

EXPOSICIÓN

DERIVAS D  
E CIUDAD,  
CARTOGRA  
FÍAS IMPO  
SIBLES



PATRONANDO MADRID



A Sara, Zoë y Nael, mis tres tesoros



EXPOSICIÓN

DERIVAS D  
E CIUDAD,  
CARTOGRÁ  
FÍAS IMPO  
SIBLES







# EXPOSICIÓN

## DERIVAS DE CIUDAD, CARTOGRAFÍAS IMPOSIBLES



La exposición "Derivas de ciudad, cartografías imposibles", de la artista Esther Pizarro, que visita en esta ocasión nuestro Centro de Arte Tomás y Valiente, CEART, es, además de una propuesta artística singular, una invitación a reflexionar sobre el concepto de ciudad. La ciudad entendida no como simple telón de fondo de la vida diaria, sino como hilo conductor de la biografía de los ciudadanos y ciudadanas.

Es una reflexión que, como Alcalde de Fuenlabrada, me interesa especialmente y, de hecho, siempre ha sido un eje fundamental a la hora de dibujar el mapa de nuestra convivencia y de concebir una ciudad para las personas, que refleje los valores que caracterizan a los fuenlabreños y fuenlabreñas como colectivo y como individuos.

El espacio urbano no es tal espacio si no mencionamos a las personas que lo habitan. Por eso, crear ciudad es consolidar un modelo de convivencia participativo, comprometido con los problemas y necesidades de la ciudadanía. Son las ciudades las que deben hacerse a la medida de las personas y no al revés.

Cualquier tipo de arte es público en la medida en que busca una interacción, un diálogo con el espectador. En este caso, el proyecto expositivo de Esther Pizarro se carga, además, de función social, se vincula y establece un diálogo con la ciudadanía. Mi deseo es que los fuenlabreños y fuenlabreñas sean de nuevo los verdaderos protagonistas de esta interesante exposición.

**Manuel Robles**

Alcalde de Fuenlabrada



The exhibition "Derivas de ciudad, cartografías imposibles" (City driftings, impossible cartographies) by the artist Esther Pizarro, which on this occasion is visiting our Tomás y Valiente Art Centre (CEART) is, moreover, a singular art proposal, an invitation to reflect on the city concept. The city, understood not merely as a backdrop for everyday life, but the common thread in the biography of its citizens.

It is a reflection which, as Mayor of Fuenlabrada, particularly interests me and, indeed, has always been a fundamental aspect when it comes to drawing the map of our community living and of conceiving a city for people, which reflects the values of the men and women living in Fuenlabrada, both as a group and as individuals.

Urban space is no such space if we do not mention the people who live there. That is why creating a city implies consolidating a model of engaged community living, committed to the needs and problems of the citizenry. It is the city that should be made to the measure of its people and not the other way around.

Any type of art is public to the extent that it seeks an interaction, a dialogue with the spectator. In this case, Esther Pizarro's exhibition project furthermore undertakes a social function; it bonds and forms a dialogue with the citizenry. My desire is that men and women from Fuenlabrada once again be the true stars in this interesting exhibition.

**Manuel Robles**  
Lord Mayor of Fuenlabrada

Derivas de ciudad, cartografías imposibles //



ESTHER PIZARRO

**EXHIBITION**

**CITY DRIF  
TINGS, IM  
POSSIBLE  
CARTOGR  
APHIES**



**ESTHER PIZARRO**





# TEJIEND O CIUD ADANÍA



ROCIO DE LA VILLA

Pensar la ciudad propone retos tan complejos que despliega el imaginario en formas extraordinarias. El escritor Italo Calvino acuñó el brillante título **Las ciudades invisibles** para recoger medio centenar de interpretaciones: está Tecla, una ciudad que es un proyecto; y Olinda, que oculta en círculos concéntricos otras ciudades dentro de ella. La angustia existencial se plasma en Ottavia, colgada de una red suspendida sobre un precipicio; y Berenice, que tiene en su interior, de manera alterna, la justicia y la injusticia. Pero incluso si nos referimos a ciudades existentes, planea sobre ellas el velo de la invisibilidad.

Evocamos ciudades históricas a través de crónicas y torpes cartografías. Y aunque desde la antigüedad hemos imaginado ciudades utópicas, el proyecto de planificación de la ciudad pertenece al despliegue histórico de la Modernidad, formando parte de su identidad. Este contraste puede ejemplificarse entre **La ciudad de las damas** que imaginó en 1405 la escritora Christine de Pizan, cuyos cimientos, altas murallas y fosos, palacios y mansiones “donde podrán residir para siempre las damas de gran fama y mérito a quienes van destinados” se construirían con todas las mujeres anónimas que colectivamente protagonizaron algún hecho meritorio y con las mujeres que han quedado con su nombre propio en el registro de la historia. Y después, con la apertura de grandes bulevares y avenidas planificadas por Haussmann y Deschamps, a mediados del siglo XIX en París. Pasear y deambular callejeando entre el fluir de la ciudad abierto a impresiones y fabulaciones es la ocupación del *flâneur*, figura con la que Baudelaire caracteriza al sujeto moderno. Y quizás también por eso, como modernas identidades fragmentadas, por más que pateemos la ciudad como turistas, usuarios, residentes o habitantes, la visibilidad de la ciudad se nos resiste como forma acabada. Ni planos ni estadísticas colman nuestro imaginario de la ciudad, con la que mantenemos una relación cognoscitiva y también afectiva.

Como explica Ángeles Durán en **La ciudad compartida**, la relación cognoscitiva es simultáneamente analítica y sintética:

“La dimensión analítica conlleva la diferenciación, el reconocimiento y la memorización de los componentes. A medida que se conoce, la ciudad se diferencia en barrios, en calles, en ambientes, en perfiles, en recursos instrumentales. La dimensión sintética conlleva la fusión, la integración y la armonización de las partes en un todo único. La imagen de la ciudad, que en cierto modo corresponde a su identidad, es dinámica, interactiva, cambiante (...) es inevitablemente múltiple, reflejo de las experiencias múltiples que los sujetos tienen en ella”. Para quienes más tiempo la han vivido, la ciudad acumula capas de recuerdos como un palimpsesto. Las nuevas fachadas de establecimientos no cancelan del todo los viejos comercios y entre el desgaste de sus aceras y calzadas fueron quedando los pasos y las huellas de sus habitantes. Además, como decía André Breton de París, las ciudades también tienen sexo, lugares que detestamos y otros que preferimos porque son generadores de encuentros.

Hoy hablamos de ciudades y suburbios; de heterópolis, como denominó Charles Jenks a Los Ángeles, y de megaciudades, aglomerados que superan los diez millones de habitantes y ya se cuentan por decenas. También de telópolis y de ciudades fantasmas, sin habitar, como Kangbashi, Chenggong y Jiantsu en China, donde se crean diez ciudades al año, en previsión de que en total hacia el año 2030 acogerán un billón de habitantes. La extraña perplejidad que suscita su visión en *google earth* es similar al sentimiento siniestro en la *Adelma* de Calvino, en cuyos habitantes el viajero reconoce los rostros de sus muertos. El vértigo que nos produce este repertorio, al que habría que añadir los cientos de asentamientos con miles de refugiados y excluidos, nos urge a seguir repensando la ciudad, a proyectar utópicas ciudades sostenibles, a cuidar nuestras ciudades reales, para lo que necesitamos imaginarlas y visualizarlas.

Desde el principio, Esther Pizarro se ha ocupado de plasmar modelos visuales sobre la ciudad. Una residencia de estudios le llevó a confrontarse con Los Ángeles, la ciudad puzzle forma-

da de ciudades y de sus limes, lugares fronterizos de borrosa identidad que se atraviesan al cruzar su diámetro de setenta kilómetros; o si se prefiere, un área urbana con un perímetro de más de quinientos kilómetros con una de las más complejas composiciones demográficas en el mundo. Quince años después de abordar otras ciudades europeas, como París y Roma, de instalaciones e intervenciones en entornos urbanos, lugares arqueológicos y estaciones de transporte metropolitano, parques, edificios institucionales y pabellones de exposiciones universales; en suma, de desplegar su escultura entre arquitectura y urbanismo, todavía –dice– no ha acabado con la ciudad.

Cuando repasa su trayectoria, cuenta que desde su fascinación inicial por ciudades concretas, pasó a plantearse cuestiones genéricas, como el territorio en Los Ángeles, la escala urbana en Roma, el barrio y la casa en París, reduciendo paso a paso la serie hasta llegar al **Refugio/saco** del individuo transeúnte en **Derivas psicogeográficas**, que le llevaría a explorar las periferias y después, pasajes industriales y entrópicos que, en forma de asentamientos, llegaron a invadir un nuevo mobiliario doméstico.

Se ha encargado de mapear cartografías urbanas de experiencias históricas y fragmentarias, consciente de que “es imposible trazar el mapa total”. Desde la estructura rizomática al módulo protésico, ha venido desarrollando la dialéctica entre interior y exterior para visualizar cambios profundos entre la ciudad y el individuo desde finales del pasado a comienzos del nuevo siglo. ¿Cómo no entender este proceso de trabajo ligado a la despedida de las viejas ciudades, al fenómeno de la gentrificación y la figura del nómada, del crecimiento exponencial de barrios residenciales entre nudos de circunvalaciones, la provisionalidad de los hogares y la irrupción de los desahucios, que hoy desaloja a miles de ciudadanos, creando otros vacíos en las cartografías?

Plomo y cera, siliconas y fieltros, cremalleras, hilos textiles y





Derivas de ciudad, cartografías imposibles //

ESTHER PIZARRO

metálicos son los materiales utilizados en su escultura para describir paradojas en las ciudades modernas. Como su fatua pretensión de racionalidad, idealmente reticular, pero que Pizarro evidencia poniéndola patas arriba, colándose entre las buhardillas de los **Arrondissements** parisinos. En cambio, la imposible vertebración orgánica de L.A, la ciudad de ciudades, aquella en donde “conviven sin mezclarse grupos étnicos, poderes económicos y estilos de vida diferentes sin que ninguna domine lo suficiente como para imponer su orden”, según Jenks, es sintetizada en un **Quilt** cuadrículado, como si se tratara de retales con recuerdos y vivencias. Reversibilidad que también se expresa en ese *Saco/Refugio* que es piel tatuada de ciudad y fardo exhibicionista de la precariedad vulnerable de quienes no se reconocen ya como ciudadanos. Periferias bordadas, que hablan de un pasado industrial abandonado entre caprichosos nudos de viales. Y arrabales y favelas que crecen como protuberancias en nuestro mobiliario doméstico, ligero e intercambiable. Formalizando una estrategia semejante a Martha Rosler, cuando con sus *collages* fotográficos quería *traer la guerra a casa*, quizás a los mismos para los que un cuarto de siglo después y más de tres millones de *homeless* vagando por las calles estadounidenses idearía el proyecto colectivo **Si vivieras aquí**.

Desde la década de los sesenta, artistas y teóricas vienen ocupándose de la ciudad. Jane Jacobs, con su ensayo **Muerte y vida de las grandes ciudades** (1961) fue la primera en criticar las prácticas de renovación urbana de los años cincuenta del siglo XX en Estados Unidos, cuyos planificadores se habían guiado por modelos esquemáticos ideales que habían conducido a la destrucción del espacio público; además de devolver tras la Segunda Guerra Mundial a las mujeres a casa, recluidas en sus confortables hogares en los suburbios, como denunció poco después Betty Friedan en la **Mística de la feminidad** (1963), el ensayo que despertó a la generación del feminismo de la segunda ola que proclamaría que “lo personal es político”. Además, Jacobs relacionó planificación urbana, seguridad pública y violencia, perspectiva que las artistas

1997  
L.A. QUILT  
Látex, aluminio  
180 x 180 x 5 cm.



XX<sup>E</sup> ARRONDISSEMENT. DISTRITO 20

Plomo, madera, cera  
148 x 96 x 120 cm.



X<sup>E</sup> ARRONDISSEMENT. DISTRITO 10

Plomo, madera, cera  
83 x 50 x 84 cm.



XI<sup>E</sup> ARRONDISSEMENT.  
DISTRITO 11

Plomo, madera, cera  
118 x 60 x 92 cm.



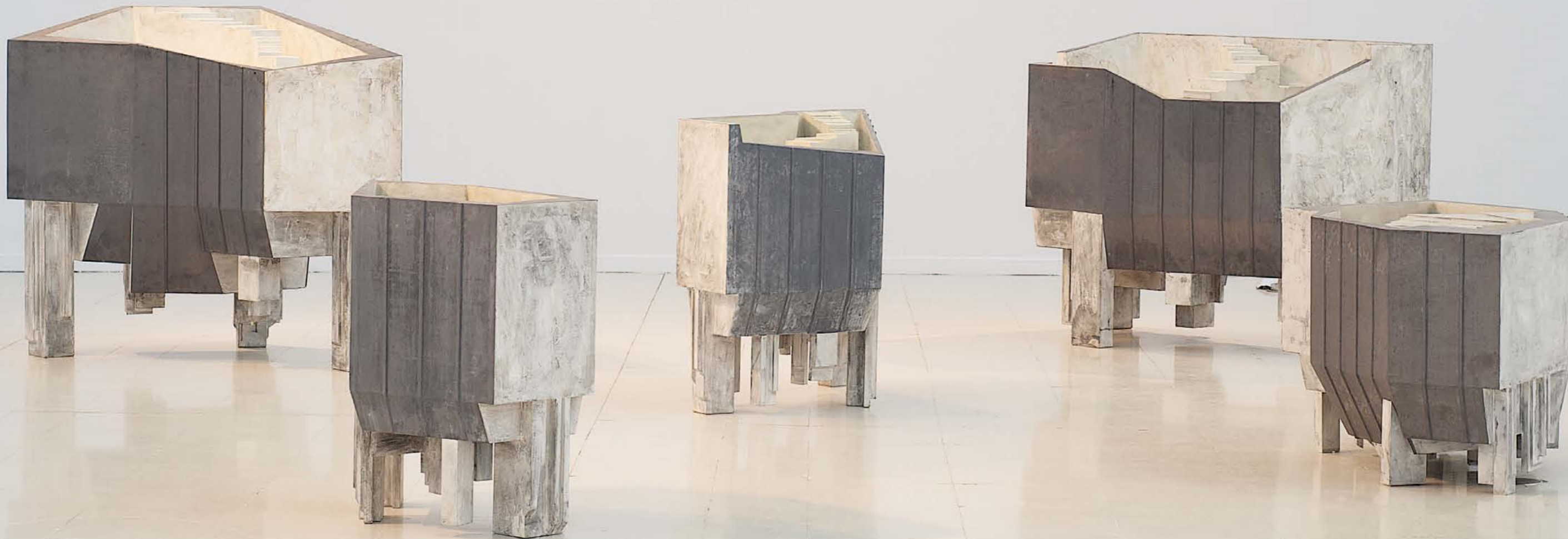
XVIII<sup>E</sup> ARRONDISSEMENT. DISTRITO 18

Plomo, madera, cera  
137 x 75 x 113 cm.



VIII<sup>E</sup> ARRONDISSEMENT. DISTRITO 8

Plomo, madera, cera  
90 x 73 x 76 cm.





QUARTIERE VII

Plomo, madera, cera  
117 x 50 x 47 cm.

Suzanne Lacy y Leslie Labowitz llevarían a la práctica con los mapas cubiertos con el sello "RAPE" durante **Three weeks in May** de 1977. Poco después, la arquitecta e investigadora en urbanismo Dolores Hayden fundaría allí el grupo **The Power of Place**, que propondría acciones públicas dirigidas a la defensa de comunidades bajo nuevas perspectivas de género, raza y etnicidad. También la francesa Françoise Choay ha denunciado las tendencias globalizadoras y telemáticas de una sociedad que transforma radicalmente la morfogénesis y la organización del territorio, creando aglomeraciones desestructuradas, sin cohesión entre las poblaciones y el entorno local, y que convierte la herencia patrimonial edificada bien en un fetiche nostálgico musealizado, bien en mercancía turística. Por mencionar solo algunas pioneras que han modificado nuestra manera de entender el urbanismo y las ciudades, en una escala de experiencias en donde los parámetros vienen marcados por el respeto y el cuidado a las diferencias, sus recuerdos y sus legítimas expectativas en un horizonte de convivencia.

Como ellas, Esther Pizarro nunca ha confiado en los informes urbanísticos oficiales y ha preferido descifrar las cartografías de las ciudades desde su experiencia cotidiana. Con materiales textiles, flexibles y funcionales ha imaginado derivas y pliegues entre las vidas cruzadas en encuentros casuales que forman el tejido de las ciudades habitables. Con **Patronando Madrid**, por primera vez y precisamente en su ciudad, aborda un proyecto colaborativo que registra mediante una encuesta los usos del tiempo y del espacio de cien residentes. Desde la ciudad suspendida y la planificación de sus vías preferentes, se descuelga una maraña de itinerarios, hilos rojos de sus recorridos vividos durante una semana, evidenciando cartografías que transparentan identidades, etiquetas intransferibles de un archivo de entretelas con narrativas cotidianas y extraordinarias. Cien entre los miles de ciudadanos que confluyen cada semana en las zonas calientes donde se dirime la pérdida y reconquista de sus derechos. Es el tiempo de la ciudadanía.

Rocío de la Villa





# WEAVIN G THE CI TIZENRY FABRIC



ROCIO DE LA VILLA

Derivas de ciudad, cartografías imposibles //

Thinking of cities implies such complex challenges that it rolls out imagery in extraordinary ways. The writer Italo Calvino coined the brilliant title **The Invisible Cities** to embrace some fifty or so interpretations: There is Tecla, a city that is a project; and Olinda, which hides other cities in concentric circles within itself. Ottavia is the epitome of existential anguish, hanging in a net over the cliff edge; and Bernice where justice and injustice alternate in its innards. But even if we refer to cities that actually exist, the veil of invisibility hovers over them.

We evoke historical cities through chronicles and clumsy maps. And although we have been imagining utopian cities since the beginning of time, city planning projects belong to the historical roll-out of Modernity, forming part of their identity. An example of this contrast can be seen between **La ciudad de las damas** (The City of the Ladies) imagined in 1405 by the writer Christine de Pizan, whose foundations, high walls and moats, palaces and mansion houses “where the ladies of acclaim and merit to whom they are assigned can live for ever” would be built with all the anonymous women who collectively took part in some meritorious event and with women who have entered the history books under their own name. And then, with the opening of the great boulevards and avenues planned by Haussmann and Deschamps, in the mid 19<sup>th</sup> century in Paris. Strolling and wandering through the streets amid the flow of the city open to impressions and inventions was the *flâneur’s* occupation, the figure whereby Baudelaire characterised the modern individual. And perhaps that is also why, like modern, fragmented identities, however much we walk around the city as tourists, users, residents or inhabitants, we just cannot visualise the city as a finished form. Neither plans nor statistics complete our image of the city, with which we are involved in a cognitive and also loving relationship.

As Ángeles Durán explains in **La ciudad compartida** (The Shared City), the cognitive relationship is at the same time one of analysis and synthesis: “The analytical dimension implies



// ESTHER PIZARRO



differentiation, acknowledgement and memorisation of its components. As it becomes known, the city is differentiated into districts, streets, ambiances, profiles and instrumental resources. The synthetic dimension involves fusion, integration and harmonisation of the parts into a single whole. The city's image, which to a certain extent is its identity, is dynamic, interactive, changing (...) is inevitably multiple, a reflection of the multiple experiences individuals have there." For those who have lived longest there, the city accumulates layers of memories like a palimpsest. The new shop fronts do not fully block out the old outlets and the steps and footprints of its inhabitants became ingrained there between its worn down pavements and roadways. Moreover, as André Breton used to say of Paris, cities also have gender, places we hate and others we prefer because they foster meetings.

