

## FRAGMENTOS DEL MAPA ESCULTÓRICO DE ESTHER PIZARRO Fernando Castro Flórez.

**CASTRO FLÓREZ, Fernando. "Fragmentos del mapa escultórico de Esther Pizarro". Texto catálogo exposición: Mapificar, Carmen de los Mártires, Granada, Feb-Abril 2003**

"Si la función de la arquitectura es la de edificar lugares para el cobijo, podríamos decir que el fin de la escultura es el de construir espacios para el pensamiento"<sup>1</sup>.

Gianni Vattimo señaló que la transformación más radical que se ha producido entre los sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre arte y vida cotidiana, "se puede describir, me parece, como paso de la *utopía* a la *heterotopía*"<sup>2</sup>. Esa conciencia de la *alteración de espacio*, causada por una introducción de lo aberrante en el seno de lo real (en una genealogía que debería retomar el hilo perverso de lo sádico y la tortura arquitectónica piranesiana)<sup>3</sup> es compartida por la experiencia del arte y por la práctica lúdica, ajena al cinismo urbanizante de la arquitectura que constata que la ciudad está perdida y que lo que nos queda es un territorio de escombros. Foucault ha señalado que el espacio en el que vivimos, en el que tiene lugar la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia es, en sí mismo, un *espacio heterogéneo*. No vivimos en el interior de un vacío, sino que estamos enmarcados en un conjunto de relaciones, las cuales definen unos emplazamientos que son irreductibles entre sí y no se pueden superponer<sup>4</sup>. Puede haber *heterotopías de crisis*, como esas donde se acotaba a las mujeres en el momento de la menstruación o el burdel donde se adquiere la virilidad decimonónica o bien *heterotopías de desviación* donde se localiza a sujetos cuyo comportamiento transgrede la norma impuesta (clínicas psiquiátricas, cárceles, asilos). La *heterotopía artística contemporánea* está caracterizada por una afán contextualizador que, al fijarse obsesivamente en el territorio del museo, acaba por ser *tautología*. Podría hablarse del género de la *instalación*, presente en la contemporaneidad de forma avasalladora, como un *rococó subvertido*, pues su relevancia, como ocurría con el estilo citado, no parte ya de la técnica ni del lenguaje arquitectónico, sino de la acelerada determinación de una voluntad y una manera aplicadas a los espacios (generalmente interiores). Se nos emplaza frente a un terreno derivado (muchas veces por perversión o ironía o por una memoria falsamente nostálgica) de la *decoración doméstica* concentrada en un minucioso tratamiento de los objetos y sus detalles. "Como el rococó, la instalación es genuinamente un arte de salón, pero también, en general, un arte destructor que modifica la estructura interior de los lugares, reduciendo o ampliando el tamaño de las estancias y sus componentes, otorgando una importancia máxima a los elementos contextuales (mobiliario, enseres, ornamentos, lugares transicionales, límites, aperturas, proposiciones proyectivas, huecos y otras inscripciones"<sup>5</sup>. Recordemos la idea de Perniola de la instalación como aquel espacio que siente al visitante, lo acoge, lo toca, lo palpa, "se extiende hacia él, le hace entrar en ella misma, lo penetra, lo posee, lo inunda. Ya no se va a las muestras para ver y gozar del arte, sino para ser vistos y gozados por el arte"<sup>6</sup>. Un espacio o, en otros términos, un *escenario*, recurriendo a una denominación propia de lo teatral, en el que la ideología de la interactividad virtual queda desmontada por la interpasividad de aquello que es *presencia incontestable*.

Frente a la concepción "ortodoxa" de la instalación, previamente descrita como un *rococó escénico*, Esther Pizarro desarrolla una intensa meditación escultórica sobre la *extrañeza (o incluso lo heterotópico) metropolitano*. Esta creadora tiene conciencia de que es, entre otras cosas, en la muerte del espacio público, donde hay que localizar el origen del omnipresente narcisismo que caracteriza a la sociedad actual, siendo casi inaudible la *demanda de lo esencial*. "Los no sentidos aparentes del arte se opondrían de esta forma al sentido ilusorio de la imagen mediática. [...] El saludable y doloroso hermetismo del arte refleja de esta forma el exceso de imágenes,

---

<sup>1</sup> Esther Pizarro: "Topo+grafías" en *Esther Pizarro. Topo+grafías*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2002, p. 19.

