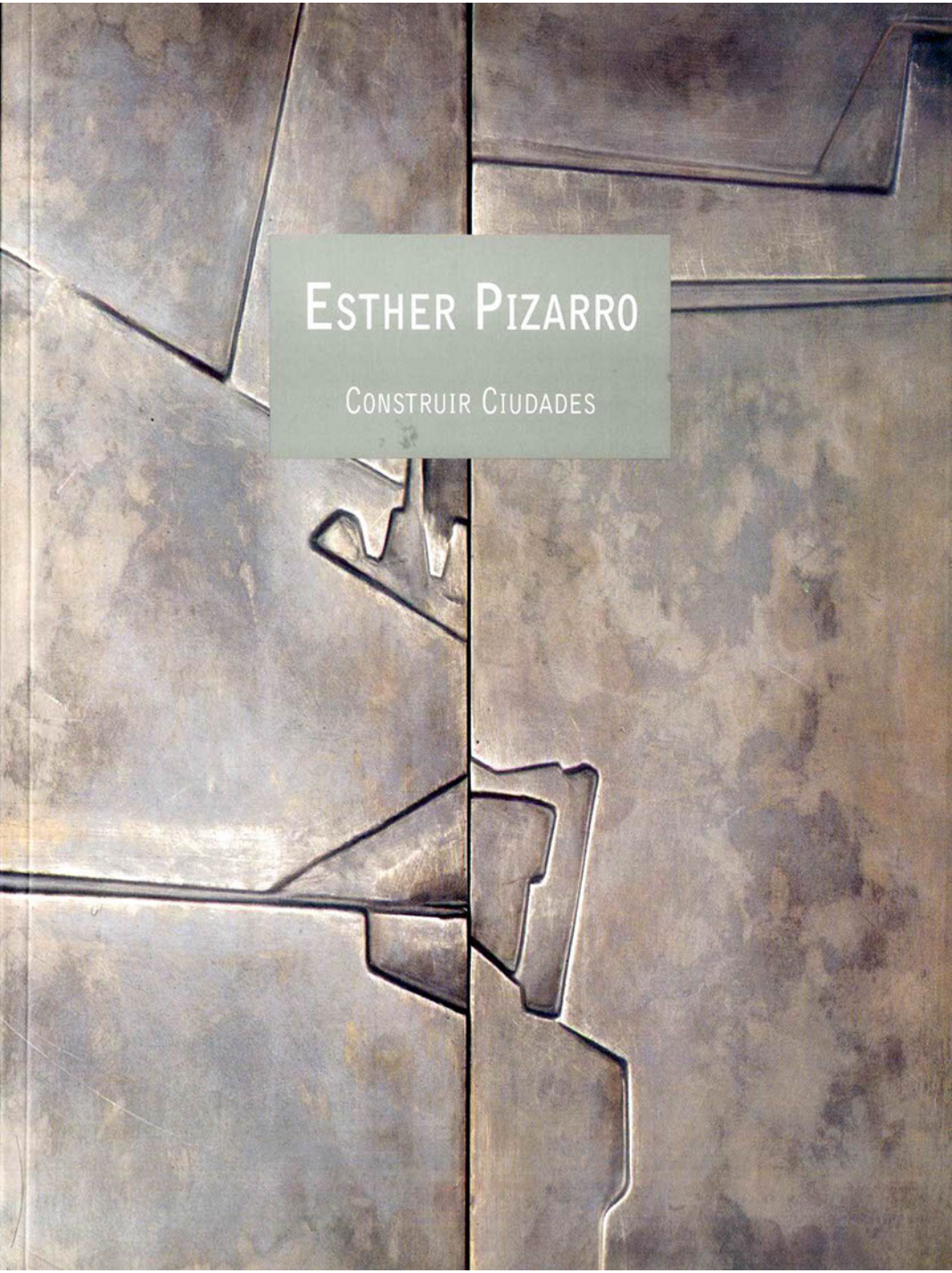




ESTHER PIZARRO

CONSTRUIR CIUDADES

ESTHER PIZARRO

CONSTRUIR CIUDADES

Enero - Marzo
2000



Galería Raquel Ponce

Exposiciones y Ediciones de Escultura

General Pardiñas, 35 • Madrid 28001 • Tel/Fax 91 576 83 21 / 91 576 76 64



LAS MORADAS DEL HOMBRE

Esperanza López Parada

Esto es lo que me parece que explica toda mi existencia: que siendo niño nie quedara dormido a las puertas del mundo¹

1. El habitante de la ciudad moderna no puede reprimir un sentimiento permanente de exilio. Como Franz Hessel, que se duerme a la entrada de Berlín, algo cree haber perdido en su trato con las calles, las plazas y las gentes. Aunque haya crecido en el mismo edificio, comparte con sus vecinos igual sensación de diáspora.

A partir de la Revolución Industrial, comienza la descalificación de un entorno antes cargado de sentido. Cuando Haussmann, por ejemplo, asfalta y dispone aceras en las avenidas de París, cambia para siempre la relación del parisino con sus itinerarios. Porque un hecho tan nimio, sin embargo, genera márgenes, relega y establece una manera distinta —ahora pautada, legalizada— de pasear el territorio.

Desde ese momento, las urbes modernas se muestran incapaces de incorporar a sus inmigrantes, a sus viajeros y casi a sus ciudadanos. Esto —como señala Paul Virilio— implica una inversión radical de todo lo anterior. Los habitantes de una ciudad ni se asimilan ni se identifican con ella, sino que, organizados en corpúsculos, en pequeños gremios de resistencia, convierten la megalópolis en un terreno de desintegración, de división y de peligro: *suerte de fenómeno de guetización generalizada, yuxtaposición precaria de individuos solitarios, de grupos difusos claramente inestables*².

Inner-cities británicas, home-lands sudafricanas, barrios de tolerancia y barrios marginales, suburbios, cinturones de miseria —la barraca es casi el único paisaje universal—, condominios, zonas ajardinadas y privatopías: en medio de esos cotos resentidos que se vigilan mutuamente, la pertenencia es un concepto ignorado que se desintegra y se extravía para siempre. Las capitales contemporáneas no son sólo espacios agrestes y gélidos. Están además produciendo la curiosa especie de los emigrantes nativos y no se comportan ya como un punto de referencia o un horizonte.

Resulta imposible establecer un lazo de procedencia con la provincia natal.

2. Puestas así las cosas, al arte le corresponde solventar esta falta de espacio. Eso al menos le pedía Georg Luckàs, que nos hiciera sitio, que nos edificara un lugar y nos diera una casa.

Ya que vivir es vivir con otros, el arte contemporáneo no puede ser sino metropolitano, con una clara vocación de ciudad. En las imágenes realistas de Vermeer, en las oníricas de Klee, en las geométricas de Malevich, en las plazas ausentes de Chirico, en las pisos mórbidos de Schiele, en las regiones dispersas de Dubuffet, se cumple esta orientación urbana y cívica que le compete a la creación. En todos ellos, hay una búsqueda de sitio y una reflexión sobre la habitabilidad de este mundo, su grado de hospedaje o las variantes de su acogida.

En esa línea se inscribe la obra de Esther Pizarro, porque no sólo representa un territorio —Roma o los Ángeles, las autopistas o los quartiers, el suburbio o el palacio—, además lo puebla, lo habita. Se levanta sobre el país elegido y contribuye a construirlo, a colonizarlo. Sus esculturas se alzan sobre un punto y al mismo tiempo lo crean; reproducen calles, viales, fachadas y son también las calles, los viales, las fachadas reproducidas; describen territorio y lo forjan al mismo tiempo; crean el puesto sobre el que se levantan; son un edificio y el retrato del edificio. En un juego de reenvíos complejos, describen espacio y a la vez lo engendran.

3. Entendemos por lugar, el lugar antiguo y habitable, la comarca de nacimiento, la zona real y simbólica en la que nos movemos, con un alto poder de convicción y de reposo. Entendemos por lugar una morada y no un tránsito, una estación, un portal, un pasadizo.

El lugar proporciona un principio de sentido a aquel que lo habita. También es una fuente de inteligibilidad para el que lo observa. No es lo mismo vivir en un edificio de veinte plantas que hacerlo en los arrabales de Benarés, en el corazón de Estocolmo, en Sidney, en Soweto, en las Fidi, en una duna, en el calor del Kalahari. Nuestro primer contacto con un país es este etnológico de cómo se reside en él. Precisamente, en ese sentido, cada región ofrece una particularidad consiguiente, ofrece una sorpresa o una idiosincrasia.

Los kables construyen sus casas con un costado de sol y otro de sombra. La casa mina reserva en su interior un cuarto infranqueable que debe defender a sus dueños de sus propias pulsiones. El esquimal entra desnudo en su recinto de hielo. Los ebríe construyen mansiones con solo tres invariables cuartos. Los yaromami viven en común. Yougo, la Roma lunar, es una gran capital de barro modelada a mano, con chimeneas y torres que se levantan en una provincia de riscos agudos. Se duerme con la cabeza hacia el abismo. Bajo el desierto australiano, a varios metros de profundidad, se extiende una red de iglesias, hoteles, hospitales, supermercados, cines y centros recreativos. Entre los persas hubo pueblos nómadas que trasladaban consigo la puerta, la cancela o el candado de la primera residencia estable poseída. Los cori tienen un sitio para dormir y otro para contarse los sueños. Tienen un lugar para comer y otro para digerir el almuerzo, una habitación para el amor y otro para parir los niños nacidos del amor. Y no se mezclan las funciones ni los ámbitos. En alguna región de Manchuria las mujeres permanecen toda la vida en la tienda paterna y rara vez se trasladan con sus maridos. Tombuctú espera que la arena, de la que está hecha, la ahogue, la invada y la seulte.

Se podría hacer un largo poema con todos los modos de existir, con todas las casas de los pueblos, con todos los cuartos posibles. Estos se pueden levantar en el barro, sobre lagunas y volcanes extintos, en atolones, en el frío o en lo oscuro de noches de seis meses. Esther Pizarro estaría indagando en esas maneras diversas de edificar, estaría produciendo — en palabras de Hessel — una ciencia descriptiva de la morada. Y sus obras, alzadas sobre el suelo como villas, como palacios, como recintos, adquieren entonces el valor de una creación no sólo escultórica, sino antropológica: lo que ponen en escena es el gesto mismo de vivir, de poblar, el trabajo fundacional del hombre habitando.

4. La palabra latina *urbs*, frente a la *pólis* griega, incluye un principio de organización espacial. Con esa voz se indicaba la articulación de cardo y decumano y esa disposición de tablero de ajedrez que Roma buscaba para sí.

Lo curioso es que a esa primera voluntad racional la segunda el desorden, lo revuelto, el enredo. Las zonas que de Roma reproduce Esther Pizarro sostienen entre sí un diálogo de oposiciones: junto a Arénula y Panteón, con todo su empaque sacro y psicopompo, se dispone la madeja herética y contestataria de Campo di Fiori, donde fue quemado Giordano Bruno y se ajusticiaba a los disidentes de la oficialidad.

Así, la capital por antonomasia se construye sobre un sentido paralelo del rigor y del caos, de la dirección y la deriva, a medias entre la planificación geométrica y la madeja del hormiguero. Y esas contradicciones que la componen son insuperables, porque son esenciales. Acompañan indefectiblemente este magma que es Roma y que la convierte en la ciudad más bella y más grotesca, la más plena y la más vacía, la más feliz y la más trágica. Es la capital del exceso. Ofrece a la vez todos los estilos, todas las épocas, todos los desarrollos. Es una sola y cien en ella. Como si del desorden hubiera hecho su forma más fecunda de distribución y de la asonancia, una manera personalísima de ritmo y de continuidad³.

Además de peculiar ajedrez, Roma es ante todo laberinto, y ello quizá por el modo que la voz *urbs* sobrepasa su sentido y viene a chocar con la etimología tan próxima de *orbis*: la intención secreta de toda ciudad es la urbanización del orbe y quien — como Esther — se propone representarla, aunque sea sólo en uno de sus barrios, en realidad como tema último se está planteando la disposición del mundo.

