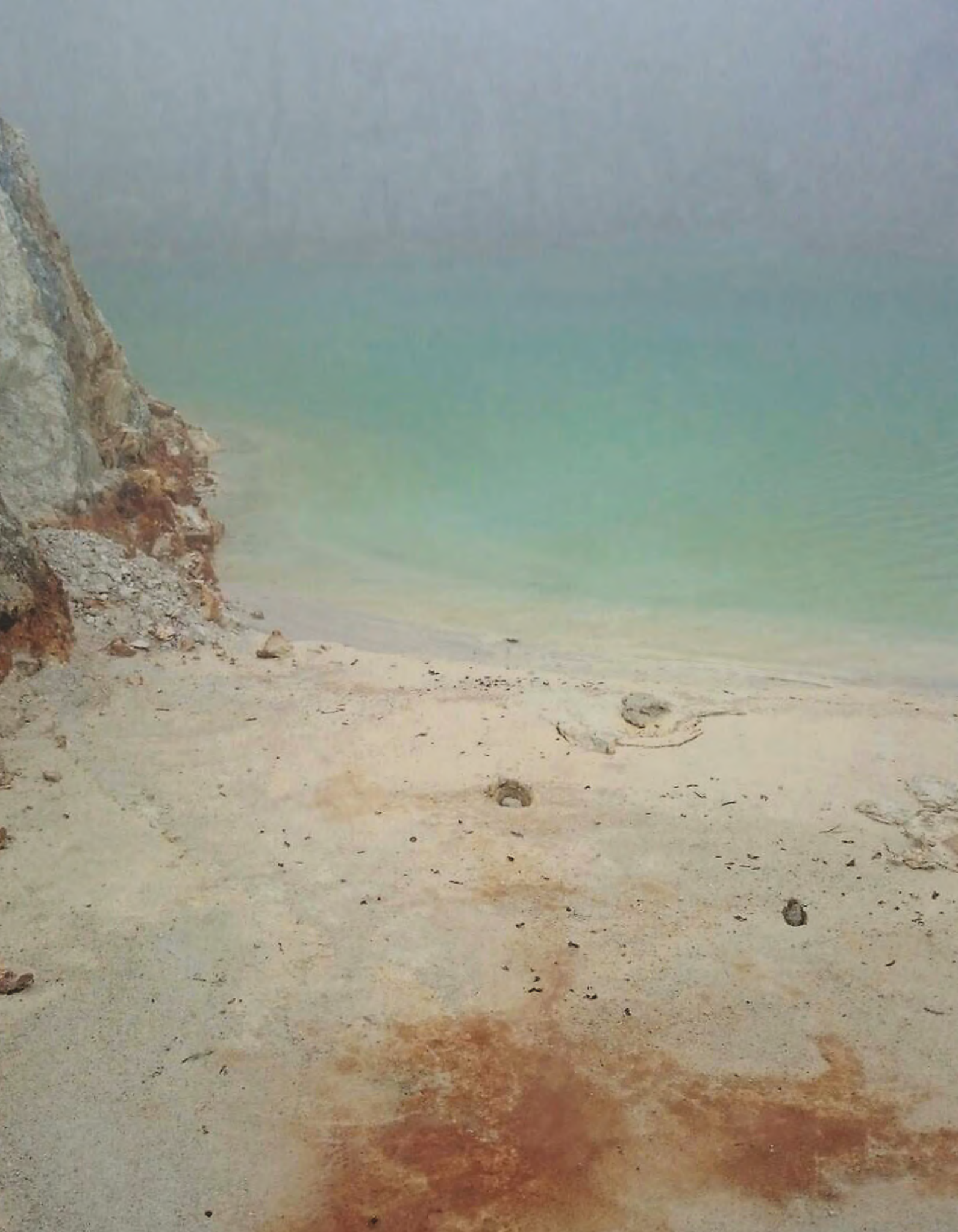
CGAC SINGULAR

CUT THROUGH THE FOG

EVA LOOTZ

XUNTA DE GALICIA



CUT THROUGH THE FOG

EVA LOOTZ

XUNTA DE GALICIA

XUNTA DE GALICIA

Presidente de la Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria
Román Rodríguez González

Secretario general técnico
Jesús Oitavén Barcala

Secretario general de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director
Santiago Olmo

Gerente
Marina Álvarez Moreira

PATRONATO DEL CGAC

Presidenta
Sofía María de la Soledad Santos Pérez

Vicepresidente
Luis Sirvent López

Secretaria
Marina Álvarez Moreira

Vocales
Vicente Arias Mosquera, María Victoria Carballo-Calero Ramos, María de Corral López-Dóriga, Jesús Oitavén Barcala, Celestino García Braña, José Manuel García Iglesias, Ángel Luis Hueso Montón, Anxo M. Lorenzo Suárez, Lorenzo López Vázquez, María del Carmen Martínez Insua, Santiago Olmo García, Román Rodríguez González, Carlos Rosón Gasalla, María Luisa Sobrino Manzanares, Jacobo Sutil Nesta, Carlos Urroz Arancibia, José Carlos Valle Pérez, Ramón Villares Paz

Asistentes de dirección
Rocío Leiceaga, Silvia Viaño

Prensa
Carmen Hermo

Exposiciones
Christina Ferreira, Yolanda López, Cruz Provecho

Registro y colección
Teresa Jácome, Lourdes P. Seoane, María José Villaluenga

Conservación y restauración
Thaïs López

Montaje
Carlos Fernández, David Garabal

Actividades y proyectos educativos
Gema Baños, Virginia Villar

Publicaciones
Elena Expósito, Cecilia Labella

Biblioteca y centro de documentación
Carmen Bouzas

Administración
Ana Margarita Prado, Aurelio Gianzo, Rosa María Sánchez, Enma Tarrío, Fernando Taboada

Recepción e información en salas
Isabel Cabanas, Luisa López, Eusebio Rey, M.ª Florinda Vega

EXPOSICIÓN

Comisariado
Alicia Murría

Coordinación
Cruz Provecho

Registro
Lourdes P. Seoane

Montaje
Carlos Fernández, David Garabal

Transporte
Inteart

Seguros
AON/ XLCatlin

CATÁLOGO

Coordinación
Elena Expósito, Eva Lootz

Textos
José Luis Brea, Patricio Bulnes, Estrella de Diego, Catherine François & Santiago Auserón, Eva Lootz, Alicia Murría, Santiago Olmo, Piedad Solans

Traducciones
Paola Sepúlveda Viera (Interlingua Traduccións), David M. Smith

Diseño y maquetación
gráfica futura

Fotografía
Todas las fotografías de la exposición de Ovidio Aldegunde, excepto: Chiqui Abril (p. 169), Manuel Blanco (p. 35), Javier Campano (pp. 101, 178, 179, 184, 188), Francisco Gómez (pp. 116-117, 118-119, 121), Eva Lootz (cubierta, pp. 2, 13, 15, 32-33, 54, 60-61, 84-85, 96-97, 98-99, 112, 114-115, 126, 128-129, 134-135, 144, 147, 150-151, 160-161, 174, 176-177, 182-183, 185, 187), Martín Nadal (p. 158), Oronoz (pp. 47, 159), June Papineau (pp. 42-43, 68-69, 108-109, 111, 146, 154-155)

Fotomecánica
Masplanchas

Impresión
Agencia Gráfica

Edita
Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea

DL: C 1179-2017
ISBN: 978-84-453-5256-4

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© de las obras: Eva Lootz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2017

© de los textos: los autores y Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2017

© de las traducciones: los traductores y Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2017

© de esta edición: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2017

CUT THROUGH THE FOG

EVA LOOTZ

Comisaria: Alicia Murría

Centro Galego de Arte Contemporánea
Santiago de Compostela
28.10.2016 — 29.01.2017

CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea

BY WAY OF INTRODUCTION: A POLITICAL VIEW OF MATTER

SANTIAGO OLMO

DIRECTOR OF CGAC

There has always been certain unanimity regarding the importance of the work of Eva Lootz and its influence on the Spanish scene as of the nineteen-seventies, both from critics and artists and, in general, within the field of art. However, her numerous exhibitions both in museums and galleries have had the tendency to show specific or joint projects of related works that promoted the most recent ones. In each case, the way she addresses space makes it possible to admire her ability to dialogue with it, act on it, and transform it. In a certain way, her work as an articulated ensemble—mainly due to the environmental and complex characteristics of her installations—has been more widely known through photographs and publications, for there have been no exhibitions that have highlighted the retrospective, anthological, or analytical aspect of her work.

Without doubt, Eva Lootz is an atypical artist who does not easily fit under one single definition. The relationship and dialogue between her different work corpuses provide essential and enlightening keys to understanding her oeuvre, but those points of connection are often not sufficiently visible if it is not in the actual friction that the exhibition's machinery provides.

Cut Through the Fog is a project curated by Alicia Murría which, through the CGAC, sets forth a global review of her work, offering an itinerary which takes a close look at the past, but that also takes into account her more recent works: there isn't only one itinerary, but different ones that connect some works with others through a visual, methodological, or paradoxical relationship.

The title 'Cut through the fog,' should not be understood in the sense of 'looking beyond appearances' but rather as the exposure of the concealment strategies of advanced capitalism to prevent us from seeing its mechanisms of control and manipulation. It is related to the artist's initial concerns, such as stepping away from herself and focusing on the basic actions of the making and the properties of the materials. In any case the title also points to a 'better and more complete view' of the work by Eva Lootz.

To be able to carry out the CGAC's purpose, which is to provide an articulated, coherent and precise image of the work of Eva Lootz, it was important to be able to reconstruct or readapt some of her installations in the physical space available, especially those that had been fixed in the retina and in the memory as moments of surprise and illumination, but that have not been seen again later, and that constitute essential references: *Cascada* (Cascade), *A Farewell to Isaac Newton*, *Canon inverso* (Inverse Canon), *Montaña* (Mountain), etc.

Similarly, and with the same purpose, this publication proposes a close look at the set up in the CGAC rooms, accompanying the discursive thread of the texts that appear alongside the works, and overlapping a chronological itinerary with a journey of ideas and processes.

If, on the one hand, in her introductory text, the curator Alicia Murría addresses the interrelation between works from different periods from the perspective of the exhibition, Piedad Solans, in turn, approaches the theoretical substrates that underlie the different projects and that connect them with history, philosophy, or feminism.

A very important and consistent section in the exhibition brings together the works from the ninety-seventies, dominated by experimentation with materials and criticism of the supports, but that in the exhibition are directly related with the installations from later decades in order to highlight the dynamic sense of the artist's formal evolution. Patricio Bulnes who, during those years, closely followed the execution process of these works, authors a text about that period.

In addition to critically contextualising this stage—until now insufficiently analysed—and the later decades of the nineteen-eighties and nineties, a brief selection of the texts that were published in catalogues, newspapers, and journals is included. This is material that is practically impossible to find today, and provides readers with a unique tool to approach the theoretical contexts.

Finally, an enlightening reflection on the exhibition by the artist Eva Lootz herself is included, along with fragments from her diaries and notes on her experience in Galicia. These throw light both on the mechanics of her work processes and procedures, as well as on the recently undertaken project in Galicia on tungsten, and on its extraction during the nineteen-forties and nineteen-fifties. This project is still underway, but it was presented at the exhibition, through documents, drawings and an installation, and also in a preliminary theoretical format, through a group dynamics/seminar that was held at the CGAC in December 2016.

A MODO DE INTRODUCCIÓN: UNA VISIÓN POLÍTICA DE LA MATERIA

SANTIAGO OLMO

DIRECTOR DEL CGAC

Con respecto a la importancia de la obra de Eva Lootz y a la influencia que ejerció en la escena española desde los años setenta, siempre ha habido una cierta unanimidad, tanto desde la crítica como entre los artistas y, en general, en el ámbito artístico. Sin embargo sus numerosas exposiciones tanto en museos como en galerías, han tendido a mostrar proyectos concretos o conjuntos de trabajos relacionados que daban a conocer lo más reciente. Mientras, en cada caso, su manera de enfrentarse con el espacio permitía apreciar sus dotes para dialogar con él, intervenirlo y transformarlo. En cierto modo su obra funciona como un conjunto articulado, debido sobre todo a las características ambientales y complejas de sus instalaciones, ha sido más conocida a través de fotografías y publicaciones, ya que por otro lado no se han prodigado exposiciones en las que primara un plano retrospectivo, antológico o analítico.

Ciertamente Eva Lootz es una artista atípica, difícil de encajar en una definición unívoca. En ella, la relación y el diálogo entre los distintos cuerpos de trabajo ofrecen claves de comprensión esenciales, iluminadoras, y esas líneas de conexión a menudo no se hacen suficientemente visibles si no es en la propia fricción que ofrece el dispositivo de la exposición.

Cut Through the Fog es un proyecto comisariado por Alicia Murría que plantea desde el CGAC una revisión del conjunto de su obra, proponiendo un recorrido en el que hay una detenida mirada al pasado, pero también una consideración de trabajos más recientes: no hay un recorrido unívoco, sino diversos itinerarios que conectan unas obras con otras desde una afinidad visual, metodológica o paradójica.

El título significa literalmente “atravesar la niebla” pero no ha de entenderse en el sentido de “ver más allá de las apariencias” sino que apunta más bien a poner al descubierto las estrategias de ocultación del capitalismo avanzado, que impide ver sus mecanismos de control y manipulación. Tiene que ver con preocupaciones iniciales de la artista como el tomar distancia del propio sujeto y partir de las acciones básicas del hacer y de las propiedades de los materiales. En cualquier caso el título también apunta a una mejor y más completa mirada sobre la obra de Eva Lootz.

Para poder llevar a término el objetivo que nos habíamos propuesto desde el CGAC, devolver una imagen articulada, coherente y precisa de la obra de Eva Lootz, era importante poder reconstruir o readaptar algunas de sus instalaciones en el espacio, especialmente aquellas que habían quedado en la retina y en la memoria como instantes de sorpresa e iluminación, pero que no habían vuelto a verse después y que constituyen referencias imprescindibles: *Cascada*, *A Farewell to Isaac Newton*, *Canon inverso*, *Montaña*...

De la misma forma y con el mismo objetivo, esta publicación, propone una mirada muy detallada del montaje en las salas del CGAC, acompañando el hilo discursivo de los textos incluidos y superponiendo un itinerario cronológico a un recorrido de ideas y de procesos.

Si por un lado la comisaria, Alicia Murría, aborda en su texto introductorio la interrelación entre obras de diversas épocas desde la idea de la exposición, Piedad Solans, por su parte, aborda los sustratos teóricos que fundamentan los diversos proyectos y los conectan con la historia, la filosofía o el feminismo.

Una sección muy importante y consistente de la exposición reúne obras de los años setenta donde domina la experimentación de los materiales y una crítica de los soportes, pero que, en la muestra, se relaciona directamente con instalaciones de décadas posteriores para poner de relieve el sentido dinámico de la evolución formal de la artista. Patricio Bulnes, que en esos años siguió muy de cerca el proceso de ejecución de estas piezas, escribe un texto sobre este periodo.

Además, para contextualizar críticamente tanto esta etapa, hasta ahora insuficientemente analizada, como las décadas posteriores de los años ochenta y noventa, se ha realizado una breve selección de textos que fueron publicados en catálogos, periódicos o revistas, actualmente prácticamente inencontrables, ofreciendo al lector interesado una herramienta única de aproximación a los contextos teóricos.

Por último, se incluye una esclarecedora reflexión sobre la exposición de la propia artista, Eva Lootz, y se recogen algunos fragmentos de diarios y anotaciones sobre su experiencia en Galicia, que arrojan luz tanto sobre la mecánica de los procedimientos y procesos de trabajo así como sobre el proyecto recientemente emprendido en Galicia, sobre el wolframio y su extracción durante los años cuarenta y cincuenta. Este proyecto está aún en proceso, pero ha sido presentado tanto en la exposición, a través de documentación, dibujos y una instalación, como en un formato teórico preliminar, a través de un taller con las dinámicas de un grupo de trabajo/seminario que tuvo lugar en el CGAC en diciembre 2016.