<sup>2</sup> Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 155.

<sup>3</sup> Cfr. Manfredo Tafuri: *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 58.

<sup>4</sup> Michel Foucault: "Espacios diferentes" en *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Fundación "la Caixa", Madrid, 1994, p. 33.

<sup>5</sup> Alberto Ruiz de Samaniego: "Especies de espacios" en *ABC Cultural*, Madrid, 5 de Agosto del 2000, p. 20.

<sup>6</sup> Mario Perniola: *El sex appeal de lo inorgánico*, Ed. Trama, Madrid, 1998, p. 138.

de la misma manera que éste remite a la virtualización del espacio y al vacío del acontecimiento<sup>7</sup>. Las rotundas piezas de Pizarro me hacen pensar en una respuesta plástica al fenómeno de la *guetización* generalizada<sup>8</sup> o, en otros términos, al nuevo proceso de *bunkerización* (propio de la escalada del miedo). Por otro lado, los planteamientos de Esther Pizarro enlazan con aquel desbordamiento de lo escultórico como una especie de ausencia ontológica (algo que no es ni arquitectura ni paisaje) subrayado por Rosalind Krauss; se puede hablar de un *campo (lógico) expandido* en el que se sitúan nociones como las de "emplazamientos señalizados" o "estructuras axiomáticas", construcciones relacionadas dialécticamente con el lugar o esculturas de tipo tradicional<sup>9</sup>. La escultura contemporánea, a pesar de sus constreñimientos técnicos y discursivos excepcionalmente fuertes, procede a reconstruirse a partir de dos evidencias negativas: una es la pérdida de la función representativa, que afecta al conjunto del arte, y la otra alude a la desaparición de la servidumbre conmemorativo-narrativa, de la mano de la evolución funcional y racionalista de la arquitectura y del urbanismo. La vertiente formalista y gestáltica de la vanguardia histórica, en la que los criterios racionalizadores y de ordenación predominan sobre la decisión poética o el análisis de la interacción con el público, tiende a diluirse en la producción de objetos de uso utilitario y en el acatamiento de los preceptos de la arquitectura triunfante, siendo excrecencia "monumental" de la cultura de las fachadas. "El germen de la disolución definitiva de la escultura clásica había sido ya sembrado en la modernidad casi un centenar de años antes de lo ocurrido con el neovanguardismo de los sesenta y setenta. La valoración de la horizontalidad, del desorden, del azar y de la complejidad no es un atributo postmoderno, sino todo lo contrario. El retorno del emplazamiento soslayando las rémoras monumentalistas no constituye en absoluto una discontinuidad postmoderna sino la continuidad lógica de los presupuestos iniciales de la escultura moderna"<sup>10</sup>.

La vivencia contemporánea es la del *no lugar*, a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia transformada en *espectáculo* arroja al olvido todo lo "urgente. Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente<sup>11</sup>. El pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí. Pero en medio de la "huelga de los acontecimientos", en esa sumisión permanente que, según Debord, tiene su raíz psicológica en la adhesión generalizada en lo que *está ahí*<sup>12</sup>, se pueden encontrar restos desconcertantes, *lugares en el borde de los no lugares*. La crisis de lo urbano remite, ciertamente, a una crisis más general de las representaciones de la contemporaneidad. Sennet ha indicado que los habitantes del mundo moderno hemos recibido un legado de la Ilustración muy peculiar: una noción de totalidad que ha impregnado la definición de la integridad de las cosas bien hechas. Así pues, ha surgido un conflicto entre los edificios y las personas: el valor formal de un edificio mantiene un claro desequilibrio con el valor de uso de esa misma construcción<sup>13</sup>. Son muchos los riesgos que asedian a las ciudades, por ejemplo, la uniformidad (multiplicación de espacios despersonalizados), la extensión (pérdida de las fronteras marcadas por lo urbano) o la implosión (la desgarradura de las periferias). Pero el más difícil de suturar de todos es la *imposibilidad de identificarse* con el espacio en el que habitamos, una *dislocación permanente*. Recordemos las reflexiones de Georg Simmel en el ensayo "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en el que se advierte que la vida en la gran ciudad, con su rápida aglomeración de imágenes cambiantes, no permite *estabilidad* alguna hasta producirse una fragmentación y, simultáneamente, una presión niveladora. Conviene tener presente que es en el marco de la ciudad donde se registra históricamente la más intensa expansión de la individualidad: "desgarrado entre el sentimiento de su peculiaridad y la homogeneidad abstracta que la pone en cuestión, el individuo humano experimenta el vértigo de un

---

<sup>7</sup> Marc Augé: "Conclusión. La exigencia del sentido social" en *Ficciones de fin de siglo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, p. 129.