5. La fundación de una ciudad es siempre un gesto estético. El arte interviene desde la primera piedra alzada. Y no sólo a causa de los rituales de demarcación, una especie de performance etrusca con el sacerdote trazando en la arena el itinerario de las futuras vías, el cruce de las dos calles centrales, la curva de los muros de defensa. También de acuerdo con cierta historia de Plutarco, no se levanta una población sin que intervenga la gestión artística.



En el octavo año del reinado de Numa, una pestilencia, extendida ya por toda Italia, amenaza la propia Roma. Entonces los dioses envían desde el cielo un escudo protector, una orfebrería magnífica que debía inmunizar con su sola presencia a los aterrados habitantes. Para que nadie robe el antídoto, Numa idea copiarlo hasta once veces, once escudos iguales que hagan imposible al ladrón adivinar el original y sustraerlo. Sólo Mamurio es capaz de tamaña desmesura: imitar a la perfección la labor divina. Sus copias exactas son más que falsificaciones del modelo celeste. Resultan repeticiones tan precisas que consiguen anular el prototipo en el instante en que creían preservarlo. Esa minuciosa lealtad al signo enviado por los dioses, esa imitación rigurosa de cada línea sin variación que valga, *elimina sin embargo la excepcionalidad del ejemplar único, lo convierte en normal y cultural, lo regulariza*⁶.

Ahí comienza una indisoluble relación entre la ciudad, la repetición y el trabajo artístico. Éste pasa a ser el esfuerzo de recoger los reflejos dispersos de una urbe. Además, desde Mamurio, que iguala copias y originales, el trabajo de levantar un retrato de la ciudad no difiere del trabajo de levantar la ciudad misma.

Y la operación encierra aún más problemas, porque reproduce ese juego de reproducciones en que todo emplazamiento parece consistir. Podríamos considerar la reiteración como la esencia de lo urbano, con lo que la labor de Esther Pizarro se nos aparece casi primigenia, casi epistémica y originaria. Ella repite el acto constitutivo de una ciudad que es la repetición. Lo que genera su labor genera también el motivo de la propia labor. Por eso hay tanta coherencia y tanto rigor en todo el proceso. Por eso hay tanta necesidad en sus piezas.

6. Lo que las ciudades enseñan es la belleza de lo múltiple, el placer de las multitudes que experimentara Baudelaire, entregado a él como a un narcótico. Enseñan a saborear la duplicación del número y la pasión de lo que se repite, el ritmo cíclico de los pasos, del tránsito, de los vehículos, la diseminación inacabable de los iconos. Un largo relato disuelto se va reconstruyendo con las advertencias de letreros y de anuncios. Una retícula de detalles se extiende a lo largo del día y continúa en esa noche falseada de faroles y de luminosos.

La apreciación de esta nueva estética de lo fugaz y reiterado es, sin embargo, reciente. Todavía Saint-Beuve calificaba a la muchedumbre de insufrible; todavía su presencia se evita en Víctor Hugo. Hay que esperar a las vanguardias, a Pound, a Apollinaire, para sentir toda la extraña hermosura de las masas, esos rostros sin nombre ascendiendo desde la boca del metropolitano como botones de rosa en una rama negra.

Hay que esperar también la aparición del nuevo degustador de lo ciudadano, el flâneur de Benjamin, el paseante del asfalto, arrastrando por las calles su ansia de gentío y de curiosidades urbanas.

En una ciudad alguien vende periódicos, alguien pega carteles, alguien firma con su nombre una pared. Un hombre solo, en la acera opuesta, esboza un saludo que cada uno de los que esperamos enfrente suponemos destinado. Una mujer guía a un ciego. Un niño sigue a saltos desiguales el apresurado rastro de su madre. Nos encontramos unos a otros en el anonimato tranquilizador de las paradas, de los transportes, de los semáforos. Nos vemos, nos descubrimos y a renglón seguido nos dejamos ir, nos perdemos. La epifanía que la urbe múltiple propicia sólo se resuelve de esta manera, en la inmediatez de lo que huye tan pronto como es hallado.

Georg Simmel apuntaba la importancia urbana de los ojos frente a los oídos. Toda relación posible se circunscribe a una larga mirada muda, inexpresiva e intercambiada en los letargos de la red de cercanías o de autobuses. Obligados a ese silencio enardecido, los hombres se enarrecen también: se vuelven potenciales portadores de un misterio, de una trama, un enigma anterior, potenciales padres de familia, conspiradores, hermanos de fe o asesinos.

La ciudad hierve entonces de acontecimientos posibles: la ciudad es el entorno donde cualquier cosa puede ocurrir. Mi práctica de este territorio es un trayecto hacia el otro, hacia ese prójimo llamado e indescifrable que se comporta con mi mismo mutismo. Y salir a la calle es emprender una búsqueda o una cacería. El aire se tensa como si fuera a desencadenarse un incidente.

El azar es la naturaleza de lo ciudadano, la ronda de destinos y de desencuentros. Trazar su descripción supone estar al tanto del imprevisible comportamiento que acata lo fortuito.

7. El paseante recorre las calles como si éstas fuesen un decorado, una extensión, un espectáculo. Las camina también como si de arterias o venas corporales se tratara. El está en medio de esas dos dialécticas: la ciudad se le abre igual



que un paisaje, se cierra frente a él igual que una habitación y es él quien pasa de uno a otra, quién mejor entabla el viaje de la plaza a la cámara, de la populosa acera al hogar en penumbra.

Tampoco la obra de Esther Pizarro elude esa relación problemática entre espacio público y espacio privado: un compromiso esencial, hasta el punto que el modo de resolverlo define una estética, una nación, una época y un hombre.

La continuidad que ella percibe entre esos dos ámbitos resulta lo más original de su propuesta, en la medida en que no parece sentirlos ni opuestos ni enfrentados. El mismo panorama de fuera se sigue dentro de sus piezas. Sus esculturas-edificios repiten dentro lo que son externamente. Uno se asoma y observa el entramado de arterias y de vías, extendiéndose también en lo que llamaríamos el interior de las casas, las mansiones, los cubos, los receptáculos. Sólo varía el material, más mullido o más cálido, con la dulzura de la cera y el tacto del panel o del nido donde madura la larva y el huevo espera la eclosión.

Por lo demás, es uno solo el relieve, una sola la calle que nos transita por dentro y por fuera, hasta obligarnos a pensar en un urbanismo íntimo, una especie de edificación de las entrañas. Lo urbano no sería un modo de vida. Sería el modelo de cualquier vivencia, la estructura fundante de toda cosa, desde la célula a la tribu, como si el alma se organizara de acuerdo con la topografía terrena que distribuye este suelo, como si los paseos que damos estuviéramos ya en nosotros, como si hubiera también alamedas, avenidas y barrios en el propio espíritu.

8. Esta obra extendida y urbana se construye como una metáfora del espacio, pero también de sus confines. El límite y el horizonte son dos conceptos sin duda incorporados a este trabajo, desde el modo mismo que nos obliga a observarlo.

Un terreno en pequeño, con algo de maqueta y algo de utopía futura, visto indefectiblemente desde lo alto, con la globalidad de las panorámicas y los detalles delicadísimos de las miniaturas, en una doblete de miopía y presbicia, visión micro y telescópica, hace de nosotros dioses que observamos por dentro y por fuera. O nos convierte en emperadores, como los de la dinastía Ts'in que tenían por costumbre ascender una montaña para ver sus posesiones, la capital con sus barrios, el palacio, los paseos, la región entera en un grano de arena.

La ceremonia creaba un lazo entre soberanía y mirada. Los que la llevaban a cabo eran reyes, porque se colocaban, en virtud de su práctica, en el centro y en los alrededores. Miraban de una manera imposible el núcleo y la frontera de la ciudad. Tenían lo suyo y lo tenían de lejos, dueños de la ubicuidad y del poder del que ve desde arriba, a lo ancho, en un aparte, con un ojo distanciado y minucioso, el ojo de un señor o de un cartógrafo.

Porque, de hecho, un mapa opera también así, con una cierta precisión y una inevitable lejanía, con abstracción y con detalle. Las ciudades de Esther parecen planos en tres dimensiones de una superior e inabarcable, el callejero en plomo y cera de la ciudad imperial.

9. En sus libros de artista, Esther Pizarro reproduce el mapa a escala del territorio sobre el que está trabajando. Orla sus bordes con una inscripción que se le refiere: palabras casi borradas, a veces ilegibles, del idioma de la ciudad, de las voces que la recorren y de los diálogos que contribuyen a configurarla.

Además del plano dibujado, a la ciudad la retrata la leyenda del lugar, la historia contada o las interpelaciones que los ciudadanos se dirigen, el rumor lingüístico y tenaz del trasiego viario. Es decir, corresponde al lenguaje, más que al tiempo, una inicial distribución ciudadana. *Yo vengo y estoy, tú te alejas, te vas para siempre, yo regreso* son oraciones con una dimensión locativa. Así la lengua funciona como la más natural de las demarcaciones y la mejor operación de orden.

10. Nada más sofisticado que trazar un mapa, ni proceso más estilizado que la descripción topográfica de una provincia. Al mapa se lo ha considerado el nuevo paradigma del arte contemporáneo: máquina sincrética, inmanente, singular, que pone en entredicho la división de lo abstracto y lo figurativo y entabla un pacto entre la mirada ordenadora y el ojo errante, entre el caos de las callejuelas y su reproducción seriada y gráfica en el plano⁵.

Un mapa es una señal, un indicio, algo que llama hacia sí el lugar representado, que apela extrañamente el espacio del que se declara deudor. Y es también un icono —diría Peirce—, que retrata a través de una semejanza nunca del todo evidente ni ideal. Una planta de Roma recuerda y no recuerda sus plazas, sus avenidas, las orillas y los puentes del Tíber.

Esta analogía incorrecta resulta imprescindible para que la apelación se produzca, para que el sitio sea convocado. Sólo llamamos lo que no tenemos, lo que no está aquí, dibujamos las costas de un territorio que ya no

habitamos. Si estuviéramos sobre el lugar, verdaderamente colocados en él con todo nuestro peso, no habría necesidad de representarlo.

Un mapa o una ciudad de Esther se levantan ahí donde lo que fue su motivo ya no se levanta: discurren entre presencia y ausencia, como todo indicio lo hace, como el humo explica que hubo un incendio y el esqueleto quemado de una casa habla de una vida y de un morar extintos.

De nuevo este arte locativo, topográfico insinúa más que un espacio, su pérdida, señala un exilio. Y una ciudad no difiere en nada de un campamento nómada, con sus tiendas provisionales, levantadas en este erial.

11. Toda ciudad es un lugar de memoria; contiene un arsenal de recuerdos cifrados y se camina como un gran libro mnemotécnico. *A cada paso nos asaltan imágenes de lo que fue*¹. El pasado, lo perdido, es otro de los componentes de las ciudades y en las de Esther Pizarro se presenta también.

Cualquier urbe, la más reciente incluso, es desde el principio anciana, porque remite a otra arquetípica que le sirve de patrón. Las aglomeraciones de este mundo —dice Jünger— son barrios de una Jerusalén celestial. Así, cualquier ciudad es utópica y absoluta, guarda en alguna de sus esquinas y plazas la señal de su pertenencia platónica, tiene un detalle redondo escondido entre sus detalles, manifiesta en alguno de sus puntos su forma ideal².

La tarea de Esther se parecería entonces a una especie de cartografía de lo alto, una labor casi teológica. Su obra participa del brillo de lo arcádico. En ocasiones, resulta una figura pura, rescatada del trajinar ciudadano y del avatar de la historia. Hay algo intemporal y desposeído en sus edificaciones, un abandono de muchos días, una perfección antigua y clásica, un quietismo de ciudad callada en el desierto, de refugio hermético o de región imaginada en las visiones nítidas de los santos: algo, por tanto, místico y elevado, un espacio para los ojos y para la lejanía de los ojos.