ÍNDICE / CONTENTS

***Torbellino*, proyección de vídeo en bucle, 2016**

18
ALICIA MURRÍA
19_*Un ojo perfora la niebla*
20_*An Eye Cuts Through the Fog*

72
PATRICIO BULNES
73_*Eva Lootz: La obra temprana*
74_*Eva Lootz: The Early Work*

112
PIEDAD SOLANS
113_*Atravesar la niebla*
114_*Cutting Through the Fog*

144
EVA LOOTZ CUT THROUGH THE FOG
170_*Galician Fragments*
171_*Fragmentos gallegos*

174
ANTOLOGÍA DE TEXTOS SELECTED ESSAYS

PATRICIO BULNES—1979
176_*Eva Lootz, Galería Buades*
177_*Eva Lootz, Buades Gallery*

SANTIAGO AUSERÓN + CATHERINE FRANÇOIS—1983
178_*Describir círculos, para estar seguros de avanzar en línea recta*
179_*Drawing Circles to Be Sure of Moving in a Straight Line*

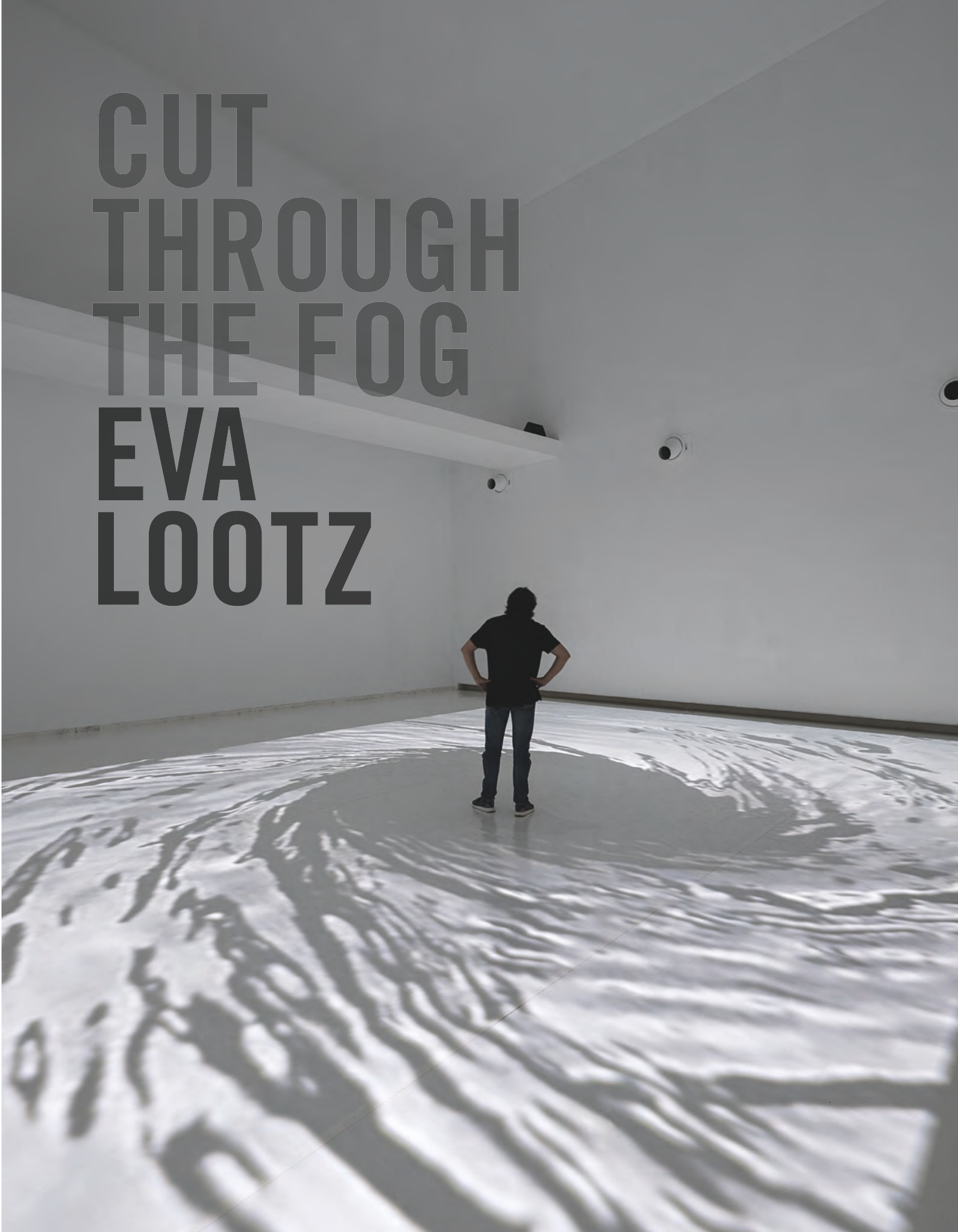
JOSÉ LUIS BREA—1985
180_*Máquinas (d)estilo…*
181_*(Di)Style Machines*

ESTRELLA DE DIEGO—1994
184_*Di aquel libro a Eva y la biblioteca se hizo fuego, polvo, otra*
185_*I Gave that Book to Eva and the Library Became Fire, Dust, Something Else*

189
BIOGRAFÍA BIOGRAPHY

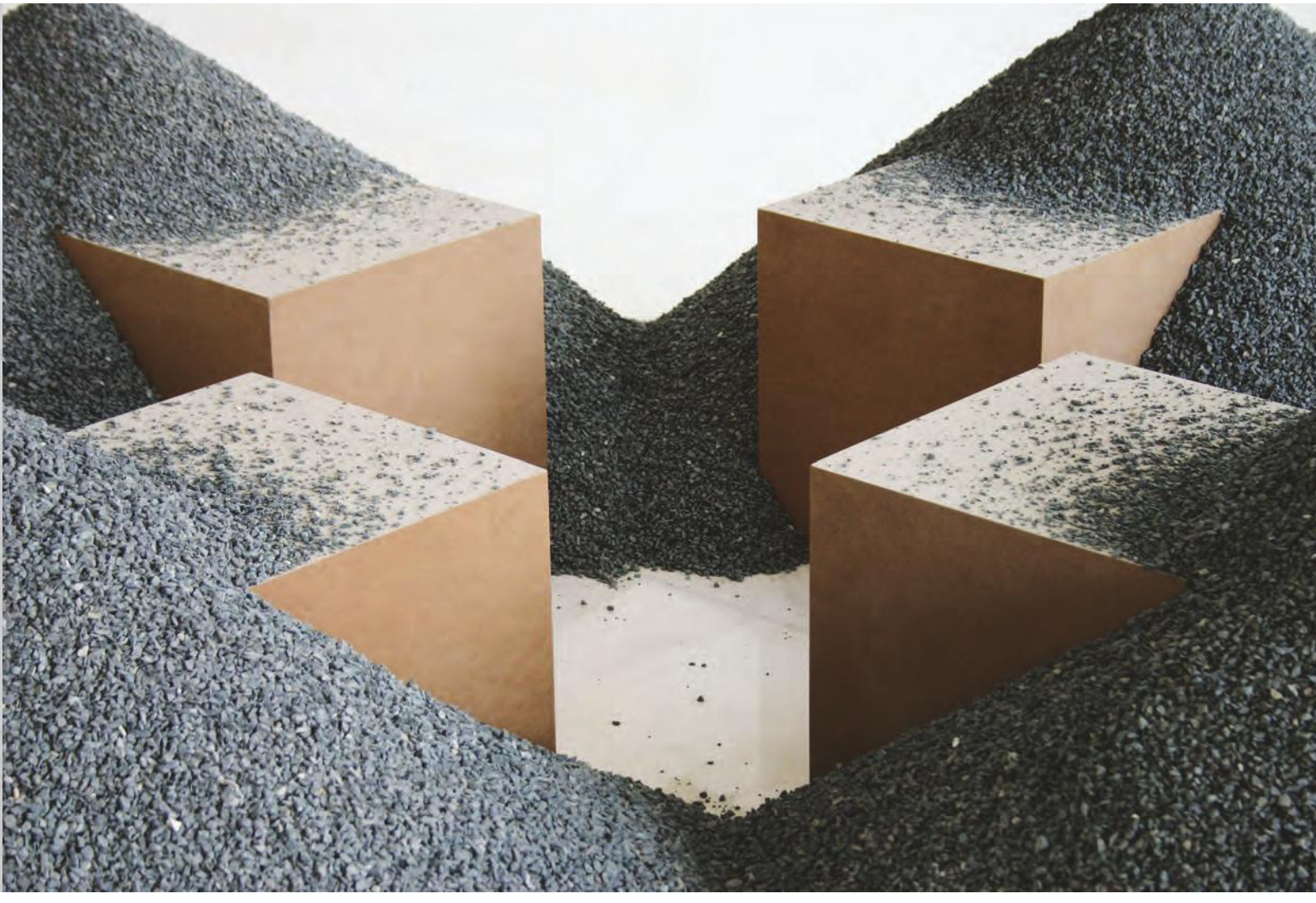
CUT THROUGH THE FOG

EVA LOOTZ



***Montaña*, madera de pino y gravilla de granito, 1986/2016 y *Tétrada*, 1991/2016, vista general del *hall* del CGAC**

***Tétrada*, 4 cubos de DM y gravilla de dunita**



Detalle de *Tétrada*

***Montaña* y *Alfombra escrita*, dibond cortado al láser 1990/2016**

os maneras hay de no su
ir el infierno que formamos
viendo juntos :

primera es fácil para
uchos, aceptar el infierno
volverse parte de él hasta
punto de no verlo más

segunda es arriesgada y
ge atención y aprendizaje
ntinuos : saber buscar y

nombrar
nombrar

***mostrar/nombrar*, vidrio tratado al chorro de arena, 2011**

UN OJO PERFORA LA NIEBLA

ALICIA MURRÍA

***Untitled*, cotton, paraffin and black pigment, 1977**

***Sin título*, algodón, parafina y pigmento negro, 1977**

Cuando comenzábamos a preparar esta exposición y en una de nuestras primeras conversaciones le pregunté a Eva Lootz por el sentido de una frase suya —expresada en los años setenta— que yo había leído ya no recordaba dónde y que me resultó enigmática y reveladora al mismo tiempo. Se quedó pensativa, me propuso reflexionar sobre ella y darme una respuesta más elaborada de la que podía emitir en aquel momento. Al día siguiente me enviaba un correo electrónico donde parecía pensar en voz alta:

> *«Querida Alicia,*
> *A raíz de nuestra conversación de ayer me vinieron muchos recuerdos.*
> *(...) Al lanzarme esa frase: "mi trabajo es el remedio a la imposibilidad de hacer una obra" creo que escogiste un punto de partida muy esclarecedor.*
> *¿Qué significaba aquello?*
> *Era decir: no tengo nada que decir y lo digo, y no porque sea especialmente estúpida sino porque lo que yo pudiera tener que decir no me interesa nada, es más, lo que un yo pudiera tener que decir a estas alturas no me interesa nada. Era no querer ser yo, era querer hacer algo sin decir nada.*
> *Coger un paño de esos que se venden para limpiar el polvo y meterlo en parafina evidentemente no es fruto de la aspiración de querer hacer una obra...*
> *Puedes decir que en esa postura había una cierta chulería, —tal vez—, una cierta actitud desafiante intelectualmente, —cierto—, pero por otro lado había la consciencia real de una imposibilidad, de una incapacidad, una sensación muy acusada de sufrir una "mengua de ser", ("Seinsschwund" lo llamaban en alemán), un déficit de identidad, una amenaza continua de desmayo a la hora de ser sujeto y me he preguntado toda la vida si esa sensación de mengua de ser tenía algo que ver con los 2.000 o 3.000 años de negatividad que arrastra la imagen de la mujer, con el fomento de la femineidad como disfraz del no ser proyectado sobre la mujer en nuestra tradición.*
> *Ahora bien, en nuestra sociedad es imposible sobrevivir sin un cierto grado de identidad, sin un yo hasta cierto punto compacto, por eso dije, creo que fue en "La mujer construye" que llegué a fabricarme una cierta "identidad funcional de urgencia" ...*
> *Allí está el punto por el que luego profundicé en el tema de la subjetividad femenina, me interesé por el psicoanálisis, etc., pero también la razón por la cual, si bien me considero feminista, nunca hubiera podido ser una feminista programática (...).*
> *No me fío de lo frontal»*[1].

En esas pocas líneas la artista trazaba infinidad de hilos de sentido de los cuales tirar. De un lado ponía de manifiesto no sé si una facilidad pero, desde luego, una capacidad para reflexionar sobre su obra con extraordinaria lucidez. Pocos artistas alcanzan a teorizar sobre su propio trabajo con la precisión con la que ella es capaz de hacerlo.

1—Los fragmentos de declaraciones de Eva Lootz que aparecen en este texto corresponden, si no se detalla otra fuente, a conversaciones mantenidas entre la artista y la comisaria durante la preparación de esta exposición.

AN EYE CUTS THROUGH THE FOG ALICIA MURRÍA

When we were beginning to prepare this exhibition and during one of our first talks I asked Eva Lootz about the meaning of something she had said—back in the nineteen-seventies—that I had read somewhere and that had struck me as both enigmatic and revealing. She pondered and then suggested giving it further thought to offer a more complete answer. The following day she sent me an email where she seemed to be thinking out loud:

> *'Dear Alicia,*
> *After our conversation from yesterday I was flooded by many memories.*
> *(...) When throwing that phrase at me: "My work is the solution to the impossibility of creating a piece", I think you chose a very revealing starting point.*
> *What did I mean?*
> *I wanted to say: I have nothing to say and I say so, and not because I am particularly stupid, but because what I might have to say does not interest me at all, moreover, what I could say at this point does not interest me in the least. It was not wanting to be me, it was wanting to do something without making a statement.*
> *...Taking a cloth like those you buy for dusting and sticking it in paraffin is clearly not the result of a desire to create a "work of art".*
> *One might detect a degree of cheek—perhaps—in that stance; a certain intellectually defiant attitude—true—but on the other hand, there was the actual awareness of an impossibility, of an incapability, a very pronounced feeling of suffering a "dwindling self" (in German I called it "Seinsschwund"), a shortage of identity, the continuous threat of fainting when it came to the need of being a subject and I have always asked myself if that feeling had anything to do with the 2,000 or 3,000 years of negativity that the image of women has had to bear, with the promotion of femininity as the costume of non-being projected on women in our tradition.*
> *However, in our society it is impossible to survive without a certain degree of identity, without an I that is to a certain extent compact, which is why I said, I think it was in "La mujer construye" (Women construct), what I did is build a certain "emergency functional identity"...*
> *That is where the point along which I later delved into the topic of feminine subjectivity can be found, when I became interested in psychoanalysis, etc., but it is also the reason why (even though I consider myself a feminist) I could never be a programmatic feminist (...). I am suspicious of a frontal approach.'* [1]

Through these few lines the artist traces infinite threads of meaning on which to tug on. On the one hand she reveals, I don't know if an ease, but certainly a capacity to reflect on her work with extraordinary clarity. Few artists go as far as theorizing on their own work with such precision as she does.

***Untitled*, esparto and paraffin, 1977**

***Sin título*, esparto y parafina, 1977**

1—The fragments from the statements by Eva Lootz that appear in this text, unless another source is cited, correspond to conversations between the artist and the curator during the preparation of this exhibition.

But let us take a look at the origins, that is, at the beginning of a possible microbiography of Eva Lootz. She was born in Vienna into a middle class family. Her father was a Fine Arts teacher, painter, and competent portrait artist. Her mother was an opera singer who abandoned her career when she married. With Nazism on the rise, war seemed to be coming inevitably close and the couple decided to have children late in life, perhaps as the only thing they could hold on to. The father was mobilised. The mother and daughter had to live through a terrible war and a post-war that was just as bad. The area of Vienna where Eva lived, after the distribution by the allied forces, fell under Soviet rule. The father, who was constantly absent during her childhood, tried to return home but he was made prisoner by the Soviets and was deported to Siberia. When he eventually returned he was a broken man. Meanwhile, the post-war in divided Austria was not easy. Eva first remembers the bombings and the later subservience to the allies. Women were systematically raped—in that war as in all wars, nothing new—and she remembers her mother darkening her face with coal, covering her head with a scarf, putting on glasses (that she did not need) to look a lot older and go by unnoticed, and she also remembers the screams of the rape victims. And there were the Soviet soldiers, who in exchange were nice, always kind, and playful with the children.

And the father returned, a painful shadow of what he had once been, a crushed man; a loser like so many others, like all those who had been mobilised, whether they were supporters or not of the Third Reich… At the same time she vividly remembers her mother practicing singing and piano, and her aunt who gave her music lessons, a learning that she did not take seriously at the time, but that she later came to value as something of great importance in her life.

Years later, during her adolescence, the ideological clashes arrived. Her parents had educated a young bourgeois girl who did not respond to what was expected of her. There was a deep generational gap. Eva adopted critical postures that had little to do with her social class, with the paternal ideology. She studied philosophy and graduated in film making. At home she lived among art books, was aware of what was happening in the European and North American art context, and faced the family climate head on; the atmosphere became unbreathable. She met Adolf Schlosser, who turned into her companion and, like herself, wanted to go south, to escape to where the sun walks.

Spain was a good place. The year was 1968. Schlosser was also an artist and was interested in poetry, especially Jorge Guillén's. She translated his works, he had sailed in a whaler, had travelled the world, and together they headed south. Spain: dictatorship; contestation. For Eva this country was not particularly terrible, for her own country did not seem like such a big deal… The two of them shared critical attitudes and here they maintained them, but they were not active in any political group, so Spain was not that different from her Austria of origin…

As I mentioned, Eva graduated in film making in Vienna. She studied visual arts, music, philosophy, and she was up to date on the international trends, becoming interested in the American art of the colour field painters… And she settled in a country where the dictatorship was beginning to be contested, also by the world of culture. New movements that were to a greater or lesser extent politically committed were starting to emerge.

Pero vayamos a los orígenes, me refiero al comienzo de una posible microbiografía de Eva Lootz. Nacida en Viena. Familia burguesa. Padre profesor de Bellas Artes, pintor y retratista competente. Madre cantante de ópera que renuncia a su carrera al casarse. El nazismo en alza, la contienda parece que se acerca irremediablemente y la pareja decide tener descendencia a una edad madura, quizá será lo único a lo que puedan aferrarse. El padre es movilizado. Madre e hija viven una guerra atroz y una posguerra que no lo es menos. La zona de Viena donde vive Eva, tras el reparto de las fuerzas aliadas, queda en zona soviética. El padre, el gran ausente en su infancia, intenta volver a casa pero las fuerzas soviéticas lo hacen prisionero y es deportado a Siberia. Cuando regresa es un hombre destrozado. Mientras, la posguerra en la Austria dividida no es fácil. Eva rememora primero los bombardeos y luego la sumisión a los aliados. Las mujeres son sistemáticamente violadas —en esta guerra y en todas las guerras, nada nuevo— y ella recuerda a su madre tiznarse la cara con carbón, cubrirse la cabeza con un pañuelo, ponerse gafas, que no necesita, para aparentar muchos más años y pasar desapercibida, y recuerda también los gritos de las víctimas de las violaciones. Y a los soldados soviéticos, simpáticos, siempre amables y juguetones con los niños como contrapartida.