<sup>8</sup> "Los habitantes de una ciudad ni se asimilan ni se identifican con ella, sino que, organizados en corpúsculos, en pequeños gremios de resistencia, convierten la megalópolis en un terreno de desintegración, de división y de peligro: *suerte de fenómeno de guetización generalizada, yuxtaposición precaria de individuos solitarios, de grupos difusos claramente inestables* [Paul Virilio: "Mañana el fuego", *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997, pp. 157-158]" (Esperanza López Parada: "Las moradas del hombre" en *Esther Pizarro. Construir ciudades*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2000, p. 7).

<sup>9</sup> Rosalind E. Krauss: "La escultura en el campo expandido" en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-303.

<sup>10</sup> Gloria Moure: *Configuraciones urbanas*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1994, p. 21.

<sup>11</sup> Cfr. Marc Augé: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, p. 108.

<sup>12</sup> Cfr. Guy Debord: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990, p. 41.

<sup>13</sup> Cfr. Richard Sennet: *La conciencia del ojo*, Ed. Versal, Barcelona, 1991, pp. 158-159.

camino de direcciones y límites desconocidos"<sup>14</sup>. Esther Pizarro subraya, siguiendo los planteamientos de Albert Pope, que "el principal cambio urbanístico experimentado por la ciudad moderna ha sido el paso de una organización centrífuga (ciudad preindustrial organizada en torno a un núcleo urbano), a otra centrípeta (ciudad moderna sin núcleo urbano diferenciado)"<sup>15</sup>.

La ciudad, como bien sabe Esther Pizarro, produce, continuamente, *vacíos del lugar*. El ocaso de la ciudad industrial deja abiertos una serie de interrogantes en el proyecto e intervención que a la arquitectura le corresponde: "¿Cómo intentar buscar e indagar el sentido del lugar en los territorios desmesurados de las transacciones financieras donde pueda habitar la dignidad del hombre? ¿De qué modo se plantea en los entornos del "integrista técnico" (Virilio) el proyecto de morada en el que triunfa la razón instrumental de la acción neoconservadora? ¿Cómo equilibrar una civilización que aun hunde sus raíces en un mundo de herramientas de miseria, aún adscritas al mundo agrario, junto al desarrollo del despilfarro de objetos de diseño de fase industrial y tecnológica? ¿Acaso la nueva condición metropolitana ha de seguir reproduciendo los valores del consumo como única finalidad pragmática del entramado social y el orden visual del simulacro como modelo de su formalización espacial?"<sup>16</sup>. La ciudad desaparece como lugar de la memoria, como tránsito para el diálogo, como recinto donde intercambiar la palabra subjetiva, esto es, como territorio de nuestra propia *existencia*. El lugar es triplemente simbólico al dar cuenta de la relación de cada uno de sus ocupantes consigo mismo, con los demás ocupantes y con la historia común. La multiplicación de los no-lugares, como ya he indicado, es característica del mundo contemporáneo, espacios en los que sólo se tiene la condición de pasajero o consumidor. Augé considera que las ciudades son todavía una combinación de lugares (restos de la modernidad) un mundo plural que existe singularmente en la imaginación y los recuerdos de cada uno de aquellos que la habitan o frecuentan. Por ejemplo, en el arte contemporáneo son frecuentes las obras que remiten al esquema de la casa, esto es que se hunden en lo arquetípico, aquella imagen del espacio habitable (dentro de la soledad, aparentemente estructural, de la ciudad) que retorna como lo reprimido: "debemos creer en consecuencia que Adán, habiéndose hecho un techo con sus dos manos, considerando la necesidad de hacer una vivienda, reflexionó y se ejercitó para fabricarse alguna habitación que le defendiera de estas lluvias, así como del calor del sol"<sup>17</sup>. Simón Marchán ha señalado cómo el motivo de la *cabaña primitiva*, tanto metáfora como esquematización, aparece en la crisis de identidad de la arquitectura, así como en la expansión de la escultura: "la casita, en cuanto recuerdo conservado, se transfigura en metáfora de la propia arquitectura"<sup>18</sup>. Recordemos, en esta constelación, las piezas minimalistas de Shapiro, que señalaba que nada le parecía más rico en posibilidades que una casa: "la puse en el suelo, la miré y dije: ¿Puede ser una escultura...? ¿Era un pentágono o una casa...? Tuve la impresión de que la casa era una situación conocida, era una metáfora de mi pasado o de una experiencia ya digerida"<sup>19</sup>. Es indudable que en la contemporaneidad son muy intensas las relaciones entre la escultura y lo arquitectónico<sup>20</sup> y múltiples las consideraciones desde el ámbito del arte, como podemos encontrar, ejemplarmente, en las obras de Esther Pizarro, sobre el sentido del habitar o la forma de generar un espacio. "Si un hogar era un lugar donde fundar un mundo (Mircea Eliade), en la actualidad nos encontramos ante una situación donde hay que fundar un mundo entre el desamparo y la precariedad de los sucesivos alojamientos, porque como apunta John Berger: "el hogar ha dejado de ser una vivienda para ser el cuento no contado de una vida que está siendo vivida. En el sentido más crudo, el hogar es tan sólo el nombre de uno, cuando la mayoría de las personas no tienen nombre"<sup>21</sup>.