Today we talk of cities and suburbs; of heteropolis as Charles Jenks termed Los Angeles, and about mega-cities, conurbations with over 10 million inhabitants, of which there are several dozen. We also talk of telepolis and of ghost cities, like Kangbashi, Chenggong and Jiantsu in China, where ten cities are being created every year in anticipation of them being home to a total of some one billion inhabitants towards the year 2030. The strange perplexity aroused when viewing them on Google Earth is similar to the sinister feeling in Adema de Calvino, in whose inhabitants the traveller recognises the faces of his dead family and friends. The vertigo this repertoire causes us, to which we have to add the hundreds of settlements with thousands of refugees and outcasts, hastens us to continue to rethink the city, to project sustainable utopian cities, to look after our real cities, and to do so we need to imagine and visualise them.

From the beginning, Esther Pizarro has been embodying visual models on the city. A study residency took her to confront Los Angeles, the jigsaw city made up of cities and their limits, border areas with a blurred identity which we go through

when we cross their 60-kilometre diameter; or if you prefer, an urban area with a 500-kilometre perimeter and one of the most complex demographic compositions in the world. Fifteen years after broaching other European cities like Paris or Rome, of installations and interventions in urban settings, archaeological sites and metropolitan transport stations, parks, institutional buildings and universal exhibition pavilions; in short, of deploying her sculpture amid architecture and town planning, she has, she says, still not finished with the city.

When she goes back over her career, she says that after her initial fascination for specific cities, she went on to broach more general issues, such as territory in Los Angeles, the urban scale in Rome, district and house in Paris, reducing the series step by step until she reached the Refuge/Carpet bag of the individual passer-by in **Derivas psicogeográficas** (Psycho-geographical drifting) which led her to explore the peripheries and, later on, industrial and endothermic landscapes which came to be invaded, as settlements, by new household fixtures.

She has undertaken a mapping of urban cartographies of historical and fragmentary experiences, aware that "it is impossible to trace out the whole map". From the rhizome structure to the prosthesis module, she has been involved in a dialectic between inside and out in order to view the deep changes between the city and the individual since the end of the last and the beginning of the new century. How can we not understand this work process tied to the farewell of the old cities, to the gentrification and the nomad figure, of the exponential growth of residential districts amid ring road junctions, the provisional nature of homes and the irruption of evictions which today are ousting out thousands of people, creating vacuums in the cartographies?

Lead and wax, silicone and felt, zips, sewing and metal threads are the materials she uses in her sculpture to describe the paradoxes in modern cities. How her fatuous aim of rationality,

ideally reticular, but which Pizarro evidences by turning it upside down, sneaking into the attics of the Parisian **Arrondissements**. Alternatively, the impossible organic vertebration of L.A., the city of cities, the one where "ethnic groups, the economic powers that be and different life styles live together without merging, without any one being sufficiently dominant to impose their order", according to Jenks, is synthesised in a grid-design **Quilt**, as if it were made up of remnants with memories and experiences. Reversibility which is also expressed in the Refuge/Carpet bag which is the city's tattooed skin and the exhibitionist bulk of the vulnerable precariousness of those who no longer acknowledge themselves as citizens. Embroidered peripheries that speak of an industrial past abandoned amid fanciful road junctions. Outskirts and slums that emerge as outgrowths in our domestic fixtures, light and interchangeable. Formalising a strategy similar to that of Martha Rosler, when with her photograph collages she wanted to "bring the war home", perhaps to the very ones for whom a quarter of a century later and with over three million homeless living on the streets in the United States, she would devise the group project entitled **Si vivieras aquí** (If you lived here).

Artists and theorists have been addressing the issue of the city since the 1960's. Jane Jacobs in her work **Life and Death of the Great American Cities** (1961) was the first to criticise the urban renewal processes undertaken in the 1950's in the United States, whose planner had been guided by ideal schematic models that had led to the destruction of the public space; in addition to sending women back home after World War II, imprisoned in their comfortable suburban houses, as Betty Friedan denounced a short time after in her work **The Feminine Mystique** (1963), the book which awoke the generation of the second wave of feminism, which would proclaim that "the personal is political". Furthermore, Jacobs related city planning, public safety and violence, a perspective that the artists Suzanne Lacy and Leslie Labowitz would put into practice with their maps stamped with "RAPE" all over them during **Three**



01-02 REFUGIO

Fieltro, silicona, cremallera, cable de acero, galvanizado  
215 x 60 x 38 cm.

**Weeks in May** in 1977. A little later, the architect and city planning researcher Dolores Hayden would found **The Power of Place** group, which would propose public actions addressed at defending communities under new perspectives of gender, race and ethnicity. Likewise, Françoise Choay has denounced the globalising and telematic trends of a society which radically transforms territorial morphogenesis and organisation, creating unstructured agglomerations, with no cohesion between the local populations and their immediate environment and which converts the legacy of their building heritage into a nostalgic museum-piece fetish, a piece of tourist merchandise. To mention just some of the pioneers that have modified our way of understanding city planning and cities, on a scale of experiences where the parameters are defined by respect and care for the differences, their memories and their legitimate expectations on a community living plane.

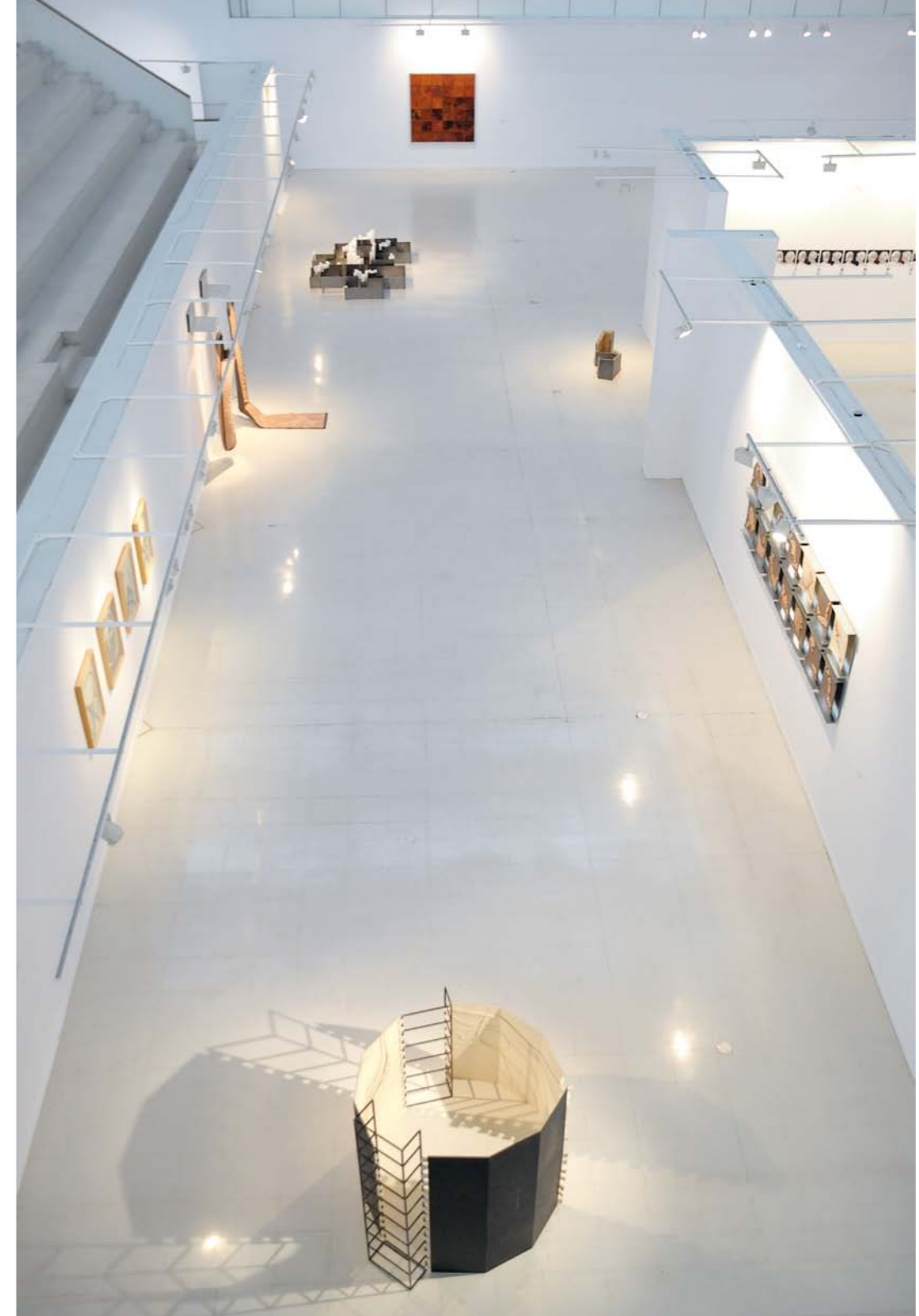
Like them, Esther Pizarro has never trusted official city planning reports and has preferred to decipher cities' cartographies based on her everyday experience. With functional, flexible, textile materials she has imagined offshoots and folds between lives crossed in casual encounters which form the fabric of inhabitable cities. With **Patronando Madrid** (Patterning Madrid), for the first time, and precisely in her city, she has taken on a group project which, through a survey, records the uses of time and space of 100 of its residents. From the suspended city and the planning of their favourite routes, a tangle of itineraries is produced, red lines of the routes they took during one week, showing cartographies that reveal identities, non-transferrable labels of a deep-reaching archive with everyday and extraordinary tales. One hundred from among thousands of citizens that converge every week on the hotspots where the loss and reconquest of rights is settled. It is the time of the citizenry.

Rocío de la Villa

Derivas de ciudad, cartografías imposibles //



// ESTHER PIZARRO









# UNA CONVERSA CIÓN ENTRE ES THER PIZARRO Y TANIA PARDO

## SOBRE CA RTOGRAF ÍAS, DERI VAS Y CIU DADES



**TANIA PARDO:** ¿De dónde procede tu interés por lo cartográfico?

**ESTHER PIZARRO:** El interés por la ciudad me viene de una experiencia personal, de entender la urbe desde un punto de vista vivido. Esas coordenadas espacio-temporales se sitúan en la ciudad de Los Ángeles, ciudad en la residí durante dos años gracias a una beca posdoctoral Fullbright. Es ahí cuando confluyen por un lado, mi investigación a nivel teórico y por otro, el planteamiento de un cambio en mi lenguaje formal porque allí era consciente de que no tenía sentido seguir haciendo el mismo tipo de trabajo que venía realizando, que por otro lado, era un trabajo muy ligado a la universidad, y a la etapa de formación.

**T.P:** La ciudad de Los Ángeles ha fascinado a muchos artistas entre ellos, al artista holandés Bas Jan Ader en su pieza *“En busca de los milagros. Una noche en L.A”*.... ¿Por qué elegiste L.A?

**E.P:** Había estado antes gracias a una beca predoctoral y cuando regreso tengo 28 años, ya había terminado mi tesis y me había fascinado ese concepto de no límite. L.A es una ciudad donde se desdibujan los límites, no hay un centro como ocurre en las ciudades europeas y donde todo se articula alrededor de nudos viarios, carreteras, autopistas. De repente ves una ciudad que es plana pero en la zona del *downtown* se produce una superposición de nudos de autopista, un hojaldrado viario. Esta ciudad era como una enorme estructura, que podías sobrevolar horas y no encontrar su límite.

**T.P:** Es evidente que en tu obra hay una marcada raíz autobiográfica en la que se intuye una relación muy directa entre la ciudad y la experiencia vivida...

**E.P:** El punto de partida sin duda es autobiográfico, de hecho las ciudades sobre las que comienzo a trabajar son en las



que resido un tiempo. Son ciudades con nombre y apellido, que tienen sentido a partir de la experiencia vivida. Esto lo conecto mucho con la fenomenología de la percepción de la que hablara Merleau Ponty y ese modo de entender el cuerpo como límite, ese estar en el mundo y cómo esa frontera que se desplaza nos ayuda a entender el espacio en el que nos movemos. Entiendo que, como ciudadanos, vivimos en un entorno urbano, como referente principal, pero ese entorno urbano, a su vez, es un entorno que nos produce extrañeza, desorientación, incomodidad en muchas cosas. En aquella época, lo que me interesaba muchísimo cuando me desplazaba a ciudades en las que no había vivido antes era esa sensación de que cualquier lugar podía ser factible de una experiencia, de un acontecimiento, ese factor que no se da cuando se trata de una ciudad en la que has crecido donde los lugares tienen ya la jerarquía de tu propia experiencia.

Por tanto esas derivas, esa capacidad de sorpresa, esa capacidad de que todo puede ser posible, esa necesidad de devorar la ciudad, o esa ansiedad por aprehenderla siempre desde esa experiencia era lo que me ha hecho detenerme en el concepto de ciudad vivida. Posteriormente, a lo largo de los años ese componente autobiográfico ha ido dejando paso a un estudio más profundo de la ciudad genérica y del ser humano o el individuo, digamos que ya no tanto la ciudad entendida desde mi propia experiencia sino que me han empezado a interesar experiencias más abiertas, de otras personas.

**T.P:** Además al concepto de ciudad se une algo muy destacado en tu práctica artística y es el interés por materiales muy concretos en tu obra –fieltro, ceras, hilos, etc.-, ¿Qué lugar ocupa lo matérico en tu trabajo?

**E.P:** Lo matérico viene de alguna manera dado por la elección de los materiales que van componiendo cada serie en la que trabajo y que no son una elección gratuita. Siempre defiendo que para mí es fundamental que el material elegido esté al



01-16 RELIEVE PSICOGEOGRÁFICO

Fieltro, silicona, hilo, cable de acero, galvanizado  
50 x 50 x 10 cm. (unidad)



servicio de la idea que se tiene, tiene que ser ese material determinado y no puede ser otro. En ese sentido me gusta variar de materiales, en realidad cuando me planteo hacer un nuevo cuerpo de trabajo desconozco qué materiales son los que voy trabajar, de hecho en esta fase inicial de concepción de obra me gustaba exponerme a la utilización de nuevos materiales, concretamente es la ciudad la que de alguna manera me decía o devolvía el material con el que debía trabajar. Considero que cada material tiene una especie de alma independientemente ya el cómo se trabaje técnicamente es diferente porque forma parte del oficio y no es lo fundamental. Cuando nos situamos en las fronteras de las cosas es cuando se saca el mayor partido, el hecho de poder pensar el material, de repente darle connotaciones que anteriormente no

se habían trabajado o el dar la vuelta a percepciones a las que habitualmente no estamos acostumbrados, es fundamental. Esa necesidad de invertir lo negativo en positivo, de utilizar cosas que habitualmente se pierden y otorgarles otro un valor como por ejemplo lo que yo hago con un material con el que se me puede identificar que es la cera.

**T.P:** En concreto hay dos materiales que han supuesto un material fundamental en tu producción, la cera y el tejido ¿cuál es el significado del uso de ambos materiales en algunas de tus piezas?

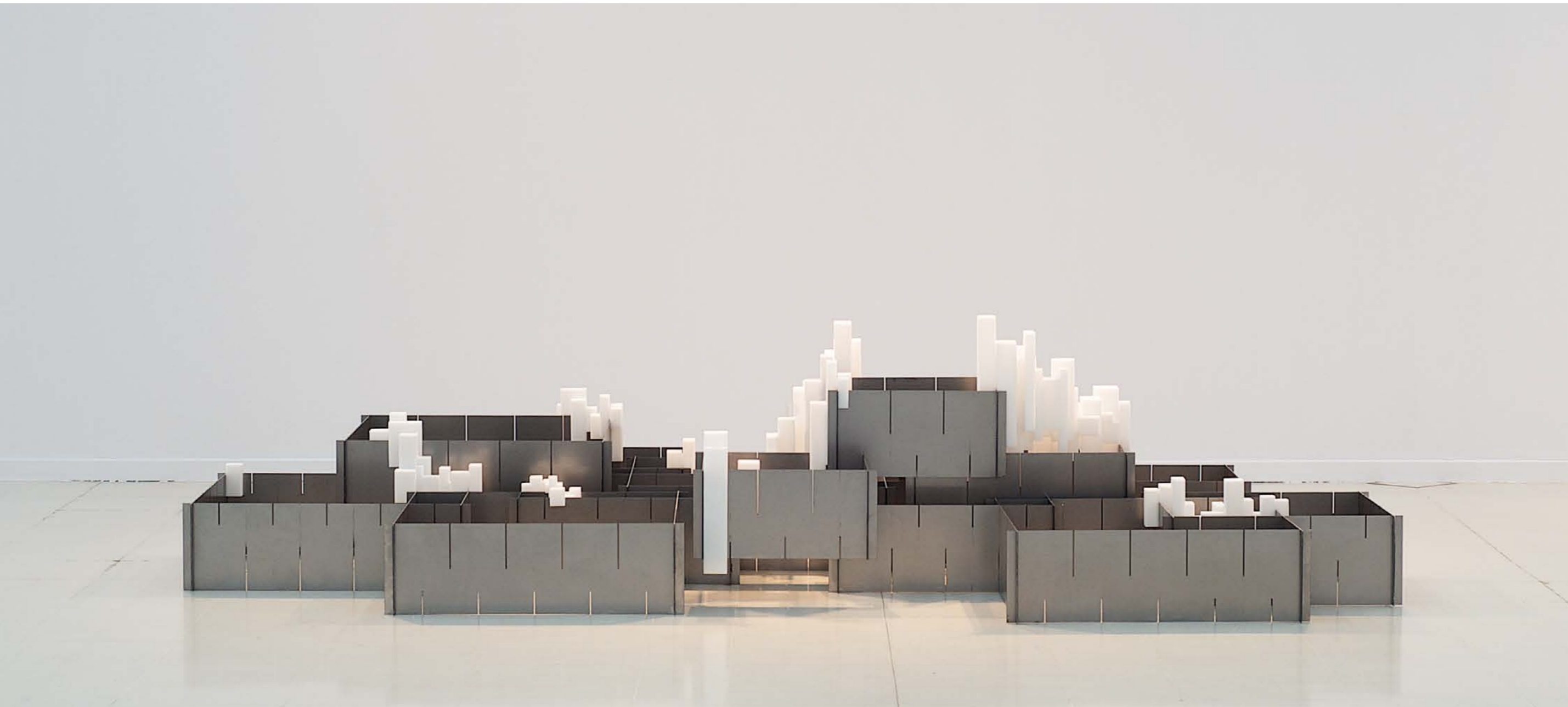
**E.P:** Por un lado la cera alude al tema del material y por otro el tejido o el patronaje responde a una especie de codificación de información, la recopilación de datos es algo distinto del material. La cera fue un material que me interesó desde los inicios de mi trayectoria porque a parte de por sus cualidades técnicas también por su valor de lo difuso. Es un material que se utiliza para entre velar la imagen, genera una fragilidad y, al mismo tiempo, es un elemento que arropa, protege y envuelve. Históricamente siempre se ha utilizado la cera en fundición cómo un medio para un fin. Es decir la cera es el vehículo que se utiliza para dejar un hueco porque cuando se derrite deja un vaciado que luego es ocupado por el metal. Reflexionando un poco sobre el valor de los materiales, me cuestioné cómo un material que realmente tiene esos valores por qué perderlos en el camino ya que es ese material, la cera, el que da sentido al acto de la fundición. La cera puede ser un material que en sí mismo sea un material final, tenemos en el escultor impresionista Medardo Rosso un precedente ya que fue el único que dejaba esculturas en cera, precisamente, por ese valor de la veladura, y por esa capacidad de dar a esos rostros la apariencia de difusos como derretidos algo que, en ese sentido, conecta muy bien con el concepto de la ciudad contemporánea. Una ciudad frágil, una ciudad como un órgano enfermo que está continuamente mutando y que puede ser expuesto a cambios que, de alguna manera, van a transformar su morfología. Por

eso la cera me parecía un material tremendamente apto para contar esa fragilidad de la ciudad y su carácter difuso de urbe contemporánea.