Y regresa el padre, una sombra dolorida de lo que fue, un hombre aniquilado, un perdedor como tantos otros, como todos los movilizados, simpatizantes o no del Tercer Reich… A la vez, recuerda muy vivamente a su madre practicando canto y piano, y a su tía que le da clases de música, una formación que entonces no toma en serio pero que luego valorará como algo de enorme importancia en su vida.

Años más tarde, en la adolescencia, llegarán los choques ideológicos. Los padres han educado a una jovencita burguesa que no responde a lo que de ella se espera. Hay una profunda brecha generacional. Eva se acerca a posturas críticas que poco tienen que ver con su clase social, con la ideología paterna. Estudia filosofía y se licencia en cinematografía. En su casa convive con libros de arte y conoce lo que está sucediendo en el contexto artístico europeo. Y se enfrenta con el clima familiar de manera radical; ese ambiente se le hace irrespirable. Conoce a Adolf Schlosser, que se convierte en su compañero de vida, y, como ella misma señala, quiere ir al sur, busca huir hacia donde camina el sol.

España es un buen lugar. Estamos en 1968. Schlosser también es artista, le interesa la poesía, sobre todo Jorge Guillén, ella le traduce sus obras, él ha navegado en un buque ballenero, ha corrido mundo, y juntos vienen al sur. España, dictadura, contestación. Para Eva este país no resulta especialmente horrible ya que el suyo no le parece ninguna maravilla. Ambos comparten actitudes críticas y aquí las mantienen pero no militan en ningún grupo político, de modo que este país no es tan diferente de su Austria natal…

Como decía, Eva se ha licenciado en cine en Viena, ha estudiado artes visuales, música, filosofía y está al tanto de las corrientes internacionales, le interesa la pintura americana de los *color field painters*… Y se instala en un país donde la dictadura comienza a tener contestación, también desde el mundo de la cultura. Están surgiendo nuevos movimientos más o menos comprometidos en el plano político. La nueva figuración madrileña, las posturas cercanas a los franceses del grupo Supports-Surfaces, los geométricos andaluces, los pop-políticos, los conceptuales…

***Untitled*, wadding, tar and paraffin, 1978**

***Sin título*, muletón, alquitrán y parafina, 1978**

***The Sewn-One*, canvas and filler, 1973**

***La cosida*, lona y material de relleno, 1973**

***Knitted Handle*, copper thread, 1986**

***Asa de punto*, hilo de cobre, 1986**

Pero ella, que viene con un bagaje diferente, no encuentra su lugar y opta por hacer arte desde posiciones que poco tienen que ver con las influencias de su entorno. Aún no sabe cuál es su propio espacio, ha de buscarlo… Y lo encuentra a través de materiales inusuales y no es que los busque de manera intencionada, pero decide hacer y en ese *hacer* opta por comportamientos *raros*.

En la estela de Morris Louis a Eva le importa la superficie de la tela, cómo el color se extiende y se desparrama, la ausencia de gesto, de rastro personal, solo la fluidez del color, del pigmento… Y por qué no utilizar otros soportes como, por ejemplo, la tarlatana, la sarga, el esparto común o la tela de saco, el papel de estraza, la lana, el esparto de acero, y amalgamantes como el alkil o la cola carpintero, la cera, la parafina, y *colorantes* como el hollín o el lacre… Materias cercanas, baratas, al alcance de la mano, y con las cuales experimentar… Materias que permiten, exactamente, meter las manos, pringarse, disfrutar de sus cualidades físicas, de su color, de su densidad, de su textura. Al principio utiliza bastidor pero enseguida lo abandona, no lo necesita, los propios elementos hacen con frecuencia de soporte.

El resultado de estos procesos la va alejando del *cuadro*, los propios materiales se están convirtiendo en objetos, en algo que es otra cosa y que gana tridimensionalidad. Ese salto se produce de manera natural. Con el tiempo suma a los anteriores materiales el plomo o el estaño y también las semillas, el papel de estraza o la pizarra, a través de ellos genera formas de gran sencillez, que sugieren la idea de continuidad o serialidad (paralelepípedos, rejas), o formas que aluden al cuerpo y a la percepción (manos, orejas, lenguas, asas, zapatos, huellas…).

Lootz explora estructuras y figuras elementales huyendo de cualquier tipo de virtuosismo, formas que ella misma denomina muy tempranamente como “objetos sin interés escultórico” u “objetos en el borde del no-objeto, en el límite de la no-forma”. El proceso de manipulación y las propiedades físicas se convierten en generadores de estructura artística. También calificará a estas producciones como “papillas elementales”. En realidad la originalidad de su obra, aunque con diferentes presupuestos, solo podría tener una filiación con el maestro Joseph Beuys o con el trabajo —feminista de primera hora— de una Eva Hesse, seguramente no por casualidad ambos alemanes.

Más tarde expresará su extrañeza respecto a que, desde la teoría y la crítica, nadie hubiese reparado en la “dimensión de oralidad” que contienen estos trabajos.

> *«Siempre me ha extrañado que nadie haya reparado en la extraña oralidad que emana de gran parte de mis piezas de los años setenta, las piezas de guata, de algodón, rellenos de sastrería y parafina. En su singular carácter de “bizcocho”, “croqueta” o “masa pastelera” perversa y no comestible que resulta del hecho de haber pasado por el “hervor” de la parafina caliente, una especie de “cocción”. Oralidad evidente (como fijación en todo lo que tiene que ver con la boca y la lactancia) y, por lo que se ve, no tan evidente a la vez, diferida, habría que decir tal vez o subliminal, a pesar de todo muy presente y que apunta a una fase previa al lenguaje».*

Aquí la artista se interna en una serie de reflexiones sobre lo sagrado. Y continúa:

> *«(…) seguía un impulso bastante ciego: hacer el hacer, sin que se me cuele ningún contenido. Con la actitud de quien va a hacer pan, preparaba esa masa incierta de borras y guatas, fibras de deshecho o reutilizadas en sastrería, endurecidas por*

The new figuration from Madrid, the positions close to the French group Supports-Surfaces, the Andalusian geometrics, the pop-politics, the conceptuals, etc.

But she, who came from a different background, did not find her place and chose to make art from standpoints that had little to do with the influences from her surroundings. She still did not know which her own space was; she had to look for it… And she found it through unusual materials, not exactly looking for them on purpose, but she decided to create, and through that 'creating' she chose 'rare' behaviours.

In the wake of Morris Louis, Eva is concerned with the surface of the canvas, how colour spreads and spills, the absence of gesture, the personal trace, only the fluidity of colour, of the pigment… And why not use other supports, such as tarlatan, twill, common esparto or sackcloth, brown paper, wool, steel wool, and amalgamating elements like alkyl or carpenter's glue, wax, paraffin, and 'colourants' such as soot or wax seal… Easy-to-find, cheap, readily available materials with which to experiment… Materials that one can actually stick their hands in, mess about with, enjoy their physical qualities, their colour, their density, their texture. At first she used a frame, but soon abandoned it. She did not need it, the elements themselves often served as a support.

The results of these processes began to distance her from 'painting.' The materials themselves were becoming objects, turning into something that was something else and that became three-dimensional. The leap took place naturally. Over time she added lead or tin as well as seeds, brown paper or slate to the other materials, and through them generated extremely simple shapes that suggest the idea of continuity or seriality (parallelepipeds, grilles) or shapes that allude to the body or to the senses (hands, ears, tongues, handles, shoes, prints, etc.).

Lootz explored basic structures and figures, fleeing from any manner of virtuosity. They are shapes that she herself soon denominated as 'objects lacking sculptoric interest' or 'objects bordering with non-objects, limiting with the non-shape.' The manipulation process and the physical properties became generators of artistic structures. She also labelled these productions as 'primordial soup-pieces.' In fact, the originality of her work, although with different suppositions, has an affiliation with none other than the master Joseph Beuys or with the work of Eva Hesse—an early feminist—and it is probably no coincidence that both were German.

Later she expressed her surprise at the fact that, from theory and criticism, nobody had noticed the 'aspect of orality' contained in these works.

> *'I have always been surprised by the fact that no one has noticed the strange orality that emanates from a large number of my pieces from the seventies; those pieces made from wadding, cotton, filling from garment making and paraffin. In their unique quality of "sponge cake," "croquette," or "pastry dough", that is perverse and not edible, resulting from having "simmered" in hot paraffin, sort of like being "cooked." Evident orality (like a fixation with everything related to the mouth and lactating) and, apparently, at the same time, not so evident, deferred, we might say, or subliminal, and in spite of everything, very present and that indicates a phase prior to language.'*

Here the artist goes into a series of reflections on that which is sacred. And she continues:

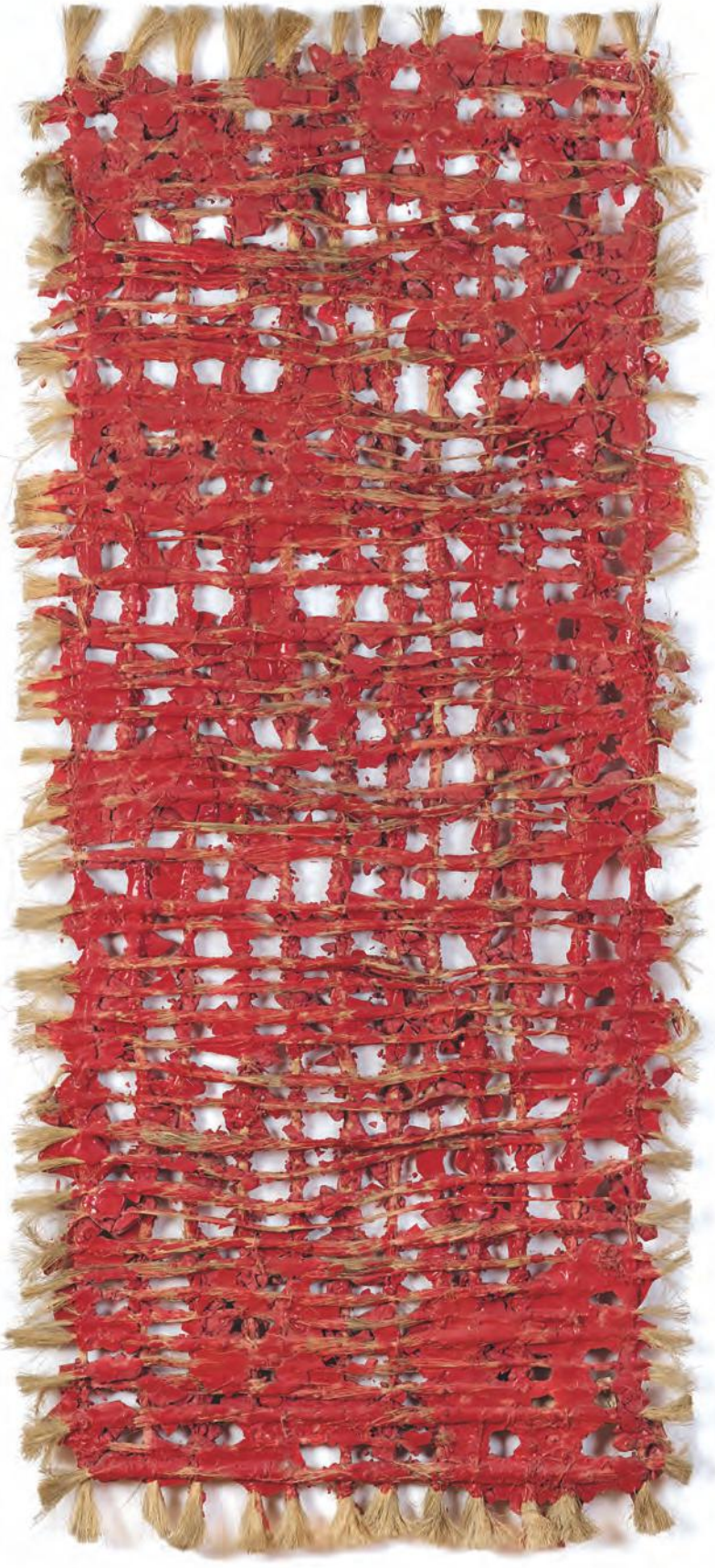
> *'(…) I was following an impulse that was quite blind: performing the action, without letting any meaning slip through.*

***Cold Slate*, slate and paraffin, 1985**

***Pizarra fría*, pizarra y parafina, 1985**

***Net of Sealing Wax*, hemp and red sealing wax, 1980**

***Red de lacre*, cáñamo y lacre rojo, 1980**



> *With the attitude of someone who is going to bake bread, I prepared the uncertain dough made from fluff and wadding, leftover fibres or fibres reused in tailoring, hardened with paraffin. I delved into the land of the indigestible, or was it the land of the unpronounceable?*
> *I felt a strange pleasure when producing those mute cakes; that fossilized mush, those deaf blocks, those pies that are inaccessible to the gastric juices.*
> *Did that satisfaction have anything to do with denying the appetite of the mouth ? That desire to chew, to devour, to swallow, to suck?*
> *And channel it all towards the touch, that which is susceptible of being fondled?*
> *My mouth watered at the sight of those blocks that did not yield to digestion but were pleasant to the touch, inaccessible to the word but precise in their non-meaning, far away from any expression, but that could be weighed in the hand and that allowed themselves to be "eaten" with the eyes.*
> *But the truth is that not everything was that clear, there was a contradictory feeling in the presence of that parallel bakery where the cotton cooked in the simmering paraffin… before that deviation of that which is edible.*
> *Because at the same time I was horrified. There were moments when I just wanted to flee when seeing the apartment taken over by chaos, because back then I didn't have a studio, and the accumulation of plastics, the pots, the newspapers I laid to cover the table, the burners, the paraffin that dripped and left stains all over the place, invading everything and threatening to flood my vital space. The shapeless mass also became gooey when it was hot, sticking to everything, it all became so distressing…*
> *Recently, when restoring a piece, I had to go through similar tasks and I discovered that I still felt that same ambiguity between pleasure—the cotton that had just been soaked in hot paraffin was so appetizing—and that feeling of unease when attacking the genuine impulse of food, when infringing the separation of the categories and lurking in the dark corners where language is lacking.'* [2]

In this chapter, which we could refer to as a first stage—since the early nineteen-seventies to well into the eighties—an important selection of pieces brought together for the first time are exhibited, including one that has never been shown. A cloth or duster and paraffin; felt, flanelette and paraffin; linen and tar; pigments and *gesso* on canvas —still with the frame—esparto and paraffin; black pigment, flanelette, cotton, canvas with filling, pita fibre and red wax seal, fibreglass, carbon and wheat with wax, packing blanket, burnt canvas, brown paper, steel wool, felt, soil, wadding, tarlatan, lead, tin, rock, slate, silver, patina-finished bronze, wool, alkyl, shoes, feathers, satin… Hands, hairy ears, a pair of slippers like luminous vaginas, knitting made from copper wire; a block made from wool and fluff that resembles a brick… Wall pieces that look like paintings but aren't, graduated tones from black to white that explore greys that are full of irregularities, of lumps… They speak of that which is 'edible,' corporal, manipulable, strokable, sexual, perverse, 'dirty,' fun, attractive.

Through these formulations Lootz underlines her refusal to establish personal statements, her relinquishing of the subjectivity that sees the individual as the product of multiple sedimentations, as a social subject and a link in a long chain. It can be stated that in her work there is an express desire to flee from programmatic discourse. This attitude is linked to the transformation of a work that during the seventies, eighties, and nineties and even today has chosen to explore fluidity and change. '*Deep down*—she indicates—*we are held down by a thought that is too "solid," that is to say, we use solids as models for thought and I have always believed in a different way of thinking, that is more fluid, and for this reason I have used those materials that are ultimately in opposition with traditional sculpture, that evaporate without leaving a trace, that fall, that slide, that do something.'* What mattered was the idea of the process.

2—Unpublished text of the artist reproduced by Aurora Fernández Polanco in *'Le Trou,'* in *A la izquierda del padre*, exhib. cat., Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2011.

medio de la parafina, buceaba en el territorio de lo indigesto, ¿o era el territorio de lo impronunciable?
Sentía un extraño placer al producir esas tortas mudas, esas papillas fosilizadas, esos bloques sordos, esos pasteles inaccesibles a los jugos gástricos
¿Tenía esa satisfacción algo que ver con el hecho de negar la apetencia de la boca?
¿El deseo de masticar, devorar, tragar, chupar?
¿Y canalizarlo todo hacia el tacto, aquello susceptible a ser manoseado?
Se me hacía la boca agua ante esos bloques irreductibles a la digestión pero agradables al tacto, inaccesibles a la palabra pero precisos en su no-significación, alejados de cualquier expresión, pero que podían ser sopesados en la mano y que se dejaban "comer" con los ojos.
Pero la verdad es que no todo estaba tan claro, tenía una sensación contradictoria ante esa panadería paralela, donde los algodones se cocían con el hervor de la parafina... ante esa desviación de lo comestible.
Porque a la vez sentía horror. Había momentos en los que sólo quería echar a correr al ver cómo el caos se apoderaba del apartamento, pues no tenía entonces estudio, y la acumulación de los plásticos, las cazuelas, los periódicos para proteger la mesa, los hornillos, la parafina que goteaba y dejaba manchas por todas partes lo invadía todo y amenazaba con ahogar mi espacio vital, la masa sin estructura al estar caliente además se volvía pegajosa, se adhería a todo, aquello se volvía angustioso...
Hace poco, al restaurar una pieza, me metí en faenas parecidas y comprobé que aún sentía la misma ambigüedad entre el placer —eran tan apetitosos los algodones recién bañados por la parafina caliente— y el desasosiego de atender contra el impulso genuino de la comida, de atentar contra la separación de las categorías y merodear en los rincones oscuros donde falta el lenguaje»[2].