Insisto en que las relaciones entre arquitectura y escultura son complejas, cuando no francamente polémicas, en un momento en el que la ciudad está marcada por un urbanismo excluyente, y cuando, por otro lado, las intervenciones escultóricas site-specific o las instalaciones han sido sustituidas por el manierismo fotográfico o una proliferación objetual que impone una rara banalidad, similar a la que propaga planetariamente

---

<sup>14</sup> José Jiménez: *La vida como azar*, Ed. Mondadori, Madrid, 1989, p. 33.

<sup>15</sup> Esther Pizarro: "La ciudad desde el filtro de los recuerdos" en *Esther Pizarro. Percepciones de L.A., topografía y memoria*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1998, p. 10.

<sup>16</sup> Antonio Fernández Alba. "Discursos metropolitanos (y II)" en *Diario 16*, suplemento *Culturas*, 27 de Enero de 1996, p. 11.

<sup>17</sup> J. Rykwert: *La casa de Adán en el Paraíso*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 146.

<sup>18</sup> Simón Marchán Fiz: "La deconstrucción moderna de la "cabaña primitiva"" en *La casa su idea*, Comunidad de Madrid, Sala de Exposiciones de Plaza de España, 1997, p. 33.

<sup>19</sup> Joel Shapiro: texto incluido en *Correspondencias. 5 arquitectos, 5 escultores*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Palacio de las Alhajas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1982, p. 98.

<sup>20</sup> Cfr. al respecto Javier Maderuelo: "Mitos y metáforas de la arquitectura" en *El espacio raptado*, Ed. Mondadori, 1990, pp. 259-291.

<sup>21</sup> José Carlos Cataño: "Entre bastidores" en *Escenarios diferentes*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