El mundo del tejido siempre me ha interesado doblemente y, concretamente en esta exposición, se hace muy evidente en la pieza *Mapas de movilidad. Patronando Madrid*. En realidad, si observamos cualquier tejido, nos percatamos de que está formado por un trazado ortogonal que es la trama y la urdimbre. Cualquier tejido nos redefine una cuadrícula cartesiana, homogénea, isotrópica que se forma por unas líneas horizontales y otras verticales. Si esto lo trasladamos a la ciudad, es muy común referirse al tejido urbano porque en muchas ciudades, sobre todo la contemporánea, esa trama es cartesiana y ortogonal. Entonces recupero la idea de entender las calles como hilos y filamentos que conforman ese tejido.

Junto a esto también destaco en mi obra el concepto de patronaje o de patrón. En el mundo de la confección el patrón se relaciona con el recorte de la forma y la silueta que también tiene un componente importante en mi trabajo. En concreto es la silueta que se extiende sobre un tejido que resulta infinito, entonces en ese sentido el patronaje es algo absolutamente escultórico y me permite fusionar ese concepto de piel con la idea de lo envolvente. Es decir, si entendemos la ciudad como una estructura, como ese cuerpo al que se le superponen diferentes pieles, por eso los diferentes patrones van dando a la ciudad una visión tremendamente organicista, a la que vamos atribuyendo una serie de componentes y sentimientos que nos aproximan a la ciudad táctil, a la ciudad de las experiencias, de los acontecimientos que es cómo el ser humano entiende también la ciudad. Porque en definitiva la ciudad cartesiana y fría de los urbanistas está únicamente en los planos y cualquier individuo es incapaz de entender la ciudad así.

**T.P:** ¿Cómo definirías tú misma tu obra?



2011

ESTANTERÍA  
MODULAR, MOD.  
FRACTAL

Hierro, metacrilato  
220 x 360 x 77 (h) cm.



**E.P:** Trabajo con dos componentes fundamentales en mi obra, el espacio y la materia. A partir de ahí utilizo los medios y lenguajes que vaya necesitando, si bien es cierto que al final mis respuestas artísticas se mueven en el campo tridimensional. Podría decir que soy escultora pero creo que hoy en día encorsetarnos bajo una única definición es muy complejo, prefiero hablar de un límite fluido como esa modernidad líquida que remite a Zygmunt Bauman y eso se puede aplicar a todos los niveles.

Mi obra la defino como una constante búsqueda por entender el significado y la relación entre el ser humano y el espacio que habita, y el reflexionar sobre cómo nos movemos en el mundo. Nosotros somos la materia y la ciudad es el espacio que nos rodea. A partir de ahí se dan infinitas relaciones. Por eso continúo actualmente con esa investigación porque creo que no nos agotamos de repensar la ciudad ya que es multicapas, hojaldrada, infinita. Conforme vamos estudiando cómo nuestra sociedad se va moviendo y cómo nosotros formamos parte de ella se nos va abriendo nuevas visiones, nuevas capas.

**T.P:** Hablando de todas esas relaciones infinitas que se establecen en la ciudad hay una que destaco especialmente y es la del individuo con el espacio público, un concepto que has manejado en algunas de tus intervenciones.

**E.P:** El tema del espacio público me parece fundamental. Mi trayectoria artística se sitúa en el hecho de realizar intervenciones en espacios públicos, pero el componente fundamental para llevar a cabo estas intervenciones reside en trabajar con algún tipo de metáfora que exista en ese espacio en el que yo vaya a intervenir. No intento hacer esculturas monumentales, de gran escala, que igual puede ser instalada en un sitio que en otro lado, no me interesa esa postura de la escultura pública por eso es importante establecer una diferenciación entre escultura pública e intervenciones en espacios públicos. Previamente a la realización de una intervención pública llevo a acabo

una investigación sobre ese lugar e intento descubrir algún componente que articule el peso de la obra y, a partir de ahí, desarrollo la propuesta. Lo interesante en realidad es el proceso, la arqueología del lugar, el hecho de descubrir su memoria y trabajar con acontecimientos importantes que hayan ocurrido en ese sitio para devolver algo que intrínsecamente va a estar ligado a ese lugar y que no tendría sentido en ningún otro.

**T.P:** En las intervenciones públicas el espectador, la mayoría de las veces, se topa con la obra, casi sin buscarla, en tu trabajo, tanto en las intervenciones en espacios públicos como en expositivos, ¿qué lugar ocupa el espectador?

**E.P:** El espectador tiene un componente fundamental, cualquier obra de arte se completa con el espectador. En ocasiones en mi trabajo, el espectador debe hacer un primer esfuerzo de aproximación y a unos les dirá una cosa y a otros otra distinta. Muchas veces es el propio espectador el que devuelve una lectura de la obra que yo ni siquiera me había planteado.

**T.P:** Pero en concreto, en la pieza *Mapas de movilidad. Patronando Madrid* parece que abres un ciclo nuevo a la hora de involucrar a más gente en el proceso creativo, ¿no?

**E.P:** En esta pieza que presento en CEART involucro al espectador de una manera activa, ya que la obra implica la participación previa de cien personas. Es una metodología que hasta ahora no había utilizado y que me está resultando muy satisfactoria y, a la vez, muy compleja de articular. De todos modos existen diferentes tipologías de espectador, por ejemplo, el espectador de las intervenciones públicas es el que se involucra de una manera más espontánea, ya que en su espacio cotidiano se ve invadido por un nuevo elemento y produce una respuesta de asombro, rechazo, agrado, etc., ante esa situación me interesa mucho el concepto de funcionalidad en el arte e intento reflejarlo en mis intervenciones la funcio-

alidad es lo que hace que el espectador se implique más. Las intervenciones que desarrollo en espacios públicos tienen, en ocasiones, un componente didáctico muy importante intento que la obra cuente y enseñe algo de ese lugar.

**T.P:** Si hacemos un recorrido por esta exposición, *Cartografías de ciudad, derivas imposibles*, comprobamos como en tus primeras obras el foco de interés parte de conceptos más generales como la ciudad ilimitada (L.A); pasa por centrarse en una única área (Roma), hasta entrar en un espacio más íntimo y acotado como es una buhardilla (París). A esto también se añade el paso de la experiencia propia, de esa ciudad vivida autobiográfica, para en esta muestra utilizar, por primera vez, la experiencia de otros individuos como material de una pieza, ¿es ahora cuando el proceso se convierte en parte fundamental de tu obra?

**E.P:** En los primeros trabajos el epicentro se basaba en las experiencias subjetivas que partían de mí. Pero a partir de ahí, cada nuevo proyecto te va derivando hacia otro, concretamente en la instalación central (Patronando Madrid) de esta muestra descentralizo completamente esa carga. El tema de la utilización de datos cada vez me está resultando más interesante. *Mapas de Movilidad. Patronando Madrid* es una obra absolutamente procesual, si bien es cierto que hay una estructura base que yo construyo sobre la que se van a patronar los recorridos. Es una estructura más subjetiva aunque en esa estructura que planteo, cualquier deriva puede ser posible, es decir, está articulada de tal manera, constructivamente hablando, que se puede dar cualquier recorrido, simplemente reproduciré los puntos en esa estructura que hayan sido los recorridos resultantes de los cien individuos que participan en el proyecto. A nivel de gestión es complicado el descentralizar los proyectos pero me está resultando muy satisfactorio porque te conviertes en un descodificador de datos, casi en un analista.

Al final en esta pieza también se puede, incluso, hacer una



CELDA DUAL  
Hierro, fieltro  
160 x 160 x 180 cm.



lectura muy subjetiva de la ciudad y del individuo porque aunque en todo momento se respeta el anonimato, no dejan de ser perfiles concretos de la propia ciudad. De algún modo trato de hacer visible esos infinitos recorridos que diariamente se dan en la ciudad donde cada calle es habitada por un paseo, por una deriva de un ciudadano anónimo. Yo los situo en unas coordenadas espacio temporales abiertas –porque los datos recogidos pertenecen a datos de siete días que no tienen por qué ser consecutivos-, pero el espacio está acotado a la almendra central del área metropolitana de Madrid.

**T.P:** En 1998 tras tu estancia en L.A, realizas *Percepciones de L.A, topografía y memoria*, en realidad ¿Qué significado tiene en tu trabajo la memoria y el recuerdo?

**E.P:** La memoria y el recuerdo al final son los que construyen la imagen que tenemos de la ciudad. Cuando uno viaja se expone a espacios distintos, a sensaciones diferentes pero, al final, cuando te preguntas cómo es ese lugar, cómo es esa población cierras los ojos y trabajas con la memoria. La memoria permite filtrar lo anecdótico, haciendo un ejercicio donde está implícito el concepto de “desdibujar” porque trabaja con lo difuso y lo borroso. La memoria y el recuerdo me han permitido entender la ciudad a partir de las experiencias que he tenido en estas ciudades, la imagen que uno se forma como ciudadano es la de los recuerdos y vivencias personales. De ahí que, en esta muestra, *Percepciones de L.A, topografía y memoria* comenzara a utilizar la cera ya que me permitía relacionarla con ese concepto de lo difuso. Es decir, la memoria y el recuerdo se instauran en el pasado, en otro espacio temporal y trabaja con lo difuso y lo borroso. Mientras que lo contrario, la percepción, se centra en lo nítido e inmediato.

**T.P:** Posteriormente llevas a cabo, *Construir Ciudades*, donde te centras en piezas de suelo que aluden a Roma, ¿cómo se traduce, en las piezas, la antítesis entre estas dos ciudades?

**E.P:** Este trabajo lo realizo en mi estancia en Roma, donde resido cuatro meses después de volver de L.A. Roma es la ciudad histórica, antigua, milenaria, completamente lo opuesto a la ciudad de dónde venía. Metafóricamente Los Ángeles era el tejido que representa la horizontalidad y lo plano y en Roma descubrí el concepto de ciudad hojaldrada, multicapa. Una ciudad que se ha ido construyendo sobre una superposición de culturas, de historias y de memorias. En Roma me centré en un barrio, un *quartieri*, que transitaba habitualmente y comencé a trabajar con el concepto de memoria, pero no una memoria de la ciudad sino la que se asienta en el concepto de ruina, de excavación, de lo destruido y también de lo que se recupera de esa ruina que, al final resulta difuso. De esta manera comienza a articularse *Construir ciudades*.

**T.P:** Al hablar de ciudad irremediablemente nos remitimos a la arquitectura, ¿Cómo se relaciona tu trabajo con lo arquitectónico?

**E.P:** La arquitectura es un referente importante en mi trabajo, pero lo arquitectónico siempre está dentro de ese marco contextual y ese ente complejo que es la ciudad. Yo he ido pasando del territorio, en la etapa de Los Ángeles, a la ciudad, en la etapa de Roma, y a lo arquitectónico a la etapa de París.

Cuando residía en París me empieza a llamar mucho la atención la habitabilidad de la buhardilla y ahí es donde retomo el carácter de la arquitectura en mi obra. La función de la arquitectura es la de habitar espacios y la función de la escultura es la de producir espacios para el pensamiento, entonces en ese sentido a nivel conceptual la arquitectura y la escultura trabajan en un diálogo muy fluido.

**T.P:** París es una ciudad referente en el pensamiento contemporáneo, que remite a multitud de nombres desde Walter Benjamín o la guía psicogeográfica de Guy Debord, ¿qué hay de esta ciudad en tu trabajo?

**E.P.:** En París me intereso mucho el contraste de la arquitectura, desde la habitabilidad de la buhardilla a ese carácter escenográfico donde la fachada que da a la calle principal está immaculada mientras que das la vuelta y la medianera está cayéndose a pedazos. A partir de la fascinación por ese contraste realizo una serie de piezas en las que convierto a cada barrio de París en un tejado, además les doy la vuelta y las chimeneas se convierten en pilares de sujeción. En el interior de estas piezas se observa una compleja yuxtaposición de plataformas de escaleras que nos remiten a esos espacios imposibles de Piranesi con escaleras infinitas o al texto de Gaston Bachelard

Derivas de ciudad, cartografías imposibles //



01-04 NUDO VIAL  
Feltro, hilo  
60 x 70 cm. (unidad)

sobre *La poética del espacio* donde habla, precisamente, de la buhardilla y del poder de la escalera que parece que nunca se baja y siempre se sube, como metáfora de la propia vida.

**T.P.:** En *Geografías Interiores y Cuerpos expandidos* (2005) será la primera vez que trates el concepto de cartográfico aplicado a la silueta humana, ¿Cómo surge esta idea?

**E.P.:** Surge como consecuencia posterior de la obra realizada en París porque la escala se va acotando y deriva en el individuo como paisaje. Voy ampliando y paso de la ciudad al paisaje. Esto me lleva a entender el cuerpo en sí mismo como un paisaje al que aplico medidas cartográficas, con sus curvas de nivel, con sus acotaciones. Pasar de lo plano a la tridimensionalidad, es un ejercicio que me apasiona, el hecho de codificar, en este caso, cuerpos me ha llevado a querer realizarlo ahora con rostros que sí tienen una identidad.

**T.P.:** Por otro lado, además de lo autobiográfico en tu obra está muy presente el concepto de lo doméstico, como observamos en una de tus recientes exposiciones *Prótesis domésticas*, ¿Cómo planteas lo doméstico en tu obra?

**E.P.:** En este sentido continúo una investigación que va del individuo a la casa y a lo doméstico, que a su vez, relaciono con lo protésico y con el hecho de entender la ciudad como un cuerpo enfermo al que le crecen tumoraciones y en el que en un momento dado hay que extirpar y corregir mediante órtesis y prótesis. Estos conceptos, el de la corrección y de la sustitución de algo amputado, me interesan mucho. Porque entiendo que la visión organicista de la ciudad se entiende como un cuerpo de órganos. Entonces estableciendo un paralelismo entre el lenguaje de la ortopedia y el lenguaje urbano y dentro del entorno de lo doméstico, del hogar, de la casa y, en esta exposición, en concreto, lo que muestro son objetos de mobiliario cotidiano absolutamente reconocibles –una mesa, una



// ESTHER PIZARRO





ESTANTERIA #04, MOD. ASENTAMIENTO

Metacrilato, leds, aluminio anodizado  
102 x 29 x 15 (h) cm.



ESTANTERIA #03, MOD. ASENTAMIENTO

Metacrilato, leds, aluminio anodizado  
102 x 29 x 26,5 (h) cm.



ESTANTERÍA #01, MOD. ASENTAMIENTO

Metacrilato, leds, aluminio anodizado  
102 x 29 x 17 (h) cm.



ESTANTERIA #02, MOD. ASENTAMIENTO

Metacrilato, leds, aluminio anodizado  
102 x 29 x 34 (h) cm.



cuna, una estantería, una banqueta, etc.-a los que deformato al instalarles prótesis urbanas, una metáfora de cómo al objeto se le ven amputadas determinadas funciones que son sustituidas por elementos crecientes. Por ejemplo, el límite de la estantería se va desdibujando porque se va colgando una ciudad hacia abajo. Aquí se evidencian otros procesos de investigación relacionados en la ciudad contemporánea con esos procesos de anestesia, de cirugía, esos procesos tumorales.

**T.P:** Pero, ¿Por qué, en este caso, vinculas la ciudad a la enfermedad?

**E.P:** Porque de alguna manera la ciudad está enferma, es un órgano al que continuamente se le están haciendo operaciones de cirugía, de acupuntura, y se están produciendo nuevas correcciones y prótesis, de elementos que no terminan de funcionar.

Lo de la enfermedad tiene que ver con el daño que le estamos haciendo a la ciudad, con la concienciación social de que no protegemos a las ciudades y se están produciendo efectos secundarios (capa de ozono, contaminación medioambiental). Todo eso enferma a la ciudad, la vuelve gris y hace que su pulso vital se vea disminuido, entonces de alguna manera *Prótesis domésticas* reflexionaba sobre esto.

**T.P:** Y en esta muestra titulada *Derivas de ciudad, cartografías imposibles*, ¿Qué nos estas narrando?

**E.P:** El relato de la cartografía, de las derivas de la ciudad. Pretendo reflexionar y hacer reflexionar al espectador sobre cómo vivimos la ciudad y qué imagen tenemos de ella, del entorno, del espacio en el que nos movemos. Esa idea no es la que aparece en un mapa –un mapa no deja de ser una codificación de una serie de datos que han realizado especialistas-, pero mapas hay muchos, me interesa hacer ver al espectador que al final la imagen que uno tiene es una construcción mental y subjetiva

que se realiza a partir de su propia experiencia. Esto queda más claro en la pieza que presentamos (Patronando Madrid) -me gusta hablar en plural de ella- porque aunque parte de mí, la obra la han realizado cien individuos. Me interesa ese rizoma generado, esa construcción colectiva. Colectiva pero, a la vez, también individual porque son biografías individualizadas que se van a sumar en setecientas capas que son los setecientos recorridos reflejados en el proyecto. Al final el tejido resultante es el del fieltro, ese material que no tiene una estructura cartesiana sino rizomático, del que habla Delauze, en el que toda posibilidad puede ser, donde las direcciones dependen de otras cosas y no de unos ejes o de algo previamente estructurado. He intentado reflejar ese tejido rizomático en la instalación a través de esas setecientas derivas, que me han sido dadas y que yo de alguna manera interpreto en base a unos datos.

En esta pieza estoy construyendo una especie de tejido formado por setecientas capas, que las conforman los setecientos recorridos que aparecen reflejados. El recorrido trabaja con el espacio de una manera tridimensional pero, al mismo tiempo es un tejido diagramático basado en patrones como mapas de derivas y flujos, un mapeado de la ciudad vivida de cien personas.



# A CONVERSATION BETWEEN ESTHER PIZARRO AND TANIA PARDO

## ON CARTOGRAPHIES, DRIFTINGS AND CITIES



TANIA



PARDO

Derivas de ciudad, cartografías imposibles //



// ESTHER PIZARRO

**TANIA PARDO:** Where does your interest in cartography come from?

**ESTHER PIZARRO:** My interest in cities comes from a personal experience, of understanding the city from a lived perspective. Those space-time co-ordinates lie in the city of Los Angeles, the city where I lived for two years, thanks to a Fulbright postdoctoral scholarship. It is there where there was a convergence, on the one hand of my research on a theoretical level and on the other, of broaching a change in my formal language because there I was aware that it made no sense to continue doing the same type of work I had been doing to date, and because it was work closely tied to the university and to my time in education.

**T.P:** The city of Los Angeles has fascinated many artists, including the Dutch artist Bas Jan Ader in his work *"In search of miracles. A night in L.A."*.... Why did you choose L.A.?

**E.P:** I had been there before thanks to a predoctoral scholarship and when I returned I was 28, I had then finished my thesis and I had been fascinated by that no limit concept. L.A. is a city where the limits are blurred, there is no centre as happens in European cities and where everything is articulated around road junctions, roads and motorways. Suddenly you see a city that is flat but in the downtown area there is a superimposition of motorways junctions, a flaky-pastry road system. This city was like an enormous structure you could fly over for hours and not come to its boundary.

**T.P:** It is evident that your work contains a marked autobiographical root, in which one intuitively perceives a very direct relationship between the city and the experience lived...

**E.P:** The starting point is undoubtedly autobiographical, indeed the cities on which I begin to work are those where I live for a time. They are particular cities, which make sense from the ex-



perience lived there. I connect this a lot with the phenomenology of perception that Merleau-Ponty talks about and therefore understand the body as a limit, that being the world and how that moving border helps us to understand the space we live in. I understand that, as citizens, we live in an urban setting, as our main reference point, but that urban setting is, in turn, what causes strangeness, disorientation, discomfort in many things. At that time, what really interested me when I moved to cities where I had not lived before was that sensation that any place could be feasible for an experience, for an event; that factor that does not occur when you are in the city where you grew up, where places now have the hierarchy of your experience.