Los nombres, la precisa asimetría de la composición, la semblanza un poco distante del conjunto, las líneas estilizadas, los materiales nobles y naturales, la disposición ordenada y a la vez irregular, el relieve desvaído de los interiores, la ausencia de puertas, el umbral que invita, las composiciones medidas y pensadas como una proyección renacentista, una Sforzinda cumplida o un cálculo pitagórico, hacen de las construcciones de Esther Pizarro los reflejos aquí, en esta tierra, de sus predecesoras en el cielo. Así, además de fundar un sitio y pensarlo, ellas trazan un lugar en el aire.

¹ Franz Hessel, «Paseos por Berlín», Madrid, Tecnos, 1997, p. 12.

² Paul Virilio, «Mañana el fuego», Un paisaje de acontecimientos, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 157-158.

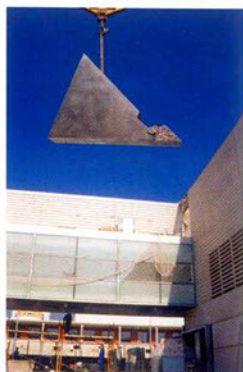
³ Vid. Pier Paolo Pasolini, «Il fronte della città», *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane, 1950-1966*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 119-120.

⁴ Mario Perniola, «L'arte mamuriale», *Transiti, come si va dallo stesso allo stesso*, Bologna, Cappelli, 1985, p. 150.

⁵ Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

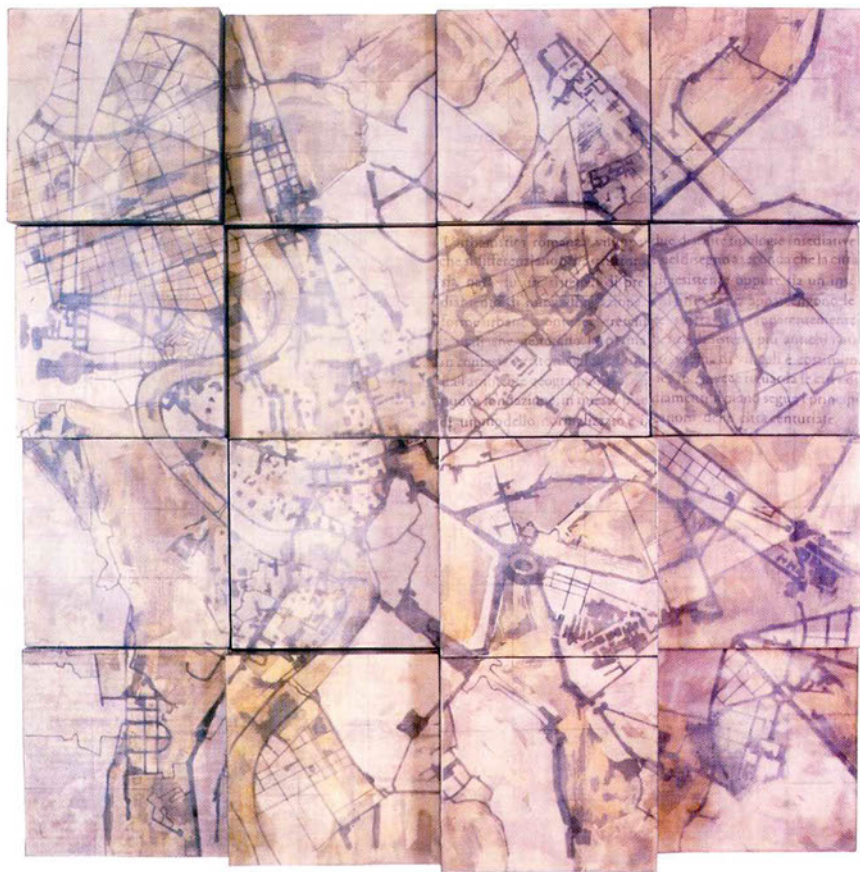
⁶ Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 32.

⁷ Ernst Jünger, *Sertissages, à propos de l'Apocalypse*, Paris, Fata Morgana, 1998, p. 30.





TOPOGRAFÍA FUNCIONAL, 1998
Junta Municipal de Latina, Madrid
Arquitectos: Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto
Acero Inoxidable, Aluminio Fundido
500 x 350 x 110 cm.



TRAZADO AUSENTE I - XVI, 1999
Tela, Cera, Plomo, Madera
160 x 160 x 16 cm.

CONSTRUIR CIUDADES

Esther Pizarro

Las ciudades tienen una memoria que dialoga con la nuestra, la provoca y la despierta. Tienen una memoria histórica: en la concepción moderna de la ciudad, los monumentos se añaden para dar al paisaje su dimensión temporal y el ciudadano está confrontado cada día a las huellas de un pasado que su propio recorrido reencuentra, recubre y supera¹.

SOBRE EL ESPACIO

Desde que entró en crisis la concepción euclidiana del espacio como una continua, homogénea y estable determinación del universo tridimensional en el que nos movemos, el hombre contemporáneo ha sido expuesto a una sucesiva experimentación de nuevos espacios. A partir del momento en que ni el espacio puede ser considerado como una categoría a priori de nuestra organización perceptiva, tal y como establecía Emmanuel Kant en su *Crítica de la Razón Pura*, ni su determinación puede aceptarse como un dato absoluto inevitablemente ligado a las tres coordenadas perpendiculares de anchura, altura y profundidad; la concepción del espacio y, por tanto, del lugar como entidades absolutas es cuestionada. Recordemos que estas categorías habían permanecido básicamente inalterables desde Aristóteles a Newton en la cultura occidental. Fue Einstein con su teoría de la relatividad quien modificó la noción de espacio confiriéndole un carácter moderno y asociándolo inseparablemente a la noción de tiempo. Se establece así, una continua mutabilidad del mundo físico entre los parámetros espacio-temporales.

Por lo que respecta al contexto escultórico, el espacio ha sido siempre un motor generador de nuevas ideas. Al igual que en la historia del pensamiento occidental este concepto ha sufrido notables transformaciones, la escultura, concebida como una respuesta plástica a una época determinada, ha reflejado todos estos cambios. Esta disciplina ha evolucionado desde una tradición antropomórfica de bulto redondo, que concebía la obra como algo masivo, cerrado y en bloque, donde la materia se imponía al espacio; hasta otras soluciones que han hecho del espacio un material constructivo y el origen y fin de la obra escultórica. La apropiación de espacios que tradicionalmente habían pertenecido a otros órdenes, junto a una desmaterialización de la obra escultórica, han permitido a la escultura desligarse de su lastre antropomórfico y de su carácter conmemorativo. El escultor y teórico, Adolf von Hildebrand postuló la relativización del espacio artístico diferenciando dos tipos de visión (la lejana y la próxima) que crean situaciones objetivamente distintas en la experiencia de cualquier obra, de modo que es el espacio percibido el que finalmente determina dicha experiencia. Argust Schamrrow y Alois Riel, siguiendo el razonamiento de Hildebrand, abogaban por un sentimiento global que se produce en el momento perceptivo. Movimiento, visión y tacto se aúnan produciendo una experiencia sentimental en la que la percepción humana es inseparable de los mecanismos que adoptamos frente al mundo. El espacio pasa así, de ser un punto de partida, un mero dato inicial, una causa, a presentarse como una consecuencia con infinitas experiencias espacio-temporales. Se había evolucionado desde un planteamiento físico-matemático a otro biológico, psicológico y filosófico. *La visión próxima y remota, el tacto y el movimiento del cuerpo establecen las condiciones de la experiencia del espacio de modo que la producción de nuevos espacios y de nuevas experiencias espaciales está indisolublemente ligada a la explotación de los mecanismos de percepción del sujeto humano².*



SOBRE EL LUGAR

Después de la Segunda Guerra Mundial, la noción de espacio como categoría basada en los estímulos psicológicos del individuo, es sustituida por la de lugar. Este gran cambio o desplazamiento del espacio al lugar es llevado a cabo por la fenomenología husserliana que sustituirá al empirismo psicológico fundamentado en la psicología de la percepción gestáltica. Según la Fenomenología, la experiencia del mundo que nos rodea se hace con la totalidad del cuerpo espacio-temporal, sexual, móvil y expresivo, produciéndose así una interacción directa entre el yo y el mundo. *Hoy vivimos en la extrañeza entre el yo y los otros, entre el yo y el mundo, en el límite incluso entre el yo y uno mismo. Nuestra percepción no es estructurante sino nomádica. La experiencia del propio cuerpo y de lo que le es exterior está hecha de ingredientes heterogéneos, de átomos que no constituyen moléculas, de porciones que no encajan unas con otras*³.

En el cambio sustancial que se da desde el espacio al lugar, este último se concibe como reconocimiento, como delimitación, como establecimiento de confines. A su vez, la noción de lugar aparece indisolublemente ligada a la de tiempo.

Los lugares de las culturas históricas han sido casi siempre desafíos al tiempo, monumentos de memorias colectivas, contenedores de recuerdos, de gestos, en definitiva, los lugares son acumuladores de vivencias, habitáculos temporales. El tiempo contemporáneo se nos presenta como una yuxtaposición, una discontinuidad alejada de un sistema único, cerrado y acabado. El tiempo en la Edad Clásica solía estar simplemente reducido a cero (experiencia en la centralidad renacentista) o bien, ser un tiempo controlado, con un principio y un orden en la expansión (experiencia en la temporalidad barroca). Sin embargo, el tiempo moderno carece de estos matices, y se nos impone como una explosión en la que éste no aparece como material único con el que construir nuestra experiencia, sino que coexisten tiempos diferentes, con los que se produce nuestra experiencia de la realidad. El tiempo del hombre contemporáneo es un concepto diversificado, yuxtapuesto, estratificado. *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*⁴.

En definitiva, comienza a producirse una acotación de campos donde el espacio contemporáneo nos conduce a percibir lugares que están estrechamente unidos a la dimensión temporal, creándose así un tercer plano, el habitar.

SOBRE EL HABITAR

Para Heidegger el hombre contemporáneo es un apátrida, carece de morada, de un lugar en el que la llamada a habitar pueda darse de un modo inmediato. Por el contrario, para él, el habitar es una tarea. Es necesario aprender a habitar y por ello el primer paso es advertir esa situación de desarraigo y la necesidad de ser cambiada. En ese viaje se enclava el proceso de la construcción. *El habitar lleva al construir y la construcción es el proceso por el cual el hombre congrega cosas, objetos, pero también se reúne con otros. De modo que el habitar, que comienza como un proceso por el cual nos esforzamos por salir del desarraigo nos lleva a la construcción. Una construcción en la que reuniendo, congregando, el hombre cuida de las cosas, las promueve, se hace con ellas. El fin del habitar es morar y el proceso de construir es levantar una morada, es decir, un lugar en el que la vida se entretenga con las cosas y en la que este habitar constituya un germen espiritual y moral*⁵.

Es evidente cómo esta estructura en forma de pirámide invertida nos ha llevado progresivamente desde un término tan amplio como es el espacio hasta el individuo, analizando las reacciones de este último en cada plano y justificando con ello la aparición de una célula creativa y motora que surge y se desarrolla impulsada por una necesidad personal.



CONSTRUIR CIUDADES

Llegué a Roma en febrero. Tenía un vago recuerdo de la ciudad, de un viaje realizado años atrás, aunque desdibujado en la memoria por el paso del tiempo. Todo eran sensaciones nuevas y muy intensas de lugares, de historia, de espacios y de tiempos que pronto anularon cualquier vestigio del pasado. No quería que mi paso por Roma fuera un mero viaje, una visita, como el turista que acumula imágenes de lugares visitados para poseer un álbum más de fotografías a colocar en la estantería. Tampoco sabía cómo Roma influiría en mi trabajo, ni tan siquiera, qué trabajo saldría de todo aquello. Esa extrañeza que me producía la ciudad me gustaba. Una cosa era cierta y real, Roma abrumaba, cada calle recorrida, cada piedra que tocaba, cada edificio observado, cada poro de su tejido urbano, de su piel arqueológica, emanaba historia.

