

An aerial photograph of a complex highway interchange with multiple lanes and overpasses. The image is in black and white. In the lower-left quadrant, a building with a large white cross on its roof is visible, surrounded by parking lots and other structures. The text 'ESTHER PIZARRO' is overlaid in blue capital letters across the upper-middle part of the image.

ESTHER PIZARRO

ESTHER PIZARRO

PERCEPCIONES DE L.A., TOPOGRAFÍA Y MEMORIA

Mayo-Junio 1998

CÍRCULO
DE BELLAS ARTES 



Milagros López

De pequeña le encantaba mirar por los agujeros de los hormigueros. Algunos años después nos invitó a mirar por las aberturas de sus esculturas y ahora, a través de sus ojos, Esther Pizarro nos descubre el *no ser* de las megaciudades en el complejo urbanismo de vacíos, espacios y oquedades que constituye la imagen de uno de los más famosos hormigueros humanos: la ciudad de Los Angeles. Un paso más en la obra de una escultora que siempre ha tenido presente en sus obras el referente arquitectónico. Por eso no es de sorprender que ya en el primer contacto visual con esta ciudad, la artista se sintiera profundamente fascinada. Su vasta estructura reticular, la repetición hasta el infinito de los suburbios, clónicos de sí mismos, las autopistas, verdaderas arterias creadas para llevar el flujo ciudadano de un lado a otro y, sobre todo, la gran paradoja: intuir primero y constatar después que, en una ciudad, la evolución de las comunicaciones terrestres logra que cada vez más áreas se encuentren conectadas, pero también es la causa de que a su vez las zonas que quedan fuera de su área de influencia sean aisladas. Parece que la ciudad, cuanto más moderna, más inaccesible. En el pasado, el núcleo urbano, el centro, marcaba el origen de una lógica expansión hacia afuera. Sin embargo la ciudad moderna no cuenta con un centro definido, está desestructurada y tiende a compartimentalizarse en barrios (suburbios) que marcan una expansión centripeta, es decir hacia adentro.

En estos pensamientos y otros muchos se entretejió Esther Pizarro durante dos años. Y una vez que hubo explorado, dominado, comprendido y amado esta incommensurable ciudad se puso a trabajar para, a través del recuerdo, compartir su piel, su estructura y su alma con nosotros, comenzando con los tres indiscutibles pilares que constituyen su esencia: el suburbio, la autopista y el puerto. La serie *Suburbia, Freeway and Port* nos introduce en la dialéctica de opuestos a través de la imagen fotográfica, el positivo y el negativo en una triple lectura de una misma realidad. Porque ¿no es verdad que los espacios por los que transitamos son los vacíos urbanos, los huecos premeditadamente proyectados para permitir los desplazamientos? Y si esto es así, ¿no es también cierto que los edificios han sido concebidos para albergar, para contener, para estar llenos? Pero entonces ¿qué ocurre si les damos la vuelta? Se transforma en receptáculos, en "contenedores de espacio dentro del gran contenedor que es la ciudad", en palabras de la artista. Y esto es

exactamente lo que Esther Pizarro ha querido mostrarnos con esta magnífica serie, en la cual, cada caja -planos convertidos en contenedores- muestra el positivo y la imagen fotográfica, siendo complementados por su correspondiente imagen en negativo dentro de una columna de aluminio. Es, en definitiva, una inteligentísima forma de poner literalmente patas arriba el concepto de ciudad para enfrentar al espectador con la no-ciudad, es decir, con una percepción de la ciudad que jamás se ha planteado pero que puede vivir por sí mismo, no sólo a través de la mente, sino también a través del cuerpo, el instrumento que nos permite experimentar el espacio mediante la percepción. Así Esther Pizarro recoge en *Human Perception y Footprints* la experiencia de su estancia en Los Angeles mediante la huella de sus pequeños pies. Porque sabe que caminar es una forma de medir el espacio y el tiempo. Del "Hemingway estuvo aquí a la idea de la huella como presencia de una ausencia hay, por fortuna, un largo camino recorrido. Estas obras así lo atestiguan, demostrando el paralelismo existente entre la topografía de una ciudad y la topografía humana, asentando en aluminio fundido y metal galvanizado el lugar y el tiempo vividos por la escultora.

Pero ¿y los recuerdos? esas fantasmales imágenes contenidas en la mente que nos asaltan una y otra vez, perdida ya la nitidez como inexorable consecuencia de su almacenamiento en la memoria. Con *Memory, Perception and Imagination* entramos de lleno en el terreno de lo que queda o permanece tras una importante experiencia. En el pasado (*Memory*) queda la huella de lo vivido. En el presente (*Perception*) se hace camino al andar. En el futuro (*Imagination*) sólo queda imaginar lo que será, será y esperar a que acontezca guardando turno en la cola de la vida, mientras, al mirar al suelo, sólo vemos las puntas de nuestros pies y los talones de quién espera delante de nosotros.

Así lo ha visto Esther Pizarro y así lo ha plasmado en sus sorprendentes y enigmáticas esculturas con reflexión, inteligencia y gran belleza plástica, cualidades que, por su escasez en el panorama escultórico actual, harán que esta exposición permanezca siempre en nuestra memoria.



Encerrados con un solo juguete, auto y móvil, en los mayores espacios públicos de la nueva ciudad, aparcamientos y autopistas; miramos a esta suburbia anónima que cubre todo el territorio en un paisaje salpicado de atractivos centros comerciales, reflectantes oficinas y clónicos hogares repitiendo hasta la saciedad una intimidad homogénea e idéntica. Sin bajar las ventanillas para no perder el aire acondicionado que respiramos, miramos a los únicos lugares que van quedando libres. Estos huecos, moldes y vaciados de la no-ciudad son como desocupaciones espaciales de la última escultura bulto¹.

Esta definición de Daniel Zarza describe perfectamente las sensaciones más inmediatas que cualquier persona que visita la ciudad de Los Ángeles, experimenta en su primer contacto. Todavía recuerdo la primera vez que llegué a L. A., el avión estuvo sobrevolando durante algo más de veinte minutos la ciudad. "Esta ciudad es interminable", pensé. Una perfecta retícula se extendía infinitamente de Norte a Sur y de Este a Oeste, todo lo que mi vista podía alcanzar, configurando su tejido urbano. Un tejido indiferenciado, idéntico y homogéneo. Las pequeñas superficies cuadrículas, *blocks* (manzanas), se repetían ordenadamente siguiendo una lógica invisible. Como esqueleto organizador del conjunto, unas grandes arterias luminosas que desaparecían en el horizonte, superponiéndose, bifurcándose y dividiéndose, materializaban el flujo continuo de la ciudad. Esta maraña de autopistas y carreteras define la morfología de una ciudad que se ha desarrollado en torno a ellas. Dos años ha durado esta experiencia de una ciudad que me ha fascinado por su capacidad de constituirse como no-ciudad.

La ciudad ha entrado en crisis y su rasgo más característico es su invisibilidad. La ciudad se ha ocultado y se ha vuelto inaccesible, quedando sumergida bajo esa vasta red de aparcamientos, parques, plazas, autopistas, oficinas, polígonos industriales, centros comerciales, etc. Sin un adecuado acercamiento a estos espacios anodinos, amorfos e indiferenciados; la ciudad contemporánea permanece inaccesible, no sólo para aquellos que viven en ella, sino también para los que se encargan de diseñarla. Esta inaccesibilidad es la principal característica del espacio de la ciudad contemporánea cuyas entidades no son identificables sino como ausencias, lagunas, vacíos y huecos; en definitiva, como no-ciudades. Redes de caminos, mosaicos

de parcelas y continuas construcciones forman el paisaje urbano y al mismo tiempo el orden oculto de las ciudades.