Therefore, those driftings, that capability to surprise, that capability that everything may be possible, that need to devour the city, or that anxiety to apprehend it, it was always from that experience which has led me to stop at the lived city concept. Subsequently, over the years that autobiographical component has gradually given way to a deeper study of the general city and of the human being or the individual; let's say, not so much the city understood from my own experience but rather that I have begun to be interested in other people's more open experiences.

**T.P:** In addition to the city concept, there is something else very prominent in your artistic undertakings and that is your interest for very specific materials in your work – felt, waxes, threads, etc. What place does the material aspect occupy in your work?

**E.P:** The material aspect is to a certain extent defined by the choice of materials that compose each of the series I work on and they are not a free choice. Always defending that for me it is fundamental that the material chosen serves the idea I hold; it has to be that specific material and can be no other. In this question, I like to vary materials. In fact when I consider making a new body of work, I don't know what materials I'm going to

work with; indeed, in this initial conception phase of my work, I like to expose myself to the use of new materials and it was specifically the city which in some way told me or returned to me the material that I should work with. I consider each material has a kind of soul, independently of how it is technically worked, because that is part of the trade and is not the fundamental question. When we stand on the borders of things is when we get the most out of them; the fact of being able to think the material, of suddenly giving it connotations which were previously not being worked with or flipping over perceptions to those we are not used to, is fundamental. That need to invert the negative and make it positive, of using things that are usually lost and giving them another value, something I do, for example, with a material with which I can identify - wax.

**T.P:** There are specifically two materials which have been a fundamental material in your production, wax and fabric. What is the meaning of the use of the two materials in some of your works?

**E.P:** On the one hand wax alludes to the topic of the material and on the other, the fabric or pattern represents a kind of information coding; data recompilation is something different to the material. Wax is a material that has interested me from the beginnings of my career, apart from its technical qualities also because of its value through its diffuseness. It is a material that is used to blur image, it generates a fragility and, at the same time, it is an element that enwraps, protects and envelops. Historically, wax has always been used in casting as a means to an end. In other words, wax is a vehicle used to leave a hollow because when it melts it leaves an empty space that is occupied by the metal. Reflecting a little on the value of materials, I wondered how a material that really has those values has to lose them along the way, because it is that material, wax, that has given meaning to the act of casting. Wax may be a material that in itself is an end material - we have the impressionist sculptor Medardo Rosso, a precedent because he was



Derivas de ciudad, cartografías imposibles //

ESTHER PIZARRO

the only one leaving sculptures in wax, precisely for that fuzzy value and for its capacity to give those faces a diffuse appearance, as if melted, something that, in that sense, ties in very well with the contemporary city concept. A fragile city, a city like a sick organ that is continually mutating and which may be exposed to changes which are, in some way, going to transform its morphology. That is why wax seemed to me to be a highly suitable material for indicating the city's fragility and the diffuse nature of the contemporary metropolis.

The world of fabric has always held a dual interest for me and, specifically in this exhibition, it is particularly evident in the piece entitled *Mapas de movilidad. Patronando Madrid* (Mobility Maps. Patterning Madrid). In fact, if we observe any fabric, we can see that it is formed by an orthogonal alignment which is the weft and the warp. Any fabric redefines for us an isotropic, homogenous, Cartesian grid which is formed by horizontal and vertical lines. If we transfer this to the city, it is very common to refer to the urban fabric because in many cities, in contemporary ones in particular, that weft is Cartesian and orthogonal. Then, I recover the idea of understanding streets as rows and filaments that make up that fabric.

Together with this, in my work I also highlight the concept of patterning or pattern. In the dressmaking world, the pattern is related to cutting the shape and the silhouette that also is an important component in my work. Specifically, it is the silhouette that is spread over a fabric which proves infinite, and in that case then, pattern design is something absolutely sculptural and which enables me to merge that skin concept with the all-enveloping idea. That is, if we understand the city as a structure, like that body onto which different skins are superimposed, that is why the different patterns gradually give the city a tremendously organicist vision to which we attribute a series of components and feelings that bring us closer to the tactile city, the city of experiences, of the events which tell us how the human being also understands the city. Why, in short,

the town planners' cold Cartesian city is only in their drawings and any individual is capable of understanding the city that way.

**T.P:** How would you yourself define your work?

**E.P:** I work with two fundamental components in my artwork, space and the material. From there, I use the means and the languages I need, while it's true that in the end my artistic responses move in a three-dimensional field. I could say I'm a sculptress but I believe today that being corseted into a single definition is very complex; I prefer to talk about a fluid boundary like that liquid modernity to which Zygmunt Bauman refers and that can be applied on all levels.

I define my work as a constant search to understand the meaning and the relationship between the human being and the space he inhabits and a reflecting on how we move in the world. We are material and the city is the space surrounding us. From there on, there are infinite relations. That is why I'm currently continuing with this line of research because I believe that we never run out of ideas when rethinking the city, because it has multiple layers, flaky pastry-like, infinite. As we study how our society is gradually moving and how we form part of it, new visions, new layers open up to us.

**T.P:** Talking about those infinite relationships that are forged in the city, there is one in particular that stands out and that is the individual's relationship with public space, a concept you have addressed in some of your interventions.

**E.P:** The topic of public space is, in my opinion, fundamental. My artistic career is devoted to carrying out interventions in public spaces, but the fundamental component for carrying out these interventions resides in working with some kind of component that exists in that space in which I am going to intervene. I don't try to make monumental sculptures on a large scale, which can equally be set up in one place or another;

Derivas de ciudad, cartografías imposibles //

ESTHER PIZARRO



I'm not interested in that side of public sculpture. That's why it's important to differentiate between public sculpture and interventions in public places. Prior to undertaking a public intervention, I do research into that place and try to discover some component that will bear the weight of the piece and it's from there that I develop the proposal. The interesting thing is, in fact, the process, the archaeology of the place, the fact of discovering its memory and working with important events that have happened in that place to return something that is intrinsically tied to that place and which would make no sense anywhere else.

**T.P:** In public interventions, the majority of times the spectator bumps into the piece without looking for it; in your work, both in interventions in public spaces and in exhibitions, what role does the spectator play?

**E.P:** The spectator is a fundamental component; any work of art is made complete with the spectator. At times, in my work, the spectator must make an initial effort of approximation and to some I would say one thing and to others something different. Many times it is the spectator himself who returns a reading of the work that I had never even contemplated.

**T.P:** But specifically, in the piece *Mapas de movilidad. Patronando Madrid (Mobility Maps. Patterning Madrid)*, you seem to open a new cycle when it comes to engaging more people in the creative process, don't you?

**E.P:** In this piece that I am presenting at CEART, I actively engage the spectator, given that the work involves the prior participation of one hundred people. It is a methodology that hitherto has not been used and that is proving highly satisfactory while at the same time being very complicated to articulate. In any event, there are different types of spectator, for example the public interventions spectator is the one that is most spontaneously involved, given that their everyday

space is invaded by a new element and produces a response of amazement, rejection, pleasure, etc.; before that situation I'm very interested in the concept of functionality in art and I try to reflect this in my interventions – functionality is what engages the spectator most. The interventions I undertake in public spaces at times have a very important didactic component – I try to make each work say and teach something about that place.

**T.P:** If we take a tour of this exhibition, *Cartografías de ciudad, derivas imposibles*, (Cartographies of the city, impossible driftings), we can see that in your earlier works your attention spotlighted more general concepts such as the unlimited city (L.A.); it goes on to focus on a single area (Rome) until it enters a more intimate and limited space – the attic (Paris). In addition there is the passage of your own experience, of that lived autobiographical city, to use, for the first time, in this exhibition, the experiences of other individuals as material for a piece. Is it now when the process becomes a fundamental part of your work?

**E.P:** In my early works, the epicentre was based on subjective experiences which arose out me. But from them on, each new project has given rise to another, specifically in the central installation (*Patronando Madrid*) of this exhibition, I am completely decentralising that load. The topic of using data is becoming increasingly more interesting for me. *Mapas de Movilidad. Patronando Madrid* (Mobility Maps. Patterning Madrid) is a work that is wholly process-based, although it is true there is a foundation structure which I build, on which the routes are going to be patterned. It is a more subjective structure; however in that structure I am contemplating, any offshoot could be possible, i.e., it is articulated in such a way, constructively speaking, that any route is possible; I will simply reproduce the points on that structure that have been the resulting routes of the one hundred individuals who have taken part in the project. At management level it is complicated



to decentralise a project, but it is proving very satisfactory because you become a data decoder, almost an analyst.

At the end of this piece, it is even possible to make a very subjective reading of the city and of the individual because, although their anonymity is respected at all times, they are nothing if not specific profiles of the city itself. In some way I am trying to make visible those infinite routes which are taken daily in the city, where each street is inhabited by a stroll, by the drifting of an anonymous citizen. I place them in open space-time co-ordinates, because the data gathered belongs to data of seven days which do not have to be consecutive, but the space is limited to the central almond of the metropolitan area of Madrid.

**T.P:** In 1998, after your stay in L.A., you undertake *Percepciones de L.A., topografía y memoria*, (Perceptions of L.A., Topography and Memory), but what meaning does memory and recollection actually have in your work?

**E.P:** In the end, it is memory and recollection that construct the image we have of the city. When a person travels, he is exposed to different spaces, different sensations but, in the end, when you wonder what that place is like, what that town is like, you close your eyes and you work with your memory. Memory allows you to filter out the trivia, carrying out an exercise where the concept of “blurring” is implicit because it works with what is diffuse and fuzzy. Memory and recollection have enabled me to understand the city based on the experiences I have had in these cities, the image that one forms of oneself as a citizen is that of recollections and personal experiences. From there, in this exhibition *Percepciones de L.A., topografía y memoria* I began to use wax because it allowed me to relate it to that concept of diffuseness. In other words, memory and recollection are established in the past, in another time space and work with what is diffuse and blurred. While perception, to the contrary, focuses on what is sharp and immediate.

**T.P:** You subsequently undertake *Construir Ciudades* (Building Cities) where you focus on floor pieces which allude to Rome. How is the antithesis between these two cities translated in the works?

**E.P:** I carried out this work in Rome, where I lived for four months after returning from L.A. Rome is the historic, ancient city, thousands of years old, completely the opposite of the city I had come from. Metaphorically, Los Angeles was the fabric that represented what is horizontal and flat and in Rome I discovered the concept of the multilayer, flaky pastry city. A city that been built on a superimposition of cultures, of histories and memories. In Rome, I focussed on a neighbourhood, a *quartieri*, which I regularly walked through and I began to work with the concept of memory, but not a memory of the city, but rather one that is lain on the concept of ruin, of excavation, of what is destroyed and also what is recovered from that ruin, which in the end proves diffuse. That was how *Construir Cuidades* began to be articulated.

**T.P:** When we talk about a city, we inevitably refer to architecture. How does your work relate to architectural aspects?

**E.P:** Architecture is an important reference point in my work, but architectural aspects always come within that contextual framework and that complex entity – the city. I have gradually come to move from territory, in my stage in Los Angeles, to the city; in my stage in Rome, and to architectural aspects to the stage in Paris.

When I was living in Paris, the habitability of the attic seriously attracted my attention and it there where I take the nature of architecture up again in my work. The function architecture performs is to inhabit spaces and the function of sculpture is to produce spaces for thought; then in that sense, at a conceptual level, architecture and sculpture work in a very fluent dialogue.



**T.P:** Paris is a benchmark city in contemporary thought which refers us to a plethora of names ranging from Walter Benjamin or Guy Debord's psychogeographical guide. What is there of that city in your work?

**E.P:** In Paris I took a great interest in the contrasts of architecture, from the habitability of the attic to that stage-like nature where the façade looking out onto the main street is immaculate, whereas if you go round the back, the party wall is falling to pieces. Based on my fascination for that contrast, I did a series of works in which I convert each neighbourhood in Paris into a rooftop; I turn them upside down, moreover, and the chimneys become support posts. In the inner parts of these works there is a complex juxtaposition of staircase platforms which remind us of Piranesi's impossible spaces with never-ending stairs or Gaston Bachelard's text on *La poética del espacio* (The Poetry of Space) where he talks precisely about the attic and the power of the staircase that never we never seem to climb down, rather always up, as a metaphor of life itself.

**T.P:** In *Geografías Interiores y Cuerpos expandidos* Inner Geographies and Expanded Bodies (2005) this would be the first time you address the concept of cartography applied to the human silhouette. How did that idea arise?

**E.P:** It was a consequence of the work done in Paris because the scale became limited and resulted in the individual as a landscape. I spread and went from cities to landscapes. This led me to understand the body in itself as a landscape to which I apply cartographic measures, with their contour lines, their elevation marks. Going from the flat to three dimensions is an exercise that enthral me, the action of encoding, bodies in this case, has led me to now want to do so with faces that do have an identity.

**T.P:** On the other hand, as well as the autobiographical aspect in your work, the domestic concept also has a significant presence in your work, as we can see in your recent

exhibition *Prótesis domésticas* (Domestic Protheses). How do you contemplate the domestic aspect in your work?

**E.P:** In this sense, I continued a research project which went from the individual to the home and domestic aspects, which, in turn, I related to prosthetic aspects and with the fact of understanding the city as a sick body on which there are growths and which at a particular time it is necessary to surgically remove and correct using orthotics and prostheses. These concepts, the correction or replacement of something amputated interest me deeply. Because I understand that the organicist view of the city understands a body with organs. Then, establishing a parallelism between the language of orthopaedics and urban language and within an environment with domestic aspects, the home, the house and, specifically in this exhibition, what I am showing are absolutely recognisable, everyday items of furniture – a table, a cot, a shelf, a stool, etc., which I deform by fitting them with urban prostheses, a metaphor of how the object has had certain functions amputated which are replaced by growing elements. The limit of the shelf, for example, is becoming faded because a city is hanging down. Here, other research processes are apparent, relating the contemporary city to those, anaesthetic, surgical, tumour processes.

**T.P:** But why does everything refer to a sick city?

**E.P:** Because the city is, in some way, sick; it is an organ which is continually undergoing surgery, acupuncture and new corrections and prostheses are being produced, elements which don't quite work.

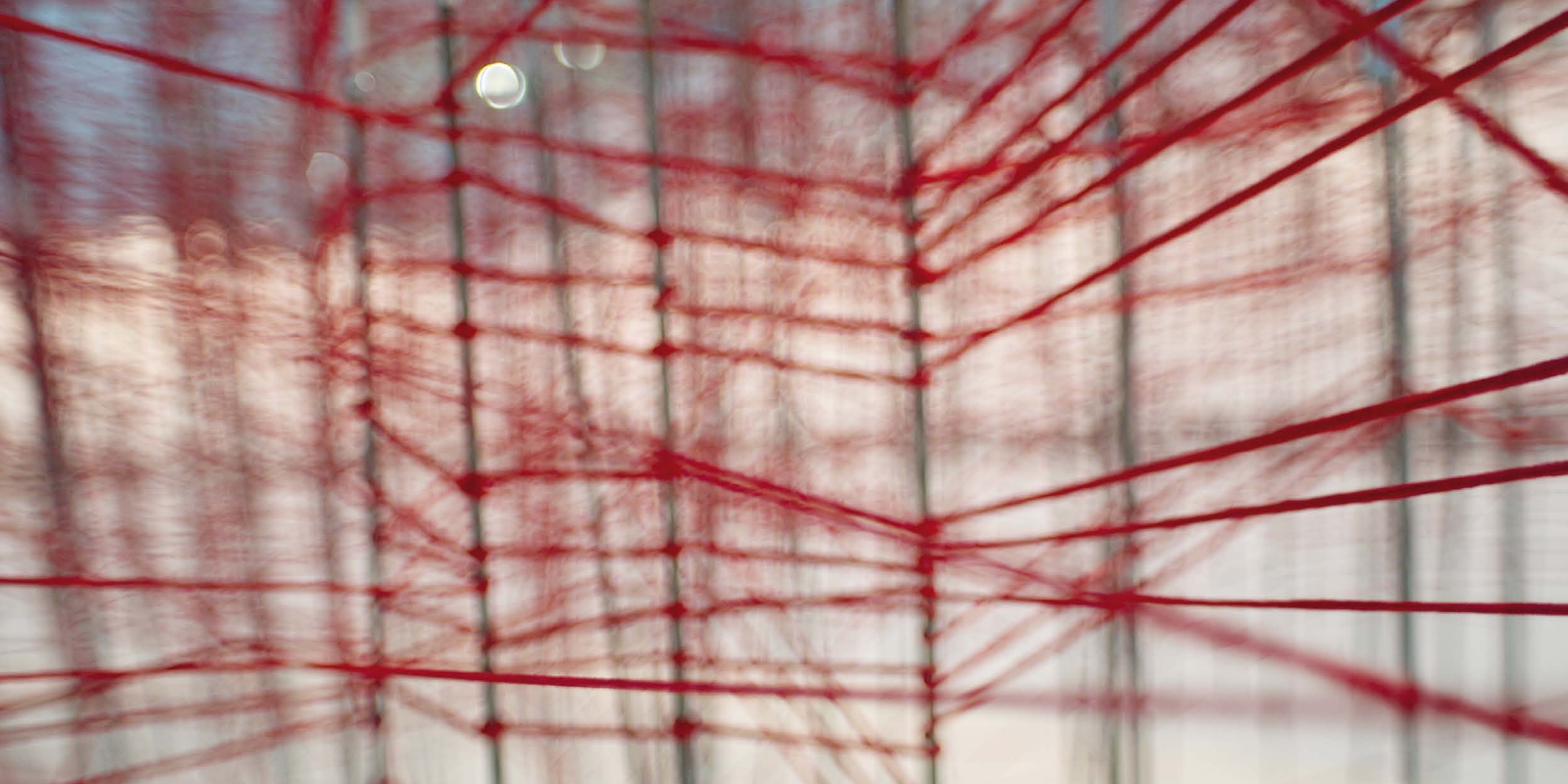
The question of sickness has to do with the damage we are doing to the city, with social awareness that we are not protecting the cities and secondary effects are occurring (ozone layer, environmental pollution). All that makes a city sick, it becomes grey and its pulse lowers; then in some way *Prótesis domésticas* reflected on this.

**T.P:** And in this exhibition entitled *Derivas de ciudad, cartografías imposibles* (City Driftings, Impossible Cartographies), what are you telling us?

**E.P:** The tale of cartography, of the city's driftings. I aim to reflect and make the spectator reflect on how we live the city and what image we have of it, of the environment, of the space in which we move. That idea is not what appears on a map – a map is nothing more than a coded series of data drawn up by specialists; but there are many kinds of maps and I am interested in making the spectator see that in the end, the image one holds is a subjective, mental construction that is built based on our own experience. This becomes clearer in the piece we are presenting (*Patronando Madrid* – Patterning Madrid) – I like to talk about it in the first person plural, because although it started within me, the work has been undertaken by one hundred individuals. I am interested in that rhizome produced, that collective construction. Collective but, at the same, individual because they are individualised biographies which come to total seven hundred layers which are the seven hundred routes reflected in the project. In the end, the resulting fabric is a piece of felt, that material whose structure is not Cartesian but rather a rhizome, of which Delauze talked and where every possibility may occur, where the directions depend on other things and not on some axes or a previously structured thing. I have tried to reflect that rhizome fabric in the installation through those seven hundred driftings that I have been given and that I interpret in some way based on some data.

In this piece I am constructing a kind of fabric formed by 700 layers that make up the seven hundred routes that are reflected. The route works with space in a three-dimensional way, but at the same time it is a diagrammatic fabric based on patterns as maps of driftings and flows, a mapping of one hundred people's lived city.









