguez, Adjudicación de Proyecto, Comunidad de Madrid.
Mención de Honor y adquisición de obra en el I Concurso "Castillo de la Coracera", San Martín de Valdeiglesias, Madrid.
1997 Beca Fulbright Postdoctoral. California State University, Long Beach, Estados Unidos.
1996 Beca Fulbright Postdoctoral. California State University, Long Beach, Estados Unidos.
1990-94 Beca Predoctoral de Formación de Personal Investigador. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
1992 Primer Premio Nacional Bienal del Tajo, XII Bienal del Tajo, Ayuntamiento de Toledo, Toledo.
1990 Premio Ayuntamiento de Ayllón, Segovia.
Beca Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Escultura-Forja. Ayllón, Segovia.
1989 Primer Premio de Escultura Becas Revlon, Facultad de Bellas Artes, Madrid.
Beca: "I Encuentro de Escultores Selección del proyecto y adquisición de obra. Valle de Hecho". Valle de Hecho, Huesca.

OBRA EN:

Academia de España, Roma.
Ayuntamiento de Valdepeñas, Ciudad Real.
Casa de Velázquez, Madrid.
Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid.
Fundación Actilibre, Madrid.
Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
Museo Castillo de la Coracera, San Martín de Valdeiglesias, Madrid.
Museo Pajar de Agustín, Valle de Hecho, Huesca.
Museo de Arte Contemporáneo, Ayllón, Segovia.
Museo Posada de la Hermandad, Toledo.
Colección Caja de Madrid, Madrid.
Colección Revlon, Barcelona.
Colecciones privadas.

BIBLIOGRAFÍA

- 2002 MARTÍN GALÁN, Fernando. "Exvotos de la memoria". Texto catálogo exposición: T o p o g r a f í a s, Galería Raquel Ponce, Galería Teresa Cuadrado, Espacio Líquido, Galería Isabel Ignacio. Madrid, Valladolid, Gijón, Sevilla, Marzo-Octubre de 2002.
- 2001 NAVARRO, Mariano. "Esther Pizarro. Lugares inventados, ciudades interiores". Texto catálogo exposición: Becarios de Artes Plásticas del Colegio de España en París III, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Edita: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado de Cultura. Mayo de 2001.
- FERNÁNDEZ-CID, Miguel. "Preguntas sobre la identidad". Texto catálogo exposición: Generación 2000. Becas de Arte. Arco Edita: Obra Social de Caja Madrid. Madrid, Febrero de 2001.
- MADERUELO, Javier. "Escultura en el nuevo milenio". ANUARIO EL PAÍS 2001. Madrid, Diciembre de 2001, pág. 278-279.
- EL PUNTO. "París III". Madrid, 20 de Abril de 2001.
- EL PUNTO. "Las mujeres en la creación y la comunicación artística contemporánea". Madrid, 04 de Mayo de 2001.
- EL PUNTO. "De yuca, caña y guineo". Madrid, 10 de Julio de 2001.
- EL PUNTO. "20 De mil + Tres proyectos en el M.E.I.A.C.". Madrid, 1 de Agosto de 2001.
- EL PUNTO. "Dimensión y trimensión, formas y colores". Madrid, 2 de Noviembre de 2001.
- PALLARÉS, Carmen. "Caja de recuerdos". Periódico ABC. Madrid, 14 de Julio de 2001.
- LA BROCHA. "De yuca, caña y guineo". Nº 184, Gijón, Julio-Agosto 2001.
- VALLE, Augusto del. "Cartografías". Texto catálogo exposición: "Cartografías", Centro Cultural de España en Lima, Perú. Octubre de 2001.
- ROMÁN, Elida. "De la vivencia al imaginario". El Comercio. Lima, Perú, 28 de Octubre de 2001.
- EXPRESO. "Cartografías: los mapas como obra de arte". Cultural. Lima, Perú, 9 de Octubre de 2001.
- 2000 MADERUELO, Javier. "Derivas del Deseo en Esther Pizarro". Babelia, EL PAÍS, 19 de Febrero de 2000.
- ALFONSO, Carlota de. "Esther Pizarro, construyendo ciudades". EL PUNTO, Madrid, 11 de Febrero de 2000.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza. "Las Moradas del Hombre". Texto catálogo exposición: Construir Ciudades. Galería Raquel Ponce. Madrid, Enero-Marzo de 2000.
- SALORT PONS, Salvador. "Soggiorno Romano". Texto catálogo exposición: Soggiorno Romano (artisti nell'Accademia di Spagna). Instituto Cervantes Milano, Ischia y Napoli (Italia), Febrero-Junio de 2000.
- MARÍN MEDINA, José. "De relaciones y roces". Texto catálogo exposición: 20 DE MIL (DE RELACIONES Y ROCES). Sala Plaza de España (Madrid), Crucero del Hospital Real Universidad de Granada, Instituto Leonés de Cultura, Museo Extremeño e Ibero-americano de Arte Contemporáneo MEIAC. Edita: Obra Social de Caja Madrid, 2000-2001.
- MARÍN MEDINA, José. Texto Catálogo "Suite 2000". Ediciones Raquel Ponce. Galería Raquel Ponce. Madrid. Noviembre-Diciembre 2000, pág. 9.
- BLAS, Mariano de. "Construir ciudades en femenino". Correo del Arte, nº 157, Madrid, Abril-Mayo 2000, pag. 14-15.
- 1999 EL PUNTO. "La Real de San Fernando acoge la exposición de becarios en Roma". Madrid, 24 de Septiembre de 1999.
- EL PUNTO. "Querido don Diego: Velázquez, 400 años después". Madrid, 12 de Noviembre de 1999.
- DOMÍNGUEZ UCETA, Enrique. "El hermetismo y la luz". El Mundo, 23 de Octubre de 1999.
- LOTTINI, Otello. "Nel segno di Orazio: tra poesia e arte di fine Millennio". Texto catálogo exposición: Arte a Palazzo. Oranziana 1999, Museo oraziano-Palazzo Orsini, Licenza (Roma), Italia. Septiembre-Noviembre de 1999.
- ECHEVERRÍA, Rosa María. "Esther Pizarro. El alma de las ciudades". Blanco y Negro, ABC. Madrid, 22 de Agosto de 1999.
- N. PLANO, Almudena. "Exposición de los becarios de la Academia de España". EL PUNTO, Madrid, 25 de Junio de 1999.
- 1998 MADERUELO, Javier. "Huellas Urbanas de Esther Pizarro". Babelia, EL PAÍS, Madrid, 6 de Junio de 1998.
- TUDELLA, Chus. "Reconocer en el paisaje". El Periódico, 20 de Septiembre de 1998.
- PÉREZ, Mercedes. "La IV edición de Arte y Naturaleza reflexiona "Desde la ciudad". Heraldo de Aragón, 11 de Septiembre de 1998.
- BUSIAN, Lourdes. "Miguel Ángel Blanco y Esther Pizarro exponen en las salas de la Diputación", Diario del Alto Aragón, 9 de Septiembre de 1998.
- ARA OLIVÁN, J. L. "Percepciones de I.a., topografía y memoria de Esther Pizarro en la Sala Saura", Diario del Alto Aragón, 20 de Septiembre de 1998.
- TREVIÑO GAJARDO, Pilar. "Esther Pizarro, percepciones urbanas". EL PUNTO, Madrid, 29 de Junio de 1998.
- LÓPEZ, Milagros. "La Memoria Contenida". Texto catálogo exposición: Percepciones de L.A., Topografía y Memoria, Círculo de Bellas Artes, Madrid, Mayo 98.
- 1997 FRANCISCO, Julia. "Ecos 98". EL PUNTO, Madrid, 12 de Junio de 1997.
- PALLARÉS, Carmen. "Ecos 98". Periódico ABC. Madrid, 14 de Junio de 1997.

- 1996 ÁLVAREZ ENJUTO, José Manuel. "Theo y Esther Pizarro en la confluencia de lo íntimo". Texto catálogo exposición: Encuentro, Casa de Velázquez, Madrid, Mayo de 1996.
- PALLARÉS, Carmen. "Theo y Pizarro". Periódico ABC. Madrid, 19 de Julio de 1996.
- 1995 ÁLVAREZ ENJUTO, José Manuel. "Entre los Vértices de la Temperatura". Texto catálogo exposición: Espacios de Contención, Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid, Diciembre de 1995.
- 1992 EL PUNTO. "Esther Pizarro ganó la Bienal del Tajo". Madrid, 18 de Febrero de 1992.
- 1991 RUBIO, Javier. "Esther Pizarro Juanas". Periódico ABC. Madrid, 31 de Octubre de 1991.
- EL NUEVO LUNES. "Esculturas de Esther Pizarro". Madrid, 25 de Noviembre de 1991.
- EL PUNTO. "Naturaleza y Vacío en Esther Pizarro". Madrid, 8 de Noviembre de 1991.
- LAS PROVINCIAS. "Becas Revlon". Valencia, 30 de Mayo de 1991.
- 1990 EL PUNTO. "Una juventud creadora: Delia García Laredo, pintura y Esther Pizarro, escultura". Madrid, 9 de Marzo de 1990.
- RUBIO, Javier. "Becas Revlon 1989". Periódico ABC. Madrid, 13 de Marzo de 1990.

EXPOSICIÓN

"T O P O + G R A F Í A S". Esther Pizarro

TEXTOS

Fernando Martín
Esther Pizarro

DISEÑO

Oscar Rueda
M^º José Pizarro
Vanessa Manrique
Esther Pizarro

TRADUCCIÓN AL INGLÉS

Covadonga Belda

FOTOGRAFÍAS

Javier Nombela
Esther Pizarro

COLABORA

Obra Social Caja Madrid
Galería Raquel Ponce
Galería Teresa Cuadrado
Espacio Líquido
Galería Isabel Ignacio

FOTOMECÁNICA

Fur Printing, S.L.

IMPRIME

Grafur, S. A.
C/ Igarsa, naves E-F
Paracuellos de Jarama (Madrid)

Edición de 2000 ejemplares

Depósito Legal: M-10306-2002

AGRADECIMIENTOS:

a Raquel Ponce por su enorme ilusión y confianza en mi trabajo;
a Teresa Cuadrado, Espacio Líquido e Isabel Ignacio por hacer posible esta itinerancia;
a Obra Social de Caja Madrid por la beca Generación 2000 con la que inicié este proyecto, por financiar parte del catálogo y por cedermelo temporalmente sus obras;
al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Colegio de España en París por acogerme durante cuatro meses estupendos y cedermelo su obra para esta exposición;
a la Casa de Velázquez por hospedarme una temporada;
a mi familia por su constante apoyo y ayuda;
a mi padre, Angel Pizarro, una vez más por todo;
a Antonio González por su profesionalidad y paciencia;
a M^º José y Oscar por diseñar este catálogo;
a mis compañeros del Colegio de España, especialmente a José Herrero;
a Iván Solano, por hacer de París una ciudad especial;
a Mónica Gener por estar siempre ahí;
a Fernando Martín, Covadonga Belda, Javier Nombela, José Manuel Furones, Roberto Ferrer y a todas aquellas personas que han hecho posible cumplir este proyecto.

GALERIA DE ARTE
**TERESA
CUADRADO**



Isabel Ignacio
GALERIA DE ARTE



RUE V...

AVENUE DE LA PH DE CICH
BOULEVARD

RUE DE LA PH DE CICH

PLAC CICH