El término ciudad es hoy ambiguo y de difícil definición. La ciudad ha sido históricamente el lugar por excelencia donde se ha desarrollado lo público. En las urbes helenísticas y romanas se practicaban las relaciones sociales, el comercio, los espectáculos y el intercambio de mercancías; todo ello realizado en el marco urbano de las calles y plazas, aceras y calzadas. En la época renacentista, con el descubrimiento de la perspectiva geométrica, se puso en práctica una representación ficticia de la ciudad con sus edificios, calles y plazas. Durante los siglos XVII y XVIII los espacios públicos y las edificaciones más significativas se volvieron teatrales, las fachadas eran concebidas como retablos abiertos y fuentes y estatuas se pusieron al servicio de la grandilocuencia de la Iglesia y del poder económico de los príncipes. La Ilustración adaptó esta filosofía aplicándola a una burguesía decimonónica con nuevos ideales heredados de la Revolución Francesa. Los grandes hombres de la ciencia y las letras, ejemplos para el conjunto de los ciudadanos, serían inmortalizados en monumentos públicos; los cuales, se ubicaban en plazas, fachadas, vestíbulos de edificios oficiales, parques o jardines. En el siglo XIX y primeras décadas del XX hubo tal proliferación de imágenes y contenidos que la ciudad comenzó a ser ilegible.

La imagen de la ciudad moderna se nos aparece como una representación desestructurada, sin forma y sin límites precisos, sin centro, sin contenidos y sin voluntad de ofrecer una imagen urbana determinada, tal y como apunta Juan Antonio Ramírez en su texto "Imágenes de la Ciudad, Imágenes en la Ciudad"². El modelo de este tipo de ciudad sería, sin duda, Los Angeles con su red de autopistas que se extiende infinitamente en todas direcciones y un *downtown* que es un mero aglomerado de edificios altos de oficinas de acero y cristal.

Según expone Albert Pope³, urbanista norteamericano, en su ensayo titulado *Ladders* (Escaleras); la evolución de la cuadrícula que configura la ciudad, y traza el desarrollo urbanístico del siglo XX, se reduce a tres fases. El primer estadio corresponde a las construcciones reticulares del siglo XIX de la ciudad preindustrial de espacios abiertos. La segunda fase es descrita como una implosión de la cuadrícula y una transformación de los sistemas urbanos de abiertos a cerrados. Este cambio se traduce en la erosión de la retícula continua, que deriva

en la consolidación de una nueva forma de organización espacial, *the ladder* (la escalera). La tercera fase desarrolla una inundación del espacio en el convencional tejido urbano, dando como resultado la creación de un nuevo campo de batalla, *the inner city* (la ciudad interna), originado por fuerzas centripetas.

Tras el análisis del planteamiento de Albert Pope, observamos que el principal cambio urbanístico experimentado por la ciudad moderna ha sido el paso de una organización centrífuga, (ciudad preindustrial organizada en torno a un núcleo urbano), a otra centripeta (ciudad moderna sin núcleo urbano diferenciado). La lectura centrífuga de la retícula urbana se interpreta como una extensión infinita en todas direcciones. Esta expansión ilimitada es inherente al sistema abierto de ciudad. Cualquier cuadrícula centrífuga es, por definición, un fragmento de un campo mayor que no puede ser conocido en toda su extensión. Esta concepción implica una interpretación del centro hacia el exterior. Por otra parte, la organización centripeta se desarrolla del exterior hacia su centro. Su extensión es conocida y limitada. Como contraste al carácter explosivo y expansivo de la retícula centrífuga, la fuerza centripeta es contenida e implosiva; actuando como fragmento aislado de una forma cerrada que posee un exterior independiente de su organización interna. Esta implosión del tejido urbano acontece cuando una sucesión cerrada de figuras centripetas son emplazadas en lo alto o bajo de un espacio reticulado existente. El ejemplo más característico sería la inserción de una autopista en el convencional corazón de la ciudad. El centro urbano es sistemáticamente reestructurado por una sucesión de superposiciones centripetas, desde autopistas a sistemas de túneles y de aparcamientos a puentes peatonales. Todas estas formaciones redistribuyen los patrones de la actividad urbana. La ciudad de Los Angeles responde a estas características, siendo su rasgo más destacado esa superposición de fuerzas centripetas en su estructura interna, pero centrífugas en su piel urbana.

A raíz de estos planteamientos, el trabajo presentado en *Percepciones* de L. A., *Topografía* y *Memoria* responde a un interés por la organización urbanística de la ciudad y su impacto en la memoria personal.

Los trabajos aquí presentados se asientan en la concepción del cuerpo como instrumento que experimenta el espacio mediante

la percepción. El problema de la percepción es inherente al pensamiento de Merleau-Ponty. Para este filósofo, el cuerpo es una constitución de extensión espacial mediante la que estamos introducidos en el espacio, con un volumen propio y limitado respecto al exterior. Según apunta Ferrater Mora en su análisis de la percepción en Merleau-Ponty, la percepción es una modalidad de la conciencia. El mundo percibido no es un mundo de objetos como el que concibe la ciencia; en lo percibido hay no sólo una materia, sino también una forma. El sujeto percceptor no es un "interpretador" o "descifrador" de un mundo supuestamente "caótico" y "desordenado". Toda percepción se presenta dentro de un horizonte y en el mundo⁴. Esta filosofía de experimentación y percepción del espacio queda recogida en las premisas conceptuales sobre las que se asienta esta exposición. El acto de caminar es una manera de medición tanto del espacio como del tiempo. Las huellas solidificadas de aluminio y papel, utilizadas en piezas como *Human Perception* (Percepción Humana) o *Footprints* (Huellas), no son sino un gesto que recoge mi camino en la ciudad. Al igual que en un paseo por la playa la única marca que permanece es la huella de tu pie, que ejemplifica la presencia de una ausencia; he querido recoger la experiencia de mi estancia en Los Angeles mediante la huella de mi pie, la cual actúa como una piel topográfica sobre la que se asienta la ciudad. Los caminos te introducen en el paisaje, señalan los lugares y el hombre instaura así su territorio. Richard Long es un claro exponente de este acto. "Mis esculturas exteriores son lugares. El material y la idea son el lugar; escultura y lugar son lo mismo. El lugar es aquello tan lejos que el ojo puede ver desde la escultura. El lugar para una escultura se encuentra caminando. Algunos trabajos son la sucesión de lugares particulares a lo largo del camino, por ejemplo *Milestones*. En este trabajo, caminar, los lugares y las piedras; todos tienen igual importancia⁵". Con estas palabras, Richard Long expresa su estrecha relación con el lugar mediante el acto del caminar. Long camina sobre el suelo, atraviesa el espacio y se mueve por la vida.

La dialéctica de opuestos es otro rasgo presente en las piezas de la serie *Suburbia*, *Freeway* and *Port* (Suburbio, Autopista y Puerto). Así, *Centripetal Implosion*, *the Freeway* (17, SW), (Implosión Centripeta, la Autopista) and *Absent Freeway* (17, SW), (Autopista Ausente), enfrentan el espectador a una percepción de la ciudad a la que no está acostumbrado, el espacio negati-

vo, esto es, la no-ciudad. En una triple lectura de una misma realidad, imagen fotográfica, positivo y negativo de la autopista, pretendo transgredir los límites convencionales de nuestra percepción de la ciudad y exponer esos vacíos, esos espacios de tránsito, por los que habitualmente nos movemos, solidificándolos en aluminio. Al mismo tiempo los edificios, receptáculos de actividad en la vida social, al ser posicionados boca abajo, se transforman en contenedores de espacio dentro del gran contenedor que es la ciudad. La mayor aportación del artista norteamericano Robert Smithson fue la de fijarse en el valor del lugar, del *site* (sitio), en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio. A partir de la idea del *site*, Smithson elaboró una dialéctica de su contrario, *non-site*. El *site* es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene a trabajar, mientras que el *non-site* es la obra expuesta en la galería, que habitualmente consiste en la disposición de arcones que contienen muestras de materiales extraídos del *site*, acompañados de mapas, cartas e imágenes fotográficas del lugar de origen.