Día a día la ciudad se iba construyendo en mi mente. Al principio eran tan sólo bosquejos, fragmentos aislados, sensaciones vividas, recuerdos pensados. Poco a poco y conforme pasaban los días, estas memorias aisladas comenzaban a entretejer una red de experiencias vividas, de lugares habitados. La ciudad comenzaba a construirse en la memoria, como la ciudad-historia y la ciudad-memoria de las que nos habla Marc Augé en sus *"Lugares y no lugares de la ciudad"*, que concentra y mezcla la gran historia y las historias individuales que cada uno posee de ella. Las ciudades se habitan y el proceso de habitar no es otra cosa que una construcción. El espacio habitado no es ya un espacio geométrico de tres dimensiones si no existencial, resultado de una percepción fenomenológica de los lugares y de una construcción a partir de esa experiencia. El cúmulo de experiencias vividas en los lugares construye la memoria de los mismos y este proceso se lleva a cabo habitando espacios, piedras, ruinas, vacíos, tiempos, etc...

Roma se me dibujaba como una acumulación de capas, de estratos, de tiempos, de lugares y de historia y no, como un todo unitario. En definitiva, era una arqueología de la superposición, una discontinuidad en el tiempo. En esa fragmentación de lo inacabado, de lo que quedó atrás por el paso del tiempo, en esa estratificación, era donde encontraba la esencia de Roma, su carácter más profundo. Acumulación de ruinas, reiteración de órdenes, diferencia de tiempos, desconexión espacial son algunos de los adjetivos con los que definiría mi trabajo en Roma.

La morfología de Roma carece de un orden o referencia geométrica clara. Su urbanística se desarrolla por adiciones sucesivas que transforman el conjunto preexistente en un continuo proceso de diversificación formal y funcional del espacio de la ciudad. El singular diseño resultante de esta manera de disponer las capas de la memoria colectiva de otras civilizaciones, parece desarrollarse sin directrices programadas en un aparente desorden que evidencia la ausencia de una voluntad por planificar la ciudad según unas reglas racionales y un diseño geométrico del espacio urbano. La ciudad se convierte en una especie de laboratorio donde experimentar nuevas soluciones arquitectónicas y urbanísticas. Roma se me presentaba como un tejido espontáneamente desarrollado sobre un trazado de apariencia casual que, con fuerza, hablaba de la permanencia de sistemas más antiguos, de historia pasada, con un vínculo real al espacio geográfico en el que se ubica. El área monumental de la ciudad se sitúa en un sistema de pequeñas colinas que se elevan sobre la llanura aluvial a lo largo del sinuoso curso del Tiber. En esta singular topografía de pequeños relieves, en el centro del valle, el complejo arquitectónico del Foro aparece como un sistema carente de orden en el cual los imponentes volúmenes forman una estructura que crece por recintos sucesivos. La grandiosa arquitectura de los foros imperiales emerge imponente en la abigarrada y desordenada trama ciudadana, evidenciando la potencial expresividad de la ciudad, pero también, los límites y contrastes de un crecimiento urbano no programado.

La ciudad es un espacio para la movilidad, un contenedor prefigurado que produce inevitablemente un efecto de vacío, un molde negativo para nuestra experiencia de permanente movilidad. Ausencia de límites, interconexión espacial, dilatación son síntomas de como la ciudad se percibe más como forma en negativo que como proposición de contenidos precisos. Es el vacío el que da sentido a los *luculos* de las catacumbas romanas, es también el que nos permite transitar por los diferentes niveles históricos de la basilica de San Clemente, es el que dibuja hábitáculos perdidos en las ruinas de Ostia Antica es, en definitiva, el que conforma espacios por donde transitar, lugares para habitar. El vacío es el que confiere el carácter de epidermis a la ciudad, el que articula su tejido urbano.

Al igual que este texto se ha ido construyendo a partir de reflexiones sobre el espacio, el lugar y el habitar, mi trabajo en Roma se fue haciendo día a día, recogiendo mis experiencias, mis percepciones y, sobre todo, mis vivencias en esta ciudad. Construí libros que a la manera de mapas desdibujados por el tiempo narran la ciudad, nos enseñan sus vacíos, sus calles y plazas por los que de una manera u otra se transita. Pliegues, que según la noción de *pli* (pliegue) glosada por Gilles Deleuze, suponen que *el espacio está hecho de plataformas, de grietas, de raspaduras, de superficies y profundidades que dislocan por completo nuestra experiencia espacial*¹.

En esa cultura del acontecimiento y de la descomposición que lleva hacia el desorden es necesario cribar sus elementos, seleccionar experiencias para construir nuevos pliegues en la realidad múltiple. Realicé dibujos que formulan homenajes aislados a lugares, a espacios. La necrópolis etrusca de Cerveteri, con sus inmensos túmulos circulares que señalizando lugares nos indican que allí hubo en su día, enterrado un trozo de historia y que ahora, a través de sus interminables y frías escaleras, nos conducen a las entrañas de unos habitáculos, por otra parte cálidos, que describen espacios para el recuerdo, laberintos personales. Paseé muchas veces por el río Tiber, lo atravesé, pasé horas mirando las interminables formas que el agua genera desde puente de la *insola tiberina*. Pensé sobre la importancia de esa gran arteria que determinó el eje de los primeros asentamientos romanos. El monte Palatino, el Campidoglio, el Gianicolo, los Foros Imperiales, el Coliseo; todos esos fragmentos de la ciudad iban construyendo mi memoria de Roma. Imaginé un sistema de *quartieri* (barrios), receptáculos de experiencias, habitáculos del recuerdo que reflejaran esos vacíos laberínticos y orgánicos de la zona medieval por los que había transitado. Espacios que definen otros espacios, como la disposición de las ruinas de Ostia Antica conformando el cardo y el decumano.

Utilicé una piel de cera para el interior de mis contenedores, como la ciudad que se pliega sobre sí misma para volverse más íntima, más humana y accesible. Una epidermis arqueológica que, repitiéndose continuamente, describe en sus variaciones el *tessuto romano*. 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 eterno, rígido y rotundo, de plomo. La elección de materiales nunca es casual. Cada material posee su tiempo, sus reglas y su bagaje histórico; de esa manera es capaz de hablarnos del pasado o del presente, de contarnos algo. Roma representaba para mí fundamentalmente tiempo, historia, calidez. Por ello, la utilización del plomo, metal dúctil y maleable, obedece a ese doble contraste de aparente frialdad del metal y orgánica calidez de la cera.

Me planteé un trabajo abierto, sin principio ni final, como esos viajes que continúan en la mente de uno mismo después de haber concluido, donde las distintas piezas se van articulando de manera diferente según estén o no presentes, construyendo a partir de fragmentos lugares inventados en nuestra memoria.

¹ Augé, Marc, "Lugares y no lugares de la ciudad". *DESDE LA CIUDAD. Arte y Naturaleza*, Diputación de Huesca, 1998, p. 240.

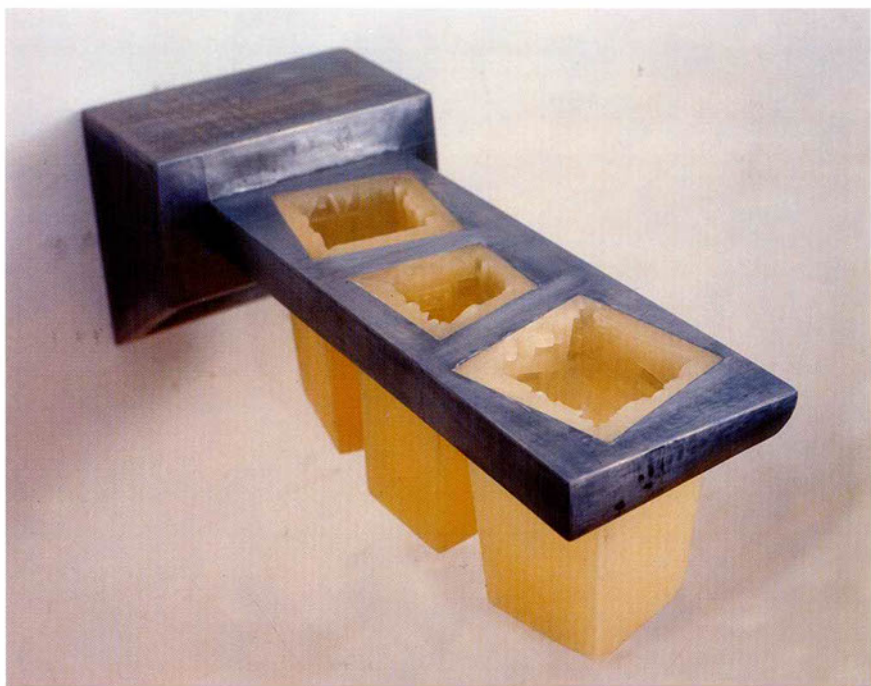
² Solà Morales, Ignasi de, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 114.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 77.

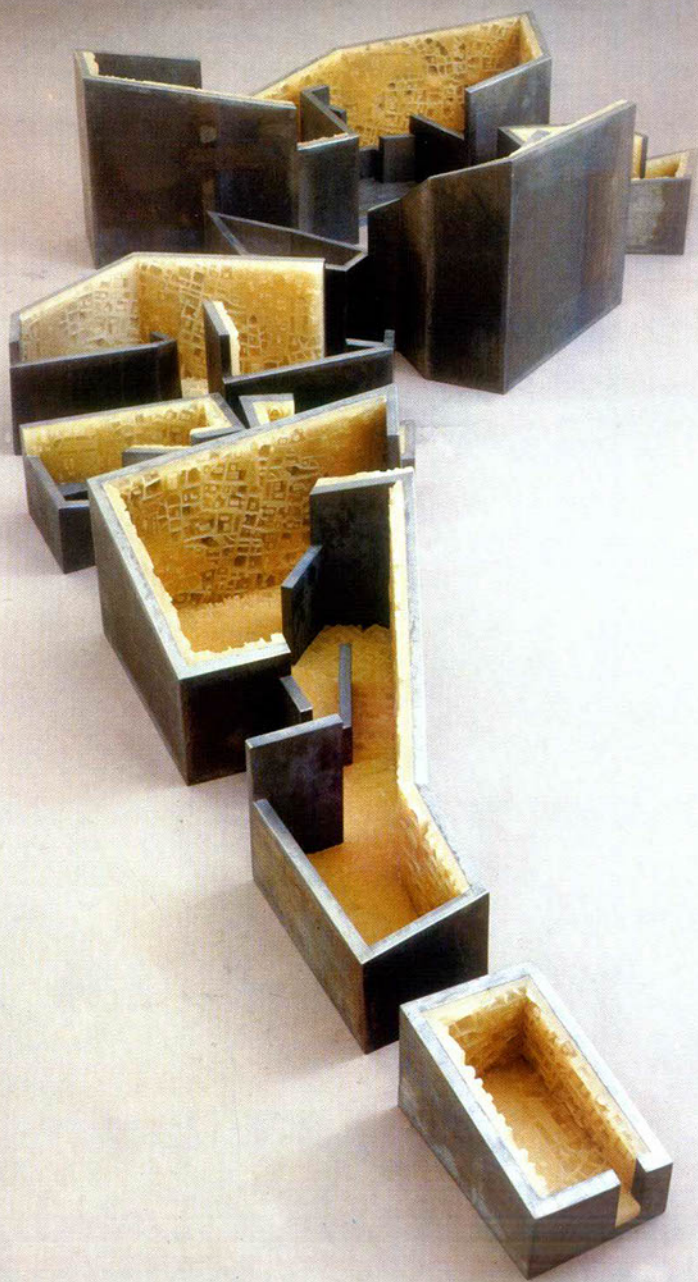
⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁶ *Ibidem*, p. 101-102.