En este capítulo, que podemos llamar primera etapa —desde comienzos de los setenta hasta bien avanzados los ochenta— se muestra aquí una importante selección de piezas reunidas por vez primera, incluida alguna que nunca había sido expuesta. Tela o bayeta para limpiar el polvo y parafina; fieltro, muletón y parafina; lino y alquitrán; pigmentos y *gesso* sobre lona —todavía con bastidor—; esparto y parafina; pigmento negro, muletón, algodón, lona con relleno, pita y lacre rojo, fibra de vidrio, carbón y trigo con cera, manta de embalaje, lona quemada, papel de estraza, lana de acero, fieltro, tierra, guata, tarlatana, plomo, estaño, piedra, pizarra, plata, bronce patinado, lana, alkil, zapatos, plumas, raso... Manos, orejas peludas, unas zapatillas como vaginas luminosas, un tejido de calceta hecho con hilo de cobre; un bloque de lana y borra que recuerda un ladrillo... Superficies de pared que parecen cuadros sin serlo, degradados del negro al blanco, que exploran los grises, llenos de irregularidades, de grumos... Hablan de lo *comestible*, corporal, manipulable, acariciable, sexual, perverso, *cochino*, divertido, atrayente.

A través de estas formulaciones, Lootz ponía de manifiesto el rechazo a establecer afirmaciones personales, una renuncia a la subjetividad que entiende al individuo como producto de múltiples sedimentaciones, como sujeto social y eslabón de una larga cadena. Se puede afirmar que en su trabajo hay un expreso deseo por huir de los discursos programáticos.
A esta actitud se vincula el devenir de un trabajo que a lo largo de las décadas de los setenta, ochenta y noventa e incluso hasta hoy ha optado por explorar la fluidez y el cambio. «*En el fondo* —señala— *estamos presos de un pensamiento demasiado "sólido", es decir, tenemos los sólidos como modelo de pensamiento y yo siempre he creído en un modo de pensamiento diferente, más fluido, y por ello he utilizado esas materias que en el fondo se contradicen con la escultura tradicional, que se evaporan sin dejar rastro, que caen, que se deslizan, que hacen algo*». Lo importante era la idea de proceso.

2—Texto inédito de la artista reproducido por Aurora Fernández Polanco en *"Le Trou"* , en *A la izquierda del padre*, cat. exp., Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2011.

***Untitled*, canvas, paraffin and fire, 1979/2016**

***Sin título*, lona, parafina y fuego, 1979/2016**

***Ears*, fresh wool and alkyl, 1976**

***Orejas*, lana sin hilar y alkil, 1976**

(next page)
***Hands*, fresh wool and alkyl, 1975**

(página siguiente)
***Manos*, lana sin hilar y alkil, 1975**

«En el momento [en] *que yo comprendo que el lenguaje se me iba a introducir de todas las maneras, digamos que acepto la sugerencia… semántica de los últimos cuadros que ya eran como lenguas, y pensé: pues hago lenguas directamente… y en un momento con eso de los caminos… me ha gustado dibujar pies y huellas y zapatos, esto son zapatitos, con la particularidad de que tienen una fuerte asociación al sexo femenino, vulvas, las peludas, esa ambigüedad entre el zapato y el sexo femenino. Y las orejitas y las manos, el hecho del cuerpo, me ponía alkil en la oreja, le ponía lana y lo dejaba secar, lo arrancaba y ya está… y las manos igual. De la manera más neutra. El asa es la idea de agarrar las cosas… la puerta que se abre… es el contacto de la mano con la cosa. En La pieza de lacre, la fibra de pita no está trenzada sino sujeta por el mismo lacre…».*

Esa ausencia de fijeza, esa inestabilidad aparece encarnada en obras como la acción *Parafina*, de 1977, donde vierte ese material en una piscina; la parafina construye al enfriarse una especie de sorprendente paisaje, o cuando utiliza el mercurio —protagonista del vídeo *Blind Spot*—, el hielo seco, la arena, la sal, el polvo de mármol, el fuego o el agua.

Pero volvamos al recorrido que por la trayectoria de Eva Lootz traza esta exposición. En el *hall*, nos reciben *Tétrada* y *Montaña*, dos piezas que tuvieron su precedente en instalaciones de los años 1991 y 1986 respectivamente. La primera, integrada por cuatro cubos semihundidos o que emergen de unas tierras oscuras y que señalan los cuatro puntos cardinales, tuvo su precuela en la exposición *Arenas giróvagas* (1991) presentada en el Puerto de Tarragona. La segunda es una imponente estructura de varios pisos donde la grava ha ido resbalando para configurar esa especie de zigurat, su precedente se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo en Sevilla, allí la artista utilizó la arena dorada del albero, mientras ahora la pieza se ha *construido* con gravilla grisácea. También la gravedad, la caída al margen de la voluntad hacedora de la artista es protagonista en la imponente instalación *Gran cascada*.

Son obras que Lootz califica como hechas “sin manos”, donde las propiedades de cada material y la fuerza de la gravedad determinan su forma. No quiere decir esto que no estén calculadas, casi milimétricamente, pero dejando que por sí mismas determinen su forma definitiva… Las arenas en las copas perforadas se definen en la caída, forman cráteres, paisajes perfectos, pequeñas montañas regidas por la geometría… mezcla de una voluntad de exactitud y de una autonomía que habla de fuerzas que son incontrolables.

Pero antes de llegar a esta última, en un ángulo discreto aparece *mostrar/nombrar* (2011). Sutil, sencilla, emocionante en su levedad… Las dos palabras, como escritas a mano, flotan ingrávidas en el aire, sujetas por hilos imperceptibles. La iluminación crea las sombras y repite los conceptos en la pared; son palabras hechas de cristal traslúcido. Aluden a un tema recurrente para Lootz y que encarna una de las cuestiones que atraviesan nuestra cultura y nuestro devenir: la brecha entre los nombres y las imágenes, entre enunciar y representar, entre las palabras y las cosas en un mundo devorado por representaciones de la insignificancia o de la violencia. Violencia que viene determinada ya en su promiscua hiperabundancia. ¿Qué es ver? Nombrar es inscribir las cosas en la red de los conceptos, en las redes lógicas y en las redes de las proposiciones. Mientras que mostrar es la manifestación del mundo sin finalidad propositiva. Guiño a Wittgenstein.

El texto también es protagonista en una pieza que ocupa el alto muro frontal del *hall* en este magnífico edificio de Siza. Se trata de *Alfombra escrita*, realizada como tal en 1990. Ahora esas últimas líneas con las

'The moment I understood that language was going to enter anyway, let's say that I accepted the suggestion... the semantics of the latest paintings that were already like tongues, and I thought: so I'll just make tongues... and then, in the paths... I liked drawing feet and prints and shoes, these are little shoes, with the peculiarity that they have a strong association with the feminine sex, to vulvae, the hairy ones, that ambiguity between a shoe and the feminine sex. And the little ears and hands, the reality of the body, I put alkyl on my ear, I put wool on it and I let it dry, I pulled it out and that was it... and the same thing with the hands. In the most neutral way. A handle is the idea of holding things... the door that opens... it is the touch of the hand with the thing. In the piece of wax seal, the pita fibre is not braided but held by the wax seal itself..."

***White Tongue*, felt, flannelette and fibre-glass fabric, 2008**

***Lengua blanca*, fieltro, muletón y tejidos de fibra de vidrio, 2008**

That absence of firmness, that instability appears embodied in works such as the action *Parafina* (Paraffin) from 1977, where she pours that material into a pool. When cooling, the paraffin creates an amazing landscape. Or when she uses mercury —that appears in the video *Blind Spot*—dry ice, sand, salt, marble dust, fire, or water.

But let's return to Eva Lootz's itinerary throughout this exhibition. In the hall we are welcomed by *Tétrada* (Tetrad) and *Montaña* (Mountain), two pieces with an earlier precedent in installations from the years 1991 and 1986 respectively. The first, consisting of four cubes semi buried or that emerge out of dark soil indicating the four cardinal points, had its prequel in the exhibition *Arenas giróvagas* (Whirling Sands, 1991) presented in the port of Tarragona. The second is an imposing sculpture with several stages where gravel has fallen and created a type of ziggurat. Its precedent was shown at the Museum of Contemporary Art of Seville. There the artist used the *albero* golden sand, while this time the piece has been 'built' with greyish gravel. Also gravity, the fall, regardless of the artist's will to create, is the protagonist of the imposing installation *Montaña* (Mountain).

These are works that Lootz says have been made 'with no hands,' where the properties of each material and the force of gravity determine their shape. This does not mean that they are not calculated, almost milimetrically, but they are left on their own to determine their final shape... The sand in the pierced cups is defined as it falls; forming craters, perfect landscapes, small mountains governed by geometry... a mixture of a will for exactness and an autonomy that speaks of uncontrollable forces.

But before we arrive at this last one, in a discrete corner we have *mostrar/mombrar* (To Show / To Name, 2011). Subtle, simple, touching in its delicacy... The two words, as if written by hand, float weightlessly in the air, held up by imperceptible threads. The illumination creates shadows and repeats the concepts on the wall; they are words made out of transparent glass. They allude to a recurrent theme for Lootz and one that embodies one of the questions that span across our culture and our future: the gap between names and images, between formulating and representing, between words and things in a world devoured by representations of that which is insignificant or of violence. A violence that is already determined in its promiscuous hyperabundance. What is seeing? Naming is inscribing things in the network of concepts, in the logical networks of proposals. Showing, on the other hand, is the manifestation of the world without a final aim. A nod to Wittgenstein.

The text is also the protagonist in a piece that occupies the high front wall of the hall in this magnificent building by Siza. It is *Alfombra escrita* (Written Carpet) created as such in 1990. Now these final lines with which Italo Calvino closes *Invisible Cities* are adapted to the wall, cut out in metal

like a declaration of intent that Eva Lootz subscribes to point by point. Because language has always occupied an important place in her work. The artist herself has said: 'I am greatly interested in the friction between that which is visible and that which can be said, that never complete congruence between those two territories.'

Writing has for a long time accompanied her artistic creation—as we pointed out at the beginning—feeding it or feeding on it; texts that speak both of her artistic creation as of her place in the world, and that are nourished by philosophical, psychoanalytical, scientific, feminist theory, historical, anthropological, or sociological knowledge, always including a poetic vibration. Lootz has reflected with brilliant lucidity on her work through the texts that often accompany it, but she has also used words as shapes, as drawings, and she has explored, through her facility for jumping from one language to another—German, Spanish, English, French—over the cracks that are created by translation, the transferring of ideas from one language to another. An example can be found in her way of understanding drawing, almost like a diary; drawings that have both acted as sketches for projects and as the places where to fix fleeting ideas,

***You and Me I*, table, 2 chairs, 2 iron plates, sand and 3 photographs, 1997**

***Tú y yo I*, mesa, 2 sillas, 2 platos de hierro, arena and 3 fotografías, 1997**

que Italo Calvino concluía *Las ciudades invisibles* se adaptan a la pared recortadas en metal como una declaración de intenciones que suscribe punto por punto la propia Eva Lootz. Y es que el lenguaje ha ocupado desde siempre un lugar preeminente en su obra; la propia artista ha señalado: «*Me interesa enormemente la fricción entre lo visible y lo decible, esa imposible congruencia entre esos dos territorios*».

La escritura ha acompañado a lo largo del tiempo su creación plástica —como señalábamos al principio— alimentándola o alimentándose de ella; textos que hablan tanto de su hacer artístico como de su lugar en el mundo, y que se nutren de conocimientos filosóficos, psicoanalíticos, científicos, de la teoría feminista, de la historia, de la antropología o de la sociología sin abandonar nunca una vibración poética. Lootz ha reflexionado con brillante lucidez sobre su trabajo a través de los textos que a menudo lo acompañan, pero también ha utilizado las palabras como formas, como dibujo, y ha explorado, a través de su facilidad para saltar entre los idiomas —francés, alemán, español, inglés—, las grietas que abre la traducción, la traslación de las ideas de un idioma a otro. Un ejemplo lo hallamos en su forma de entender el dibujo, casi

thoughts, reflections. There she has combined objects, future works, ideas that can be materialized and others that perform the function of intellectual rambling, of thinking tools. Tools that again and as if without meaning to, reach a fascinating level of artistic quality.

We move on and we continue to see her interest in architecture, from the most complex constructions to the simplest ones. What is *Gran cascada (Great cascade)*? It is a wooden structure with a small hole through which fine sand falls, collects on a table, and then once again falls onto the floor. It is the slow falling of fine dust through an orifice, yes: a great hour glass... It is time, it is delay, it is the perception of the minimum that through its insistence makes us aware of the expiry of everything and of ourselves. What about the containers? Those different-sized metal cups with holes arranged in circles? The sand falls when removing the stops made from adhesive tape. It is pointless to describe the process, for during the fall, during that *loss*, time builds a landscape of small hills and craters, making shapes that oscillate between geometrical perfection and the minimum accident that modifies them.

The piece *Canon inverso* (Inverse Canon, 1987) speaks a similar language: seven copper discs hanging from a height hold carbon dust in different amounts depending on the diameter of each disc. When removing the central stopper on each circle the coal dust falls to the ground drawing with its variety of 'intensities' the constellation of the Big Dipper. In classical music an inverse canon is the repetition of the melody but in the opposite direction (*per motum contrarium*) while still maintaining the type of interval. It is like placing a mirror in front of the sheet music and reflecting it the other way round in a specular manner. And that is the game that Lootz establishes, borrowed from music. It is a double game because here the light turns into circles of dense blackness. 'In a way it is like placing ourselves inside the functioning of the cosmos.' The floor acts like a mirror. The carbon dust in collaboration with gravity behaves in its own way and Eva shows her respect towards the way materials behave.

Sand appears again, although discretely, in the installation *Tú y yo I* (You and Me I, 1997): a table set for two diners, perhaps one of the few pieces that let a certain biographical dreg seep through, albeit very sifted in its formulation. Here the dialogue between a couple touches upon topics of an experiential nature to also address the roles of 'feminine/masculine,' or the role of creation.

Also on the lower floor, in the great elongated room, we find *Farewell to Isaac Newton*, a complex installation that was presented in London in 1994 at the South London Gallery, and that had never been exhibited in its entirety in Spain. It is a large work with numerous elements and references. A wooden walkway raised about 30 centimetres and accessible separates the spectator from the ground. A layer of fine white dust that glows is spread on the floor. Branches allude to a residual landscape, alongside everyday elements and some white boats, covered in paraffin, emerge from the wall like wrecked ships after a storm. Ships floating in space and time; a bed on one side, the remains of a shipwreck or of a disaster, enigmatic and seductive. Yes, seductive and extremely beautiful. And although Lootz has never attempted to add an element of *beauty* to her production, perhaps to her regret, she achieves beautiful pieces whose visual attraction has to do with the way they dance in our retina, with the way they reverberate in our brain. Lootz writes the following about this installation:

***You and Me I* (detail)** ***Tú y yo I* (detalle)**

dir

***Shoes (vulva)*, cloth, black wool, silk and red tissue paper, 1996**

***Zapatitos (vulva)*, tela, lana negra, seda y papel de seda rojo, 1996**

***The Hairy-Ones*, cloth, black fresh wool and red tissue paper, 1996**

***Las peludas*, tela, lana sin hilar y papel de seda rojo, 1996**

***Two pieces prêt-à-porter*, multiple edition with black gloves, 1994**

***Dos piezas prêt-à-porter*, múltiple con guantes negros, 1994**

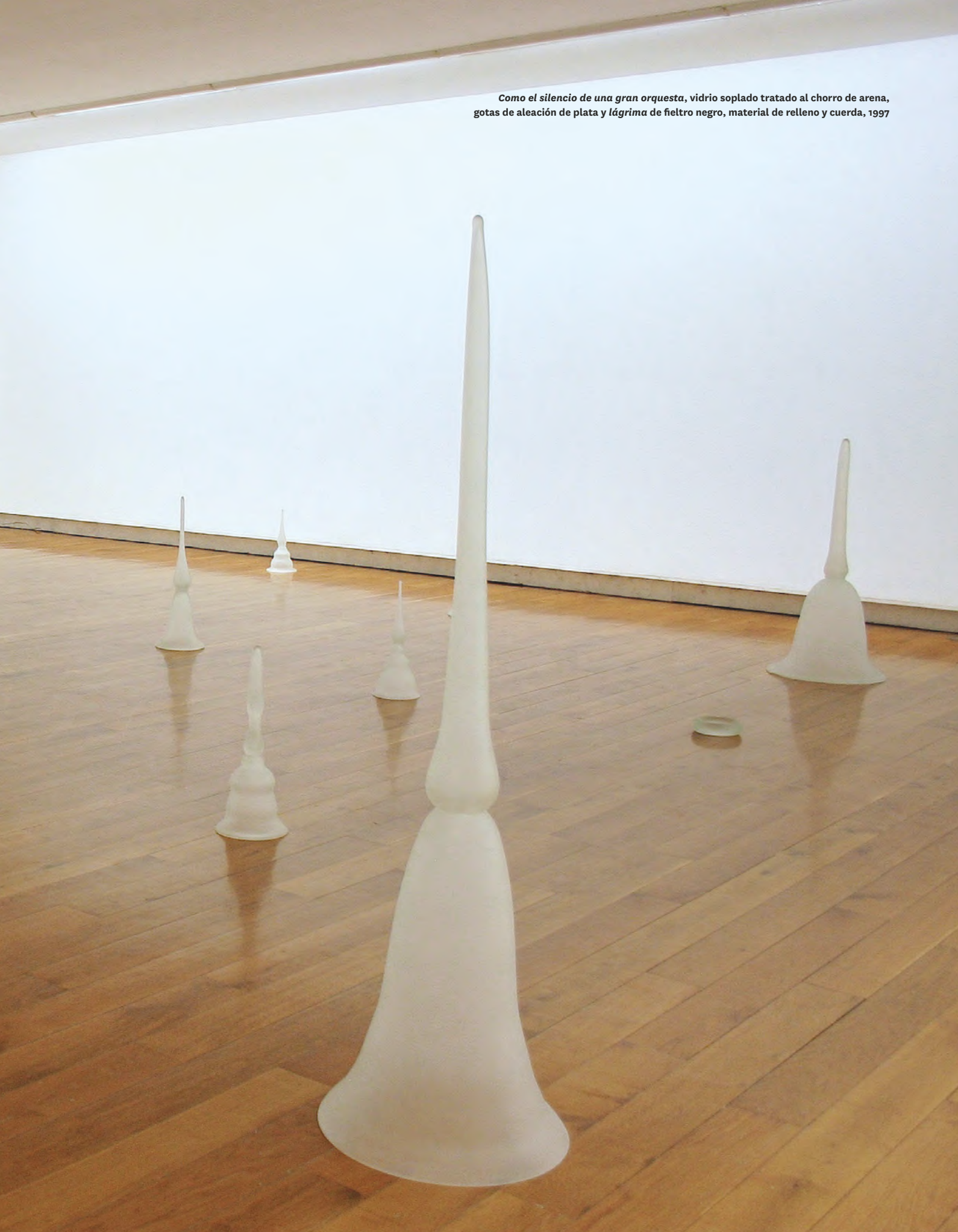
a manera de diario; unos dibujos que tanto han cumplido la labor de bocetos de proyectos como de lugar en el cual fijar las ideas fugaces, los pensamientos, las reflexiones, allí ha combinado objetos, futuras obras, ideas materializables y otras que cumplen la función de divagación intelectual, de herramienta para pensar. Herramientas que, de nuevo y como sin intención, alcanzan una fascinante cota de calidad plástica.

Avanzamos y se sigue poniendo de manifiesto esa atracción suya por la arquitectura, desde las construcciones más complejas a las más simples. ¿Qué es *Gran cascada*? Una estructura de madera con una pequeña perforación por la cual cae fina arena, una mesa donde se deposita para, de nuevo, precipitarse hasta el suelo. Caída lenta del fino polvo a través de un orificio, sí, un gran reloj de arena… Es el tiempo, es la demora, la percepción de lo mínimo que en su insistencia nos hace conscientes de la caducidad de todas las cosas y de nosotros mismos. ¿Y los recipientes? ¿Esas copas de metal de diferentes tamaños, con perforaciones en círculos? La arena cae al quitar los frenos de cinta adhesiva. Describir el proceso es un ejercicio inútil pues en la caída, en esa *pérdida*, el tiempo construye un paisaje de pequeñas montañas y cráteres, figuras que oscilan entre la perfección geométrica y el accidente mínimo que las modifica.

La pieza *Canon inverso* (1987) habla un idioma similar: siete discos de cobre suspendidos en altura soportan polvo de carbón en diferentes cantidades, en función del diámetro de cada disco, al quitar el tapón central de cada círculo el cisco cae al suelo dibujando con su variación de *intensidades* la constelación de la Osa Mayor. En la música clásica el canon inverso es la repetición de la melodía pero en sentido contrario (*per motum contrarium*) aunque manteniendo el tipo de intervalo. Vendría a ser como si se colocase un espejo frente a la partitura que la reflejaría a la inversa, de modo especular. Y ese es el juego que, tomado de la música, Lootz establece. Un juego doble ya que aquí la luz se convierte en círculos de densa negrura. «*En cierto modo es situarnos en el funcionamiento del cosmos*». El suelo hace de espejo. El polvo de carbón aliado con la gravedad se comporta a su manera y Eva plantea el respeto a ese comportamiento de los materiales.

La arena aparece de nuevo, aunque de manera discreta, en la instalación *Tú y yo I* (1997): una mesa para dos comensales, quizá una de las escasas piezas que dejan traslucir un cierto poso biográfico, aunque muy tamizado en su formulación; aquí el diálogo de una pareja atraviesa temas de orden experiencial para abordar también los roles *femenino/masculino* o el papel de la creación.

También en la planta inferior, en la gran sala alargada, aparece *A Farewell to Isaac Newton*, una compleja instalación que fue presentada en Londres en 1994, en la South London Gallery, y que nunca había sido mostrada al completo en España. Se trata de una obra de grandes proporciones con numerosos elementos y referencias. Una pasarela de madera, elevada unos 35 centímetros y accesible, separa al espectador del suelo, en él aparece diseminada una capa de fino polvo blanco que resplandece. Unas ramas aluden a un paisaje residual, algún elemento cotidiano y unas barcas también blancas, recubiertas de parafina, emergen de la pared como navíos varados tras una tormenta, barcas suspendidas en el espacio y en el tiempo; una cama aparece a un lado, restos de un naufragio o de un desastre, enigmáticos y seductores. Sí, seductores y bellísimos. Y es que



***Como el silencio de una gran orquesta*, vidrio soplado tratado al chorro de arena, gotas de aleación de plata y *lágrima* de fieltro negro, material de relleno y cuerda, 1997**

> *'Cezanne said: "You have to hurry up if you want to see something, everything disappears." He knew what he was talking about. A Farewell to Isaac Newton is a stage without actors, a landscape opening out inside a room. A place for a lonesome stroll. A space that surrounds the spectator in a cold theatre with a whiteness that is practically blinding, so that we then realise that one way of facing reality and describing it has come to an end.'* [3]

And later on she points out:

> *'Here I use the increasing blindness of our days as a theme. We are exposed to the non-stop bombarding of images that no longer have the guarantee of a body. Before we used to see something and there was that guarantee. Now, television shows us extreme close-ups of a mouth or of a pupil and there is no bodily collateral. Then there is the reality of that excessive sensorineural stimulus that turns people into zombies, which actually is the intention; the point is alienation, to stop people from thinking on their own.'*

At the end of this long room *Blind Spot* awaits us. Although it may seem like a radical change in register, it really isn't. When entering the small chamber we perceive a dense fog—emanating from a machine that we cannot see—a video projects a dark and circular image that oscillates and does not provide us with any information. From blinding white we have moved on to an uneasy darkness. In both spaces we are blinded.

Como el silencio de una gran orquesta (Like the Silence of a Great Orchestra, 1997) is another large installation consisting of sculptoric forms made out of blown glass that resemble vases or slender air-tight containers whose layout is distantly reminiscent of chess pieces. The rotation that the glass is subject to in the process of its making and that expels everything that is secondary is used as a metaphor, while at the same time Lootz refers here to those moments of silence that follow the interpretation of a symphony in a concert hall, leaving something like suspended emotions in the air.

Water is another element where Lootz specifically stops at. Her interest in river flows does not have that much to do with nature or landscapes (those too) as with the relationship that humanity has established with them. Their changes, their evolution, their use, the architecture they have generated but, above all the design in constant transformation of its banks are the protagonists of a large series of works of which we have an example in this exhibition with the pieces that focus on the river Guadalquivir. *Cuenca suspendida* (Suspended Basin) shows a delta as a network of communications that projects its outline on the sand. On the other side two digital sculptures, made of marble, reflect the changes in the course of the low Guadalquivir over 272 years, between 1720 and 1992 specifically; while the third is made with the data of the reservoirs built in the basin of that same river, the year of their construction, their storage capacity and the rainfall during the twentieth century. Here Lootz focuses on how mathematical and digital processes can generate and become new art forms, while at the same time she highlights the inadmissible privatization of water as a scarce and essential resource.

But if water, sand, or salt have played the starring role in a large set of her works, other components from mining have played a no less important one. Some months ago the artist presented at the exhibition *La canción de la tierra* (The Song of the Earth) one of her major projects based on

3—Quoted by Enrique Juncosa in 'El símbolo desnudo,' in *Eva Lootz*, exhib. cat., Galería Luis Adelantado, Valencia, 1997.

***Two Blocks*, wadding and paraffin, 1976**

***Dos bloques*, guata y parafina, 1976**

***Comb*, gray felt, paraffin and red sealing wax, 1979**

***Peine*, fieltro gris, parafina y lacre rojo, 1979**

***Little Brick*, cotton, wadding and paraffin, 1979**

***Ladrillo pequeño*, algodón, guata y parafina, 1979**

a pesar de que Lootz nunca ha buscado añadir un valor de *belleza* a su producción, quizá a su pesar, logra piezas bellas, cuyo atractivo visual tiene que ver con la manera en que danzan en nuestra retina, con la forma en que reverberan en nuestro cerebro. Sobre esta instalación escribía Lootz:

> *«Cezanne dijo: "Debes darte prisa si aún quieres ver algo, todo está desapareciendo". Sabía de lo que estaba hablando.* Un adiós a Isaac Newton *es un escenario sin actores, un paisaje desplegado en el interior de una sala. Un lugar para un paseo solitario. Un espacio que envuelve al espectador con un teatro helado de una blancura a punto de cegarle, para darse cuenta que una manera de enfrentarse a la realidad y de describirla ha tocado a su fin»*[3].

Y más adelante puntualiza:

> *«En ella tematizo la creciente ceguera de nuestros días. Estamos expuestos a un bombardeo permanente de imágenes que ya no tienen un aval del cuerpo. Antes, yo veía veíamos algo y estaba ese aval. Ahora la TV nos presenta primerísimos planos de una boca o de una pupila y no hay un aval corporal. Luego, el hecho de ese excesivo estímulo neurosensorial que convierte a la gente en zombis, esa es la intención, de lo que se trata es de mantener a la gente sin que piense por sí misma, alienada».*

Al final de esta larga sala nos espera *Blind Spot*. Aunque parece un cambio de registro radical sin embargo no lo es. Al penetrar en la pequeña habitación percibimos una niebla densa —emitida por una máquina que no vemos— un vídeo proyecta una imagen oscura y circular que oscila y no nos proporciona información alguna. Desde el blanco deslumbrante hemos pasado a una oscuridad que inquieta, en ambos espacios hemos quedado como cegados.

Como el silencio de una gran orquesta (1997) es otra instalación de gran tamaño integrada por formas escultóricas realizadas en vidrio soplado que remiten a figuras de jarrones o de esbeltos contenedores herméticos, cuya disposición recuerda lejanamente a las figuras del ajedrez. La rotación a la que se somete el vidrio en el proceso del soplado y que expulsa todo lo accesorio es utilizada como metáfora, a la vez Lootz alude aquí a los silencios tras la interpretación que dejan en el espacio una especie de suspensión de las emociones.

El agua es otro de los elementos sobre los que Lootz se ha detenido de manera específica. Su interés por los cauces fluviales no tiene tanto que ver con la naturaleza o el paisaje, aunque también, como con la relación que la humanidad ha establecido con ellos. Sus cambios, su evolución, su utilización, la arquitectura que han generado pero, sobre todo, el diseño en perenne transformación de sus márgenes son protagonistas de una amplia serie de trabajos cuyo ejemplo aparece en esta exposición con las obras centradas en el río Guadalquivir. *Cuenca suspendida* muestra un delta como red de comunicaciones que proyecta su perfil en la arena. De otro lado dos esculturas digitales, resueltas en mármol, reflejan los cambios en el curso del bajo Guadalquivir a lo largo de 272 años, entre 1720 y 1992 concretamente; mientras que la tercera está elaborada a partir de los datos de los embalses construidos en la cuenca del mismo río, el año de su construcción, su capacidad de almacenaje y la pluviometría a lo largo del siglo XX. En ellas Lootz fija la atención en cómo los procesos matemáticos y digitales pueden generar y traducirse en nuevas formas plásticas; a la vez señala la inadmisible privatización del agua como recurso escaso y esencial.

Pero si el agua, la arena o la sal han protagonizado un conjunto importante de sus obras, otros componentes de la minería han ocupado un espacio

3—Citada por Enrique Juncosa en "El símbolo desnudo", en *Eva Lootz*, cat. exp., Galería Luis Adelantado, Valencia, 1997.

***Branch III*, white marble and salt, 1986**

***Rama III*, mármol blanco y sal, 1986**

***Three Branches*: *Branch IV*, *Branch III* and *Branch V*, Juana de Aizpuru Gallery, 1986**

***Tres Ramas*: *Rama IV*, *Rama III* y *Rama V*, Galería Juana de Aizpuru, 1986**

no menos relevante. Hace unos meses la artista presentó en la exposición *La canción de la tierra*, uno de sus grandes proyectos que se centra en las minas de Riotinto, en Huelva; trabajo que abarca la evolución e historia de aquel yacimiento, cuya explotación se inició en tiempos de los fenicios y romanos, y que permaneció en funcionamiento hasta mediados del pasado siglo. Las preocupaciones relacionadas con el medio ambiente han estado presentes desde muy temprano en el ideario de la artista. Lootz ha indagado en antiguas culturas, en su obra emergen formas anteriores a la aparición de la escritura —signos ancestrales como ese *8* a ras de suelo, símbolo del infinito, que protagoniza tanto *Circuito roto* como *Bucle abierto* (ambos fechados en 1988). Otro de sus proyectos se tituló *La ruta de la seda*. La idea del viaje, del caminar trazando nuevos caminos, nuevos intercambios ha presidido no pocos de sus trabajos. Quizá esa fascinación por otras culturas nació y se fijó muy pronto en los intereses vitales de Eva Lootz. Cuenta cómo su madre la llevó siendo adolescente a una conferencia sobre los pigmeos, el descubrimiento de aquel pueblo singular la fascinó de tal manera que su madre la matriculó en un ciclo de conferencias sobre antropología. «*Allí descubrí que había pueblos donde los hombres tenían varias esposas o a la inversa, que nuestro modelo de sociedad no era el único posible sino que las relaciones entre los seres humanos son múltiples y diversas*». Junto a las piezas que acabamos de mencionar, la idea de serendipia aparece en esa especie de *rama*, un camino que se bifurca en mármol blanco que titula *Rama III o Y griega*, y que aparece cubierta en parte de sal; la forma incide simplemente en ese *desvío* que a veces nos saca del camino para marcarnos un itinerario inesperado que nos lleva a lugares sorprendentes, a descubrir lo inesperado, aquello que nunca hubiésemos podido intuir, el hallazgo imprevisible.

Más allá de las heridas que la minería deja en el paisaje, a veces sobrecogedoras y otras simplemente destructoras, Eva Lootz se interesa por el papel de estos yacimientos en el devenir de la historia, por la impronta que han dejado en las relaciones sociales, en los grupos humanos. Ahora, en esta exposición, aborda las huellas dejadas en Galicia por un metal que fue estratégico en buena parte del siglo xx, el wolframio, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, cuando se convirtió en un material estratégico y Alemania lo importó desde Galicia en grandes cantidades. No en vano la imagen reproducida en la cubierta de esta publicación es una fotografía del monte Neme, que nos habla del wolframio, ya que en ese lugar se ubica uno de los yacimientos de este mineral, al tiempo que alude al tema de la exposición mediante la presencia de la neblina. Lootz traza un mapa de sus localizaciones y, en paralelo, busca trazar un organigrama humano de su impacto que pasa, por ejemplo, por el número de obreros —muchos de ellos presos políticos— que trabajaron en aquellas explotaciones mineras, busca supervivivientes que trabajaron en ellas, indaga en el impacto de estas minas en las diferentes comunidades. Y todo ello como un proyecto en proceso a través de un taller colaborativo con estudiantes e investigadores interesados en rescatar estas páginas de la historia gallega. Se trata de un trabajo interdisciplinar que busca salir de la exposición individual para trazar nexos y redes con investigadores de diferentes campos dentro y fuera del arte. Galicia hacia finales de los 30 se convierte en principal proveedor de wolframio del Tercer Reich. Los alemanes lo necesitaban para endurecer el acero para tanques y proyectiles. Es la guerra del wolframio —señala—, un capítulo oscurecido de la historia, y comenta las dificultades que existen para localizar archivos y documentos debido a las estrategias de ocultación utilizadas por el franquismo. En 1939 Hitler y Franco hicieron un convenio de *comercio*

the Riotinto mines, in Huelva. It is a work that encompasses the evolution of that deposit, whose exploitation began in Roman and Phoenician times, and that operated until the middle of the past century. The artist's concern with the environment has been present in her ideology since the early years. Lootz has studied ancient cultures and in her work we can see shapes prior to the appearance of writing—ancestral signs like that *8* placed on the floor, symbol of infinity, that appears both in *Circuito roto* (Broken Circuit) and in *Bucle abierto* (Open Loop). One of her projects was titled *La ruta de la seda* (The Silk Route). The idea of a journey, of walking and tracing new roads, of making new exchanges, presides over a number of her works. Perhaps that fascination for other cultures originated in an early age and quickly became fixed in the vital interests of Eva Lootz. She relates how when she was a teenager her mother took her to a conference on pygmies. The discovery of that unique people fascinated her to such an extent that her mother signed her up for a series of conferences on anthropology. '*There I discovered that there were peoples where the men had several wives, or the other way round; that our model of society was not the only possible one but that the relationships between humans are multiple and diverse*.' Alongside the pieces that we have just mentioned, the idea of serendipity appears in that sort of 'branch,' a forking path in white marble that she titles 'Branch' and that is partly covered with salt. The shape alludes on that *detour* that sometimes leads us away from our path and sets an unexpected itinerary that takes us to amazing places, to discover the unexpected, that which we would never have imagined, to unpredictable findings.