La fragmentación perceptiva y su alusión a la memoria y al tiempo constituye otro aspecto significativo de esta exposición. *Memory, Perception and Imagination* (Memoria, Percepción e Imaginación) están dirigidas a los recuerdos que permanecen tras una experiencia importante en nuestras vidas. Conectando con este aspecto, las intervenciones que Christo realiza en el paisaje apuntan a la memoria. *Running Fence* (1974), consistente en una valla de nylon blanco de unos 40 km. de longitud, atraviesa montes y carreteras extendiéndose por varios condados hasta desaparecer en el mar. Esta obra, que se alza verticalmente sobre el paisaje, a pesar de su conjunto horizontal, sólo nos permite percibir grandes fragmentos de la misma. Es tan solo en la memoria dónde somos capaces de reconstruir su totalidad.

El conjunto del trabajo desarrollado en Los Angeles entre 1996 y 1997 es un diario visual de percepciones y experiencias mediante el cual rindo mi personal homenaje a esta compleja megápolis de múltiples estratos de vivencias.



¹ ZARZA, Daniel; "Urbanismos en torno a la Escultura", en AA.VV. *Ciudades sin Nombre*, cat. exp., Comunidad de Madrid, Febrero-Marzo 1998, pp. 30.

² RAMÍREZ, Juan Antonio; "Imágenes de la Ciudad, Imágenes en la Ciudad" en AA.VV. *Ciudades sin Nombre*, ibidem, pp. 25.

³ POPE, Albert; LADDERS, Rice University School of Architecture, Houston, Texas and Princeton Architectural Press, New York, 1996, pp. 13.

⁴ FERRATER MORA, José; *Diccionario de Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pp. 614-615.

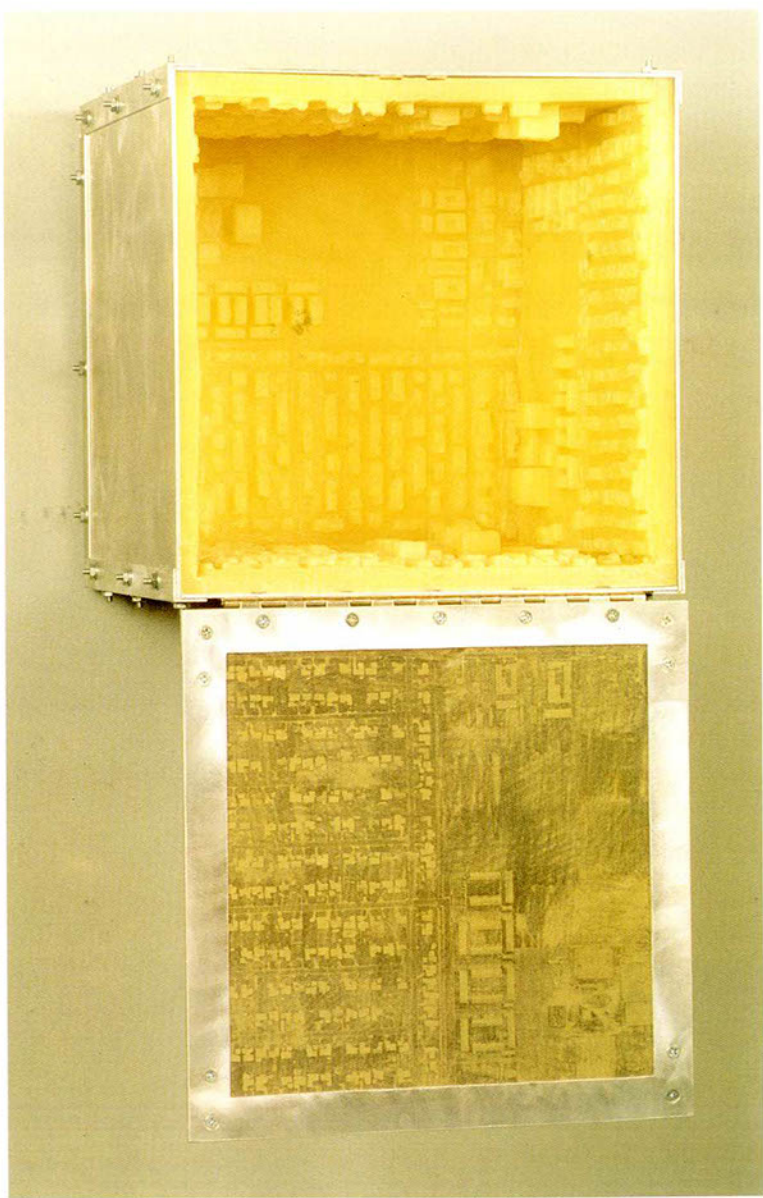
⁵ LONG, Richard, citado por LUCIE-SMITH, Edward; *Sculpture since 1945*, Phaidon, London, pp. 121.

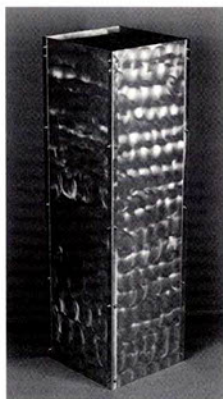


Percepción Humana, (*Human Perception*), 1997
papel hecho a mano, cera, aluminio
97 x 97 x 10 cm.

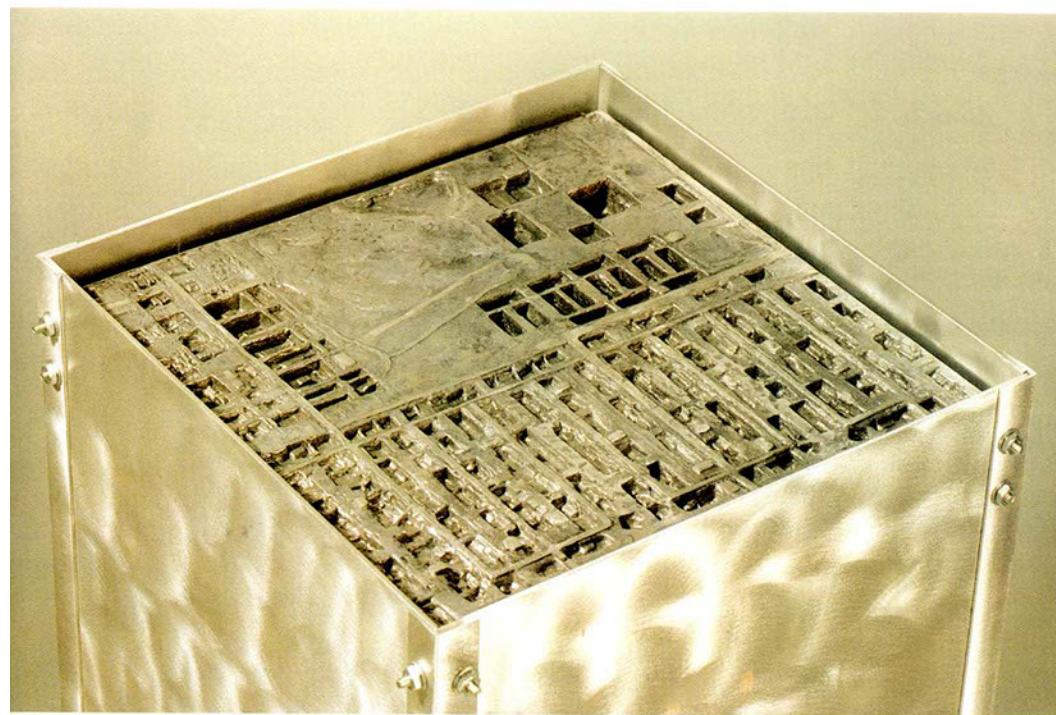
PERCEPCIONES DE L.A., TOPOGRAFÍA Y MEMORIA

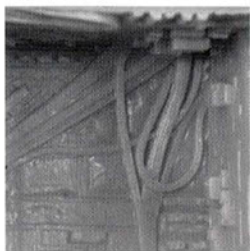
Fuerza Centripeta, el Suburbio (15, SW), 1997
(Centripetal Force, the Suburbia, 15, SW)
aluminio, cera, papel de seda
30 x 30 x 30 cm.