2013

MAPAS DE MOVILIDAD. PATRONANDO MADRID

Aluminio, goma elástica, varilla roscada  
600 x 400 x 150 cm.



# MAPAS DE MOVILIDAD: PATRONADO MADRID



ESTHER PIZARRO

Las urbes actuales son organismos vivos, en continuo movimiento, formadas por infinitas capas de información donde el sujeto contemporáneo debe construir su espacio físico determinado, del que saca la información necesaria para generar su espacio mental, una imagen del mundo que va más allá de lo que su ambiente sensorial le comunica. A lo largo de su vida, el individuo pasa por una variedad de ambientes, de lugares físicos y culturales diferentes, dotados de características propias. La posibilidad de pasar de un ambiente a otro sin “chocarse” con los umbrales que los separan entre sí, depende en gran medida de la disponibilidad cultural de un adecuado concepto de espacio. El desarrollo técnico-científico ha multiplicado los umbrales por los que debemos pasar: del espacio-tiempo de la autopista a la pequeña aldea, del centro histórico peatonal a la red metropolitana, de los aeropuertos a la isla perdida; pero especialmente los límites se desdibujan en el umbral espacio-temporal de la pantalla de ordenador o del *Ipad*.

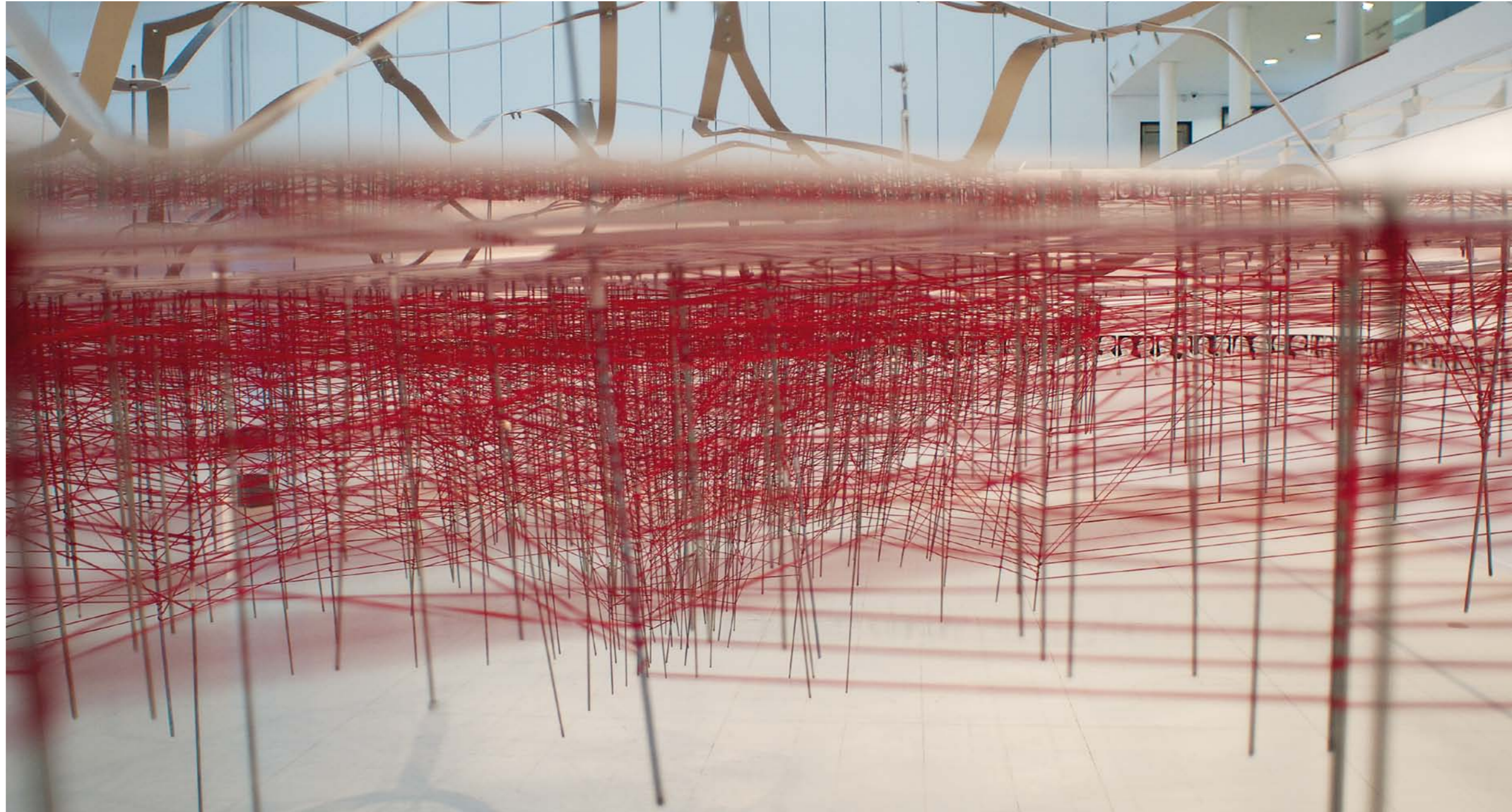
Hoy en día nuestros itinerarios perceptivos atraviesan un espacio que se encuentra estratificado según la velocidad del medio técnico empleado: nos movemos horizontalmente en un estrato y verticalmente entre un estrato y otro. En este tipo de experiencia perceptiva el individuo es capaz de generar lugares, aunque su característica no sea ya la de un espacio geoméricamente continuo.

La experiencia de este espacio estratificado, discontinuo e interconexo, genera nuevos tipos de agregaciones. Se forman unas redes de lugares percibidos como análogos, de algún modo considerados “ceranos”, al menos en nuestra percepción. En un mismo itinerario perceptivo podemos movernos entre puntos físicamente cercanos, lejanos, o incluso entre puntos virtuales. Los individuos en sus desplazamientos cotidianos en la ciudad generan una serie de patrones invisibles. Estos patrones llevan escondidos de forma intrínseca la memoria de sus moradores, sus costumbres, sus deseos, sus hábitos, sus vicios, etc...

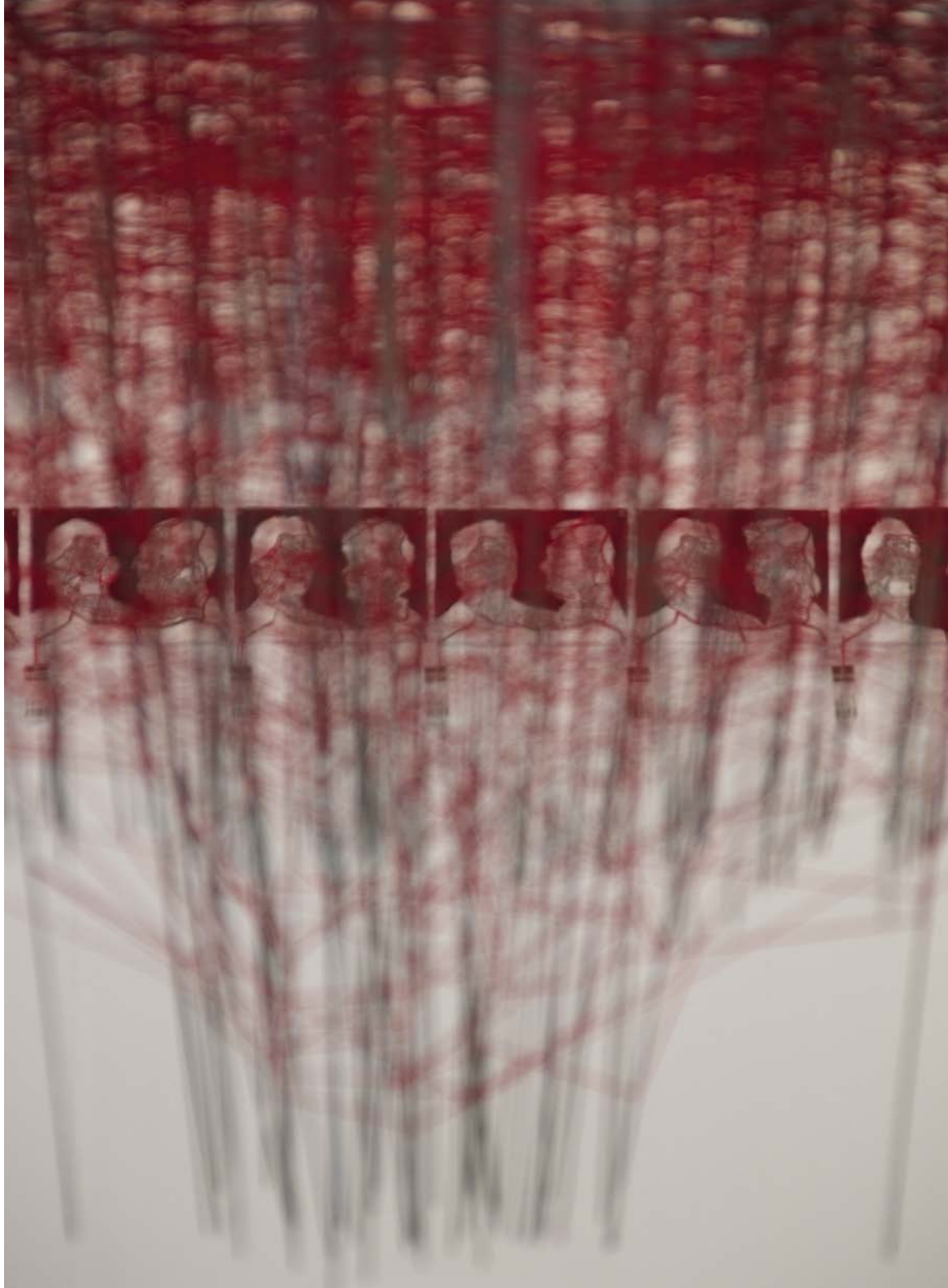


ESTHER PIZARRO









Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su famoso libro "Mil Mesetas" nos hablan del principio de cartografía y de calcomanía.<sup>1</sup> La finalidad del calco es la descripción de un estado de hecho, la compensación de relaciones intersubjetivas o la exploración de un inconsciente oculto en los recovecos de la memoria y del lenguaje. El mapa, por su parte, se opone al calco porque se orienta hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre si mismo, lo construye. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo o una formación social. Contrariamente al calco, un mapa siempre tiene múltiples entradas. Según sus indicaciones, es necesario volver a colocar siempre el calco sobre el mapa de este modo comenzará su lectura rizomática.

En este sentido, el mapa no es únicamente algo plano, si fuera así, sería el mapa de los geógrafos. Nuestro mapa es un mapa lleno de entrecruzamientos, un continuo enhebrado de hilos, un entretejido tridimensional de líneas; sólo de esta forma seremos capaces de plasmar la fragmentariedad de la ciudad actual, que nos revela Manuel Gausa<sup>2</sup>, en todo su despiece, a lo largo de todos sus tiempos, en la heterogeneidad de sus discontinuidades: cartografías abiertas, abstractas y concretas a la vez; definidas e indefinidas; precisas y evolutivas a un tiempo; construidas de capas de información combinables, datos convencionales \_materiales físicos, táctiles\_ y otros menos evidentes, apenas traducibles en variables inmateriales, casi virtuales \_flujos, energías, escalas, procesos, etc.\_; datos operativos, más que imágenes esteticistas.

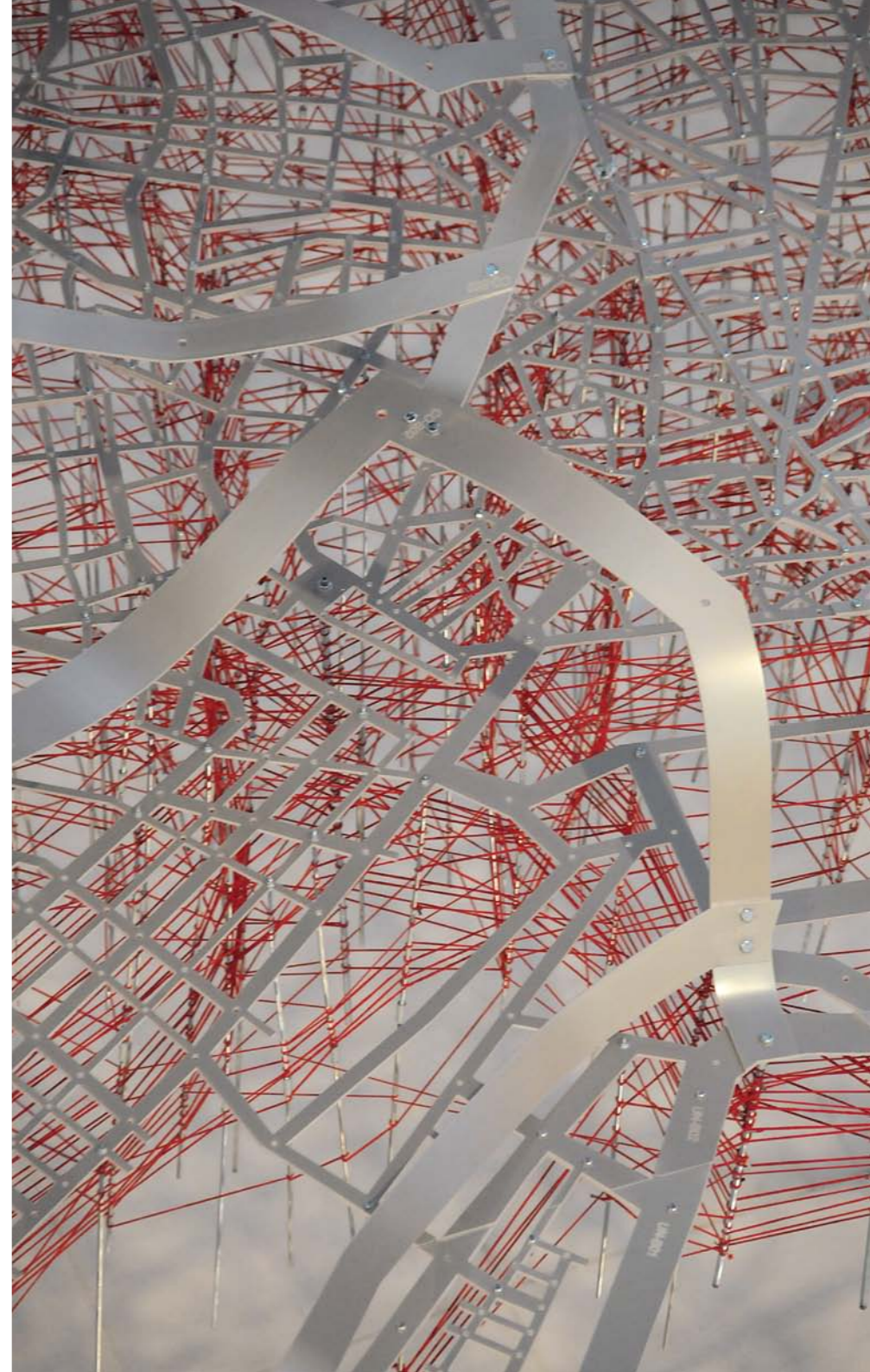
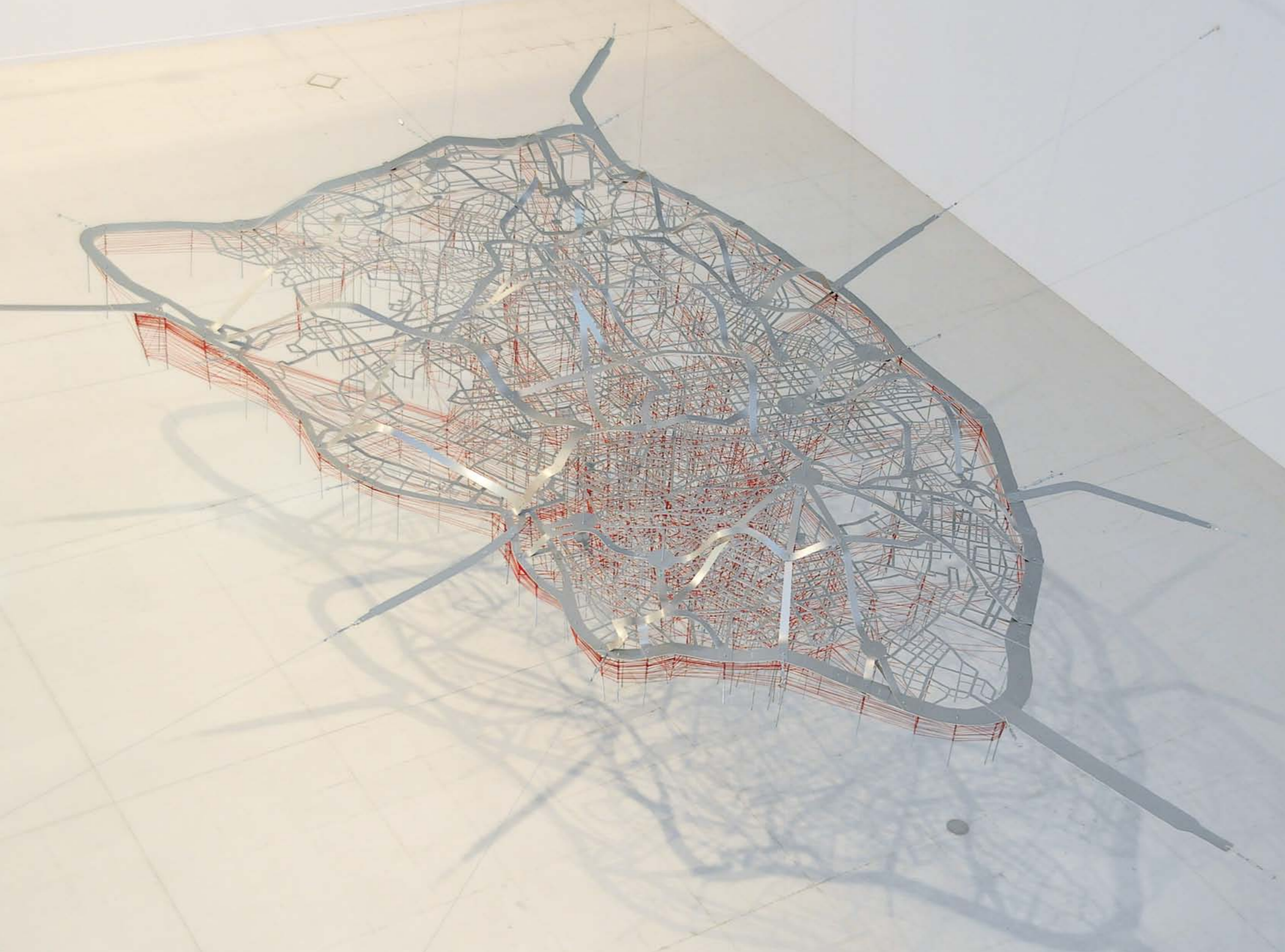
Una visión muy acertada de la ciudad actual es la que nos presenta Carlos García Vázquez en su ensayo *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*.<sup>3</sup> A lo largo de su investigación

1 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2000). *Mil mesetas*. Pre-Textos, Valencia, p. 17-18.