la estrategia televisiva del reality-show. La voluntad constructiva en escultura es infrecuente y, por ello, los planteamientos de Esther Pizarro adquieren una tonalidad que me atrevo a calificar como ejemplar. Si por un lado Esther Pizarro toma del filósofo Maurice Merleau-Ponty la idea de que el cuerpo es una constitución de extensión espacial mediante la que estamos introducidos en el espacio, con un volumen propio y limitado respecto al exterior<sup>22</sup>, por otra parte manifiesta la importancia extrema que tiene para su trabajo la dialéctica de *site* y *non site* de Robert Smithson<sup>23</sup>, esa acentuación de la fragmentación de la experiencia artística en un abismo especular: "se puede decir que tiene lugar una *desarquitecturización* antes de que el artista fije sus límites fuera del estudio para entregarse a la *deconstrucción*, trabajar con los bulldozers y las excavadoras que los arquitectos odian"<sup>24</sup>. Sin duda, el *non-site* es un mapa tridimensional, un fragmento del territorio que implica también a la memoria personal. Esther Pizarro combina la meditación sobre la interioridad-intimidad del espacio con el impulso a caminar, en el que menciona como referencia la poética de Richard Long<sup>25</sup>, otro creador interesado por el *mapeado*<sup>26</sup>. "Nada más sofisticado que trazar un mapa, ni proceso más estilizado que la descripción topográfica de una provincia. Al mapa se lo considera el nuevo paradigma del arte contemporáneo: máquina sincrética, inmanente, singular, que pone en entredicho la división de lo abstracto y lo figurativo y entabla un pacto entre la mirada ordenadora y el ojo errante, entre el caos de las callejuelas y su representación seriada y gráfica en el plano"<sup>27</sup>. Los mapas de trayectos, como señalara el mismo Sigmund Freud, son esenciales para la actividad psíquica, por medio de ellos se establece la identidad del itinerario y de lo recorrido, en última instancia en la libido no hay metamorfosis sino trayectos. Deleuze ha recordado como los aborígenes de Australia unen itinerarios nómadas y viajes en sueños que componen juntos un entramado de recorridos, situados en un inmenso corte del espacio y del tiempo que hay que leer como un mapa<sup>28</sup>. Sin duda, la obra de Esther Pizarro establece una síntesis singular entre lo arqueológico y lo cartográfico<sup>29</sup>, desde la conciencia (borgiana) de que el mapa no es territorio pero también de que sin memoria (tensada hacia un origen abismal o ruinoso) todo se echa a perder.

En sus últimas piezas (presentadas en la galería Raquel Ponce en el 2002), prolongando planteamientos previos, fija su atención en la ciudad de París, invirtiendo y vaciando los veinte distritos, en una disposición que recrea la trama de la metrópoli, al mismo tiempo que recrea la figura fundamental del laberinto. La ciudad boca abajo exhibe unas enigmáticas escaleras, relacionadas con aquellos ensueños y temores del desván y el sótano de los que hablara poéticamente Bachelard<sup>30</sup>. Esas sólidas estructuras que tienen algo de

---

<sup>22</sup> "Toda percepción se presenta dentro de un horizonte y en el mundo. Esta filosofía de experimentación y percepción del espacio queda recogida en las premisas conceptuales sobre las que se asienta esta exposición. El acto de caminar es una manera de medición tanto del espacio como del tiempo" (Esther Pizarro: "La ciudad desde el filtro de los recuerdos" en *Esther Pizarro. Percepciones de L.A., topografía y memoria*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1998, p. 10). "Tal y como apuntara en su tiempo la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, nuestra percepción no es estructurante sino nómada" (Esther Pizarro: "Topo+grafías" en *Esther Pizarro. Topo+grafías*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2002, p. 15).

<sup>23</sup> "La mayor aportación del artista norteamericano Robert Smithson fue la de fijarse en el valor del lugar, del *site* (sitio), en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio. A partir de la idea de *site*, Smithson elaboró una dialéctica de su contrario, *non-site*. El *site* es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene a trabajar, mientras que el *non-site* es la obra expuesta en la galería, que habitualmente consiste en la disposición de arcones que contienen muestras de materiales extraídos del *site*, acompañados de mapas, cartas e imágenes fotográficas del lugar de origen" (Esther Pizarro: "La ciudad desde el filtro de los recuerdos" en *Esther Pizarro. Percepciones de L.A., topografía y memoria*, Círculo de Bellas Arte de Madrid, 1998, p. 11).

<sup>24</sup> Robert Smithson: "Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra" en *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993, p. 125.

<sup>25</sup> Cfr. las consideraciones de Esther Pizarro sobre Richard Long en Esther Pizarro: "La ciudad desde el filtro de los recuerdos" en *Esther Pizarro. Percepciones de L.A., topografía y memoria*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, p. 10.

<sup>26</sup> Sobre la importancia del mapa en los planteamientos artísticos contemporáneos, cfr. Gilles A. Tiberghien: "Maps and inscriptions" en *Land Art*, Ed. Carré, París, 1995, pp. 163-195.

<sup>27</sup> Esperanza López Parada: "Las Moradas del Hombre" en *Esther Pizarro. Construir ciudades*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2000, p. 10.

<sup>28</sup> Cfr. Gilles Deleuze: *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 91.