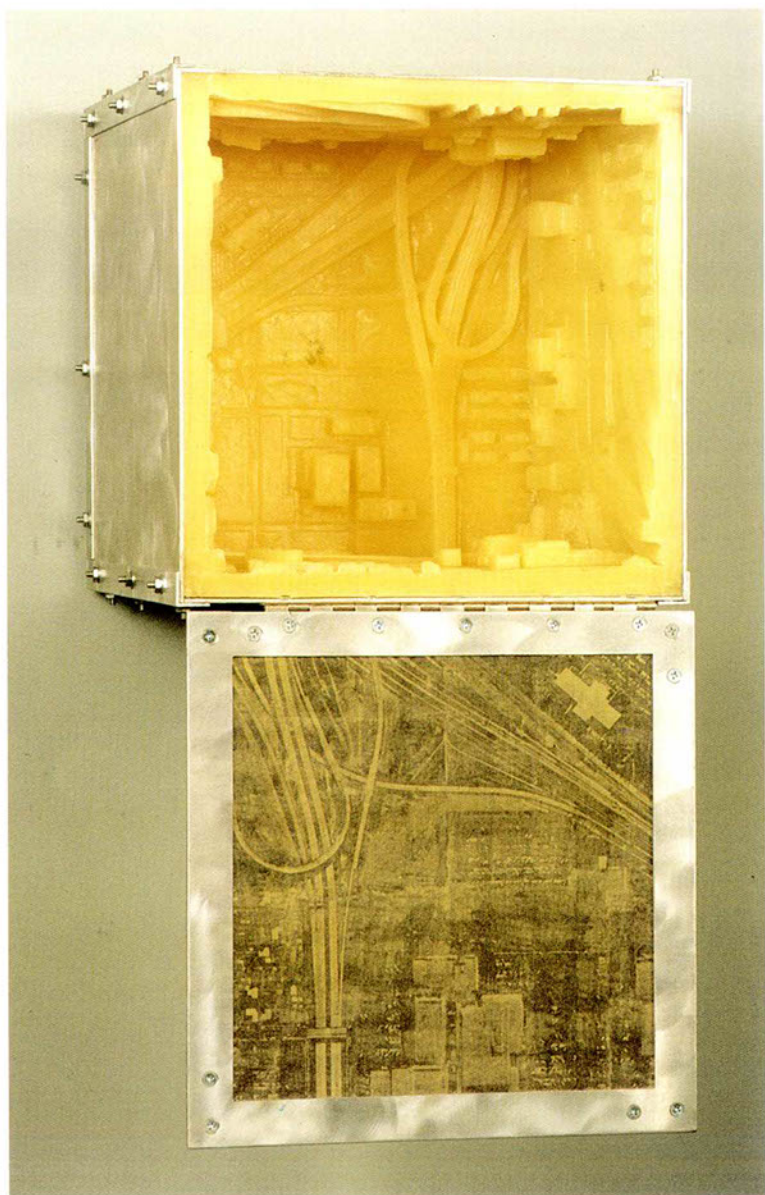


Suburbio Ausente (15, SW), 1997
(Absent Suburbia, 15, SW)
aluminio, aluminio fundido
96 x 29 x 29 cm.

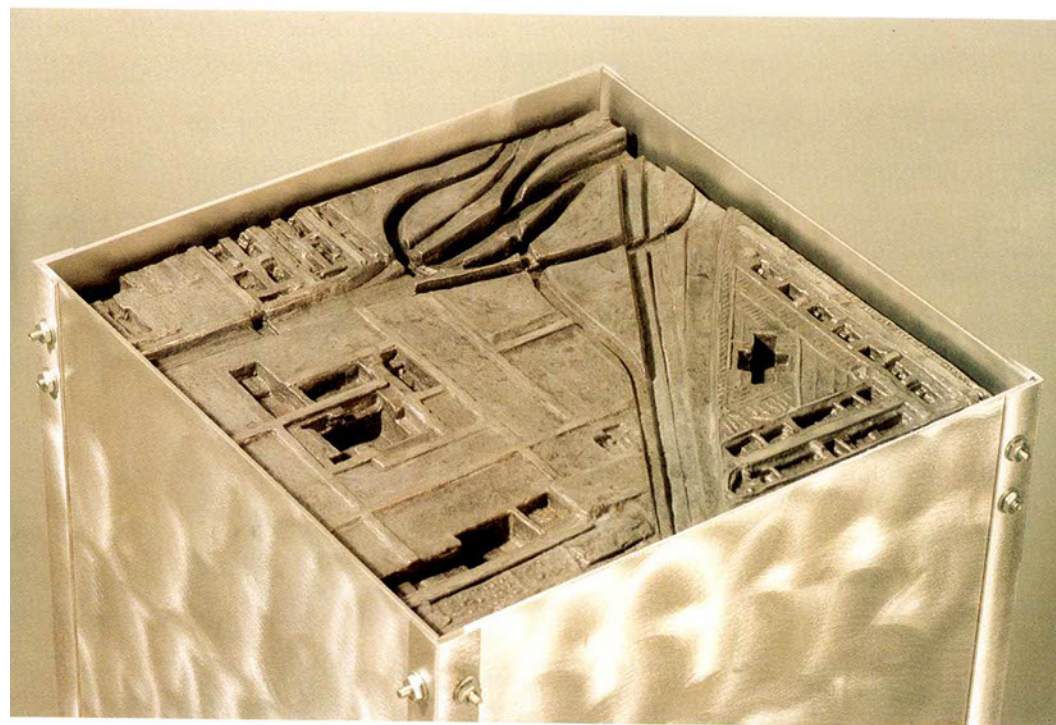




Implosión Centripeta, la Autopista (17,SW), 1997
(*Centripetal Implosion, the Freeway, 17,SW*)
aluminio, cera, papel de seda
30 x 30 x 30 cm.



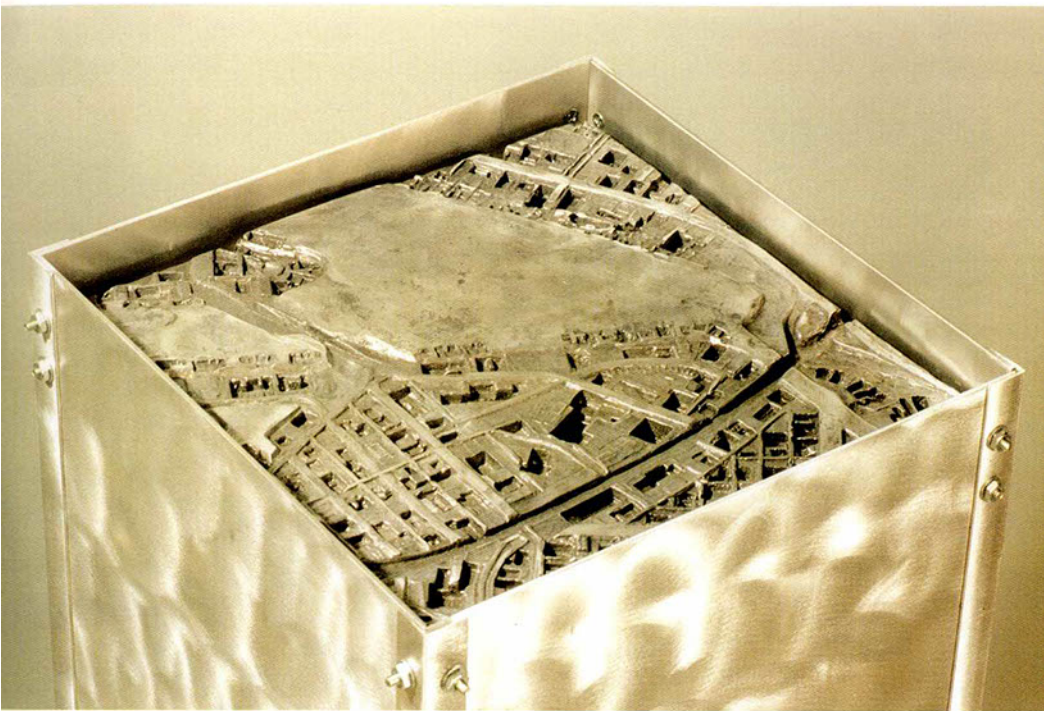
Autopista Ausente (17,SW), 1997
(Absent Freeway, 17,SW)
aluminio, aluminio fundido
96 x 29 x 29 cm.