2 GAUSA, Manuel; DEVESA, Ricardo (2010). *Otra mirada. Posiciones contra crónicas*. Gustavo Gili, Barcelona, p. 34.

3 GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos (2008). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. G. Gili, Barcelona.







el autor nos va explicando las características y sensibilidades que componen las doce capas de la ciudad hojaldrada: la ciudad de la disciplina, la ciudad planificada, la ciudad poshistórica, la ciudad global, la ciudad dual, la ciudad del espectáculo, la ciudad sostenible, la ciudad como naturaleza, la ciudad de los cuerpos, la ciudad vivida, la cibercidad y la ciudad *chip*. Especialmente relevante es la parte dedicada a la visión organicista de la ciudad que viene a explicarse en la capa de la ciudad como naturaleza, en la ciudad de los cuerpos y en la ciudad vivida. El interés contemporáneo por la naturaleza nos conduce a conceptos relacionados con el caos y la multiplicidad. Ciudad y complejidad son, más que nunca, sustantivos complementarios. Los teóricos de la visión organicista reorientaron sus investigaciones hacia el estudio de las estructuras de orden relativo que subyacen tras situaciones de caos aparente, estructuras débiles, cambiantes y flexibles que, probablemente, también están ocultas tras el magma urbano y garantizan su funcionamiento. Estas agrupaciones se caracterizan por la ausencia de una estructura esencial y de una jerarquía de órganos con funcionamientos diferenciados. Indefinición, orden flexible, movilidad permanente, interacción, etc.; serían algunos de los rasgos de la ciudad de los cuerpos, un frágil armazón cuyos nodos son puntos singulares, alrededor de los cuales el espacio circundante se convierte en destino de multitud de flujos que lo conectan con otros puntos singulares de la ciudad. Superposición de líneas, de recorridos, de patrones, que tejen la red por la que circulan los flujos urbanos. El mapa resultante se asemeja a un rizoma, una especie de madriguera, un entramado de senderos, complejo y aleatorio cuyo destino es indefinido y cuyo proceso es abierto. Estos autores se interesaron por los flujos y el carácter líquido de la ciudad actual (Zigmunt Bauman). Se contraponía así la idea moderna de "movimiento", entendido como una función física y localizada de los urbanistas, a la de "moción", que observaba en la ciudad una fluctuación permanente, una yuxtaposición de infinidad de flujos materiales e inmateriales.

Derivas de ciudad, cartografías imposibles //



Por otro lado, la ciudad vivida no nos habla ya de las formas, sino de sensaciones, de deseos, de memorias, de comportamientos, etc. Es imprescindible en este punto acudir a la Escuela Fenomenológica y a la figura de Edmund Husserl quien, a comienzos del siglo XX, comenzó a reivindicar el papel que desempeñaban los sentidos corporales en la comprensión del entorno. Esta corriente filosófica entendía que las fuentes del conocimiento personal estaban en el cuerpo \_yo soy mi cuerpo\_ (Maurice Merleau-Ponty) y a través de él y de los sentidos conozco el medio exterior. La ciudad fenomenológica estaba ligada íntimamente a la experiencia vivida por el cuerpo y por el desplazamiento del mismo en la gran urbe. De esta forma, el ciudadano es capaz de elaborar una representación intelectual de la ciudad a partir de sus vivencias cotidianas.

En el mundo textil, un tejido viene definido por el entrecruzamiento de una trama con una urdimbre. Esta última constituye un conjunto de hilos longitudinales que se mantienen en tensión en un marco o telar, y que se diferencia del hilo insertado sobre y bajo los hilos de la urdimbre que se llama «trama», «contrahilo» o «relleno». La trama o «contrahilo» viene definida por el hilo transversal que se teje en la urdimbre para formar la tela. La trama es un hilo retorcido de varios «cabos», que se corta a medida antes de pasar a través de la urdimbre. En el ámbito de la confección, un patrón es una plantilla realizada en papel para ser copiada en el tejido y poder así fabricar una prenda de vestir, cortando, armando y cosiendo las distintas piezas. Los patronistas suelen superponer un número limitado de piezas sobre una misma lámina de trabajo, a las cuales les aplican unos códigos de color, línea y dibujo para diferenciar tallas y modelos. La superposición de todos estos patrones dibuja un interesante mapa abstracto formado por la intersección y entrecruzamiento de líneas y colores.

Estableciendo un paralelismo entre el mundo textil y el cartográfico, el proyecto *Mapas de movilidad. Patronando Madrid* pretende investigar los recorridos de cien ciudadanos

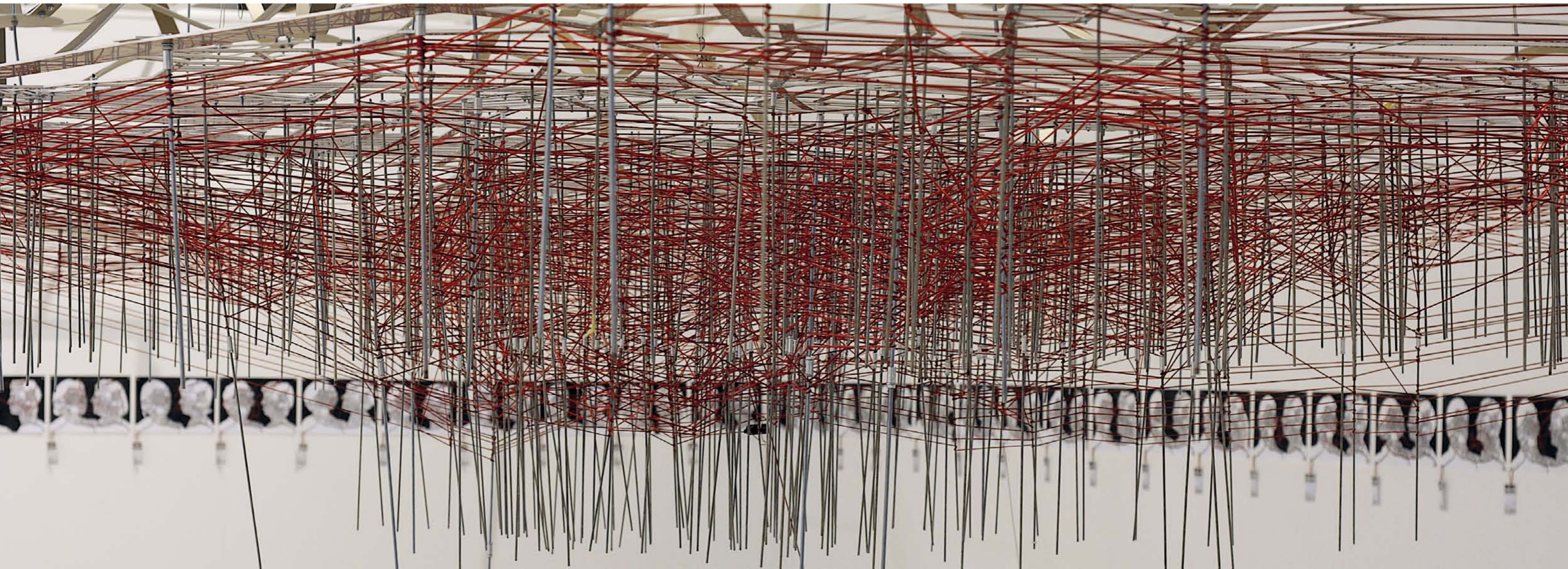
anónimos para, a partir de sus comportamientos cotidianos, generar unos patrones de desplazamiento, un mapeado social, un mapa tridimensional de movilidad ciudadana. Este mapa de comportamientos constituye el fondo conceptual de donde parte la formalización escultórica posterior.

Para ello, el marco espacial se circunscribe a la almendra central de la corona metropolitana de Madrid. En el estudio de su estructura formal y viaria se deslindan dos capas fundamentales: el entramado urbano más denso, que se tensa y actúa como la trama de nuestro tejido y una segunda capa constituida por los viales de más movilidad dentro de nuestro marco espacial, que constituye la urdimbre. El telar queda representado por la circunvalación de la M-30 y las seis autopistas nacionales. Este marco espacial sería el calco del que nos hablara Deleuze, una estructura objetiva que describe la planimetría de la ciudad y donde todos los recorridos pueden ser posibles. A partir de ahí, construimos el mapa, un mapa tridimensional, abierto, fragmentado; un mapa trazado por los setecientos recorridos realizados por cien ciudadanos. Un mapa que no pretende reproducir, sino interpretar, una semana de las vidas de cada una de estas cien personas. Un cartografía vivida, experimentada, un mapeado cotidiano que, al seguir los consejos de Deleuze y superponer el mapa al calco, da como resultado una cartografía de derivas, un rizoma de flujos, una superposición de patrones de comportamientos. Un continuo proceso abierto sin principio ni final, son esos recorridos pero podrían ser cualquier otros.













# MOBILITY MAPS: PATTERNING MADRID



ESTHER PIZARRO

Derivas de ciudad, cartografías imposibles //

Today's cities are living beings, in constant movement, formed by infinite layers of information where contemporary individuals must build their particular physical space, from which they take the necessary information to generate their mental space, an image of the world that goes beyond what their sensorial environment communicates them. Throughout their lives, individuals go through a variety of settings, different physical and cultural places, endowed with their own features. The possibility of going from one environment to another without "crashing" into the thresholds that separate one from the other, largely depends on the cultural availability of an appropriate concept of space. Technical and scientific development has multiplied the thresholds we must cross: From the space-time of the motorway to the tiny hamlet, from the pedestrian Old Town to the metropolitan network, from airports to the lost island; but the limits become particularly blurred on space-time threshold of a computer screen or Ipad display.

Nowadays, our perceptive itineraries go through a space that is stratified according to the speed of the technical medium employed: We move horizontally on one stratum and vertically between one stratum and another. In this type of perceptive experience, the individual is capable of generating places, although they do not feature a space that is geometrically continuous.

The experience of this stratified, discontinuous and interconnected space, produces new kinds of aggregations. Networks of places are formed perceived to be similar, considered in some way "close", at least in our perception. In one same perceptive itinerary we can move between points that are physically near, far, or even between virtual points. Individuals in their everyday commuting in the city generate a series of invisible patterns. These patterns hold the memory of their inhabitants, their customs, their desires, their habits, their vices, etc. hidden intrinsically.



// ESTHER PIZARRO

Gilles Deleuze and Félix Guattari, in their famous book “Mil Mesetas” talk to us about the principle of cartography and calques.<sup>1</sup> The purpose of a calque is to describe a state of fact, the compensation of intersubjective relationships or the exploration of the hidden subconscious in the nooks and crannies of memory and language. Maps, for their part, are in counterpoint to calques, because they take an experimental approach, which acts on what is real. Maps do not reproduce a subconscious that is closed in on itself, but rather they build it. Maps are open, connectable in all their dimensions, dismountable, alterable, susceptible to constantly receiving modifications. They can be broken, altered; they can adapt to different assemblies, commenced by an individual, a group or a social formation. Contrary to calques, a map always has multiple entrances. According to their indications it is necessary to replace the calque on the map to thus commence a rhizome reading of it.

Hence, maps are not only flat; if they were, they would be maps for geographers. Our map is a map full of criss-crossings, a continuous threading of threads, a three-dimension interweaving of lines; only thus will we be capable of representing the fragmentary nature of the city of today, which Manuel Gausa<sup>2</sup>, reveals to us broken down into individual components, through all its times, in the heterogeneity of its discontinuities: Open, cartographies, both abstract and at the same time specific; definite and indefinite; precise and evolutive all in one; built of combinable layers of information, conventional data (physical, tactile materials) and others less evident, barely translatable into immaterial variables, almost virtual (flows, energy, scales, processes, etc.); operating data rather than aesthetic images.

Carlos García Vázquez offers a very true vision of today’s city in his essay entitled Ciudad hojaldre. *Visiones urbanas del siglo XXI*.<sup>3</sup> Throughout his research, the author explains the

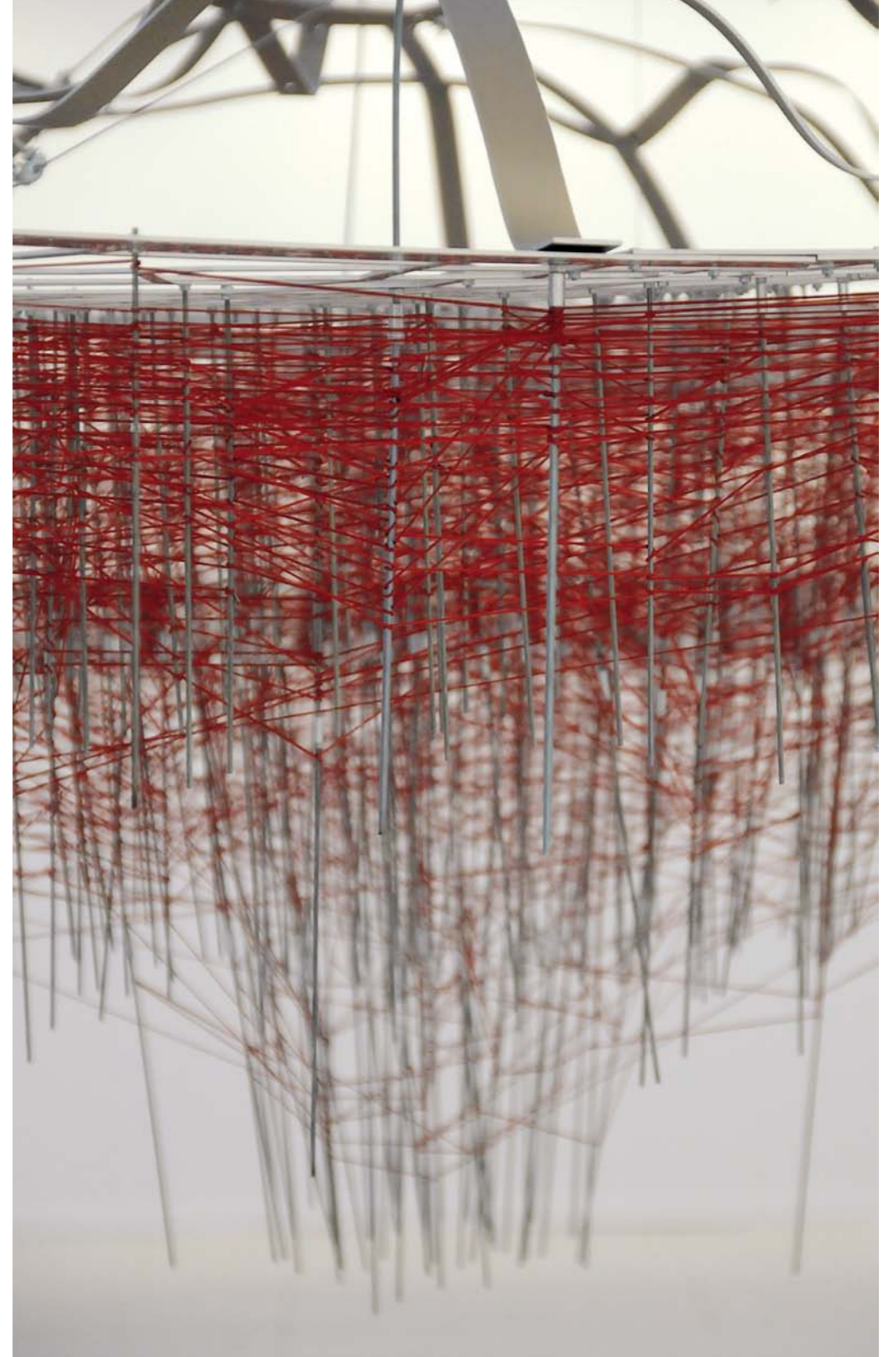
1 DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix (2000). *Mil mesetas*. Pre-Textos, Valencia, p. 17-18.

2 GAUSA, Manuel; DEVESA, Ricardo (2010). *Otra mirada. Posiciones contra crónicas*. Gustavo Gili, Barcelona, p. 34.

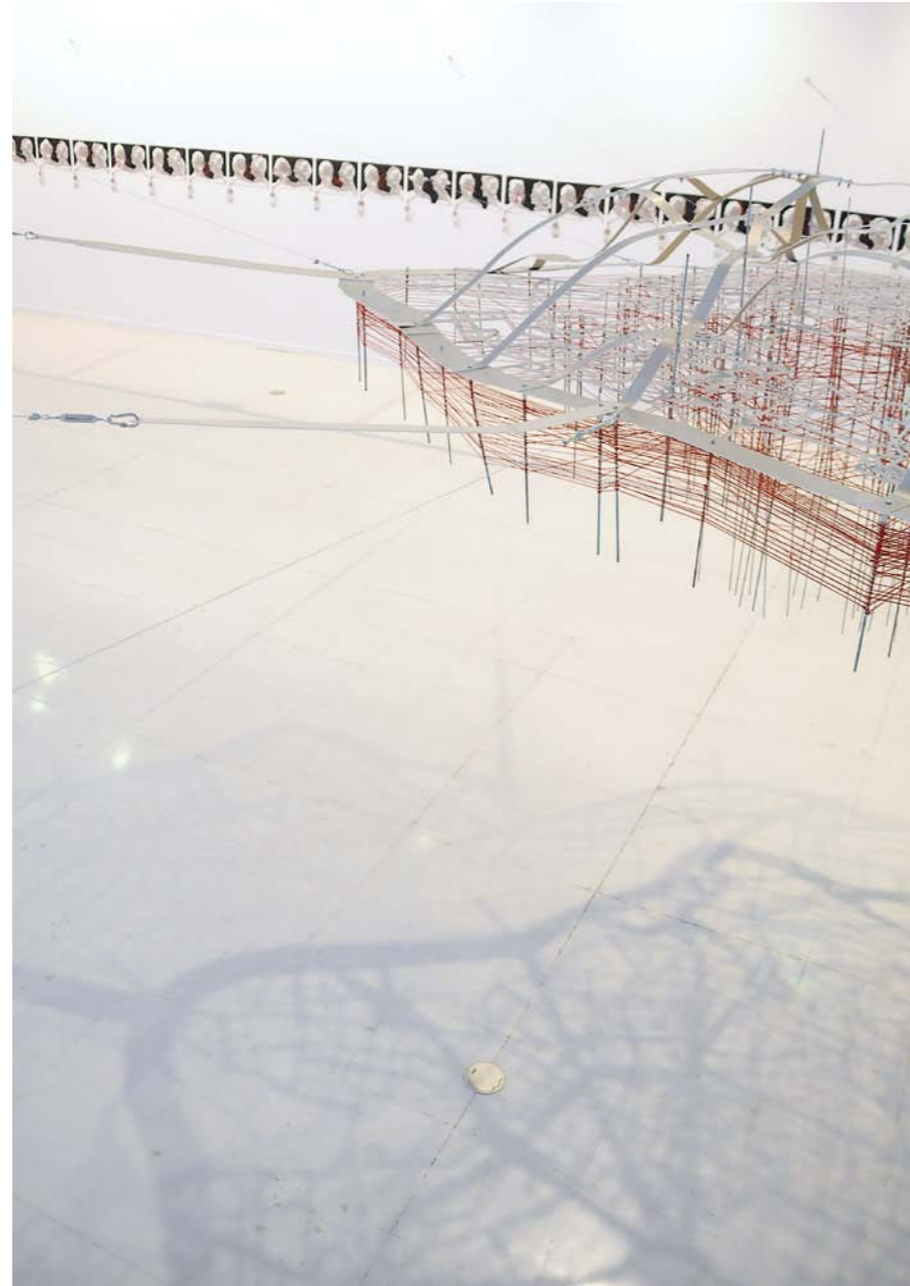
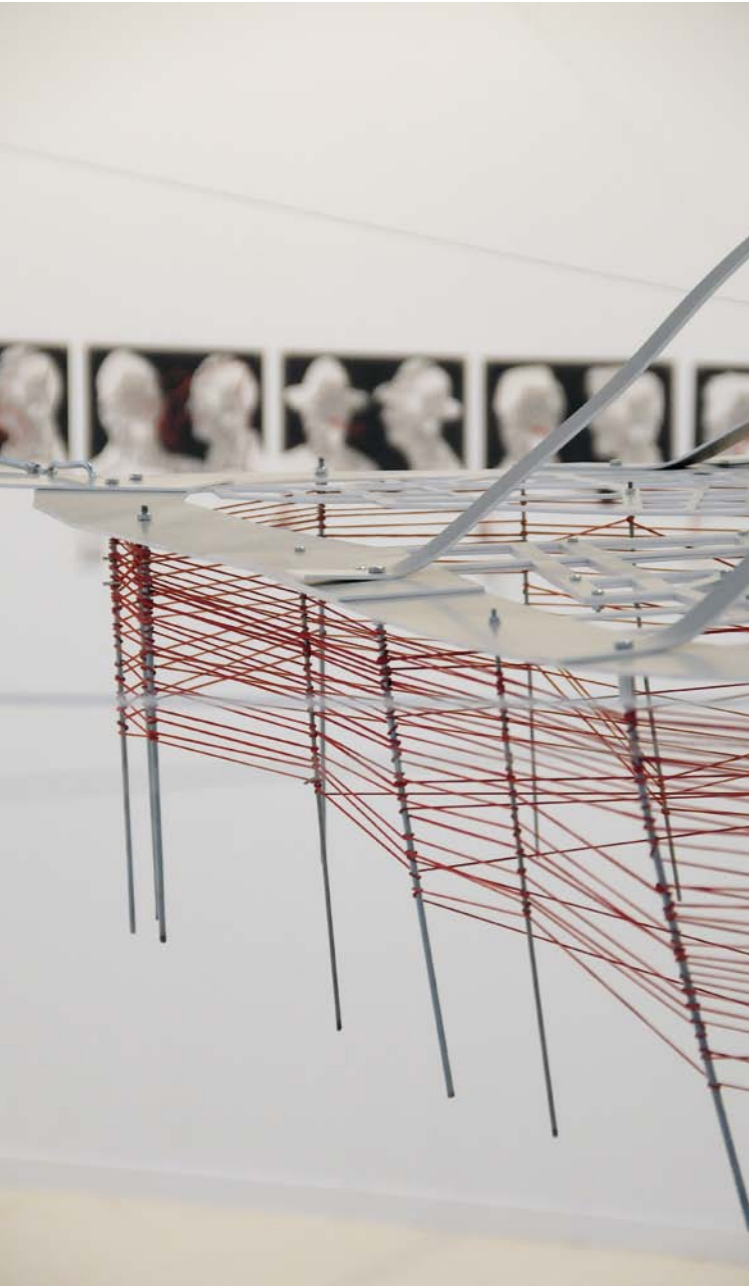
3 GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos (2008). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. G. Gili, Barcelona.