But it is not only in the wounds that mining leaves on the landscape, that are sometimes shocking and others simply destructive, that Eva Lootz is interested in. She is also concerned by the role that these deposits played in the course of history, in the print they have left on social relations, on human groups. Now, in this exhibition, she addresses the prints left in Galicia by a metal: tungsten, which played a key role during a large part of the twentieth century, especially during World War II, when it became a strategic metal and Germany imported it from Galicia in huge amounts. It is not in vain that the image reproduced on the cover of this publication is a photograph of mount Neme, which speaks to us of tungsten for it is there that one of the deposits of this mineral is located, while at the same time it alludes to the theme of the exhibition through the presence of mist. Lootz draws a map with its locations and, simultaneously, she tries to sketch a human flow chart of its impact that includes, for example, the number of workers—many of them political prisoners—who worked in those mines. She looks for survivors from those workers; she looks into the impact of those mines on the different communities. And all this is done as an ongoing project through a collaborative workshop with students and researchers interested in rescuing those pages of Galicia's history. It is an interdisciplinary project that attempts to move away from an individual exhibition to establish connections and networks with researchers from different fields in and outside art. Towards the end of the nineteen-thirties Galicia became the main supplier of tungsten for the Third Reich. The Germans needed it to harden steel for their tanks and missiles. It was the tungsten war—she points out—a dark chapter in history, and she comments on the difficulties she comes across to find files and documents due to the concealment strategies used during Franco's regime. In 1939 Hitler and Franco reached an agreement for 'privileged trade.' This episode

Never Could... ***(Woman's Sandals)*****, 1994**

Jamás podría... ***(sandalias de mujer)*****, 1994**

Never Could... ***(Man's Boots)*****, 1994**

Jamás podría... ***(botas de hombre)*****, 1994**

EVO
CARY
CONTA
R EL P
ASA
DO
SI
NO

marked the lives of thousands of people and is at the root of great Galician fortunes. Coinciding with the end of the Spanish Civil War, when labour force was scarce, contingents of political prisoners for the extraction works were sent to the mines. Lootz points out how this episode did not interest her because of its novelistic tones, but because it marked the lives of thousands of people and constitutes an explicit and relatively close example of the limbo in which the intrinsic relationship between strategic materials with violence and power interests was kept.

For Lootz it is now important to create collective works: '*the affect and the effect, the personal contact that can be generated, something that it is necessary to foster, to come out from our isolation sitting alone in front of our computer.*'

But the piece *Wolframio* (Tungsten), that is still underway, starts off in the exhibition with this word made out of unique objects: those pens that until recently we could find in bank offices, attached to the counters by means of a small plastic disc and a chain. The artist acquired a set of these pens with 'For Ever' inscribed as the product's commercial brand. Spectators smile at this caption because, moreover, with a lightness of form, the pens spell out the word 'WOLFRAMIO.' Banking, a strategic mineral, power, violence, exploitation, 'for ever'? Lootz's irony, which is not frequent but appears subtly, comes out to greet the spectator.

The title, *Cut Through the Fog*, is not just the name of this exhibition, it is also the expression of a way of understanding reality, the world, of a stance towards life. There are two pieces that we can consider faithfully embody this idea: on the one hand the video *Blind Spot* that, in its current presentation, is accompanied by a fog generator to underline the idea of blind point. '*We live in an era when it is quite difficult to coherently read our reality. This is awful.* Blind Spot *alludes to an anatomical phenomenon*. *The optical nerve meets the retina and there is a point when it cannot see; this is the blind spot, a very interesting phenomenon… it serves as a metaphor. History is full of blind spots: us women have been and are still placed within that blind spot*.'

On the other hand we have the screening of the large throat or drain that appears in the video *Gran torbellino* (Great Whirlpool, 2016). Both works suggest the idea of being absorbed, of disappearing, of the impossibility of understanding that which is real and the need to look further, on the opposite side of things and ideas. A projection on the floor occupying the entire room shows a stream of water that spills into a large drain; walking over it and crossing it gives us vertigo, making us fearful of being dragged by the indisputable force of that whirlpool and swallowed up by that enormous hole.

It is obvious that Lootz is an artist with multiple registers, with a complex work that is difficult to classify and whose reading always offers resistance; it never seems to be entirely embraceable, and this is one of its many virtues. Something always manages to run through our fingers, like the sand in her pieces. At the beginning we highlighted her relevance not only in Spain, but also in the European context. Her early proposals, during the nineteen-sixties and seventies, and their extension into the eighties, which focus on expanding the boundaries of artistic practices, must be vindicated and placed among the most relevant present-day contributions. That, and no other, was her entrance into the practice of art, a practice that gave

***Tongue*, gray felt and red sealing wax, 1984**

***Lengua*, fieltro gris y lacre rojo, 1984**

***Tin Tongue*, tin and metal wool, 1987**

***Lengua de estaño*, estaño y estropajo de metal, 1987**

privilegiado. Este episodio marcó la vida de miles de personas y está en el origen de grandes fortunas gallegas. Coincidiendo con el fin de la guerra civil española, al escasear la fuerza de trabajo, en las minas se destinaron contingentes de presos políticos a las labores de extracción. Lootz señala cómo este episodio no le interesa por sus tintes novelescos sino porque marcó a miles de personas y constituye un ejemplo explícito y relativamente cercano del limbo en el que se consigue mantener la relación intrínseca de los materiales estratégicos con la violencia y con los intereses del poder.

Para Lootz en estos momentos es importante establecer el trabajo colectivo, «*el afecto y el efecto, el contacto personal que se puede generar, algo que es necesario fomentar, salir del aislamiento en el cada uno nos encontramos frente al ordenador*».

Pero la pieza *Wolframio* (todavía en curso) se inicia en la exposición con esta palabra construida a partir de unos objetos singulares; se trata de aquellos bolígrafos que hasta hace muy poco encontrábamos en las oficinas bancarias sujetos a los mostradores mediante un pequeño círculo de plástico y una cadenita. La artista adquirió un lote de estos en cuya base se puede leer "For Ever", como marca comercial del producto. El espectador sonríe ante semejante leyenda pues, además, los bolígrafos construyen con ligereza formal la palabra "WOLFRAMIO". ¿Bancos, mineral estratégico, poder, violencia, explotación, *for ever*? La ironía de Lootz, que no es frecuente pero que se manifiesta con sutileza, sale al encuentro del espectador.

El título, *Cut Through the Fog*, no solo da nombre a esta exposición, también es expresión de una forma de entender la realidad, el mundo, de una posición ante la vida. Dos piezas podríamos interpretar que encarnan fielmente esta idea: de un lado el vídeo *Blind Spot* que, en su actual presentación, se acompaña de un generador de niebla para subrayar la idea de punto ciego.

> «*Vivimos en una época en la que es muy difícil hacer una lectura coherente de nuestra realidad. Esto es terrible.* Blind Spot *alude a un fenómeno anatómico. El nervio óptico se encuentra con la retina y hay un punto en el que no puede ver, ese es el punto ciego, es un fenómeno muy interesante… sirve de metáfora. La historia está llena de puntos ciegos, las mujeres hemos estado y todavía estamos metidas en el punto ciego*».

De otro, la proyección de la gran garganta o sumidero que protagoniza el vídeo *Gran torbellino* (2016), ambos trabajos sugieren la idea de ser absorbido, de desaparecer, de la imposibilidad de entender lo real y la necesidad de mirar más allá, en el reverso de las cosas y de las ideas. Una proyección sobre el suelo ocupa toda la sala, muestra una corriente de agua que se precipita por un gran sumidero; caminar sobre ella y atravesarla nos hace experimentar una sensación de vértigo, de temor a ser arrastrados por la fuerza incontestable de ese remolino y engullidos por ese gran agujero abismal.

Resulta evidente que Lootz es una artista de múltiples registros, con una obra compleja difícil de clasificar y cuya lectura siempre ofrece resistencia; nunca nos parece totalmente abarcable y esa es una de sus numerosas virtudes. Algo se nos escapa siempre entre los dedos, como esa arena de sus piezas. Señalábamos al comienzo su relevancia no sólo en nuestro país sino en el contexto europeo. Sus propuestas de primera hora, durante los setenta, y su prolongación en los ochenta, que se centran en expandir los límites de las prácticas artísticas, deben ser reivindicadas y situadas entre las aportaciones más relevantes del momento. Esa fue, nada menos, su entrada en la práctica del arte, una práctica que ponía en primer plano

prominence to the idea of the process. She was interested in materials and their behaviour because they lacked subjectivity. From a first stage when she rejected all narrative association, she went on to another stage where she introduced language; an awareness that the transformation of human processes suffers a radical inflection when moving from the value of use to the value of exchange. It is then when the idea of circuit, or circulation and exchange acquires prominence in her work.

In another order of things, the theme of visuality, and of the gap between 'seeing' and 'saying' have gained importance in her work. But that gap, which can be classified as eternal, grows exponentially these days, as we can see in the large installation that appeals to the name of Isaac Newton, who, as we know, established the spectral analysis of white light and its display into all colours. And through that 'Farewell to Newton'—and that absolute white—she speaks to us of the blindness produced by the excess of images that we live amongst and of the consequent loss of significance, of meaning…

Her interest in ethnography and the study of human behaviour since its origins has led her to read the context of nature and to pay close attention to its behaviour and to forces that govern it, without ever letting a gesture of melancholy or a shadow of romanticism filter through; quite the opposite.

Her artistic evolution and her personal evolution, logically inseparable, have marked changes. Thus, the political, environmental, or feminist anxieties that from early on nurtured the core of her work have gained prominence, not so much because they have acquired a different importance to the one they had, but because they are manifested in a more direct manner, more imperious and radical.

I do not want to end without alluding to a subject that I would classify as 'touchy' and, conversely, as funny or shocking. I am referring to the subject of *beauty*. It is almost touching how often this topic comes up in the conversations with Eva Lootz. '*I get angry at myself when I see that I generate an aesthetic reading of my work. Deep down this horrifies me*.' The today so affronted field of 'beauty' is no doubt slippery. What on earth can we do with it? But what if the work, its vocabulary, its formulation, the means that the concepts make use of are fascinating or attractive or appealing, do we censor their effectiveness? Do we consider it a lessening of their potentialities?

How many artists would be worried about knowing that their work is seductive, efficient in their level of visuality? Not many, I believe. Especially because in the case of Lootz the fact that her works—not always but frequently—are attractive, fascinating or touching to us does not obscure the truth of their conceptual density, of the way they appeal to our intelligence without forgetting that skin and vision make up an indissoluble whole.

Finally, *Cut Through the Fog* is a gaze at over four decades of work by an artist who is extremely important, and at the same time it is a call to attention, a demand to be on the lookout in a world that is threatened by that ironic concept that has come to be known as 'post-truth.'

●

***Branches* (detail), 1994**

***Ramas* (detalle), 1994**

***Snow Shoe*, graft and snow racket (detail from *A Farewell to Isaac Newton*), 1994/2016**

***Zapato*, injerto y raqueta de nieve (detalle de *A Farewell to Isaac Newton*), 1994/2016**

la idea de proceso. Le interesaron los materiales y sus comportamientos porque se encontraban exentos de subjetividad. De una primera etapa en la que rechaza toda asociación narrativa pasa a otra fase donde introduce el lenguaje; una consciencia de que las transformaciones de los procesos humanos sufren una radical inflexión cuando del valor de uso se pasa al valor de cambio. Es en ese momento cuando en su obra adquiere protagonismo la idea de circuito, de circulación y de intercambio.

De otro lado, adquiere protagonismo en su trabajo el tema de la visualidad y de la brecha entre *ver* y *decir*. Pero esa brecha, que se puede calificar como eterna, crece en nuestros días de manera exponencial. La gran instalación que apela al nombre de Isaac Newton, quien, como sabemos, establece el análisis espectral de la luz blanca y su despliegue en todos los colores, y desde ese "adiós a Newton" —y ese blanco absoluto— nos habla de la ceguera que produce el exceso de imágenes que vivimos y de la consiguiente pérdida de significado, de sentido...

Su interés por la etnografía y el estudio de los comportamientos humanos desde los orígenes le ha llevado a leer el marco del paisaje y a practicar una atención detenida en los comportamientos de la naturaleza y en las fuerzas que los rigen, sin que se filtre nunca un gesto de melancolía o un atisbo de romanticismo, más bien al contrario.

Su evolución artística y su evolución personal, lógicamente inseparables, han marcando cambios; así las inquietudes políticas, medioambientales o feministas, que desde muy temprano nutrían la médula de su trabajo, han ido cobrando protagonismo, no tanto porque hayan adquirido un peso diferente al que ya tenían sino porque se manifiestan de una manera más directa, mas imperiosa y radical.

No quiero concluir estas líneas sin aludir de nuevo a un tema que calificaría como *espinoso* y, en el otro extremo, divertido o chocante. Me refiero, nada menos, al tema de *la belleza*. Casi resulta enternecedor cuanto este asunto surge en las conversaciones mantenidas con Eva Lootz. «*Me enfado conmigo misma cuando veo que doy pie a una lectura estética de mi trabajo, en el fondo esto me horroriza*». Desde luego, resbaladizo el hoy tan denostado terreno de *la belleza*. ¿Qué rayos hacemos con ella? Pero y si la obra, su vocabulario, su formalización, los medios de los cuales los conceptos se sirven resultan fascinantes o atractivos o atrayentes, ¿censuramos su efectividad? ¿Los calificamos como una merma de sus potencialidades?

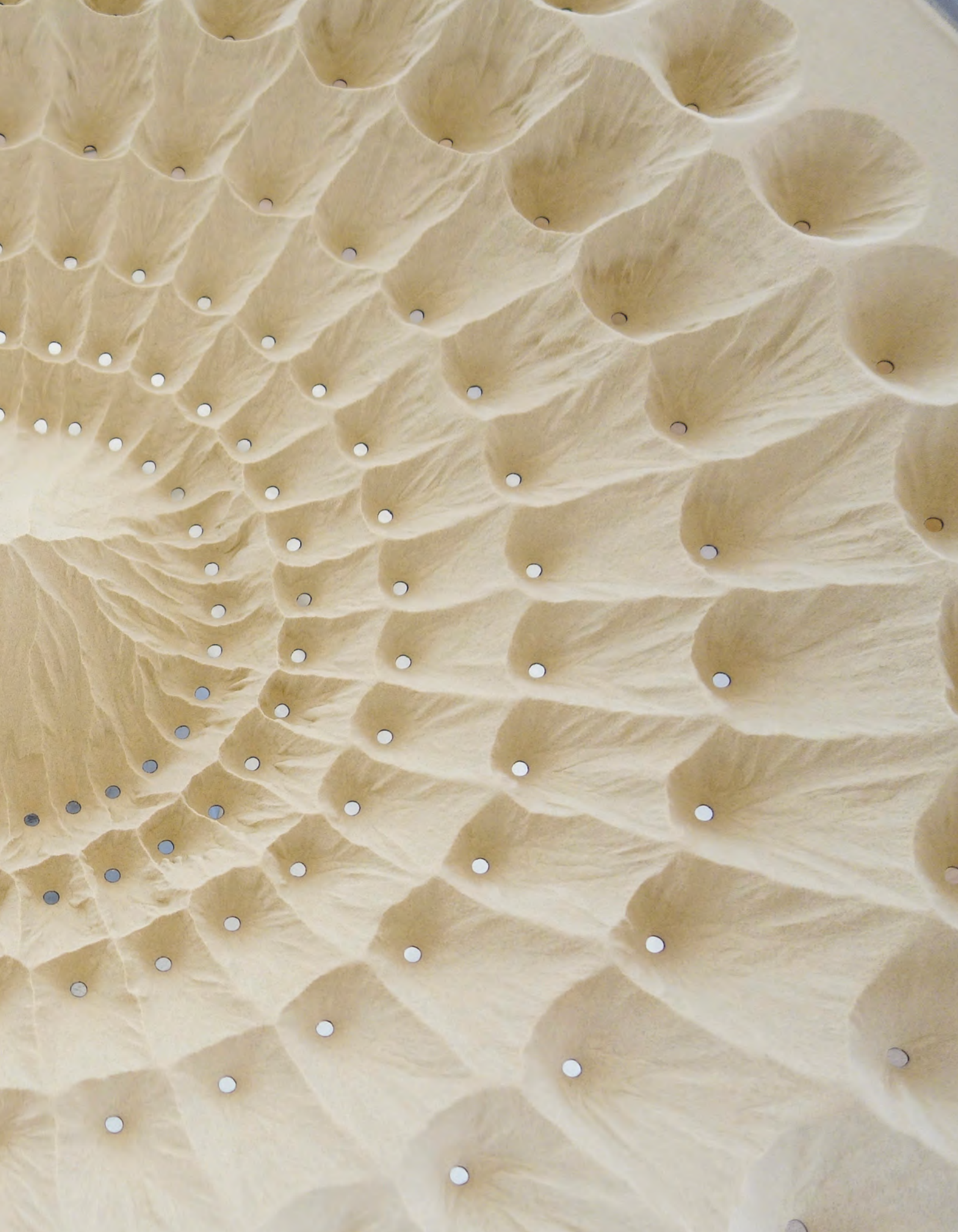
¿A cuántos artistas les preocuparía ser conscientes de que su trabajo es seductor, eficaz en el plano de la visualidad? No creo que a muchos. Sobre todo porque en el caso de Lootz el hecho de que sus obras —no siempre pero sí con mucha frecuencia— sean atractivas, fascinantes o que emocionen cuando nos enfrentamos a ellas no nubla el hecho de su densidad conceptual, de la forma que apela a nuestra inteligencia sin olvidar que la piel, que la mirada, forman un todo indisoluble.