Axis Centripeto, el Puerto (31,SE), 1997
(Centripetal Axis, the Harbor, 31,SE)
aluminio, cera, papel de seda
30 x 30 x 30 cm.

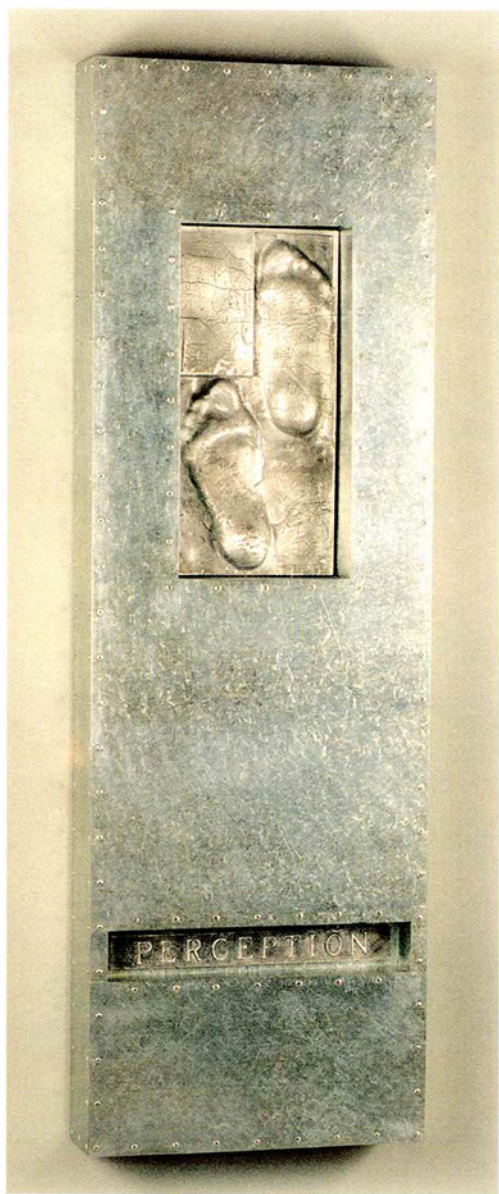


Puerto Ausente (31,SE), 1997
(Absent Harbor, 31,SE)
aluminio, aluminio fundido
96 x 29 x 29 cm.

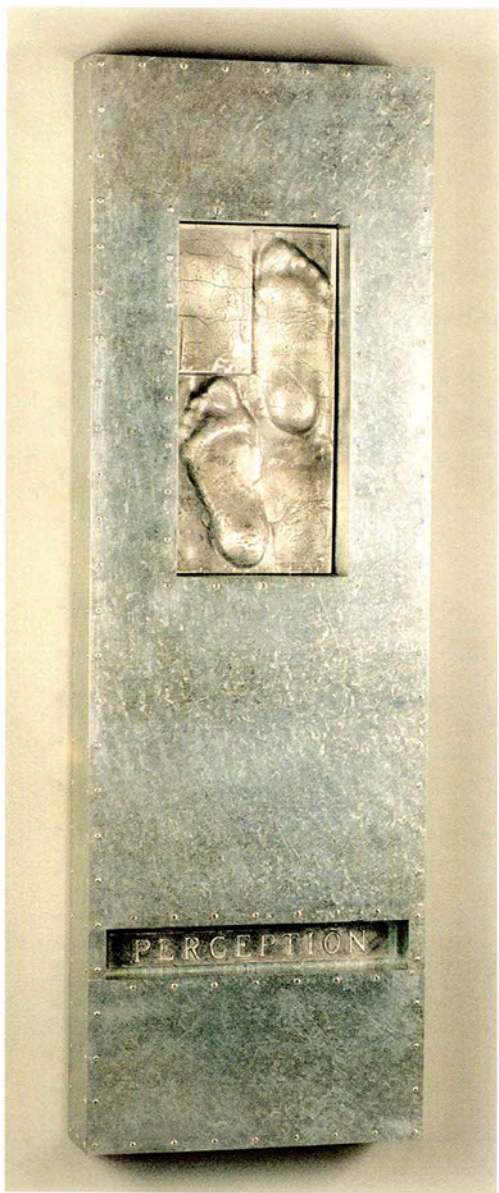




Memoria, (*Memory*), 1997
aluminio fundido, metal galvanizado
122 x 39'5 x 9'5 cm.



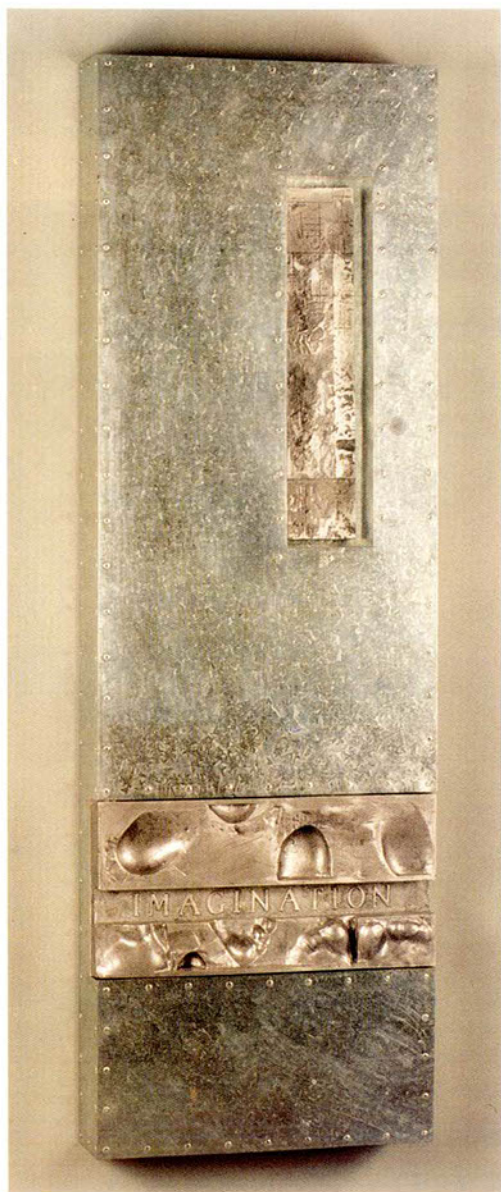
Percepción, (*Perception*), 1997
aluminio fundido, metal galvanizado
122 x 39'5 x 9'5 cm.

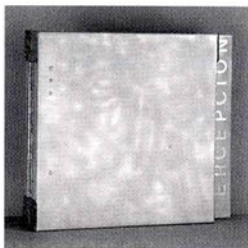


Percepción, (*Perception*), 1997
aluminio fundido, metal galvanizado
122 x 39'5 x 9'5 cm.