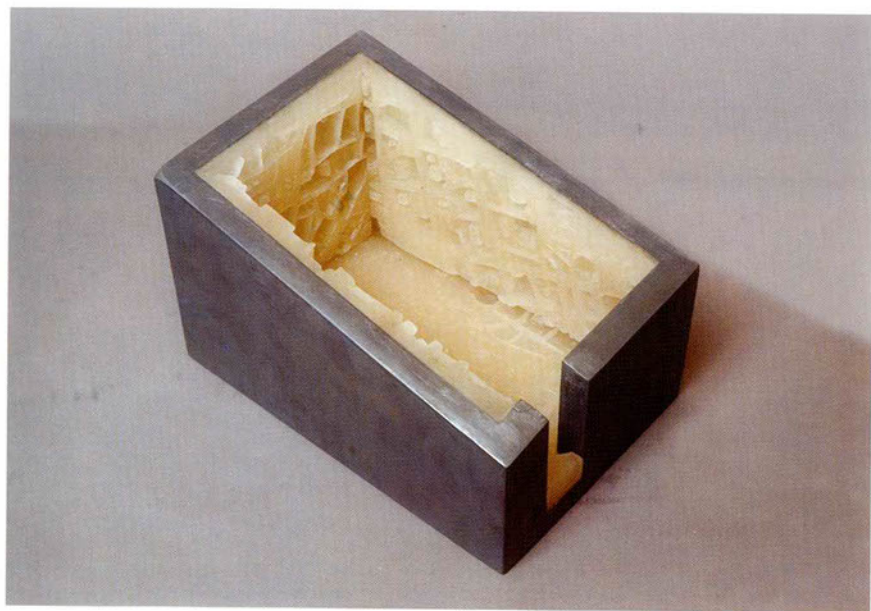


LÓCULO I, 1999
Plomo, Madera, Cera
60 x 21 x 24,5 cm.

QUARTIERE I-VIII, 1999
Piombo, Madera, Cera
Dimensiones Variables



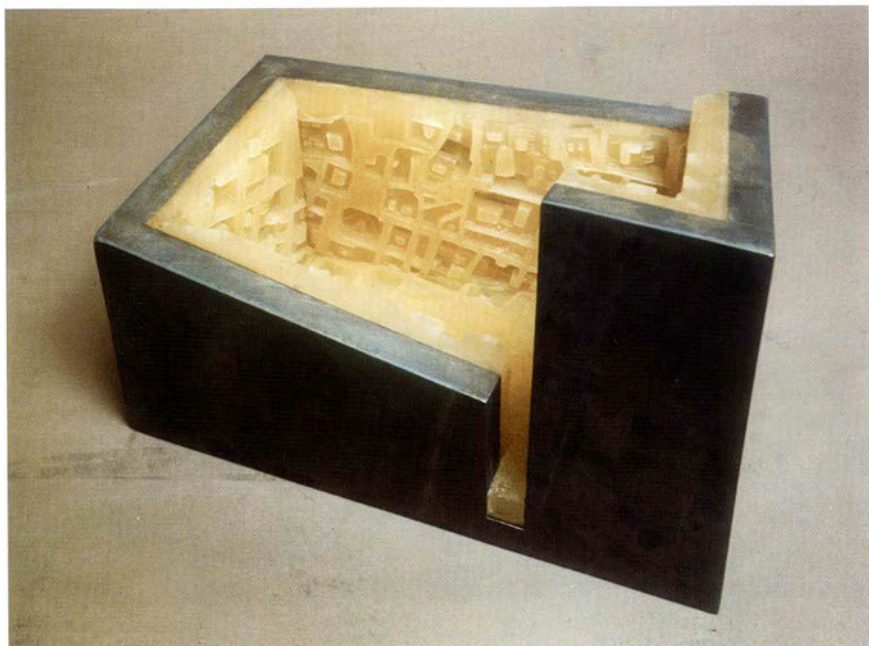
QUARTIERE I, 1999
Madera, Plomo, Cera
31 x 19 x 20 cm.



QUARTIERE II

QUARTIERE II, 1999
Madera, Plomo, Cera
105 x 56 x 37 cm.



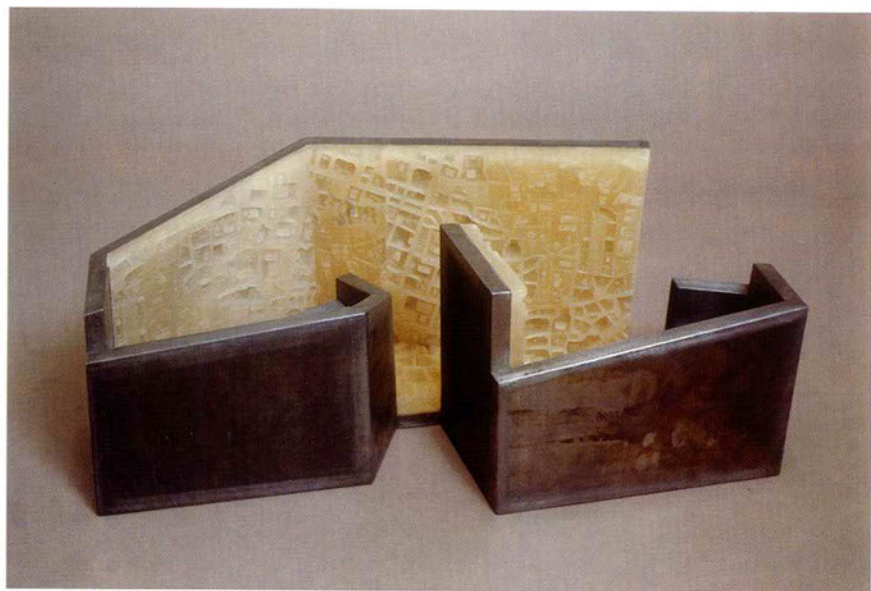


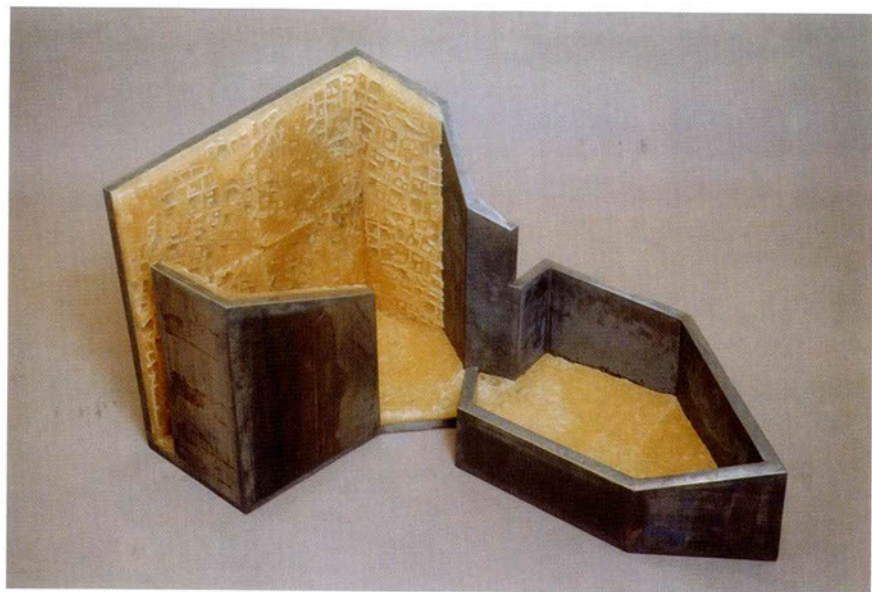
QUARTIERE III, 1999
Madera, Plomo, Cera
34 x 19 x 22 cm.



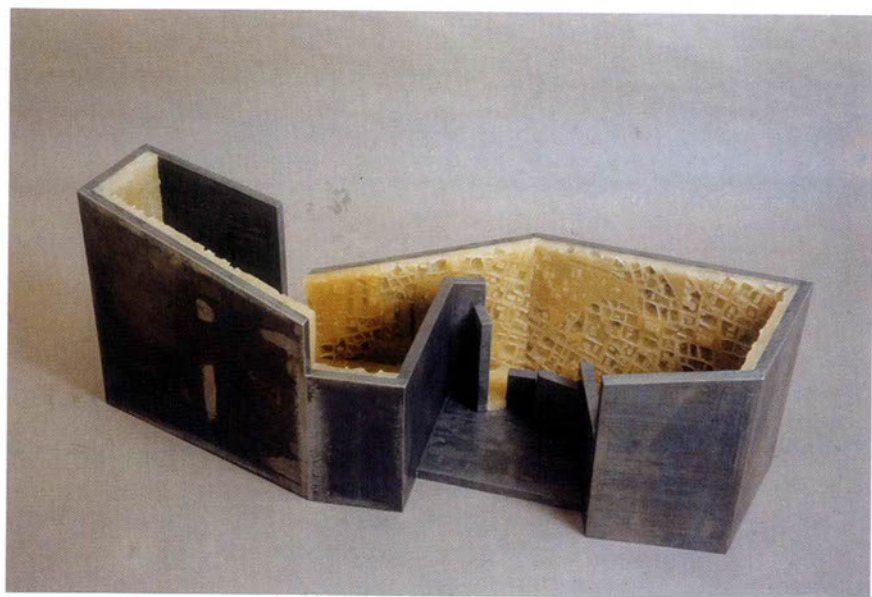
QUARTIERE IV, 1999
Madera, Plomo, Cera
37 x 23 x 26 cm.

QUARTIERE V, 1999
Madera, Plomo, Cera
75 x 35 x 22 cm.

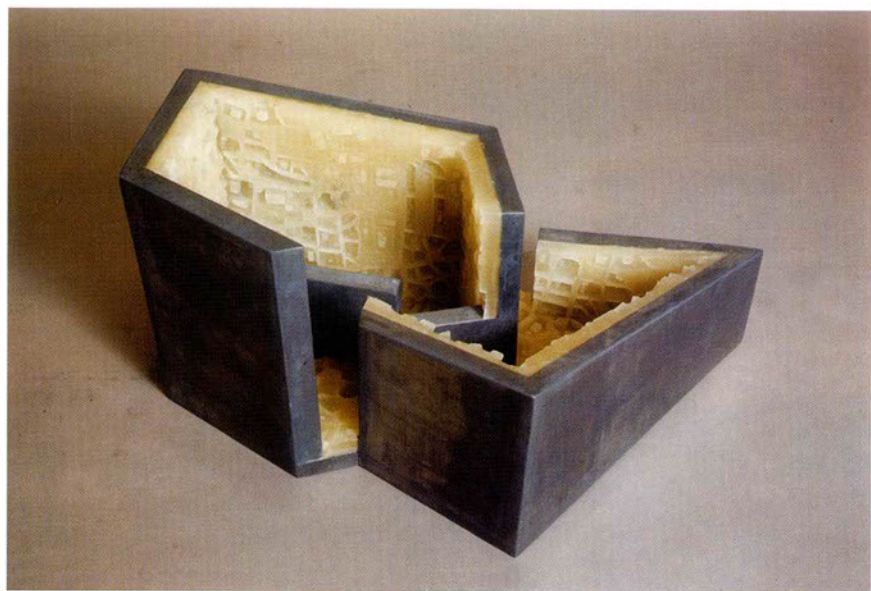




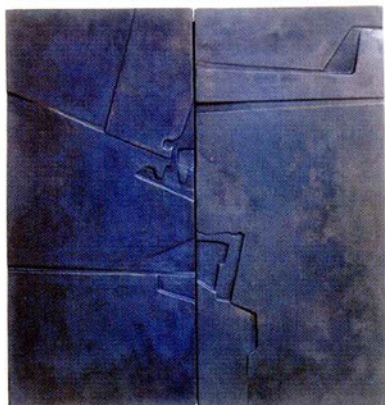
QUARTIERE VII, 1999
Madera, Plomo, Cera
117 x 50 x 47 cm.



QUARTIERE VIII, 1999
Madera, Plomo, Cera
50 x 35 x 30 cm.







ATLANTE DI ROMA I-IV, 1999
Libros de Artista
Madera, Plomo, Papel hecho a mano
182 x 41 x 2 cm.



LOCULO II, 1999
Madera, Plomo, Cera
45 x 38 x 19 cm.

THE HUMAN BEING'S DWELLINGS

Esperanza López Parada

I believe that this is what gives an explanation for my whole existence: while being a child I fall asleep at the threshold of the world.