<sup>29</sup> Deleuze señala que al arte-arqueología que se hunde en los milenios para alcanzar lo inmemorial "se opone un arte-cartografía que se fundamenta en "las cosas de olvido y los lugares de paso"" (Gilles Deleuze: *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 96).

<sup>30</sup> "La casa como rincón del mundo, ha sido definida por Gaston Bachelard. Para este autor, la casa es nuestro primer universo, es realmente un cosmos. En su concepción existencialista del mundo, todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. Sin ella el hombre sería un ser disperso: "Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y buhardilla, rincones y corredores,

fortalezas transmiten un sentimiento de dislocación, la problematización contemporánea del habitar, pero también son el sedimento o mejor la sutil rememoración de múltiples vivencias. “Dilucidaciones geométricas –escribe Esther Pizarro-, distorsiones en el paralelismo, acoplamientos incompletos de formas, son algunos de los rasgos que definen el trabajo realizado sobre París”<sup>31</sup>. En los libros asociados a cada uno de los distritos, las ramas de los árboles, una imagen canónica del romanticismo, se superponen a los planos de la ciudad, en un plegamiento barroco (por emplear una noción deleuziana que le interesa a esta creadora) que supone un ciframiento conceptista de lo experimentado<sup>32</sup>. Lejos del formalismo (post)minimalista, esta escultora convierte a la inmensidad íntima en un singular entrecruzamiento de escaleras, en las que la referencia antropomórfica ha sido excluida, como si purificara los espacios aberrantes de las cárceles piranesianas. Esther Pizarro ofrece en sus *Recorridos* visiones estratificadas de una ciudad que conocemos solo fragmentariamente, lo textual está velado, la transparencia y la distancia que imponen la cera está delimitada por el peso y la crudeza del plomo. Asistimos a un complejo proceso de composición de una cartografía dinámica en la que el imaginario arqueológico está superado por el juego del retoque, el calco y la provisionalidad.

“Acumulación de ruinas –escribe la misma artista-, reiteración de órdenes, diferencia de tiempos, desconexión espacial son algunos de los adjetivos con los que definiría mi trabajo en Roma”<sup>33</sup>. Si en las piezas romanas el receptáculo se desarrollaba a partir de los habitáculos de las ruinas de Ostia Antica, en las obras que asocia a la noción de *topo+grafía* parte de los barrios parisinos, pero sobre todo de la forma en la que la ciudad *materializa el vacío*<sup>34</sup>. Esther Pizarro reformula las consideraciones de Heidegger en las que señalaba que el hombre contemporáneo carece de morada y, por tanto, debe aprender a habitar: “Para Heidegger el hombre contemporáneo es un apátrida, carece de morada, de un lugar en el que llamada al habitar pueda darse de un modo inmediato. Por el contrario, para él, el habitar es una tarea. Es necesario aprender a habitar y por ello el primer paso es advertir esa situación de desarraigo y la necesidad de ser cambiada. En ese viaje se enclava el proceso de la construcción”<sup>35</sup>. Nuestra condición de apátridas y el nomadismo vertiginoso nos obligan no tanto a mistificar la dispersión cuanto a intentar establecer posicionamientos intensos, intentar construir aquel “rincón del mundo” que, en *La poética del espacio*, Bachelard considera lo inmemorial de la casa. En una época de desconexión (precisamente cuando la ideología de la hipercomunicación impone su lógica naïf), estas rotundas esculturas activan el pensamiento, al mismo tiempo que nos incitan a un merodeo vital, esto es, a un reencuentro con esa ciudad que no es sólo escenario del exilio.

Partiendo del gusto por la extrañeza en la gran ciudad, esto es, desde la certeza de que la escena metropolitana es un cúmulo de precariedades<sup>36</sup>, va acumulando una memoria constructiva de la ciudad, a pesar

---

nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más característicos” (Esther Pizarro: “Topo+grafías” en *Esther Pizarro. Topo+grafías*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2002, p. 17).

<sup>31</sup> Esther Pizarro: “Topo+grafías” en *Esther Pizarro. Topo+grafías*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2002, p. 15.