Finalmente, *Cut Through the Fog* es una mirada a más de cuatro décadas del trabajo de una artista extraordinariamente importante, y es a la vez una llamada de atención, una demanda por aguzar la alerta en un mundo amenazado por ese irónico concepto que se ha dado en llamar *posverdad*.

***A Farewell to Isaac Newton*, 1994/2016**

***Gran cascada*, construcción de madera, mesa, vasijas de hierro y arena de sílice, 1996**

Detalle de la formación de la arena en *Gran cascada*, 1996



Vista general de *Gran cascada*, 1996

EVA LOOTZ: LA OBRA TEMPRANA

PATRICIO BULNES

***Lead Handle*, lead, tin and metal wool, 1977**

***Asa de plomo*, plomo, estaño y estropajo de metal, 1977**

Hacia 1973, y en compañía del pintor Santiago Serrano, llego por primera vez a la buhardilla que, cerca de la Castellana, compartían dos artistas de origen austriaco: Eva Lootz y Adolf Schlosser. Si bien ya llevaban unos cuantos años en Madrid, en ese momento preparaban una primera exposición para la galería Ovidio. Junto a la entrada de la buhardilla había un gran telar y en un estrecho pasillo se acumulaban telas, tapices, botes con líquidos, cartones, plásticos, herramientas y utensilios de todo tipo que indicaban que no solo vivían allí, sino que la buhardilla era también el taller donde trabajaban.

En ese momento no imaginé que esa visita circunstancial a un estudio de artistas sería el comienzo de una gran amistad que ha perdurado durante todas nuestras vidas y que, mientras vivieron juntos, fue con ambos y luego, cuando cada uno emprendió su propio rumbo, con cada uno separadamente. En otra parte, escribiendo sobre Adolf Schlosser, me he referido al silencio de la buhardilla de Piamonte donde los tres nos reuníamos sentados muy cerca del suelo en torno a unas tazas de té. Con el tiempo otros se añadirían a la conversación, Carlos Varona, viajero por el norte de África y Oriente Medio y, en el período posterior a la publicación de la revista *Humo*, Santiago Auserón y Catherine François. Fui allí también con Santiago Amón, mi gran amigo y quien había sido mi profesor de latín en los años sesenta, con Emilia Navarro Valbuena, mi recordada amiga de Atlanta, y también con Juan Manuel Bonet que en ese momento dirigía la galería Buades. El milagroso silencio de la buhardilla, en pleno centro de Madrid, hacía que por contagio la conversación se nutriese con esa escucha del silencio y cobrase densidad gracias a sus propias lagunas e intermitencias. Y si bien cada uno aportaba su propio caudal de impresiones y lecturas, no era cuestión de venir a contar lo que cada uno sabía, sino de estar disponible para responder con palabras o con silencios a lo que surgiera. Hacia principios de los setenta algunas galerías pioneras empezaban a exhibir las nuevas tendencias. La neofiguración de Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez Mínguez y otros; la figura inclasificable de Manolo Quejido; el arte conceptual de Antoni Muntadas en Barcelona, y que, en Madrid, tenía en Juan Navarro Baldeweg, recientemente llegado de Boston, un referente muy atractivo; y por último un tipo de abstracción en la cual figuraba el grupo formado por J. M. Broto, Gonzalo Tena, Xavier Grau y Javier Rubio, reunidos en torno a la revista *Trama*, y pintores como el valenciano Jordi Teixidor, el sevillano Manuel Salinas y el toledano Santiago Serrano.

EVA LOOTZ: THE EARLY WORK

PATRICIO BULNES

Around 1973, and accompanied by the painter Santiago Serrano, I arrived at the attic, close to the Paseo de la Castellana, shared by two Austrian-born artists: Eva Lootz and Adolf Schlosser. Although they had already been in Madrid for a few years, at that time they were busy setting up their first exhibition for the Galería Ovidio. Alongside the entrance to the attic was a large loom, and piled up along a narrow passageway were fabrics, tapestries, cans containing liquids, boxes, plastics, and all manner of tools and utensils revealing that not only did they live there, but that the attic also doubled up as their studio.

At that time, I could never have imagined that that unplanned visit to an artists' studio would be the start of a deep, lifelong friendship which, while they lived together, was with both, and then, when they went their own ways, with each one separately. In another text, writing about Adolf Schlosser, I have made mention of the silence that reigned in the Piamonte attic where the three of us would sit, huddled together close to the ground around cups of tea. With the passing of time others would join the conversation, including Carlos Varona, a traveller through the north of Africa and the Middle East and, during the period after the publication of the magazine *Humo*, Santiago Auserón and Catherine François. I also went there with Santiago Amón, my great friend and Latin teacher during the nineteen-sixties, with Emilia Navarro Valbuena, my oft-remembered friend from Atlanta, and also with Juan Manuel Bonet, who at that time ran the Galería Buades. The magical silence in the attic, in the very heart of Madrid, meant that through contagion, the conversation was sparked off through listening to the silence and gained density thanks to its characteristic gaps and interruptions. And although everyone contributed their own stream of impressions and readings, it was not a case of coming to recount what each one knew, rather of being ready to respond to whatever arose with words or silences. Towards the mid nineteen-seventies, a number of pioneering galleries started exhibiting the new trends. The neo-figurative art of Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta and Rafael Pérez Mínguez among others; the unclassifiable figure of Manolo Quejido; the conceptual art of Antoni Muntadas in Barcelona, and his counterpart in Madrid, Juan Navarro Baldeweg, recently arrived from Boston, a highly attractive point of reference; and lastly, a type of abstraction, prominent among which was the group formed by J. M. Broto, Gonzalo Tena, Xavier

***Gray Handle*, wadding and paraffin, 1973**

***Asa gris*, guata y parafina, 1973**

***Untitled*, flannelette, paraffin and black pigment, 1977**

***Sin título*, muletón, parafina y pigmento negro, 1977**

Grau and Javier Rubio, around the journal *Trama,* and painters such as Jordi Teixidor, Manuel Salinas and Santiago Serrano, from Valencia, Toledo and Seville, respectively. I do not believe, however, that at that time Eva and Adolf had any special connection with Spanish art, besides the friendship that joined them and myself with Juan Navarro Baldeweg, alongside whom they also appeared in the 1980 *Madrid D.F.* exhibition, curated by Juan Manuel Bonet and Chiqui Abril. Instead, their reference points were to be found among the North American minimalists and European artists, such as Beuys and Mario Merz; and even though they were Austrian, they felt scant inclination towards Viennese actionism, perhaps owing to Nitsch and his followers' over-exploitation of the grotesque and the pathetic. In circulation among them was Jack Burnham's book *The Structure of Art* which, apart from constituting a structuralist and semiological approach to art, had, I believe, the lasting effect of focusing the attention of both on the work of Claude Levi-Strauss, on *The Savage Mind*, *Tristes Tropiques*, *The Raw and the Cooked*, among others.

As this text is devoted to the initial stages of Eva Lootz's work in Spain, we will need to start at the beginning. During that first visit to the attic, Eva showed a sort of acrylic painting highly akin to post-pictorial abstraction, and in particular, the work of Morris Louis. The dual meaning of what Louis himself represents within colour field painting can help us define the situation in which Eva would find herself at the start of the nineteen-seventies. In the first place, in Louis' manner of defining the pictorial space, all formalist interference is minimised or directly rejected. At the same time, with this, the Pollockian expressionist gesture is subdued, and a neutral agency appears exploring the properties for example of unstretched canvas, which he folds in order to control the distribution of the liquid, thus involving randomness, and with it indetermination with regard to the result. Habitually identified with colour field painting, owing to this sequence of actions, he was very close to procedural minimalists, such as Robert Morris, who saw him as one of their own, albeit, within the sphere of painting. When she became acquainted with this, Eva was doing painting and still using colour, but her conceptual instrumentation, her ideology, was clearly minimalist, aside from being ill-disposed to any type of expressionist gesture. Moreover, if at that time Adolf was anti-art, Eva, in contrast, was anti-form and, by rejecting a pre-defined aim for the work was, so to speak, predestined to trust in the process.

The first canvas of hers that I saw illustrated a certain ambivalence since it still maintained colour, but now co-existing alongside a faint presence of the procedural. It comprised vertical red and black lines, at the side edges which was a white border, and parallel to this, and in clear contrast with the linear rectitude, some black bands where the liquid had overflowed its linear limits and was distributed in an irregular, more blurred way. I believe that, independently of the procedure, here we have something that has probably always been lingering in Eva Lootz's work, now translated into painting, and it is related with what we could call a certain re-routing of attention, a certain pedagogy of perspective. In this painting, the observer's eye would seem to be trained on the straight lines occupying the focal point and, conversely, to be more relaxed at the edges, where one could say that control over the look become less tyrannical, gives way and eases off. In a written fragment penned some years later, Eva tells us that every look 'bears a dagger. The aim is to disarm it, for it to be lost and set

No creo sin embargo que existiera una especial conexión de Eva y Adolfo con el arte español de ese momento, al margen de la amistad que a ellos y a mí nos unía con Juan Navarro Baldeweg, con quien además aparecieron avecindados en la exposición *Madrid D.F.*, de 1980, comisariada por Juan Manuel Bonet y Chiqui Abril. Sus referentes, en cambio, se encontraban entre los minimalistas norteamericanos o artistas europeos como Beuys y Mario Merz, y siendo austriacos como eran, se sentían, sin embargo, muy poco inclinados hacia el accionismo vienés, tal vez por esa excesiva explotación de lo grotesco y patético de Nitsch y los suyos. Circulaba entre ellos el libro de Jack Burnham *La estructura del arte,* que aparte de ser una aproximación estructuralista y semiológica al arte tuvo, pienso, el duradero efecto de llamar la atención de ambos hacia la obra de Claude Levi-Strauss, hacia *El pensamiento salvaje*, *Tristes trópicos*, *Lo crudo y lo cocido*…

Como este texto está dedicado a las primeras etapas del trabajo de Eva Lootz en España, empecemos por el comienzo. En esa primera visita a la buhardilla Eva mostró un tipo de pintura acrílica muy próximo a la abstracción post-pictórica, y en particular a la obra de Morris Louis. La doble significación de lo que el propio Louis representa dentro de la pintura de los campos de color puede ayudarnos a definir la situación con la que se encontrará Eva a comienzos de los años setenta. En primer lugar, en el modo en que Louis define el espacio pictórico, toda injerencia formalista está minimizada o directamente descartada. Al propio tiempo, con él la gestualidad expresionista de un Pollock se serena, y aparece un agenciamiento neutral que explora las propiedades por ejemplo de la lona de algodón sin tensar, a la que pliega para controlar la distribución del líquido, dando así entrada al azar y con él a la indeterminación en cuanto al resultado. Encuadrado normalmente dentro del *color field painting*, por esa secuencia de acciones está muy cerca de los minimalistas procesuales como Robert Morris, que lo ven como uno de los suyos, eso sí, dentro de la pintura. Eva, al momento de conocerla, hacía pintura y aún usaba el color, pero su instrumental conceptual, su ideario, era nítidamente minimalista, aparte de ser alérgica a cualquier tipo de gestualidad expresionista. Además, si Adolfo en ese momento era *anti-arte*, Eva, en cambio era *anti-forma* y, al descartar un fin prefijado para la obra estaba, por así decirlo, predestinada a confiar en el proceso.

El primer lienzo suyo que vi da cuenta de una cierta ambivalencia ya que aún mantiene el color pero ya coexistiendo con una tímida presencia de lo procesual. Son líneas verticales rojas y negras en cuyos extremos laterales aparece un borde blanco y paralelamente a éste, y en abierto contraste con la rectitud lineal, unas bandas negras donde el líquido desborda sus límites lineales y se reparte de forma irregular y más difuminada. Pienso que, al margen del procedimiento, aparece aquí traducido en pintura algo que ha rondado la obra de Eva Lootz probablemente desde siempre y que tiene que ver con lo que podríamos llamar un cierto redireccionamiento de la atención, una cierta pedagogía de la mirada. En este cuadro el ojo del observador pareciera tensarse en las rectas que ocupan el punto focal y, en cambio, distenderse en los bordes, donde uno diría que las riendas de la mirada se vuelven menos tiránicas, ceden y se aflojan. En un fragmento escrito años después Eva nos dice que toda mirada "lleva un puñal. Se trata de desarmarla, para que se avenga a perderse y hacerla ir a la deriva"[1].

1—Eva Lootz, "Muro", en *Eva Lootz*, cat. exp., Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Junta de Andalucía, Madrid, 1986, p. 14. Eva ha escrito mucho sobre la mirada, sobre todo en Lo visible es un material inestable, Árdora, Madrid, 2007.

(previous page)
***Untitled* (detail), cloth, paraffin and black pigment, 1976**

(página anterior)
***Sin título* (detalle), retor, parafina y pigmento negro, 1976**

***Net 2*, fiberglass, wheat, coal dust and paraffin on wood panel, 1979**

***Red 2*, fibra de vidrio, trigo, carbón menudo y parafina sobre plancha de madera, 1979**

***Handle with Felt*, wadding, felt and paraffin, 1976**

***Asa con fieltro*, guata, fieltro y parafina, 1976**

Y cita como ejemplo al gran maestro del *color field painting*, a Barnett Newman, y su modo de atrapar y envolver al observador. "Excita la mirada con verticales llameantes para que se arranque a velocidad extrema. Luego la arrastra por todo lo ancho de un lienzo enorme, la esparce, la aplasta, la burla, la envuelve; cuando el ojo quiere replegarse a tierra firme, no encuentra el camino, así obligado se rinde y escucha".

La ambivalencia mencionada durará muy poco y el paso siguiente queda claramente registrado en las exposiciones del 76, en la galería Buades y en la galería de Anders Tornberg de Lund (Suecia), y la del 79 nuevamente en Buades. En una de las páginas del catálogo de la primera, ella ha manuscrito un listado de verbos, no muy diferente del que otros, como Richard Serra, podían enumerar en una suerte de profesión de fe de fidelidad al proceso: mezclar, confundir, juntar, tachar, cambiar, borrar, tapar, mojar, desviar, atascar, romper... En lugar de un repertorio de formas, un encadenamiento de acciones, de movimientos impersonales, ajenos a cualquier intencionalidad artística y cuya misma neutralidad eclipsa y despersonaliza el aspecto de intervención y, en su lugar, más bien refleja la constancia de una actitud. Por otra parte dándole un giro, a la vez que enriqueciendo esa idea de las acciones, Eva Lootz en unas líneas, especialmente jugosas, pone como modelo la atención voluble del hombre que va a reparar el tejado y que mientras trabaja, hace pausas, come el bocadillo, canturrea, luego repara que en el otro extremo hay otra teja con problemas y que con esa estrategia dispersa, sin excluir una cierta holgazanería, el trabajo va adquiriendo una densidad específica. Es decir, no se trata de acción pura y simple, hay también una distracción estratégica, una cuestión de ritmo, algo que excluye la pura ocurrencia e implica duración y que además, en el caso de Eva, va a suponer una decidida apuesta por un tipo de atención no excesivamente focalizada, por un diferente barrido de la visualidad. Este interés en el comportamiento que acompaña el hacer y su arraigo en una cierta actitud, ya había sido enunciado en una de las grandes exposiciones de la época, la que es considerada la primera exposición conceptual y que llevaba por título *When Attitudes Become Form* (Cuando las actitudes se convierten en formas)[2]. En ella participarán, entre otros muchos, minimalistas norteamericanos como Robert Morris, Robert Smithson o europeos como Joseph Beuys y Mario Merz; también Eva Hesse, artista post-minimalista especialmente apreciada por Eva Lootz, que se desprende de un cierto envaramiento geométrico o antiorgánico de los minimalistas, introduce nuevos materiales y cuya obra tampoco es ajena a cuestiones de género, de sexo.

Pienso que Eva Lootz ya en 1976 está en plena sintonía con planteamientos que se desentienden de cualquier orden formal preconcebido y que, en su lugar, lo sustituyen por un interés en el comportamiento involucrado en el hacer mismo, por "hacer el hacer" como ella dirá y que en su caso señala además una resuelta apertura hacia materiales menores como la cera, el algodón, el papel de envolver, la lana de oveja, la guata, el fieltro, la borra.

El primer dato importante de la exposición de 1976 en Buades es la indistinción entre cuadros y objetos, la aparición de una primera siembra dispersa. Y la impresión es que vienen de la misma fuente, de una operación con los materiales que se asemeja a una suerte de rito en donde la significación de los propios materiales se ve a su vez transformada.