1. The inhabitant of the modern large city cannot repress a constant feeling of expatriation. Like Franz Hesse, who falls asleep at the entrance of Berlin and believes he is missing something in his behavior towards the streets, the squares and the people. Although he has grown up in the same building as his neighbors, he shares as well the same sensation of dispersion.

As of the Industrial Revolution, the disqualification of an environment formerly full of meaning begins. For instance, when Haussmann paves and arranges the sidewalks in the avenues of Paris, he changes forever the relationship of every Parisian with his journeys. Because, such an insignificant fact however gives rise to borders, relegates and establishes a different way – now lined and legalized – of strolling around the territory.

From this moment, the modern cities are unable of mixing their immigrants, their travelers and almost even their citizens. This – as Paul Virilio states – supposes a radical reversal of all the previous facts. The inhabitants of a city are not mingled or identified with it, instead they are organized in corpuses, in small resistance associations to turn the megalopolis into a land of disintegration, division and danger: *a kind of general ghettoization phenomenon, the risky juxtaposition of lonely individuals, of wide groups who are clearly unstable*.

The British Inner-cities, the South African homelands, the tolerant districts and the marginal neighborhoods, the suburbs, the misery belts – the huts almost form the only universal landscape – the condominium, garden areas and *privatetopias*: in the middle of those resentful enclosed lands which mutually guard each other, the ownership constitutes a concept being ignored which is becoming disintegrated and lost forever. The modern capitals are not only wild and icy spaces. Furthermore, they are generating the peculiar species of native immigrants and do not act anymore as landmarks or horizons.

It has become impossible to establish a link with the province of origin.

2. Given the situation, it is a concern of the Art to solve this lack of space. At least this is what Georg Lukács demanded, to leave us a space, to build us a place and provide us a home.

Provided that, living means to live with others, modern art can only be metropolitan, showing a distinct inclination towards the city. This urban and civic orientation which concerns the creation it is fulfilled in the realistic images of Vermeer, in the oniric images of Klee, in the geometric images of Malevich, in the absent squares of Chirico, in the morbid floors of Schiele and in the scattered regions of Dubuffet. In all of them we observe a search of space and a meditation about the inhabitability of this world, about its level of dwelling or about the alternative of its acceptance.

The work of Esther Pizarro is included in this trend, not only because it represents a territory – Rome or Los Angeles,

the highways or the quarters, the suburbs or the palace – but also because it populates and inhabits it. It is built on the chosen country and contributes to its construction and colonization. Her sculptures rise over a point and at the same time they create it; they reproduce streets, avenues, facades and they constitute as well the streets, avenues and facades duplicated; they delineate and shape the territory together; they create the place over which they stand up; they are a building and the portrait of the building. Through a game of complex returns they delineate and generate space simultaneously.

3. It is understood that the place is the ancient and inhabitable site, the region of birth, and the real and symbolic area where we move around calmly and with a strong power of conviction. A place is considered a dwelling and not a transit, a station, a porch or a passage.

The place provides a principle of sense to those who live in it. It is also a source of intelligibility to those who observe it. It is not the same thing to live in a building with twenty floors than to live in the city slums of Benares, in the center of Stockholm, Sydney, Soweto, in Fiji or in a dune under the heat of the Kalahari Desert. Our first contact with a country was ethnological in order to discover how to live in it. In this exact sense, each region offers an observable singularity, a surprise or an idiosyncrasy.

The Babylones build their houses with one side on the sun and the other on the shade. The house digs inside an insurmountable room that must defend the owners from their own conflicts. The Eskimo enter in their icy enclosure naked. The ebric build mansions with only three invariable rooms. The yaromami live together. Yougo, the lunar Rome, consists in a great capital made of mud moulded by hand with chimneys and towers rising over a region with sharp cliffs. You have to sleep with the head towards the abyss. Under the Australian desert, several feet deep, there is a network of churches, hotels, hospitals, grocery stores, cinemas and leisure centers. Among the Persians there were certain nomadic populations who used to move with themselves the door, the grilled door or the padlock of their first stable residence owned. The Cori have a place to sleep and a place to tell their dreams. They have a place to eat and another one to digest the food, a room for love and another one to give birth to the children born from love and, neither the functions nor the areas are mixed. In some Manchurian region the women stay all their life in the paternal tent and they rarely move to live with their husbands. Timbuktu waits to be drawn, invaded and buried by the sand, which composes it.

A long poem could be written exposing all the ways of living, all the dwellings of the peoples and all the possible rooms. They may be built on the mud, over lagoons and extinguished volcanoes, on atolls, under the coldness or under the darkness of the nights of six months long. Esther Pizarro

would be investigating the different manners of building, she would be creating –according to Hessel– a *descriptive science of the dwelling*. And her works, rising over the floor like villas, palaces or enclosures, acquire then the value of a creation which is not only sculptural but anthropological as well: they present the very expression of living, of populating, the original work of the human being dwelling.

4. The Latin word *urbs*, versus the Greek *polis*, contains a principle of spatial organization. With such term the organization of *cardus* and *decumanus* was being indicated, as well as the chessboard arrangement that Rome was looking for itself.

The peculiar thing is that confusion, revolution and tangle support this first rational will. All the areas that Esther Pizarro reproduces from Rome are holding a dialogue full of antagonisms among themselves: next to *Arenula* and *Pantheon*, with all its sacred and psycho-pompous aspect, the heretical and critical confusion of *Campo di Fiori*, where *Giordano Bruno* was burnt and where the dissidents among the officers were executed, is arranged.

Thus, the capital par excellence is built based on a parallel sense of strictness and chaos, of guidance and deviation, halfway between the geometric planning and the confusion of the anthill. And those contradictions that compose it are insurmountable provided that they are essential. They unflinchingly accompany the magma Rome means and which turns it into the most beautiful and most grotesque city, into the fullest and emptiest city, into the happiest and most tragic city. It is the capital of excess. It offers all the styles, epochs and developments at the same time. There is only one and a hundred in itself. It looks as if confusion had become its most prolific way of distribution and harmony, a very personal manner of rhythm and continuity.

Rome besides being a peculiar chess set is above all a labyrinth, which may be due to the fact that the term *urbs* surpasses its sense and ends up colliding with an etymology very close to *orbis*: the secret intention of every city is the urbanization of the world; and whoever –like Esther– intends to represent it, even though it refers to only one of its neighborhoods, in fact is finally setting forth the arrangement of the world.

5. The foundation of a city always consists in an aesthetic action. The art participates from the first stone risen and not only due to the demarcation rituals, a sort of Etruscan performance when the priest draws in the sand the itinerary of the future ways, the crossing of two main streets, the curvature of the defending walls. Furthermore, according to some story of *Plutarch*, a population is not straightened up until the artistic management has not taken part in it.

On the eighth year of *Numa's* reign, a plague already extended throughout all Italy, menaces Rome. Then the gods send from heaven a protective shield, a magnificent silver and gold work, which should immunize the terrified inhabitants just with its presence. *Numa* in order to avoid that anyone steals the antidote, plans to make up to eleven copies, eleven identical shields to prevent any thief to guess which one is the original and take it away. Just *Mamurio* is capable of such immoderation: to perfectly imitate the divine work. His exact copies are something more than just falsifications of the heavenly pattern. The result is that the repetitions are so exact that they end up voiding the original when they thought they were protecting it. That meticulous loyalty to the sign sent by the gods, that strict imitation of each line without any variation at all, nevertheless eliminates the singularity of the unique prototype, it makes it become something standard and cultural, it regulates it.

There begins an eternal relationship between the city, the repetition and the artistic work. This one becomes the effort to gather the reflections scattered of a large city. Furthermore, since *Mamurio*, who equalizes the copies with the originals, the work of elevating the portrait of a city is not different from elevating the city itself.

And the operation encloses even more problems, as it reproduces that set of copies in which every location seems to be composed of. The reiteration could be considered, as the essence of the urban aspect and thus the work of Esther Pizarro seems even primitive and originating. She repeats the constituent action of a city, which is the repetition. What it's being generated in her work, it is also generating the reason of the work itself. For this reason there is so much coherence and strictness in the whole process. That it is why her pieces are so highly needed.

6. What the cities show is the beauty of diversity, the pleasure of the crowds *Baudelaire* experienced, handed over to him like a narcotic. It is taught how to taste the duplication of the number and the passion of what it is being repeated, the cyclical rhythm of the steps, of the transit, of the vehicles, the endless dissemination of the icons. A long vanished story begins to be reconstructed thanks to the warnings of the signs and advertisements. A network of details is extended throughout the day and it continues during the adulterated night with the street-lamps and the lights.

However, the appreciation of this new aesthetics of the transition and repetition is recent. *Saint-Beuve* still regarded the crowd as unbearable; its presence is still avoided by *Victor Hugo*. We have to wait for the avant-garde, for *Pound*, for *Apollinaire*, in order to feel all the strange beauty of the masses, those faces without names climbing from the exit of the subway like the rosy buds on a black branch.

We also have to wait for the appearance of the new urban taster, the flâneur of *Benjamin*, the stroller of the pavement, who drags his anxiety for the multitude and for urban curiosities around the streets.

In a city someone sells newspapers, somebody attaches signs, someone leaves his or her signature on a wall. A man alone in the opposite sidewalk sketches a greeting, which is believed to be destined to each and everyone in front. A woman guides a blind. A child follows his mother's hasty track with unequal jumps. We find each other in the soothing anonymity of the stops, of the transportation, of the streetlights. We see each other, we discover each other and immediately after we let ourselves go, we get lost. The epiphany that the large and numerous cities propose may only be solved in this manner, with the immediateness of the things fleeing as soon as they are found.

Georg Simmel pointed out the urban importance of the eyes compared to the ears. Every possible relationship is limited to a long silent look, inexpressive and exchanged during the lethargies in the bus or train stations network. The individuals, forced by that rarefied silence, become rarefied as well; they become the carriers of a mystery, of a plot, of a preceding enigma, they are potential parents, conspirators, and brothers in faith or assassins.

The city then boils with all the possible events: the city is the setting where anything may happen to me. My experience in this territory consists in a journey towards another journey, towards that quiet and incomprehensible neighbor who acts with the same muteness I do. And going to the streets means to undertake a search or a hunting. The air becomes tense as if an accident was going to happen.

Chance is the nature of the city, the round of directions and separations. In order to be able to describe it you have to be aware of the unpredictable behavior the accidental events imply.

7. The stroller travels around the streets as if they were a decoration, an extension, and a show. He walks also on them as if they were veins or arteries. He is between two dialectics: the city opens up like a landscape and it closes up in front of him like a room; and he is the one who passes from one to the other, he is who better begins the journey from the square to the chamber, from the crowded sidewalk to his home in the dark.

The work of Esther Pizarro doesn't either avoid that problematic relationship between the public and private space: it is an essential commitment up to the point that the way of solving it, defines an aesthetic, a nation, an epoch and a human being.

The most authentic idea of her proposal is the continuity she perceives between these two scopes, as she doesn't think they are opposed or confronted. The outside view is used inside her works. Her building-sculptures repeat inside how they are externally. You look inside and observe the framework of arteries and ways extending themselves into what it could be called the interior of the houses, mansions, the squares and the refuges. The only thing that varies is the material; it can be

softer or warmer, with the sweetness of wax and the touch of the honeycomb or of the nest where the larva matures and the egg waits for birth.

As for the rest, there is only one relief, one street that passes through us outside and inside, until it forces us to think on an intimate city planning, is like a building of our nature. The urban aspect wouldn't be a way of living. It would be the pattern of any personal experience, the founding structure of everything, from the cell to the tribe, as if the soul would be organized according to the mundane topography which distributes this land; as if the promenades we take were already inside us; as if there were also poplar coves, avenues and districts in our own spirit.

8. This extensive and urban work is built like a metaphor of space and of its limits too. The limit and the horizon are two concepts obviously incorporated to this work, in the same way it obliges us to contemplate it.

A land in miniature, having a little bit of a model and a little bit of future utopia, being seen unfaithfully from above with the general view of the panoramic and the extremely delicate details of the miniatures, through a doublet of myopia and far sightedness, a microscopic and telescopic vision which turn us into gods who observe inside and outside. Or it make us become emperors, like the ones of the Tsing dynasty, who used to climb a mountain to see their possessions, the capital with its districts, the palace, the avenues, the entire region in a grain of sand.