<sup>32</sup> Ya en torno a las piezas romanas hablaba del pliegue deleuziano: “Construí libros que a la manera de mapas desdibujados por el tiempo narran la ciudad, nos enseñan sus vacíos, sus calles y plazas por los que de una manera u otra se transita. Pliegues que, según la noción de *pli* (pliegue) glosada por Gilles Deleuze, suponen que *el espacio está hecho de plataformas, de grietas, de raspaduras, de superficies y profundidades que dislocan por completo nuestra experiencia espacial*” (Esther Pizarro: “Construir Ciudades” en *Esther Pizarro. Construir Ciudades*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2000, p. 18). También en el texto que Esther Pizarro publica en su exposición *Topo+grafías*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2002, p. 15, vuelve a reiterar las consideraciones deleuzianas.

<sup>33</sup> Esther Pizarro: “Construir Ciudades” en *Esther Pizarro. Construir Ciudades*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2000, p. 17.

<sup>34</sup> “La ciudad es un espacio para la movilidad, un recipiente prefigurado que produce inevitablemente un efecto de vacío, un molde negativo para nuestra experiencia de permanente movilidad” (Esther Pizarro: “Topo+grafías” en *Esther Pizarro. Topo+grafías*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2002, p. 17).

<sup>35</sup> Esther Pizarro: “Sobre el espacio” en *Esther Pizarro. Construir ciudades*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2000, p. 16. En el texto para *Topo+grafías*, Esther Pizarro insiste en las consideraciones heideggerianas: “Para Heidegger el acto de habitar se ha vuelto problemático” (Esther Pizarro: “Topo+grafías” en *Esther Pizarro. Topo+grafías*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2002, p. 19).

<sup>36</sup> “Entes, cosas, experiencias, proyectos, devienen imponderables al margen de este horizonte bien preciso de la polis, y son en sí mismos infinitos y a pesar de ello siempre presentes, simultáneos. Aquí, la fundamental nulidad del número subyugó ya la antigua espacialidad del sentido, entendido como estabilidad de las relaciones que lo estructuran. La originaria precariedad de esta estructura se ha vuelto real, su carácter infundado es ahora verdadero a través de la evidente imposibilidad de la simetría entre lo vacío y lo pleno, lo abierto y lo cerrado de la ciudad” (Giuseppe Zarone: *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1993, pp. 50-51).

de la lógica de los no-lugares<sup>37</sup>. “Estos huecos, moldes y vaciados de no-ciudad son como desocupaciones espaciales de la última escultura bulto”<sup>38</sup>. Desde la retícula de L.A., la ciudad invisible, al palimpsesto romano o a la imagen de París como un ensamblaje de espacios fortificados, Esther Pizarro va entregando visiones de lo urbano con una tonalidad que Esperanza López Parada califica de *epistémica y originaria*: “Ella repite el acto constitutivo de una ciudad que es repetición. Lo que genera su labor genera también el motivo de la propia labor. Por eso hay tanta coherencia y tanto rigor en todo el proceso. Por eso hay tanta necesidad en sus piezas”<sup>39</sup>. Con una intensidad poética extraordinaria y una presencia material rotunda, las esculturas de Pizarro parece que nombrar una tarea extremadamente difícil: habitar en un hueco, encontrar en el contenedor la metáfora de nuestra condición metropolitana<sup>40</sup>. Pero al mismo tiempo que subraya que la inaccesibilidad es la principal característica del espacio de las ciudades contemporáneas “cuyas entidades no son identificables sino como ausencias, lagunas, vacíos y huecos; en definitiva, como no-ciudades”<sup>41</sup>, deja presente las marcas de un impulso que sobrepasa el nihilismo acomodaticio: impone las huellas del *caminar*. Pienso en *footprints*, un trabajo que realizó en el 2001 en el West Park Lake de Hangzhou (China) que se reitera en esa misma evocación del caminar descalzo en el extraordinario proyecto en el Parque Casino de la Reina de Madrid (2001). Desde *Topografía funcional* (1998), esa especie de plano-mobiliario, hasta *Cartografía de una época* (1999) en la Estación de metro de Francos Rodríguez de Madrid (con la recuperación la información periodística sobre la vida del personaje que da nombre al lugar) o la monumental piel para el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida (2000-2002), Esther Pizarro mantiene su pasión por el *mapa y la memoria*, esto es por posibilidad de establecer una narrativa del espacio sin anécdotas y, sobre todo, con una impresionante disolución del sujeto en la complejidad misma del territorio representado. Los mapas tridimensionales (escultóricos) de esta creadora tienen, dentro de sí, la tensión material entre la cera (esa epidermis arqueológica que remite, simbólicamente, a la intimidad y a la calidez) y el plomo (el metal saturniano, pesado y denso, asociado, sin embargo, con lo espiritual), pero sobre todo revelan el desplazamiento entre la experiencia de habitar un territorio y su compleja representación. La escultura críptica de Esther Pizarro no tiene que ver con un pavor que impulse al refugio, antes al contrario, responde a una apertura de la memoria, a una necesidad de trenzar ausencia y presencia en una formas de una compleja tonalidad emocional, esto es, *emplazada* entre la melancolía y el vitalismo<sup>42</sup>. Es precisamente la desubicación y el desarraigo de la ciudad lo que impulsa a pensar el *ser ahí* o, en otros