features and sensitivities that comprise the twelve layers of the *ciudad hojaldre* or flaky-pastry city: The city of discipline, the planned city, the post-history city, the global city, the dual city, the show city, the sustainable city, the city as nature, the city of bodies, the lived city, the cyber city and the chip city. Of particular relevance is the part devoted to the organicist view of the city why comes to explain the layers of the city as nature, the city of the bodies and the lived city. Contemporary interest in nature leads us to concepts related to chaos and multiplicity. City and complexity are, more than ever, complementary concepts. Under an organicist approach, theorists refocused their research on studying the structures of relative order which are left underlying after situations of apparent chaos; weak structures, changing and flexible, which are probably hidden behind the urban magma and assure its functioning. These groupings are characterised by their lack of any essential structure and a hierarchy of bodies with differentiated functions. Lack of definition, flexible order, permanent mobility, interaction, etc.; would be some of the features of the city of the bodies, a fragile shell, the nodes of which are singular points around which the surrounding space becomes the destination of a multitude of flows that connect it with other singular points in the city. Superposition of lines, of routes, or patterns which weave a network through which urban flows move. The resulting map looks like a rhizome, a kind of burrow, a grid of complex and random pathways, the destination of which is undefined and whose process is open. These authors were interested in the flows and the liquid nature of cities today (Zigmunt Bauman). Thus the modern idea of "movement", understood as a localised, physical function of the town planners was placed in counterpoint to "motion", which observed a permanent fluctuation in the city, the juxtaposition of an infinity of material and immaterial flows.

On the other hand, the lived city no longer talks about forms, but rather of sensations, of desires, of memories, of behaviours, etc. At this point, it is essential to consult Edmund Husserl's

Phenomenology School; he, who at the beginning of the 20<sup>th</sup> century began to vindicate the role that our bodily senses played in understanding the environment. This philosophical current understood that the sources of personal knowledge resided in the body (I am my body – Maurice Merleau-Ponty) and through our body and our senses, we know the outside medium. The phenomenological city is intimately tied to the experience the body undergoes and by its movement through the big city. Hence, individuals are able to collaborate in drawing up an intellectual representation of the city through their everyday experiences.

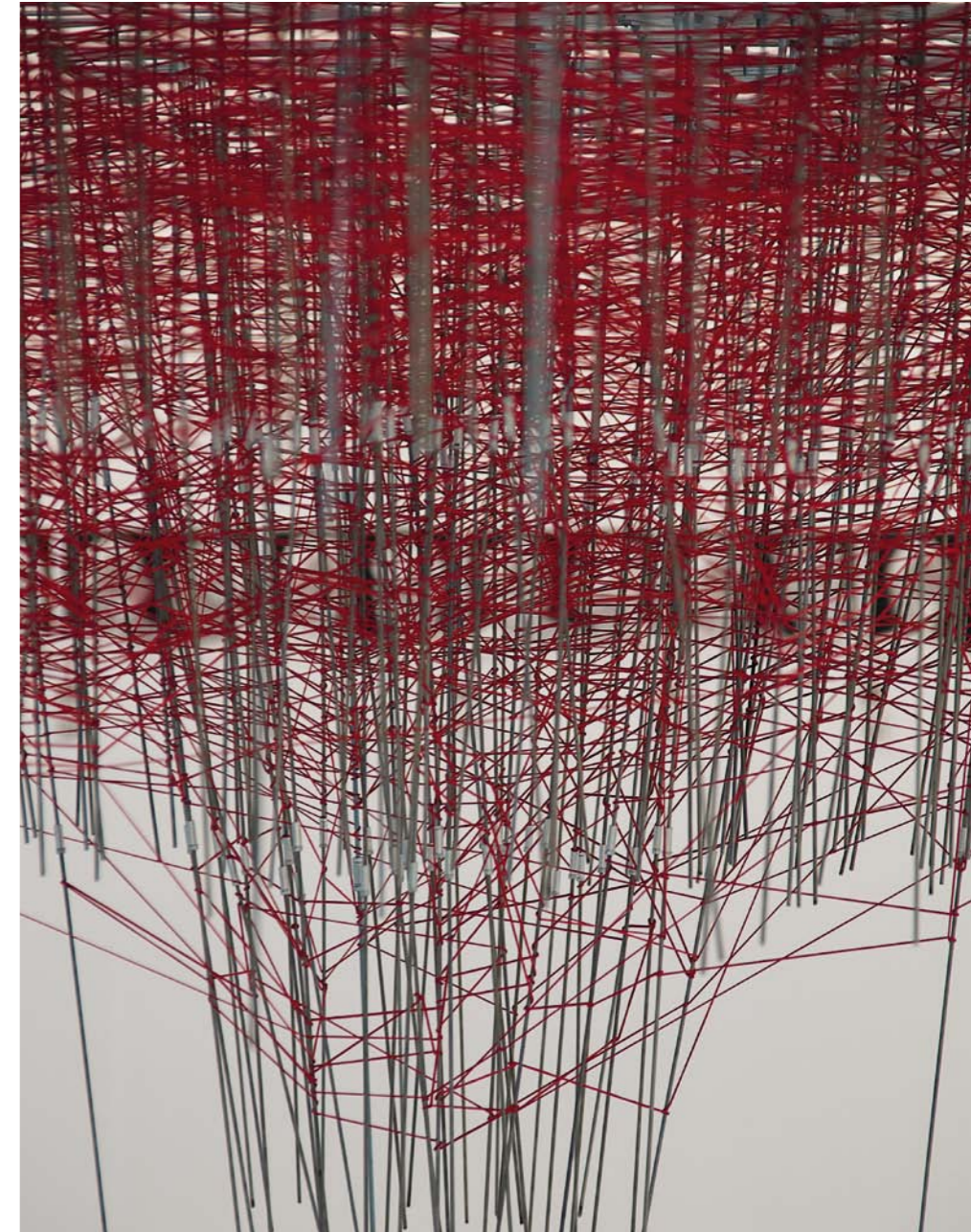
In the textile world, a fabric is defined by the criss-crossing of the weft and the warp. The latter is a set of lengthways yarns which are held tense on a frame or loom and which is differentiated from the yarn that is inserted under and over the warp threads which is called “weft”, “woof” or “filler”. The weft or “woof” is defined by the thread which is drawn laterally through the warp to form the fabric. The weft is a plied yarn comprising several “threads” which is cut to measure before being passed through the warp. In the dressmaking field, a pattern is a template drawn on paper to be copied onto the fabric to thus be able to make a garment, cutting, joining and sewing the different pieces together. Pattern designers usually place a limited number of pieces on one same work sheet, to which they apply colour, line and drawing codes to differentiate sizes and models. The superimposing of all these patterns draws an interesting abstract map formed by the intersection and criss-crossing of lines and colours.

Establishing a parallelism between the textile and the cartographic world, the project *Mapas de movilidad. Patronando Madrid* (Mobility Maps. Patterning Madrid) aims to investigate the routes one hundred anonymous individuals take in their everyday behaviour, generating commuting patterns, a social mapping, a three-dimensional map of public mobility. This behavioural map represents a conceptual resource from

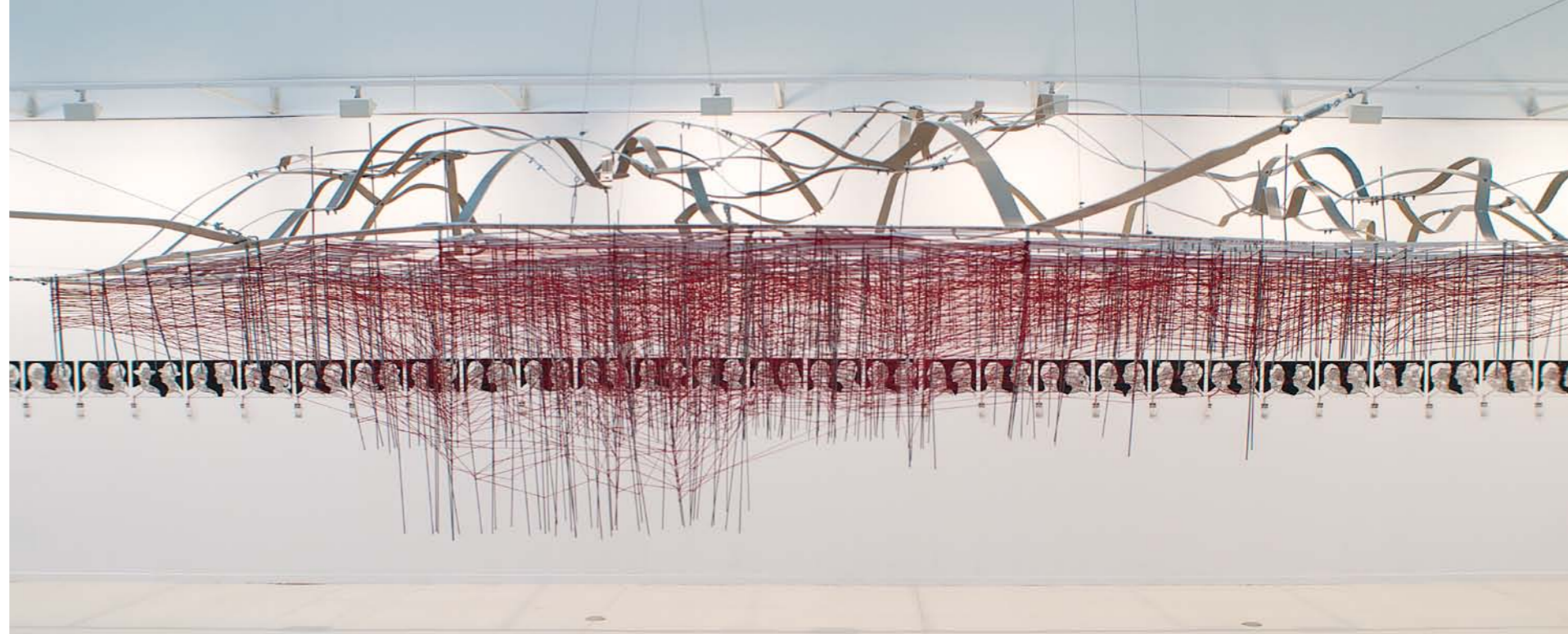
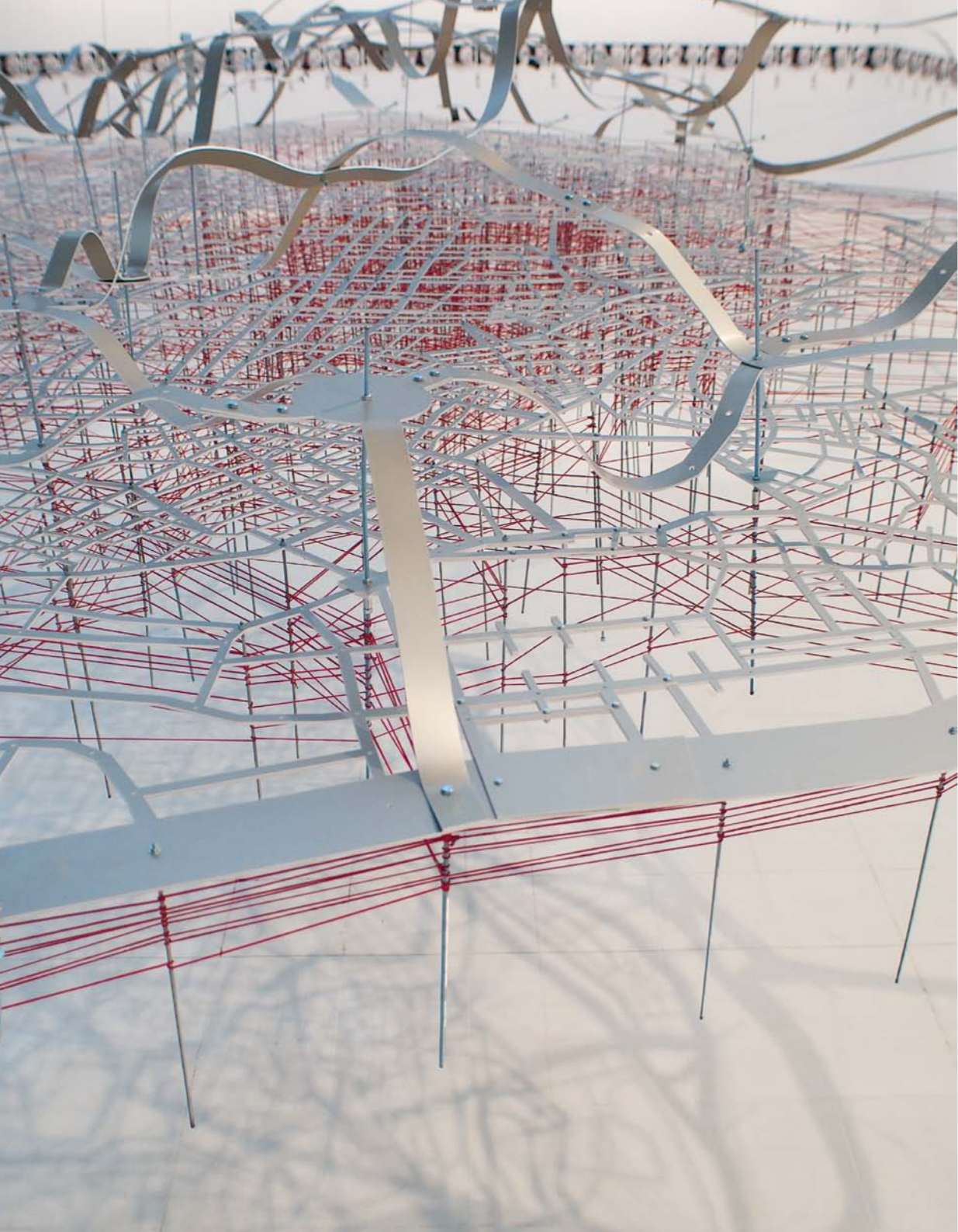
which to start the subsequent sculptural formalisation.

To do so, the spatial framework is confined to the central almond of the metropolitan crown of Madrid. In the study of its formal, roadway structure two fundamental layers are defined: The most dense urban framework which is tensioned and acts like the weft of our fabric, and a second later made up of roadways with more mobility within our spatial framework, which represents the warp. The loom is represented by the M-30 ring-road and the 6 national motorways. This spatial framework would be the calque Deleuze talks about, an objective structure which described the planimetry of the city and where any route may be possible. From there, we build the map, a three-dimensional, open, fragmented map; a map traced by the seven hundred routes the one hundred individuals take. A map that does not intend to reproduce, but rather interpret a week in the lives of each of these one hundred people. A lived, experienced cartography, an everyday mapping that by following Deleuze’s advice and superimposing the map on the calque, produces a cartography of driftings, a rhizome of flows, a placing of patterns and behaviours one on top of the next. Those routes are a continuous, open process, with neither beginning nor end, but they could be any others.