The ceremony created a link between the sovereignty and the look. The kings carried it out because they stood, according to their experience, in the center and in the surroundings. They looked at the nucleus and at the frontier of the city in an impossible way. They had their possessions and they had them from far away; they were owners of the omnipresence and of the power of those who look from above, from side to side, aside, with a thorough eye left behind, the eye of a master or of a cartographer.

Because in fact, a map functions in this manner too, with a certain precision and an unavoidable distance, with introspection and in detail. The cities of Esther seem like three-dimensional maps, the superior one is uncontainable, the street guide is in lead and the imperial city in wax.

9. Esther Pizarro in her artist books reproduces on scale the map of the territory she is working with. She trims the edges with an engraving referring to the city: words almost deleted, sometimes illegible, of the language of the city, of the voices that run along it and of the dialogues that participate in its configuration.

Besides the plan drawn, the city is described by the legend of the place; by the tales told or by the demands the citizens address to each other, by the linguistic and tenacious

rumor of the streets disorder. That it is to say that the initial urban distribution concerns the language more than the time. *I come and stay, you go away, you leave forever, I come back* they are statements with a locative dimension. Thus, the language functions as the most natural demarcation and as the best action of order.

10. There is nothing more sophisticated than drawing a map, or there isn't anything more slender than the topographical description of a region. The map has been considered the new paradigm of modern art: the syncretic machine, inherent, exceptional, which interdicts what it is abstract and what it is figurative and initiates an agreement between the ordering look and the wandering eye, between the chaos of the alleys and its graphic and serial reproduction in the plan.¹

A map is a sign, a trace, something that appeals to the place represented, which surprisingly refers to the space with whom declares itself in debt. It is also an icon- Peirce would say-, which is described through a resemblance that is not completely patent or ideal. A Roman plan may remind or not its squares, its avenues, the banks and bridges of the Tiber.

This incorrect analogy becomes essential so the appeal may happen and in order to summon the place. We only call for what we do not have, for what it's not here, we draw the coast of a territory where we don't live anymore. If we were on the place, really located in it with all our weight, we wouldn't need to represent it.

A map or a city of Esther stands up there, where its reason of origin is not there anymore: it rambles between presence and absence as any other trace does, like the smoke that explains there was a fire and like the burnt skeleton of a house which talks about a extinguished life and dwell.

Once again this locative and topographic art suggest its loss more than the space; it underlines an exile. And a city does not differ at all from a nomadic camp, with its provisional tents, risen in this uncultivated land.

11. Every city is a place of memories; it contains an arsenal of coded memories and it may be walked as a great mnemonic book. *After each step we are assaulted by the images of what it was*.² The past, the things lost are some of the other components of the cities where Esther Pizarro appears too.

Any large city, even the most recent one, is old from the beginning, because it refers to another archetypal one, which acts as a model. The multitudes of this world – Jünger says- are districts of a heavenly Jerusalem. So in this manner, every city is utopian and absolute, it keeps in some of its corners and squares the sign of its Platonic belonging, it has a rounded detail hidden among its details, it shows in one of its points its ideal manner.³

The task of Esther would then look like cartography of the high, a task nearly theological. Her work participates in the Arcadian splendor. At times, it turns to be a pure figure, rescued from the urban rush and from the different aspects of history. There is something untemporal and exiled in her buildings, an abandonment of many days, an ancient and classical perfection, the quietism of a silent city in the desert, of an impenetrable refuge or of a region imagined in the clear visions of the saints: therefore, something mystical and majestic, an space for the eyes and for the distance of the eyes.

The names, the exact asymmetry of the composition, the slightly distant profile of the set, the slim lines, the natural and noble materials, the tidy and at the same time irregular arrangement, the awkward relief inside, the absence of doors, the threshold that invites, the measured and premeditated compositions like a projection from Renaissance, a correct Sforzinda or a Pythagorean calculation, turn the buildings of Esther Pizarro into reflections here, in this land, of her predecessors in heaven. Thus, in addition to founding and thinking about a place, they draw a place in the air.

¹ Franz Hessel, *Paseos por Berlín (Promenades around Berlin)*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 12.

² Paul Virilio, "Mañana el fuego" (Tomorrow the fire), *Un paisaje de acontecimientos (A landscape of events)*, Paidós, 1997, pp. 157-158.

³ Vid. Pier Paolo Pasolini, "Il fronte della città", *Storie della città di Dio*, ("The front of the city of God") *Racconti e cronache romane (Roman narratives and chronicles)* 1950-1966, Torino, Einaudi, 1995, pp. 119-120.

⁴ Mario Peniella, "L'arte manuriale", *Transiti, come si va dallo stesso allo stesso*, Bologna, Cappelli, 1985, p.150.

⁵ Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, (The cartographic eye of Art).

⁶ Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, (The no places. Spaces of anonymity, an anthropology of the excess of modernity) Barcelona, Gedisa, 1998, p. 32.

⁷ Ernst Jünger, *Sertissages, à propos de l'Apocalypse (Apropos of Apocalypse)*, Paris, Fata Morgana, 1998, p.30.



FORMA URBIS III, 1999
Técnica Mixta sobre papel hecho a mano
28 x 37 cm.



FORMA URBIS IV, 1999
Técnica Mixta sobre papel hecho a mano
28 x 37 cm.



PAESAGGIO DI ROMA I, 1999
Técnica Mixta sobre papel hecho a mano
25,5 x 36 cm.



PAESAGGIO DI ROMA II, 1999
Técnica Mixta sobre papel hecho a mano
25,5 x 36 cm.



PAESAGGIO DI ROMA III, 1999
Técnica Mixta sobre papel hecho a mano
25,5 x 36 cm.



PAESAGGIO DI ROMA IV, 1999
Técnica Mixta sobre papel hecho a mano
25,5 x 36 cm.



CUADRANTE III, 1999
Técnica Mixta sobre papel hecho a mano
25 x 35,5 cm.



CUADRANTE IV, 1999
Técnica Mixta sobre papel hecho a mano
25 x 35,5 cm.

Cities have a memory that communicates with ours, stimulates it and revives it. They have a historical memory: the monuments according to the modern conception of the city, are included to provide the provisional dimension to the landscape and the citizen is daily confronted to the traces of a past which its own journey meets again, covers and overcomes it¹.

ABOUT SPACE

The modern human being has been exposed to a consecutive experiment of new spaces, since the Euclidean conception of space as a constant, homogeneous and stable determination of the three-dimensional universe where we move around came into crisis. From the moment when neither space may be considered a category a priori of our perceptive organization, as Emmanuel Kant stated in his work *The Critique of Pure Reason*, nor its determination may be accepted as a definite fact, certainly linked to the three perpendicular coordinates of width, height and depth. The conception of space and of place as well, as absolute entities is discussed. Just remember that these categories had remained unchangeable in the western culture from Aristotle till Newton. It was Einstein who, with his theory of relativity, modified the notion of space by awarding it a modern character and by inseparably connecting it to the notion of time. This is how a constant alteration of the physical world is established between the space-time parameters.

With regards to the sculptural context, space has always been an engine generating new ideas. Like in the history of Western thinking, this concept has experienced remarkable transformations and the sculpture, conceived as an aesthetic response to a specific time, has shown all these changes. This discipline has developed from the anthropomorphic tradition of the rounded form, which conceived the work as something enormous, close and in bloc, where the matter dominates space; up to other solutions which have made space be a constructive material and the beginning and end of a sculptural work. The appropriation of spaces, which traditionally had belonged to other systems, together with the dematerialization of the sculptural work, have allowed the sculpture to free its anthropomorphic rubble and its memorial character. The sculptor and theoretician Adolf von Hildebrand, defended the relativism of the aesthetic space by distinguishing two types of vision (the distant and the close) which create situations objectively different in the experience of any work, so that the space perceived finally determines such experience. Argus Schamrows and Alois Rielg, according to Hildebrand's reasoning, would defend a worldwide feeling produced through the perceptive moment. Movement, vision and touch are combined in order to create an emotional experience where human perception is inseparable from the mechanisms we adopt when facing the world. Thus, space changes from being a starting point, a simple initial information and a cause, to becoming a consequence with limitless experiences of space and time. An evolution had been made from a physical-mathematical

exposition to a biological, psychological and philosophical one. *The close and distant vision, the touch and the bodily movement establish the conditions of the experience of space, so that the creation of new spaces and of new spatial experiences is eternally linked to the mechanisms for the perception of the human being².*

ABOUT PLACE

After Second World War, the notion of space as a category based in the psychological stimuli of the human being is substituted by the category of space. This big change or displacement is carried out by Husserl's phenomenology, which will replace the psychological empiricism, based in psychology of the gestalt perception. According to the Phenomenology, the experience of the world around us is composed of the whole spatial-temporal, sexual, mobile and affectionate body, through a direct interaction between the ego and the world. *We live nowadays between the oddness of the ego and the others, between the ego and the world, even in the limit between the ego and myself. Our perception is no structuring but nomadic. The experience of the body itself and of what it is external to it is made of heterogeneous ingredients, of atoms that don't constitute molecules, of pieces, which do not fit with each other³.*

Within the substantial change performed from space to place, the latter is conceived as a recognition, a demarcation or as the establishment of limits. At the same time, the notion of place seems to be eternally linked to the notion of time.

The locations of the historical cultures have always supposed challenges for the time, monuments of collective memories, of expression so the places accumulate personal experiences, they are temporary residences. The modern time turns up as juxtaposition, as a distant discontinuance of a unique, closed and complete system. During the Classic Age, time used to be limited to zero (the experience on the centrality of the Renaissance), or it used to be a controlled time, with a beginning and an order in its expansion (experience on the baroque temporality). Nevertheless, the modern time lacks of these nuances and it is imposed as an explosion. On the East it does not appear as the sole material with which our experience may be originated, but different times coexist with whom our experience of reality is produced. Time for the modern human being consists in a diversified, juxtaposed and stratified concept. *Temporality is not presented as a system but as an unsettled moment which, guided above all by the coincidence it takes place on an unpredictable place and time⁴.*

Finally, a delimitation of spheres begins to take place, when the modern space guides us to perceive places which are closely linked to the temporal dimension and thus creating a third level, to dwell.

ABOUT DWELLING

According to Heidegger the modern human being is stateless, lacks a dwelling and a place in which the fact of dwelling may occur immediately. On the contrary, for him, the dwelling is a task. It is necessary to learn how to inhabit and therefore the first step is to be aware of the situation of uprooting and the need to change it. During that journey the process of construction is nailed down. *Dwelling leads to build and building is the process through which the human being gathers things, objects, but he also meets other people. So that the dwelling, which begins as a process through which we make efforts to get rid of the uprooting, leads us to building. A building through which the human being by assembling and gathering takes care of the things, he promotes them and gets used to them. The objective of dwelling is to live and the process of building is to raise a home, that is to say, a place in which life is amused with the things and in which this dwelling constitutes a spiritual and moral germ⁵.*

It is obvious, how this structure in the shape of inverted pyramid has taken us progressively from a very wide state like space to the individual, by analyzing the reactions of the latter in each level and by justifying with it the appearance of a creative and motor cell which emerges and develops being forced by a personal need.

BUILDING CITIES

I arrived in Rome on February. I had an uncertain recall of the city, from a trip I had done years ago, although it was faded in my memory due to the passage of time. There were all new and very intense sensations of places, history, spaces and time, which rapidly nullified any trace from the past. I didn't want my passing through Rome to be a simple journey, like the tourist who accumulates images of the visited places just to have another photograph album to place on the shelf. Furthermore I didn't know the influence Rome would have on my work, not even what sort of work would come out from all this. I liked the oddness the city provoked on me. One thing was real and true, Rome overwhelmed, every street

crossed, every stone I touched, every building observed, each pore of its urban tissue, of its archaeological skin radiated history.