---

<sup>37</sup> “La ciudad comenzaba a construirse en la memoria, como la ciudad-historia y la ciudad-memoria de la que nos habla Marc Augé en sus *Lugares y no lugares de la ciudad*”, que concentra y mezcla la gran historia y las historias individuales que cada uno posee de ella. Las ciudades se habitan y el proceso de habitar no es otra cosa que una construcción. El espacio habitado no es ya un espacio geométrico de tres dimensiones, sino existencial, resultado de una percepción fenomenológica de los lugares y de una construcción a partir de esa experiencia. El cúmulo de experiencias vividas en los lugares construye la memoria de los mismos y este proceso se lleva a cabo habitando espacios, piedras, ruinas, vacíos, tiempos, etc...” (Esther Pizarro: “Construir Ciudades” en *Esther Pizarro. Construir Ciudades*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2000, p. 17).

<sup>38</sup> Daniel Zarza: “Urbanismos en torno a la Escultura” en AA.VV.: *Ciudades sin Nombre*, Comunidad de Madrid, 1998, p. 30, cit. en Esther Pizarro: “La ciudad desde el filtro de los recuerdos” en *Esther Pizarro. Percepciones de L.A., topografía y memoria*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1998, p. 9.

<sup>39</sup> Esperanza López Parada: “Las Moradas del Hombre” en *Esther Pizarro. Construir ciudades*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2000, p. 9.

<sup>40</sup> “Porque ¿no es verdad que los espacios por los transitamos son vacíos urbanos, los huecos premeditadamente proyectados para permitir los desplazamientos? Y si esto es así, ¿no es también cierto que los edificios han sido concebidos para albergar, para contener, para estar llenos? Pero entonces ¿qué ocurre si le damos la vuelta? Se transforma en receptáculos, en “contenedores de espacio dentro del gran contenedor de la ciudad”, en palabras de la artista” (Milagros López: “La memoria contenida” en *Esther Pizarro. Percepciones de L.A., topografía y memoria*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, p. 7).

<sup>41</sup> Esther Pizarro: “La ciudad desde el filtro de los recuerdos” en *Esther Pizarro. Percepciones de L.A., topografía y memoria*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1998, p. 9.

<sup>42</sup> “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 lo del resto del interior de sus obras, resuelve del 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” (Fernando Martín Galán: “Exvotos de la memoria” en *Esther Pizarro. Topo+grafías*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2002, p. 13).

términos, es lo inhóspito<sup>43</sup> de nuestro mundo lo que nos obliga a repasar las flexiones y declinaciones de la *topología* (que es la base de la topografía de los mapas y planos)<sup>44</sup>. Pero sobre todo el vértigo laberíntico de lo metropolitano, más que infundirnos miedo, nos ofrece, enigmáticamente, el placer del extravío junto al deseo de caminar sin pausa, dejando, por todas partes, huellas, lapsus, citas, experiencias artísticas.

---

---

<sup>43</sup> “Desde hace más de siglo y medio, la “gran ciudad” se impone a la atención de todos como una catástrofe: el darse inesperado e imprevisto de una rápida y arrolladora mutación de la existencia humana, capaz de influir sobre los horizontes de la vida de los hombres, según el modo, conocido y vivido, de un general *desarraigo*; según aquella desplazante situación de la ciudad “inhabitable”, “inhóspita”, “instigadora de discordia” y de “agresividad”, como dice Alexander Mitscherlich, desde su propio punto de vista psicosociológico” (Giuseppe Zarone: *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1993, p. 7).

<sup>44</sup> Cfr. Michel Serres: *Atlas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 68.