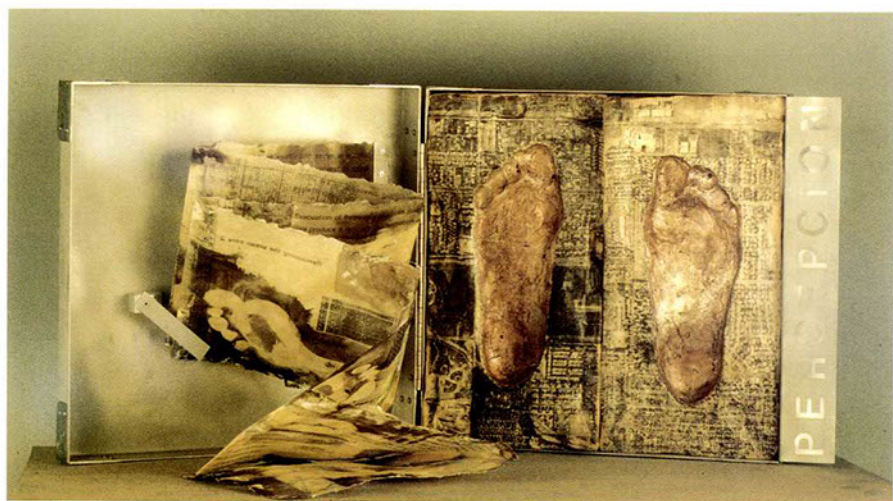


Imaginación, (*Imagination*), 1997
aluminio fundido, metal galvanizado
122 x 39'5 x 9'5 cm.





Huellas de la Percepción, 1997
(*Footprints of Perception*)
aluminio, papel hecho a mano, cera
40 x 40 x 8 cm.



ah
 í van mis pies
 and ando,

hora dando
 la arena,
 mis huellas

pisando fue
 rte con el peso
 de su paso trans

parente, su
 cuerpo aus
 ente. ah

isi! van
 mis pies
 camin

ando por
 don de
 los vientos

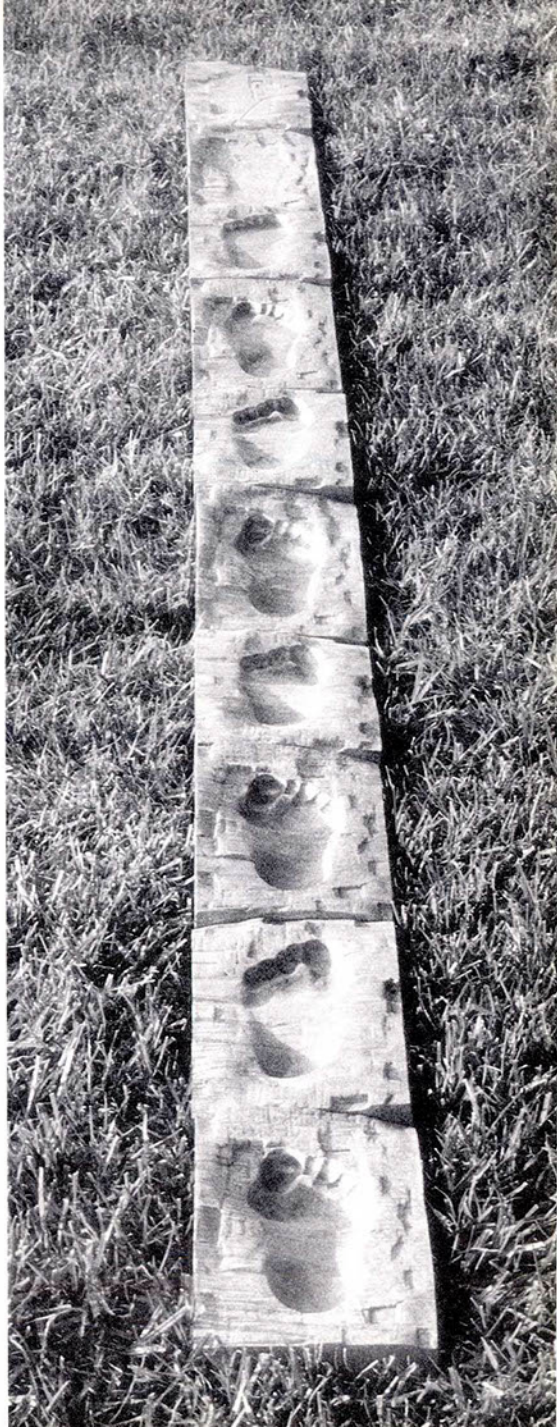
apagan
 las lla
 mas de

las
 huel
 las

men
 guan
 tes.

Stephen Hughes
 Majadahonda 1998

Huellas, (*Footprints*), 1997
aluminio fundido
Dimensiones variables



Milagros López

When she was little, she loved to look down the holes of anthills. A few years later, she invited us to look through the openings in her sculptures; and now, through her eyes, Esther Pizarro shows us the *non-being* of the megacities in the complex urban design of vacuums, spaces, and hollows that compose the image of one of the most famous human anthills: the city of Los Angeles. This is one more step in the work of a sculptor who has always included architectural references in her work, and so it comes as no surprise that on her first visual contact with that city the artist already felt a deep fascination. Its vast grid-like structure, the endless repetition of cloned suburbs, the freeways created as true arteries to bear the flow of citizens from one place to another, and, above all, the great paradox: first the sense and later the confirmation that, in a city, the evolution of land transportation gradually manages to connect more and more areas, but at the same time also causes the areas left out of its zone of influence to become isolated. It seems the more modern a city is, the more inaccessible it is. In the past, the urban nucleus, the center city, marked the origin of a logical outward expansion. The modern city, however, does not have a defined center; it is destructured and tends to compartmentalize itself in suburbs that mark a centripetal expansion, that is, inward growth. Esther Pizarro entertained these thoughts and many others for a whole year. And once she had explored, mastered, understood, and loved this incommensurable city, she got to work to share with us *û* through the memory *û* its skin, its structure and its soul, beginning with the three indisputable pillars that constitute its essence: the suburbs, the highways, and the port. The series *Suburbia*, *Freeway* and *Port* draws us into the dialectic of opposites through the photographic image, the positive, and the negative in a triple reading of a single reality. Because isn't it true that the spaces we transit are urban vacuums, hollows previously planned to allow travel? And if that is true, isn't it also true that the buildings have been conceived to hold, to contain, to be full? But then, what happens if we turn them upside down? They become receptacles, "containers of space within the great container that is the city", in the artist's own words. And this is exactly what Esther Pizarro has wanted to show us with this magnificent series, in which each box-planes converted into containers- shows the positive image and the photographic image, which are complemented by their corresponding negative image in an aluminum column. It is, then, an extremely intelligent way of literally turning the concept of the city upside down to confront the viewer with the non-city, that is, with a perception of the city which he has never thought of but which he can experience for himself, not only through the mind, but also through the body, the instrument that allows us to experience space through perception. Thus, in *Human Perception and Footprints* Esther Pizarro reflects the experience of her stay in Los Angeles through the footprints of her little feet. Because she knows that walking is a way of measuring

space and time. Things have come a long way, fortunately, from "Kilroy was here" to the idea of the footprint as the presence of an absence. These works testify to that, demonstrating the parallelism that exists between the topography of a city and human topography, establishing the time and place lived by the sculptor in cast aluminum and galvanized metal.

But what about memories, those spectral images contained in the mind that haunt us time and again, their sharpness lost as an unavoidable consequence of their being stored in the memory? With *Memory*, *Perception* and *Imagination* we enter the terrain of what remains or persists following a significant experience. What remains from the past (*Memory*) is the mark of experience. In the present (*Perception*) we blaze a trail as we walk. Of the future (*Imagination*) we can only imagine what will be and wait until it happens while keeping our place in the line of life, where, on looking at the floor, we see only our toes and the heels of the person waiting ahead of us. That is how Esther Pizarro has seen it and how she has captured it in her surprising and enigmatic sculptures with reflection, intelligence, and great plastic beauty, qualities which, because of their scarcity on the current sculptural scene, will carve a permanent place for this exhibition in our memory.

THE CITY SEEN THROUGH THE FILTER OF MEMORIES

36

Esther Pizarro

We are confined with only one toy, mobile and auto, within the bigger public spaces of the New City, in the parking lots and freeways; we look at this anonymous suburbia that reaches the whole region having a landscape sprinkled with attractive shopping centers, reflecting offices and clinic homes being repeated until you get tired, showing an homogenous and identical privacy. We continue looking for the only free spaces left, without opening the windows, so the air conditioning is not wasted. These hollows, patterns and empty spaces from the non-city seem like the spatial drainage of the last traditional sculpture.