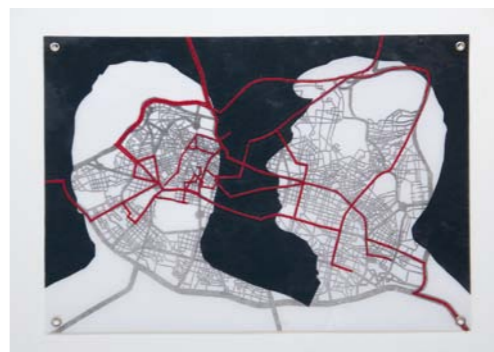


REGISTRO 000-100

Fliselina, hilo, cera  
41 x 29 cm. (unidad)











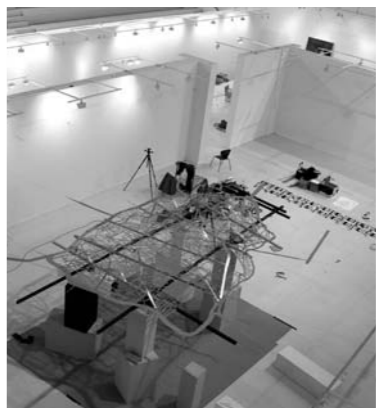
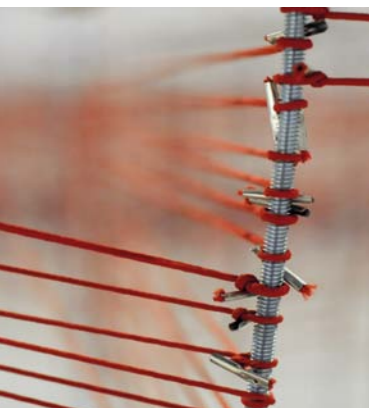
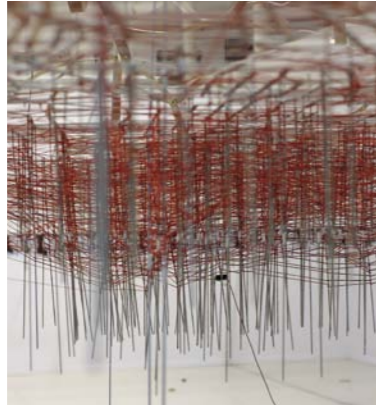




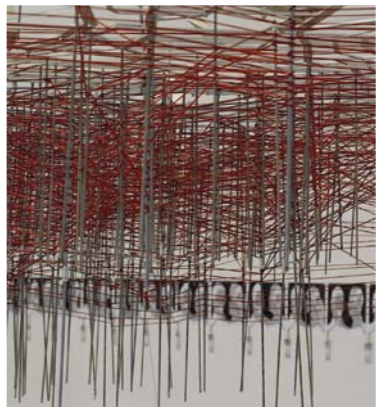
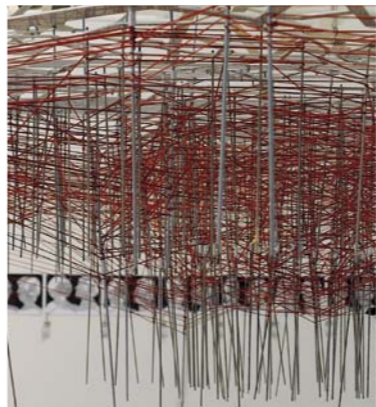
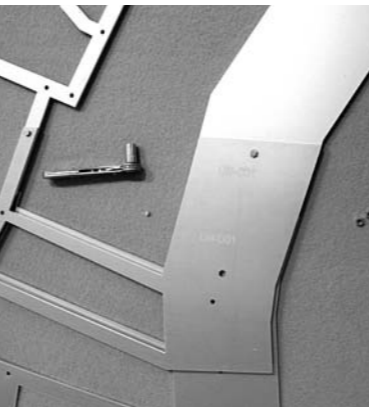
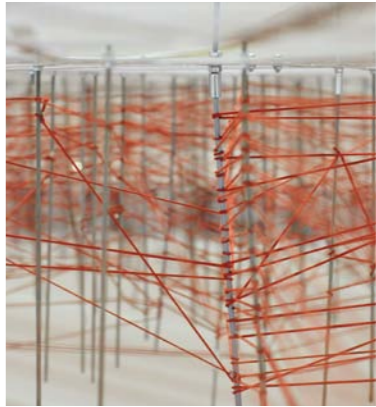




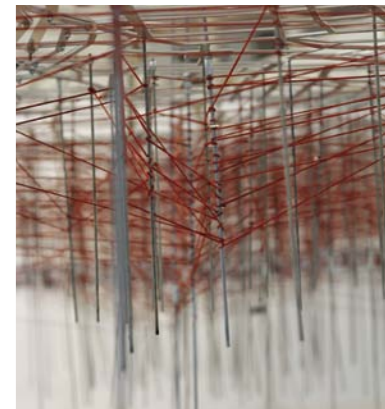
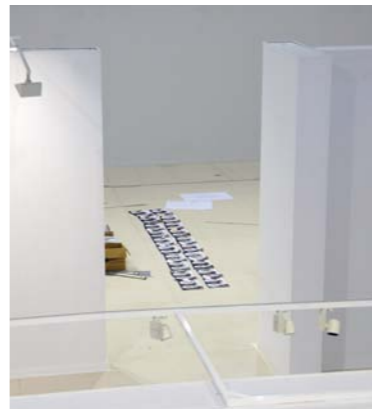
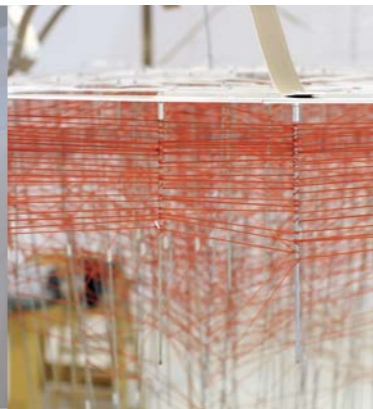
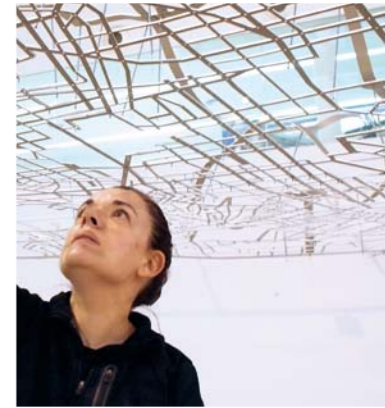
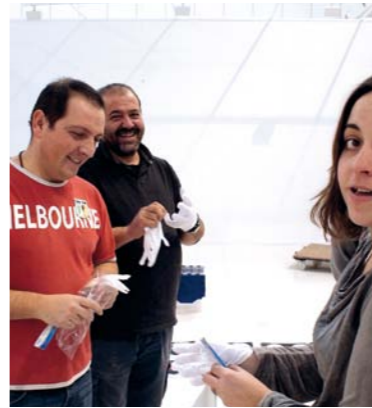
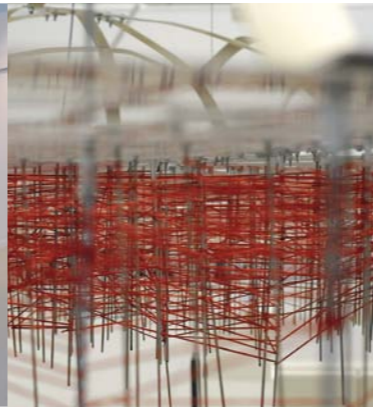
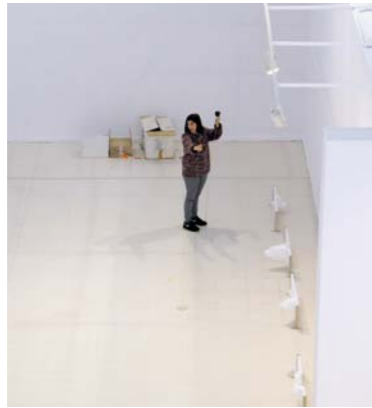
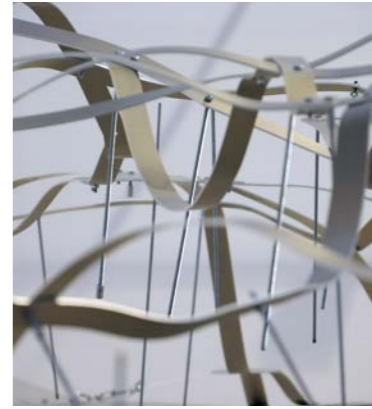
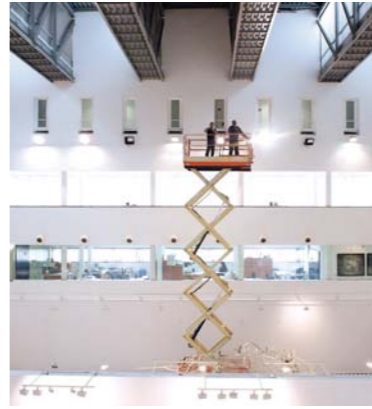
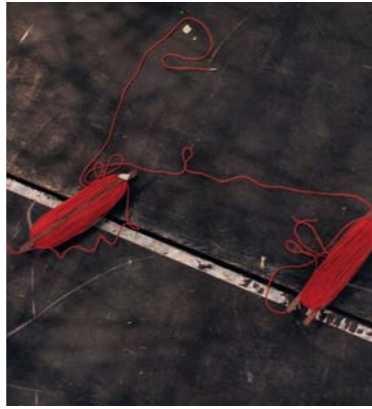














# CURRICULUM VITAE

Esther Pizarro  
Madrid. 1967

## FORMACIÓN ACADÉMICA

- 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 (selección)

- 2013 Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART). Fuenlabrada. "Derivas de ciudad, cartografías imposibles". Comisariado: Tania Pardo. Madrid.
- 2012 Galería Raquel Ponce. "Prótesis domésticas". Madrid.
- 2009 OxigenArte. Segovia. Arte2. La Alhóndiga. "Redes psicogeográficas". Segovia
- 2007 Galería Raquel Ponce. "Redes de contención". Madrid.
- 2006 Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias COAC. Demarcación Las Palmas. "Interrelaciones". Las Palmas.
- 2005 Museo Barjola. "Cuerpos expandidos". Gijón // Galería Antonio Prates. "Geografías interiores". Lisboa, Portugal // ECAT (Espacio Contemporáneo Archivo de Toledo). "Coordenadas corpóreas". Toledo.
- 2003 Galería Raquel Ponce. "El haz y el envés". Una colaboración escultórico-arquitectónica. Madrid // Carmen de los Mártires. "Mapificar". Ayuntamiento de Granada // Galería Manuel Ojeda. "Topo+grafías" Las Palmas de Gran Canarias.
- 2002 Galería Raquel Ponce, "Topo+grafías", Madrid. Itinerante: Galería Teresa Cuadrado, Valladolid. Espacio Líquido, Gijón. Galería Isabel Ignacio, Sevilla.
- 2000 Galería Raquel Ponce, "Construir Ciudades", Madrid.
- 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.

Derivas de ciudad, cartografías imposibles //

## EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)

- 2013 ARCO 2013. Galería Raquel Ponce. Madrid
- 2012 Feria Letstockaboutart. Galería Raquel Ponce. Palacio El Imparcial. Madrid // Feria MASQUELIBROS. I Feria del libro de Artista de Madrid. Galería Raquel Ponce. Hall Escuelas Pías. Madrid // Museo Nacional de Artes Visuales. "Identidad femenina en la colección del IVAM". Montevideo. Uruguay // Museo de Arte Moderno. "Identidad femenina en la colección del IVAM". Buenos Aires. Argentina.
- 2011 Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español. "Figuras de la exclusión. Una mirada desde el Género". Valladolid // Bienal de Ushuaia. Hangar Aeroespacial de Ushuaia, "Bienal del Fin del Mundo. El Antropoceno". Argentina // Centro de Exposiciones Diputación de Ciudad Real. "Certámenes 1992-2009 Ángel Andrade", Ciudad Real // Convento Navas del Marqués. "Artenavas 11". Ávila // AlhóndigaBilbao. "Trans/formaciones. La ciudad: Espacios y tiempos. Bilbao Guggenheim ++. Shanghai World Expo 2010". Instalación escultórica "Piel de luz", Bilbao // Memorial de America Latina. "Identidad femenina en la colección del IVAM", Sao Paulo, Brasil.
- 2010 Shanghai World Expo 2010. Pabellón Bilbao Guggenheim ++. "A better city a better life", Instalación escultórica "Piel de luz", Shanghai, China // IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. "21 años de Donaciones al IVAM", Valencia
- 2009 IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. "La escultura en la colección del IVAM", Valencia // MURAM. Museo Regional Arte Moderno. "Poéticas del siglo XX", Cartagena
- 2008 Expo Zaragoza 08, Pabellón Acciona, Intervención escultórica "Fósiles urbanos", Zaragoza // CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo). "Narraciones de los objetos sobre el cuerpo y el espacio". Valencia // ARCO 2007, Ars / Fundum, Madrid // CIRCA 08. Puerto Rico. First Internacional Art Fair in the Caribbean San Juan, Galería Raquel Ponce, Puerto Rico // III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, Biacs3. "Horizontes". ARS FUNDUM COLLECTION. Centro de las artes de Sevilla
- 2007 ARCO 2007, Galería Raquel Ponce, Madrid // CIRCA 07. Puerto Rico. First Internacional Art Fair in the Caribbean San Juan, Galería Raquel Ponce, Puerto Rico // Art / Salamanca / 07. "La Noche". Galería Raquel Ponce. Salamanca // ARTE LISBOA. Feria de arte contemporánea. Galería Antonio Prates, Lisboa, Portugal
- 2006 Art / Salamanca / 06. "Mascarada". Galería Raquel Ponce. Salamanca // ARCO 2006, Galería Raquel Ponce, Madrid // Galería Ángeles Baños. "Arquitecturas". Badajoz



// ESTHER PIZARRO

- 2005 Art / Salamanca / 05. "Arte y Ciudad". Galería Raquel Ponce. Salamanca. (Octubre 2005) // Arte Urbano. Ayuntamiento de Alcobendas, Madrid, (Mayo 2005) // ARCO 2005, Galería Raquel Ponce, Madrid.
- 2004 Con-Tenedores, Galería Raquel Ponce, Madrid // XXXII Certamen Nacional de Arte, Caja de Guadalajara, Obra Social, Guadalajara // MACUF, VIII Mostra Union Fenosa. A Coruña.
- 2003 Galería Manuel Ojeda. "Naturalezas Urbanas", Las Palmas de Gran Canaria // Sala de Exposiciones de Santa Inés. "Sevilla en abierto-2003-La actualidad de lo bello", Sevilla // Feria Arcale, Galería Raya Punto, Salamanca // Edificio Miller. "Espacios y Modos, rompiendo los límites", Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria // Generación 2003, Caja de Madrid, Casa Encendida, Itinerante por Madrid, Barcelona, Santander, Cascáis (Portugal) y Sevilla.

#### INTERVENCIONES EN ESPACIOS PÚBLICOS (selección)

- 2012 "Urbe-verde". II Convocatoria de Intervenciones Artísticas en Espacios Públicos de Barbastro. Proyecto "La Cultura Legada". Huesca.
- 2010 "Jardín Urbano". Parque Escultural de la Dehesa Boyal, las Navas del Marqués, Ávila.
- 2008 "Fósiles urbanos". Pabellón Acciona, Expo Zaragoza 08, Zaragoza.
- 2006 "Patrones vegetales". Parque de Pradolongo, Madrid.
- 2005 "Mapa diagramático". Plaza del Pueblo, Alcobendas, Madrid.
- 2004 "Epidermis arqueológica". Palacio de Exposiciones y Congresos de Mérida, Junta de Extremadura. Colaboración con Nieto Sobejano Arquitectos.
- 2001 "Footprints". 2nd West Lake International Sculpture Symposium, Gushan Park, West Lake, Hangzhou, China.
- 2000 "La Memoria de la Reina". Parque Casino de la Reina, Lavapiés, Ayuntamiento de Madrid. // "Mapa Genético". Encuentro: Arte como Herramienta para crear Desarrollo, Parra. San José de Ocoa, República Dominicana.

#### INSTALACIONES (selección)

- 2013 "Mapas de movilidad. Patronando Madrid". Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART). Fuenlabrada. Madrid.
- 2011 "Piel de luz". Museo Marítimo. Bilbao.

- 2010 "Piel de luz". Pabellón Bilbao Guggenheim ++, Shanghai World Expo Exhibition 2010.
- 2008 "Fósiles urbanos". Pabellón Acciona, Expo Zaragoza 08, Zaragoza.
- 2005 "La evanescencia de la palabra". Exposición: "La Rioja, Tierra Abierta. Legado Medieval. Civita Dei". Monasterio Santa María la Real de Nájera, La Rioja. // "Yacimiento arqueológico". Centro de interpretación Contrebia Leukade, Ayuntamiento Aguilar del Río Alhama. La Rioja.
- 2004 "La noche oscura". Centro de interpretación de la Mística, Ávila. Proyecto interpretativo: ICN Artea.

#### PREMIOS Y BECAS (selección)

- 2012 Ayuda a la producción en artes plásticas de la Comunidad de Madrid. Proyecto: Mapas de movilidad. Patronando Madrid. Financiación: Comunidad de Madrid // Premio adquisición II Convocatoria de Intervenciones artísticas en espacios públicos de Barbastro (Huesca). Realización de proyecto de intervención artística titulado "Urbe-verde".
- 2006 Premio adquisición IV Biental Internacional de Artes Plásticas Ciudad de Alcorcón, modalidad: escultura urbana. Realización de proyecto de intervención artística titulado "Códigos Postales". Primer premio Plaza de las Libertad/es. Concurso internacional de ideas para la ordenación y construcción de un espacio para la libertad en Sevilla. MGM Morales+Giles Arquitectos, en colaboración con Esther Pizarro y Hackitectura.net.
- 2004 Premio Ojo Crítico Segundo Milenio de Artes Plásticas 2004 . Radio Nacional de España.
- 2003 Beca The Pollock-Krasner Foundation. Duración: 12 meses. Financiada por la Pollock-Krasner Foundation Inc., New York, United States. // Beca de Artes Plásticas de la Fundación Miró, Palma de Mallorca.
- 2002 Beca de Artes Plásticas Fundación Valparaíso. Mojacar. España. // Adquisición de Obra. Certamen de Artes Plásticas Ángel Andrade, Paisaje Contemporáneo, Ciudad Real.
- 2001 Mención de Honor. XXVIII Premio Bancaixa. Modalidad de escultura. Valencia.
- 2000 Beca de Artes Plásticas de la Casa de Velázquez. Madrid. // Beca Generación 2000. Caja de Madrid. // Premio Pámpana de Oro. LXI Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Ciudad Real. // Finalista. Premio de Escultura Mariano Benlliure 2000. Premios Villa de Madrid. Museo de la Ciudad. Madrid.
- 1999 Beca de Artes Plásticas de la Academia de España en Roma. Ministerio de Asuntos Exteriores. // Beca de Artes Plásticas del Colegio de España en París. Ministerio de Educación y Cultura.



1998 Segundo Premio XXII Certamen Nacional de Escultura de Caja Madrid

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.

## MUSEOS Y COLECCIONES

Academia de España, Roma // Ayuntamiento de Valdepeñas, Ciudad Real // Casa de Velázquez, Madrid // Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid // Fundación Actilibre, Madrid // Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso, Valladolid // Fundación Astroc, Valencia // Fundación Antonio Prates, Portugal // Institut Valencià d'Art Modern, IVAM, Valencia // Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid // Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid // Ministerio de Medio Ambiente, 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 // atio Herreriano, Museo de arte contemporáneo español, Valladolid // Colección de Arte Contemporáneo de la Diputación Provincial de Ciudad Real // Colección Caja de Madrid // Colección Revlon, Barcelona // Colección del Senado, Madrid // Colecciones privadas

## CRÉDITOS //

### EXPOSICIÓN

Del 31 de enero al 14 de abril de 2013. SALA A

#### ORGANIZA //

Ayuntamiento de Fuenlabrada  
Centro de Arte Tomás y Valiente  
CEART

#### COMISARIADO //

Tania Pardo

#### COORDINACIÓN //

CEART

#### ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS //

Magma Cultura

#### MONTAJE EXPOSICIÓN //

Maquinarte

#### TRANSPORTE //

Pepe Arte

#### SEGURO //

Axa Art

### CATÁLOGO

#### TEXTOS //

Rocío de la Villa  
Tania Pardo  
Esther Pizarro

#### FOTOGRAFÍAS //

Markus Schroll

#### DISEÑO Y MAQUETACIÓN //

REINGEIST

#### TRADUCCIONES //

Dikta Traductores

#### IMPRESIÓN //

Gráficas Carool

#### ISBN //

84-695-6972-4

#### PVP //

12,63 €

#### © DE LA PRESENTE EDICIÓN //

CEART

© Esther Pizarro // VEGAP

© DE LAS FOTOGRAFÍAS // Markus Schroll

© DEL TEXTO // Rocío de la Villa,

Tania Pardo y Esther Pizarro

© DE LA TRADUCCIÓN // Dikta Traductores

### AGRADECIMIENTOS

a Raquel Ponce por su constante apoyo,  
a Carmen Fernández por su confianza,  
a Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano por la cesión de "L. A. Quilt",  
a Jose, Raúl, Marina y Elisa por su colaboración en el montaje de la exposición,  
a Ana Olmendo. y Ana Caracuel. por su inestimable ayuda en el proceso de trabajo y en la instalación de "Mapas de movilidad. Patronando Madrid",  
a las 100 personas que, gracias a sus registros, han hecho posible la realización de "Mapas de movilidad. Patronando Madrid".



#### CENTRO DE ARTE TOMÁS Y VALIENTE

CEART // c/ Leganés 51 // 28945 Fuenlabrada. Madrid

[facebook.com/ceart.fuenlabrada](https://facebook.com/ceart.fuenlabrada)

[facebook.com/cultura.fuenlabrada](https://facebook.com/cultura.fuenlabrada)



MAPAS DE MOVILIDAD. PATRONANDO MADRID //

Obra subvencionada por la Comunidad de Madrid en la convocatoria de Ayudas a la Producción de Artes Plásticas 2012



con la colaboración:

