

EXVOTOS DE LA MEMORIA Fernando Martín Galán

MARTÍN GALÁN, Fernando. "Exvotos de la memoria". Texto catálogo exposición: Topo+grafías, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2002

1. El orden alterado

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

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

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

* * * * *

2. Las (¿inevitables?) citas

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

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

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

Las *líneas de fuga* de su interpretación de Los Ángeles iban hacia arriba, como la propia fisonomía arrogante de la ciudad. Las de Roma, hacia abajo, en busca de sus estratos históricos y de sus señas de identidad, enterradas o a ras de suelo. Su interpretación de París supone el término medio, como

ciudad que puede representar una cierta síntesis de las tendencias anteriores: las alturas medias; los tejados hacia abajo y los cimientos hacia arriba, líneas de fuga cruzadas; las perspectivas aéreas, por los suelos, que exigen el gesto humilde de agacharse para poder vislumbrarlas, y las *no-perspectivas* (lo oculto) expuestas a la percepción del espectador en provocativa trasgresión de las normas físicas, sociales y púdicas; las interioridades y los secretos que albergan las casas (en este caso sólo escaleras) mostrados a las miradas indiscretas, lo que entronca con las actitudes “voyeuristas” que impregnan nuestra sociedad actual.

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

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

Pero la serie “*T o p o + g r a f í a s*” incluye otras obras sobre París, ciudad que, como el pensamiento y los jardines franceses, basa su estructura en el racionalismo. Así, esta gran urbe ha desarrollado sus enormes perspectivas diseñadas con precisión matemática y geométrica, especialmente desde los grandes proyectos urbanísticos de Haussmann. Es aquí donde el plano cobra un especial protagonismo, y por eso Pizarro insiste en lo que ella llama “*topografía construida*”. Los veinte barrios parisinos tienen una segunda interpretación en otros tantos libros de artista que para la autora constituyen “*la biblioteca del lugar a la memoria*”:

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

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

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

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

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

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

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

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

“IV. Exigimos tener voz y voto en:

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

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

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

3. Escalera de una historia

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

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

Uno de los principales poetas simbolistas, Mallarmé, es autor de un relato semidramático que parece ser símbolo premonitorio de la obra de Pizarro, “*Igitur o la locura de El-benohn*” (1870), con estructura también modular de cuatro partes: “*La medianoche*”, “*La escalera*”, “*La tirada de dados*” y “*El sueño sobre cenizas*”. Los barrios parisinos parecen haber sido cogidos y agitados a **medianoche**, mientras la ciudad duerme, por las manos de un Cíclope especulador y dispersados por el terreno como **dados** que quedan en posición aleatoria. Las **escaleras**, en cambio, han quedado en su posición *positiva*, como símbolo perenne de la lógica humana y de su función de salvar obstáculos y ascender..., como un **sueño** construido sobre las **cenizas** del caos.

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

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

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

Notas:

- (1) Pizarro, Esther: “*Memoria del proyecto Topografía*”, Madrid, enero de 2002.
- (2) Hepworth, Barbara: “*Escultura*”, L. Martin, B. Nicholson y N. Gabo, “*Circle, International Survey of Constructive Art*”, Londres, 1937, pp. 113-116. Traducción del autor.
- (3) Pizarro, Esther, documento citado.
- (4) Debord, Guy: “*Situationist International Anthology*”, Ken Knabb, California, 1981, pág. 55. Traducción del autor.
- (5) Conversación mantenida en el estudio de la artista entre ésta y el autor. Madrid, 15 de enero de 2002.
- (6) “*Voices of German Expressionism*”, Ed. V. H. Miesel, New Jersey, 1970. Traducción del autor.
- (7) Gropius, Walter: “*Respuesta al Cuestionario del Consejo de los Trabajadores para el Arte*”, publicada originalmente en “*¡Sí! Voces del Consejo de los Trabajadores para el Arte*”, Berlín, 1919. Tomado de la versión en inglés de “*Voices of German Expressionism*”, Ed. V. H. Miesel, New Jersey, 1970. Traducción del autor.
- (8) Pizarro, Esther: Texto del catálogo *Construir ciudades*, galería Raquel Ponce (Madrid), 2000, pág.