The city was being built on my mind day by day. In the beginning there were only sketches, isolated fragments, past sensations of my personal experience, devised memories. Little by little, as the days went by, these isolated memories began to interweave a net of personal experiences, of inhabited places. The city started to be built on the memory, like the history-city and the memory-city about which Marc Augé talked about in *Places and non places of the city*, which concentrates and mixes the large history and the individual histories everyone has of it. The cities are inhabited and the process of inhabiting just implies the act of building. The inhabited space is not a three-dimensional geometric space any more but an existential one, as a result of a phenomenological perception of the places and of a building from that experience. The amount of personal experiences in different places creates the memory of these places and this process is carried out by populating spaces, stones, ruins, vacuums, epochs, etc...

Rome was revealed to me as an accumulation of coats, layers, epochs, places and history and not as a unitary whole. So it was archaeology of the superposition, an interruption in time. In that fragmentation of the incomplete, of what the passage of time left behind in that stratification was where the essence of Rome was found, its deepest character. Some of the terms with whom I would define my work in Rome would be accumulation of ruins, repetition of orders, difference in the epochs and spatial disconnection.

The morphology of Rome lacks a clear order or geometric reference. Its city planning is developed through consecutive additions that transform the preexistent set into a constant process of formal and functional diversification of the city space. The extraordinary design resulting from this way of arranging the layers of the collective memory from other civilizations, seems to be developed without any programmed guideline and with a visible confusion which manifests the lack of will to plan the city according to certain rational rules and to a geometrical design of the urban space. The city becomes a sort of laboratory to experience new architectonic and urban solutions. Rome appeared as a tissue spontaneously developed over a design with a casual aspect which, vigorously talked about the endurance of more ancient systems and about past history with a real link with the geographic site where it is located. The monumental area of the city is situated on a system of low hills rising over the

alluvial plain along the wavy course of the Tiber. Within this extraordinary topography of small embossments, in the center of the valley appears the architectonic network of the Forum as an unruly system where the majestic volumes create a structure, which grows through the consecutive enclosures. The magnificent architecture of the imperial forum majestically emerges inside the overloaded and disorderly urban plot, proving the potential eagerness of the city and also, the limits and contrasts of an unprepared urban growth.

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. The absence of limits, the spatial interconnection and the expansion are symptoms of how the city is more perceived as a form in negative than a proposal of precise contents. The emptiness really gives sense to the locus in the Roman catacombs, and it also allows us to travel along the different historical levels of the basilica of Saint Clement, who is the one that draws lost dwellings in the ruins of Ostia Antica, so definitively the one who forms the spaces to travel and the places to populate. The emptiness attributes the city the character of epidermis; it articulates its urban tissue.

Just as this text which has been composed from my meditations about space, place and dwelling, my work in Rome was assembled day by day through the collection of my experiences, my perceptions and above all through my personal experiences in this city. I made books in the manner of maps faded with the passage of time which, relate the city, show us its vacuums, its streets and its squares through which we somehow travel. Creases, which according to the notion of *pli* (crease) annotated by Gilles Deleuze, imply that the space is made of platforms, of fissures, of scrapings, of surfaces and depths which completely dislocate our spatial experience⁶.

In that culture of events and of decomposition that leads to the disorder, it is necessary to sieve its elements, to select experiences to build new creases in the complex reality. I did some drawings paying isolated homage to places and spaces. The Etruscan necropolis of Cerveteri, with its huge circular catafalques mark certain places which indicate that in due time there was a piece of history buried and which nowadays and through its endless and cold stairs take us to the innards of some dwellings, partly warm that are delineating spaces to recall, personal labyrinths. I very often took a walk along the river Tiber, I crossed it, and I spent hours observing the endless shapes the water forms from the bridge of the *insola tiberina*. I thought about the importance of that great artery which determined the axis of the first

Roman settlements. The mount Palatine, the Campidoglio, the Gianicolo, the Imperial Fora, the Colosseum; all these fragments of the city progressively built my memory of Rome. I imagine a network of *quartiers* (districts), containers of experiences, dwellings of memory which will reflect those labyrinthine and organic vacuums of the medieval area through which I had walked around. Spaces defining other spaces, like the arrangement of the ruins of Ostia Antica forming the *cardo* and *decumanum*.

I used a wax skin for the inside of my containers, like a city folding in itself to become more intimate, more human and accessible. An archaeological epidermis which by constantly being repeated delineates in its variations the *tessuto romano*. 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. The selection of material is never fortuitous. Every material has its epoch, its rules and its historical resources; so in this way is capable of talking about the present or the past, to tell us something. Rome mainly represented for me time, history, and warmth. Therefore the use of lead, a ductile and malleable metal which responds to that double contrast of the apparent coldness of the metal and the organic warmth of the wax.

I established an open work, with no beginning or end, like those journeys which continue on our mind after having finished, where the different pieces are articulated in a different way depending if they are present or not and build invented places in our memory using different fragments.

⁶ Augé, Marc, "Lugares y no lugares de la ciudad", *DESDE LA CIUDAD. Arte y Naturaleza*, Diputación de Huesca, 1998, pp. 240.

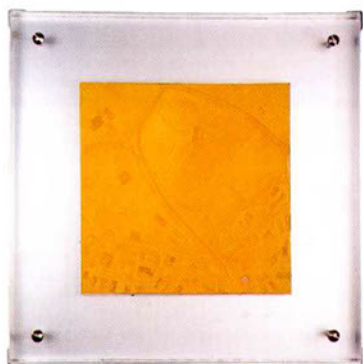
⁷ Solà Morales, Ignasi de, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pp. 114.

⁸ *Ibidem*, pp. 22.

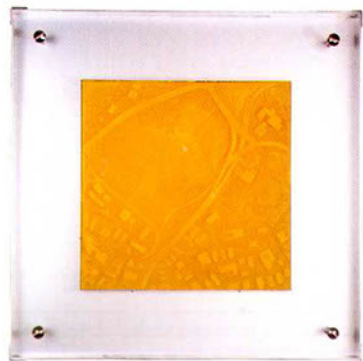
⁹ *Ibidem*, pp. 77.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 50.

¹¹ *Ibidem*, pp. 101-102.

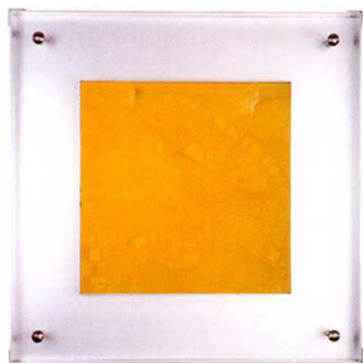


TEJIDO PERIFÉRICO AUSENTE, 1998
Aluminio, Cera
40 x 40 x 4 cm.

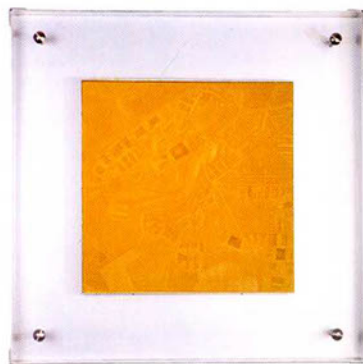


TEJIDO PERIFÉRICO PRESENTE, 1998
Aluminio, Cera
40 x 40 x 4 cm.

TRAMA PORTUARIA PRESENTE, 1998
Aluminio, Cera
40 x 40 x 4 cm.



TRAMA PORTUARIA AUSENTE, 1998
Aluminio, Cera
40 x 40 x 4 cm.



ESTHER PIZARRO

Madrid, 1967

- 1995 Doctorada en Bellas Artes. Departamento de Escultura. Universidad Complutense de Madrid.
- 1990 Licenciada en Bellas Artes. Departamento de Escultura. Universidad Complutense de Madrid.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2000 Galería Raquel Ponce, "Construir Ciudades", Madrid.
- 1998 Círculo de Bellas Artes, «Percepciones de L.A., Topografía y Memoria», Madrid.
Sala Saura, "Percepciones de L.A., Topografía y Memoria", Diputación de Huesca, 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

- 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.
XII Biental 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 Filloi", Ciudad Real.
Centro Municipal de las Artes, Alcorcón. "Querido Diego: Velázquez, 400 años", Madrid.
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.

- 1995 California State University, Long Beach, «Verde que te quiero verde», Estados Unidos.
XV Certámenes Nacionales Plásticos Ciudad de Alcorcón 1995, Alcorcón, Madrid.
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 Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes 1995, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 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.
I Bienal de Artes Plásticas, Universidad de la Laguna, Tenerife.
XIII Certamen Nacional de Escultura Caja Madrid, Galería Casarrubuelos, Madrid.

INSTALACIONES

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

ESCULTURAS EN ESPACIOS PÚBLICOS

- 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.
- Estación de metro de Arganda del Rey, Comunidad de Madrid, «Fragmentos de Historia y Paisaje», (Mural de 80 x 3 M.), Arquitectos: Transportes Ferroviarios.
- Estación de metro de Francos Rodríguez, Comunidad de Madrid, «Cartografía de una Época», (Mural de 22 x 3 M.), Arquitectos: Arpegio.

PREMIOS Y BECAS

- 2000 Beca de Artes Plásticas de la Casa de Velázquez. 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.

BIBLIOGRAFÍA

- 2000 LÓPEZ PARADA, Esperanza. "Las moradas del hombre". Catálogo: Construir Ciudades, Galería Raquel Ponce, Madrid, Febrero 2000.
- 1999 ECHEVERRÍA, Rosa María. "Esther Pizarro. El alma de las ciudades". Blanco y Negro, ABC, Madrid, 22-08-99.
N. PLANO, Almudena. "Exposición de los becarios de la Academia de España". EL PUNTO, Madrid, 25-06-99.
- 1998 MADERUELO, Javier. "Huellas Urbanas de Esther Pizarro". Babelia, EL PAÍS, 6-06-98.
TUDELILLA, Chus. "Reconocerse en el paisaje". El Periodico, 20-09-98.
PEREZ, Mercedes. "La IV edición de Arte y Naturaleza reflexiona "Desde la ciudad". Heraldo de Aragón, 11-09-98.
BUSIAN, Lourdes. "Miguel Angel Blanco y Esther Pizarro exponen en las salas de la Diputación", Diario del Alto Aragón, 9-09-98.
ARA OLIVÁN, J. L. "Percepciones de l.a., topografía y memoria de Esther Pizarro en la Sala Saura", Diario del Alto Aragón, 20-09-98.
TREVINO GAJARDO, Pilar. "Esther Pizarro, percepciones urbanas". EL PUNTO, Madrid, 29-06-98.
LÓPEZ, Milagros. "La Memoria Contenida". Catálogo: Percepciones de L.A., Topografía y Memoria, Circulo de Bellas Artes, Madrid, Mayo 98.
- 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.
- 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.

- 1998 Segundo Premio XXII Certamen Nacional de Escultura de Caja Madrid.
Accesit 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.
- 1996-97 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 Valle de Hecho". Valle de Hecho, Huesca. Selección del proyecto y adquisición de obra.

OBRA EN:

Academia de España, Roma, Italia.
Casa de Velázquez, Madrid.
Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid.
Colegio de España en París, Francia.
Ministerio de Asuntos Exteriores, 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.

EDICIONES



GESTIÓN DE ARTE

Roberto Ferrer

EXPOSICIÓN

«Construir Ciudades», Esther Pizarro

TEXTO

Esperanza López

Esther Pizarro

DISEÑO

Roberto Ferrer

TRADUCCIÓN INGLÉS

Covadonga Belda

FOTOGRAFÍAS

Esther Pizarro

Javier Nombela

Antonio Ortolán

COLABORA

Galería Raquel Ponce

FUNDICIÓN

José Luis Ponce

FOTOMECÁNICA

Fur Printing, S. L.

IMPRIME

Grafur, S.A.

C/Igarsa, naves E-F

Paracuellos de Jarama (Madrid)

Edición de 1.000 ejemplares

Depósito Legal M-2324-2000

AGRADECIMIENTOS: Raquel Ponce, Enrique Sobejano, Fuensanta Nieto, Covadonga Belda, Angel Pizarro y todas las personas que he conocido en la Academia de España en Roma, especialmente, Esperanza López, Adrián García, Isabel Tristán y Manuel Bouzo.