Daniel Zarza¹ in the above definition describes perfectly the most immediate sensations which anyone who visits the city of Los Angeles experiences on the first contact. I still remember the first time I came to L.A., because the plane was flying over the city for more than twenty minutes. "This city is endless", I thought. I could see a perfect grid infinitely extended from North to South and from East to West shaping its urban fabric, which covered everything I managed to see. A neutral, identical and homogenous fabric. The small square surfaces, called apples, were repeated in good order according to an invisible logic. There were some bright arteries working as the organizing skeleton that disappeared on the horizon and by superposing, bifurcating and splitting themselves they were able to materialize the constant flow of the city. This tangle of freeways and highways defines the morphology of a city that's been developed around them. This experience has lasted two years and I was fascinated by its ability of establishing itself as a non-city. The city has started to be on crisis and its most significant feature consists on its invisibility. The city has hidden and has become inaccessible and as result of it, stays submerged under that huge network of parking lots, parks, squares, freeways, offices, shopping centers, etc. The modern city becomes unapproachable if it doesn't exist a suitable way of approximation to those insignificant, shapeless and neutral spaces, but not only for its inhabitants but also for its designers. This inaccessibility constitutes the main characteristic of the space in a modern city, whose organization may only be identify as absences, gaps, empty spaces and hollows, so then as a non-city. The urban landscape and at the same time, the concealed order of these cities is composed of highway networks, mosaics of lots and continuous buildings.

The term city is nowadays ambiguous and difficult to define. The city has historically been the place par excellence where the public issues are developed. The social relationships, the trade, the performances and the exchange of goods were practiced on the Roman and Hellenistic metropolis; everything was carried out within the urban frame of the streets, squares, pavements and roads. During the Renaissance, after the discovery of the geometrical

perspective, there was a fictitious representation of the city with regards to the buildings, streets and squares. Throughout the 17th and 18th centuries the most significant public spaces and buildings become theatrical, the facade was conceived as an open retable and the fountains and statues depended upon the grandiloquence of the Church and on the economic power of the princes. During the Enlightenment this philosophy was adapted and then applied to the 19th century bourgeoisie who had new ideals inherited from the French Revolution. The great men of Science and Humanities, which were an example for the whole community, were immortalized in public monuments placed on squares, facades, halls of official buildings, parks and gardens. On the 19th century and on the first decades of the 20th century there was such a proliferation of images and contents that the city started to be illegible.

The image of the modern city appears as a non-structured, shapeless representation, without distinct limits, a center, contents and the will to present an specific urban image, just as Juan Antonio Ramirez points out in its writing "Imágenes de la Ciudad, Imágenes en la Ciudad"². The pattern of this type of city would certainly be Los Angeles with its freeway network which it is endlessly extended in every direction and with a downtown which it's a mere gathering of glass and steel high office buildings.

According to Albert Pope³, the North American urbanist, on his essay Ladders, the evolution of the grid that shapes the city and outlines the urban development of the 20th century, may be reduced to three phases. The first stage concerns to the gridiron constructions of the 19th century on the pre-industrial city with open spaces. The second stage is described as an implosion of the grid and as a transformation of the urban systems from being open to close. This change is translated into the erosion of the continuous grid, which leads to the consolidation of a new space organization, the ladder. The third stage develops a flood of space in the conventional urban fabric and it results in the creation of a new battlefield, the inner city, derived from centripetal forces. After the analysis of Albert Pope's exposition, we note the main urban alteration experienced on the modern city, which consists on the transformation of a centrifugal organization, (the pre-industrial city organized around an urban nucleus) to a centripetal one (the modern city without a specific urban nucleus). The centrifugal interpretation of the urban grid may be understood as a limitless extension in every direction. This unlimited expansion is inherent to the open system of the city. Any centrifugal grid consists by definition in a part of a bigger space, which cannot be known in all its extension. This idea implies the interpretation from the center outward. On the other hand, the centripetal organization is developed from the exterior towards the center. Its extension is known and limited. The centrifugal force, in order to contrast with the explosive and expansive character of the centrifugal grid, is contained

and implosive, and acts as an isolated piece of a close form, which holds an independent exterior from its internal organization. This implosion of the urban fabric happens when a closed series of centripetal figures are located on the top or below an existing gridiron space. The most typical example would be the insertion of a freeway into the conventional heart of the city. The urban center is systematically restructured through a series of centripetal superpositions, which consist from freeways to tunnel systems and from parking lots to pedestrian bridges. All these formations redistribute the patterns of the urban activity. The city of Los Angeles answers to such characteristics and as a result of it, its most significant feature consists in that superposition of centripetal forces in its internal structure, but centrifugal in its urban skin.

Because of this exposition, the work presented in *Percepciones de L.A., Topografía y Memoria* (Perceptions of L.A., Topography and Memory) replies to the interest in city-planning organization and its influence on the personal memory.

The works that are being exhibited here are based on the idea of the body as a tool that experiences space through perception. The problem of perception is inherent in the thinking of Merleau-Ponty. For this philosopher the body is a composition of spatial extension through which we are introduced into space, having our own and limited volume with regard to the exterior. According to Ferrater Mora, in his analysis of the perception of Merleau-Ponty, perception is a type of conscience. The world perceived is not a world of objects, as science imagines; on everything being perceived there's not only a substance, there's also a shape. The perceiver is not an "interpreter" or a "decipherer" of a world supposedly "chaotic" and "confused". Every perception comes within a horizon and in this world.¹ This philosophy of experimentation and perception of space is gathered on the conceptual indications on which this exhibition is based. The fact of walking is a way of measuring space and time. The solidified footprints of aluminum and paper, used for pieces like *Human Perception* or *Footprints* are just a gesture collected on my journey to the city. Just as it happens when you take a walk on the beach, the only mark that stays is your footprint, which illustrates the presence of an absence. I wanted to gather the experience of my stay in Los Angeles through my footprint, which works as a topographical skin, on which the city is settled. The roads introduce you into the landscape, they show you the sites and that's how the man establishes his territory. Richard Long is a clear exponent of this action. "My outdoors sculptures are sites. The material and the idea are the site; sculpture and site are the same thing. The site consists in that thing so far away your eye can detect from the sculpture. Your can find the site for a sculpture by walking. Some works are the succession of particular sites along the road, for example Milestones. On this work, to

¹ ZARZA, Daniel: "Urbanismos en torno a la Escultura" (City planning around Sculpture). *Ciudades sin Nombre* (Cities without name), cat. exp. Comunidad de Madrid February-March 1998 pp.30.

² RAMÍREZ, Juan Antonio: "Imágenes de la Ciudad, Imágenes en la Ciudad" (Images of the city, Images in the city) in AA. VV., *Ciudades sin nombre* (Cities without name), ibidem. pp. 25.

³ POPE, Albert: LADDERS (Escaleras), Rice University School of Architecture, Houston, Texas and Princeton Architectural Press, New York, 1996, pp. 13.

⁴ FERRATER MORA, José: Diccionario de Filosofía (Dictionary of Philosophy), Alianza Editorial, Madrid, 1992, pp. 614-615.

⁵ LONG, Richard quoted by LUCIE-SMITH, Edward: *Sculpture since 1945*, Phaidon, London, pp.121.

walk, the sites and the stones have the same level of importance". Richard Long expresses with these words his close relation with the site through walking. Long walks on the ground, he crosses space and moves about life. The dialectics of opposites is another feature present on my pieces of the series *Suburbia, Freeway and Port*. Thus, *Centripetal Implosion, the Freeway (17, SW)* and *Absent Freeway (17, SW)* confront the spectators with a perception of the city to which they are not used to, the negative space, that it's to say the non-city. I intend, through a triple reading of the same reality and of the positive, negative and photographic image of the freeway, to violate the conventional limitations of our perception of the city and to exhibit those free spaces, those spaces we are passing through, where we usually move around, by solidifying them in aluminum. At the same time, when we place the buildings upside-down, which are receptacles of activity for the social life, they are transformed into space containers within the big container the city is. The main contribution that Robert Smithson, the North American artist, did, was to notice the value of the place, the site, and the ability of suggestion we find on certain specific sites of space. Smithson from the idea of site elaborated a dialectics of its opposite, the non-site. The site consists on the specific place where Robert Smithson stops to work, while the non-site refers to the work exhibit on the gallery, which usually consists on the arrangement of large chests containing samples of materials removed from the site, accompanied with maps, letters and photographic images of the place of origin.

The perceptive fragmentation and his reference to memory and time constitute another significant aspect of this exhibition. *Memory, Perception and Imagination* are dedicated to the memories remaining after an important experience on our lives. In connection with this, the interventions Christo carries out on the landscape are directed to memory. *Running Fence* (1974) consists on a fence made with white nylon of around 40km long, which crosses mountains and roads and runs through several counties until it disappears on the sea. This work, which is vertically elevated over the landscape, despite its horizontal set, only allows us to perceive big parts of it. We are only able to reconstruct the whole work on our memories.

The whole work carried out in Los Angeles during 1996 and 1997, is a visual diary of perceptions and experiences through which I personally honor this complex mega-city having multiple layers of personal experiences.

ESTHER PIZARRO

38

Madrid, 1967

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

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1998 Círculo de Bellas Artes, "Percepciones de L.A., Topografía y Memoria", Madrid.
- 1997 Gallery B, California State University, Long Beach, "Perceptions of L.A., Topography and Memory", Estados Unidos.
- 1996 Casa de Velázquez, "Encuentros", Madrid.
- 1995 Sala de Exposiciones de Alcorcón, "Espacios de Contención", Madrid.
- 1991 Galería Cartoon. Barcelona. Galería 37. Madrid.
- 1990 Galería 37. Madrid.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1997 Gallery B, California State University, Long Beach, Estados Unidos. Galería Milán, "Ecos 97", Madrid.
- 1996 Sala de Exposiciones Puerta de Toledo, "Un espacio, una respuesta", Madrid.
- 1995 California State University, Long Beach, "Verde que te quiero verde", Estados Unidos.
- 1992 Galería GL00 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.

INSTALACIONES

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

PREMIOS Y BECAS

- 1998 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. XVII Certamen de Escultura "Villa de Parla", Madrid.
- 1996 Beca FULBRIGHT Postdoctoral. California State University, Long Beach, Estados Unidos. Certámenes Jóvenes Creadores 1996, Sala Florida, Ayuntamiento de Madrid, Madrid. XV Certámenes Nacionales Plásticos Ciudad de Alcorcón 1995, Alcorcón, Madrid.
- 1995 Certámenes Jóvenes Creadores 1995, Sala Florida, Ayuntamiento de Madrid, Madrid. XV Certamen Nacional de Pintura y Escultura Villa de Parla, Parla, Madrid. XVI 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.
- 1990-4 Beca Predoctoral de Formación de Personal Investigador. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- 1992 Primer Premio Nacional Bial del Tajo, XII Bial 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 Valle de Hecho". Valle de Hecho, Huesca. Selección del proyecto y adquisición de obra. I Bial de Artes Plásticas, Universidad de la Laguna, Tenerife. XIII Certamen Nacional de Escultura Caja Madrid, Galería Casarrubuelos, Madrid.

OBRA EN:

Casa de Velázquez, Madrid.
Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid.
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 Revlon, Barcelona.
Colecciones privadas.

BIBLIOGRAFÍA

- 1998 LÓPEZ, Milagros. "La Memoria Contenida". Catálogo: Percepciones de L.A., Topografía y Memoria, Círculo de Bellas Artes, Madrid, Mayo 1998.
- 1997 FRANCISCO, Julia. "Ecos 98". EL PUNTO, Madrid, 12-06-97.
PALLARÉS, Carmen. "Ecos 98". Periódico ABC, Madrid, 14-06-97.
- 1996 ÁLVAREZ ENJUTO, José Manuel. "Theo y Esther Pizarro en la confluencia de lo íntimo". Catálogo: Encuentro, Casa de Velázquez, Madrid, Mayo 1996.
PALLARÉS, Carmen. "Theo y Pizarro". Periódico ABC, Madrid, 19-07-96.
EL PUNTO. "Un espacio, una respuesta". Madrid, 24-05-96.
- 1995 ÁLVAREZ ENJUTO, José Manuel. "Entre los Vértices de la Temperatura". Catálogo: Espacios de Contención, Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid, Diciembre 1995.
FRANK, Peter. "It's not easy being verde". PRESS-TELEGRAM, Long Beach, California, U.S.A., Sunday, May 7.
EL PUNTO. "Esther Pizarro, Apto cum Laude". Madrid, 27-11-95.
- 1994 EL PUNTO. "Entorno, conferencias sobre el Espacio y el Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense". Madrid, 25-11-94.
EL PAÍS. "La Complutense abre un ciclo sobre espacio y arte". Madrid, 29-11-94.
- 1992 EL PUNTO. "Esther Pizarro ganó la Bienal del Tajo". Madrid, 18-02-92.
- 1991 RUBIO, Javier. "Esther Pizarro Juanas". Periódico ABC, Madrid, 31-10-91.
EL NUEVO LUNES. "Esculturas de Esther Pizarro". Madrid, 25-11-91.
EL PUNTO. "Naturaleza y Vacío en Esther Pizarro". Madrid, 8-11-91.
LAS PROVINCIAS. "Becas Revlon". Valencia, 30-5-91.
- 1990 EL PUNTO. Una juventud creadora: Delia García Laredo, pintura y Esther Pizarro, escultura. Madrid, 9-03-90.
EL NUEVO LUNES. "Esther Pizarro Juanas y Delia García Laredo". Madrid, 25-11-91.
- 1989 RUBIO, Javier. "Becas Revlon 1989". Periódico ABC, Madrid, 13-04-89.



CÍRCULO
DE BELLAS ARTES

Marqués de Coso Riera, 2
28014 - MADRID Tfno.: 91 360 54 00



Editorial Rueda

JUNTA DIRECTIVA

Presidente:	Juan Miguel Hernández de León
Vicepresidenta:	Fanny Rubio Gómez
Secretario general:	Javier García-Gutiérrez Mosteiro
Contador:	Juan Cruz Ruiz
Tesorero:	Carlos Tena López Ibarrondo
Vocales:	Alfonso Albacete Carreira Jose Briz Méndez Antonio Bueno Tomás Jose Antonio Carmona González-Caballeros Miguel Cereceda Sánchez Jose Luis Cuerda Martínez Antón Patiño Pérez Manuel Quejido Villarejo Jose Ramón Martínez Márquez

FICHA TÉCNICA

Director:	César Antonio Molina
Subdirectora de A. Culturales:	Claude Bussac
Coordinadora de Artes Plásticas:	Blanca Sánchez Berciano
Ayte. de Coordinación de Artes Plásticas:	Jaime López Pestaña
Coordinadora del Área de Comunicación:	Isabel Rodríguez Ramos

Edita:	Editorial Rueda, S. L., Madrid
Texto:	Milagros López Esther Pizarro
Poema:	Stephen Hughes
Traducción:	Stephen Hughes Covadonga Belda
Diseño:	Roberto Ferrer Oscar Rueda Esther Pizarro
Fotografía B/N:	Mónica Gener Esther Pizarro
Fotografía Color:	Esther Pizarro
Fotomecánica:	Punto Laser
Impresión:	Tecnología Gráfica

Agradecimientos: Roberto Ferrer, Javier Maderuelo, Mónica Gener, Patrick Mohr, Milagros López, Stephen Hughes, Rafael Rueda, Covadonga Belda, Oscar Rueda, M^a Jose Pizarro.