2—*Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, la exposición, comisariada por Harald Szeemann, tuvo lugar en la Kunsthalle de Berna en la primavera de 1969.

adrift.'[1] And by way of example, she quotes the great master of colour field painting, Barnett Newman, and his way of ensnaring and enveloping the observer. 'He stimulates the look with blazing vertical lines in order to take off at breakneck speed. Then he drags it right the way across an enormous canvas, he scatters it, crushes it, mocks it, envelops it; when the eye wants to retreat to solid ground, it cannot find the way, and thus obliged it surrenders and listens.'

The aforementioned ambivalence would be fleeting and the following step would be clearly recorded in the exhibitions in 1976 in the Galería Buades and in Anders Tornberg's gallery in Lund (Sweden), and in that of 1979, once again in the Galería Buades. On one of the pages of the catalogue to the first of these exhibitions, she wrote a list of verbs, not too different from that which others, such as Richard Serra, listed in a sort of profession of faith regarding loyalty to the process: mix, confound, join, delete, change, erase, cover, wet, divert, obstruct, break, etc. Instead of a repertoire of forms, a concatenation of actions, of impersonal movements, unrelated to any artistic intentionality and whose very neutrality eclipses and depersonalises the aspect of intervention and, in place thereof, rather reflects the consistency of an attitude. On the other hand giving it a twist, while at the same time enriching that notion of actions, in a few particularly playful lines, as a model Eva Lootz offers the whimsical attention of a man who goes up to repair the roof and who, whilst working, takes breaks, eats his sandwich, hums tunes, then notices that at the other end of the roof there is another faulty tile, and that with this rambling strategy, without excluding a certain degree of idleness, the work gradually acquires a specific density. That is to say, it is not about pure, simple action, there is also a strategic distraction, a question of rhythm, something which excludes simple occurrence and involves duration and which, in Eva's case, is also going to entail a determined commitment towards a type of not overly focused attention, towards a different sweep of the visual elements This interest in the behaviour accompanying the doing and its entrenchment in a certain attitude had already been articulated in one of the great exhibitions of the period, that considered to be the first conceptual exhibition and which was entitled *When Attitudes Become Form*[2]. The participants at the exhibition included, among many others, North American minimalists, such as, Robert Morris, Robert Smithson and their European counterparts, such as Joseph Beuys and Mario Merz; as well as Eva Hesse, a post-minimalist artist particularly appreciated by Eva Lootz, and who adhered to a certain geometric or anti-organic rigidity of minimalists, introducing new materials, and whose work was not unrelated with the issues of gender and sex.

I believe that by 1976 Eva Lootz already found herself in full harmony with approaches that eschewed any preconceived formal order, replacing it with an interest in the behaviour involved in the very doing, to 'do the doing' as she would say, and which in her case also signalled a resolute openness towards lesser materials, such as wax, cotton, wrapping paper, wool, wadding, felt and flock.

***Comb with Sealing Wax*, felt, paraffin and sealing wax, 1986**

***Peine de lacre*, fieltro, parafina y lacre, 1986**

***Untitled*, flannelette, paraffin and black pigment, 1978**

***Sin título*, muletón, parafina y pigmento negro, 1978**

1—Eva Lootz, 'Muro,' in *Eva Lootz*, exhib. cat., Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Junta de Andalucía, Madrid, 1986, p. 14. Eva has written at length on the look, particularly in *Lo visible es un material inestable*, Árdora, Madrid, 2007.

2—*Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, the exhibition was held at Kunsthalle Bern in spring 1969 and curated by Harald Szeemann.

The first important point from the 1976 Galería Buades exhibition was the lack of distinction between paintings and objects, the appearance of an initial disperse seeding. And the impression given is that they all originate from the same source, from an operation with the materials that resembles some sort of rite in which the meaning of the materials themselves is, in turn, transformed. Starting with the framed paintings, I would venture to say that the black liquid with which the canvas is impregnated is not considered as a vehicle for painting, shall we say, in a representative function; rather it is conceived, from its essential quality, as an executor or interpreter of gravity. And what we actually have is that which gravity gives of itself. The material is activated not subjectively, but in order to activate and allow the appearance of its own intentionality. This showcasing of the property of materials, that culture of materials which had begun in the Russian avant-garde with Vladimir Tatlin, is taken even further by the minimalists, with the disappearance of all formalist aims. And the exclusion of all extrinsic aim, along with this placing of the subject in parenthesis, means that these paintings are impressive owing precisely to their very muteness. The liquid penetrates the canvas and there it stays, mute. Just as the sea's waves leave a rippled border on the beach, an indicator of their penetration and progress, a number of the paintings on display bear witness to 'this is how far it got,' with the mark showing the liquid's range under the action of gravity remaining insinuated on the fabric. In the text that I wrote for that exhibition, I liken the extreme simplicity of the action to that of a child who, from my balcony, I could see splashing water onto a sloping pavement and thus, watching it trickle between the flagstones, followed it as far as it could go.

The first text I wrote on Eva for the journal *Guadalimar* was titled 'Eva Lootz or the Rite of Appropriation.' Her actions were engineered as a pretext for capturing certain materialities, I would almost say to reflect an ethic or an ideology with regard to the materials, and the resulting objects and pieces were sub-products of a process from which all traces of formalism were excluded. And, unrelated to any teleology, this rite meant that the result had no premeditated course—let us say, the painting—and that in its place would appear heterogeneous objects, such as those referred to above. A dyed-in-the-wool anti-Platonist, she would always seek to give voice to the material over form, and by then Eva already found herself decidedly close to the anti-form movement of artists such as Robert Morris, Robert Smithson and, most especially, Eva Hesse.

In the 1976 and 1979 Galería Buades exhibitions, there was a clear turning of the page and abandonment of what at that time she found patently restrictive: the fact that everything had to occur, as in the case of the painting, within one single theatre of operations, within one setting; that is to say, within something that in itself conditions everything that may appear within itself, as it itself is a form. I believe that in the *10 abstractos* (10 Abstracts) group from the previous year's Galería Buades exhibition, where her participation was undoubtedly highly prominent, she was, nonetheless, already a fifth columnist for abstract painting in disguise. And in 1977, the theatre of operations we are dealing with would be amply exceeded with the intervention in the painter Luis Gordillo's swimming pool, which Eva filled by pouring 400 kg of melted white paraffin into it.[3] Thus painting would go on to be yet another case in the rite of appropriating materials.

3—This action was filmed by TVE and broadcast in Paloma Chamorro's programme, *Trazos*.

***Paraffin*, performance in La Navata, 1977**

***Parafina*, intervención en La Navata, 1977**

Empezando por los cuadros con bastidor, diría que el líquido negro con el que se impregna la lona no está pensado como vehículo de pintura, digamos, en función representativa, está pensado por el contrario, desde su propiedad por antonomasia, como ejecutante o intérprete de la gravedad. Y lo que la gravedad da de sí es lo que hay. El material es accionado no subjetivamente sino para poner en acción y dejar aparecer su propia intencionalidad. Ese poner en evidencia las propiedades de los materiales, esa cultura de los materiales que había empezado en la vanguardia rusa con Vladimir Tatlin se ahonda en los minimalistas al desaparecer todo objetivo formalista. Y la exclusión de toda finalidad extrínseca, junto con esa puesta entre paréntesis del sujeto, hace que estos cuadros sean impresionantes justamente por su misma mudez. El líquido se hunde en la lona y allí se queda, mudo. Y del mismo modo que el mar deja en la arena de la playa un borde ondulado, indicador de su penetración y avance, alguno de los cuadros presentados dan testimonio de un "hasta ahí llegó", al quedar insinuada en la tela, la marca de una orilla que indica el alcance del líquido bajo la acción de la gravedad. En el texto que escribí para esa exposición acercaba la extrema simplicidad de la acción a la del niño al que yo veía desde mi balcón arrojar agua sobre la pendiente de la acera y así, viéndola correr entre los baldosines, la seguía hasta dónde podía llegar.

El primer texto que escribí sobre Eva para la revista *Guadalimar* llevaba como título "Eva Lootz o el rito de apropiación". La acción que ella realizaba era urdida como coartada para atrapar ciertas materialidades, casi diría para reflejar una ética o un ideario frente a los materiales, y los objetos y piezas resultantes eran subproductos de un proceso donde todo resabio formalista estaba excluido. Y ese rito, ajeno a cualquier teleología, hacía posible que el resultado no tuviera un derrotero premeditado, digamos el cuadro, y que en su lugar aparecieran objetos heterogéneos como los que antes he mencionado. Antiplatónica recalcitrante siempre buscará darle la voz cantante a la materia por sobre la forma y ya en ese entonces Eva se halla decididamente próxima al movimiento anti-forma de artistas como Robert Morris, Robert Smithson y, muy especialmente, Eva Hesse.

En las exposiciones de 1976 y 1979 en Buades, ya se manifiesta, como digo, un claro pasar página y dejar atrás lo que en ese momento le resulta claramente restrictivo: el que todo tenga que ocurrir, como es el caso de la pintura, dentro de un mismo teatro de operaciones, dentro de un marco, es decir, dentro de algo que ya en sí mismo condiciona todo lo que pueda aparecer dentro suyo, por ser el mismo una forma. Pienso que en la colectiva *10 abstractos*, en Buades, del año anterior, donde su participación fue sin duda muy destacada, ya era, no obstante, una quintacolumnista enmascarada de pintora abstracta. Y en 1977 el teatro de operaciones del que hablamos se verá ampliamente desbordado en la intervención en la piscina del pintor Luis Gordillo donde Eva derretirá y verterá 400 kg de parafina blanca hasta cubrirla[3]. De esta manera la pintura pasa a ser un caso más del rito de apropiación de materiales. En la exposición de 1976 ya han hecho su entrada en escena otros materiales. Ahora el líquido negro se ha ido gradualmente espesando al impregnarse con cera, parafina, y pronto aparecerán materiales como fieltro, lana, algodón, guata, plumas, semillas, es decir llegará un momento

3—Esta acción sería filmada por TVE y emitida en *Trazos*, el programa de Paloma Chamorro.

***Untitled*, folded fabric, paraffin and black pigment, 1976**

***Sin título*, tela plegada, parafina y pigmento negro, 1976**

en que desaparecerá la tela y en su lugar aparecerán tiras de papel de estraza, amalgamas, bloques con forma de esquina, planchas y, muy característicamente, manos, asas y lenguas que parecen retrotraernos hacia la fuente de la acción involucrada, sea la acción física, en el caso de la mano, o la palabra, en el caso de la lengua. También empezará a fundir plomo y aparecerán piezas como el asa de plomo, u otra que congela el plomo derretido o una barra absolutamente neutra de plomo, una especie de lingote alargado de plomo de cuyos extremos sobresale lana de acero.

En esa interesantísima exposición de Buades en 1976, en la que por primera vez puede estirar los brazos, hay que destacar otro aspecto: a pesar de su notoria disparidad se da una extrema interdependencia entre las obras expuestas. De hecho están más emparentadas entre sí de lo que podrían estarlo los cuadros en una exposición de pintura. Se da además una fluidez entre ellas, como si unas fueran relevadas por las otras. Por ejemplo, en lo que respecta a ese abandono del marco, se da la secuencia en que esa lona, que ya había renegado de la pintura en su función representativa, ahora se desprende del bastidor y atrae el algodón, y luego al desaparecer la lona blanda, la parafina, que primero ha sido componente, coge el relevo, se separa e independiza y compone planchas duras o, como en un magnífico cuadro negro, hace uso de una tabla como soporte de la pincelada de parafina. La exposición era lo suficientemente rica como para ofrecer variados ángulos de lectura: podía leerse siguiendo esa narrativa como un ajuste de cuentas escalonado con la pintura, pero también podía tratarse de la conquista, por parte de materiales menores, del primer plano y de la composición con ellos de un tipo de objeto híbrido sin estatuto conocido; por último, podía ser leída como un cuestionamiento del privilegio de lo visual y un claro rescate de lo táctil. En la muestra de 1979 este último aspecto se verá claramente reforzado, ya que se trata de una exposición de objetos.

Los objetos de Eva Lootz merecen un capítulo aparte. En uno de los catálogos de Buades ella los define de un modo inmejorable. Oigámosla:

> Objetos sin interés escultórico, despreocupados por su escenario y por su actuación en él. Ajenos a su afirmación, pasivos. Hechos plásticos banales que se constituyen en un proceso de unión de materiales blandos endurecibles. Buscar la forma más relajada de un objeto, objeto que en muchos casos no pasa de la pura extensión de una masa: paredes, superficies corpóreas, escamas de muros y repetición de los planos de soporte. Querer fijar el punto donde se vuelca cavidad en envoltura: hendiduras, estrías, tubos, canales. Objetos en el borde del no objeto. Juego en el límite de la no forma, en el límite del puro hallarse.

Y añade:

> El objeto en mi caso no es finalidad. Es el hilo que permite la cristalización. Insisto en un hacer material como una básica actitud antirretórica.

Ese proceso de endurecimiento de materiales blandos no es moldeado como si se tratase de darle una determinada forma. La forma ya está dada de antemano. Se trata de esa esquina donde, como si fuera un imán, son atraídos y se acumulan polvo y basura. Eva ha hecho dibujos de escaleras en las cuales los ángulos que se forman entre los peldaños son también sumideros de basura. Pensemos ahora en la magnífica *4 esquinas*, obra compuesta de cuatro unidades en ángulo recto que, en la muestra de 1979 y evitando cualquier tipo de manipulación compositiva, fueron expuestas, apoyadas en la pared y dispuestas verticalmente en línea como si fueran los sospechosos habituales. Esa esquina sucia y

In the 1976 exhibition, other materials had already appeared on the scene. By now, the black liquid had become gradually thicker, being impregnated with wax and paraffin, and soon other materials would appear, such as felt, cotton, wadding, feathers and seeds; that is to say, a moment would come when the canvas would disappear, to be replaced by strips of brown paper, composites, corner blocks, planks and, highly characteristically, hands, handles and tongues, which seem to hark back to the source of the action involved, either the physical action, in the case of the hand, or the word, in the case of the tongue. She also started to cast lead, and pieces such as the lead handle appeared, or another piece in which she froze molten lead, or a totally neutral bar of lead, a sort of elongated lead ingot with steel wool coming out of the ends.

In that highly interesting 1976 Galería Buades exhibition, where for the first time she could stretch her arms, another aspect was worthy of mention: despite her renowned disparity, here there was an extreme interdependence between the works on display. Indeed, they were more closely related to each other than the canvases in a painting exhibition could have been. There was also a fluidity between them, as if some of them were revealed by others. By way of example, and with respect to the abandonment of the frame, there is a sequence in which that canvas, which had already disavowed painting in its representative function, now does away with the supporting frame and attracts cotton, and then, with the disappearance of the soft canvas, paraffin, which had initially been a component, takes up the baton, becomes detached and independent and is used to make hard sheets or, as in a magnificent black painting, a sheet is employed as a support for brush strokes with paraffin. The exhibition was substantial enough to offer different reading perspectives: following this narrative, it could be read as a staggered settling of scores with painting; but it could also be viewed as a conquest of the foreground by lesser materials, and of the composition with the same of a sort of hybrid object with no known statute; lastly, it could be read as a questioning of the privilege of the visual and a clear salvaging of the tactile. In the 1979 show, this latter aspect would be clearly reinforced, since it was an exhibition focused on objects.

Eva Lootz's objects merit a separate chapter. In one of the Galería Buades catalogues, she defines them impeccably, as follows:

> Objects with no sculptural interest, unconcerned with their setting and with their action therein. Detached from their affirmation, passive. Banal plastic facts which are constituted in a process of connecting bland hardenable materials together. Seeking the most relaxed form of an object, an object which, in many cases, does not exceed the pure extension of a mass: walls, corporeal surfaces, flakes from walls and the repetition of the support planes. Wishing to set a point at which a cavity turns into a casing: fissures, grooves, tubes, channels. Objects on the threshold of the non-object. Playing with the limits of the non-form, on the limit of pure occurrence.

And, she adds:

> The object, in my case, is not an end in itself. It is the thread which allows crystallisation. I insist on a material way of doing as a basic anti-rhetorical attitude.

This process of hardening soft materials is not moulding as if it were a case of endowing them with a determined form. The form is already given beforehand. It is about that corner to which dust and detritus are attracted, and where they build up, as if the corner were a magnet. Eva has produced

***Rack*, gray felt and paraffin, 1980**

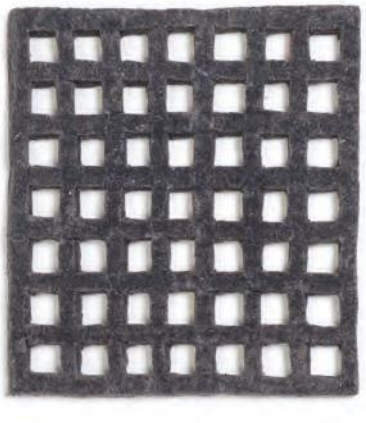
***Rejilla*, fieltro gris y parafina, 1980**

***Three Blocks*, wadding, paraffin and sealing wax, 1973**

***Tres bloques*, guata, parafina y lacre, 1973**

***Wheat Plate*, cotton wheat, paraffin and black pigment, 1978**

***Tableta de trigo*, algodón, trigo y pigmento negro, 1978**



drawings of staircases in which the angles formed between the stairs are also sinks of detritus. Let us now consider the exquisite *4 esquinas* (4 Corners), a work comprising four right-angled units which—in the 1979 show, and eschewing any manner of compositional handling—were displayed resting on the wall and arranged vertically in line, reminiscent of the usual suspects. That dirty, dusty corner, perceived out of the corner of the eye, would now be reproduced in others in which unfamiliar components from other origins would come together. One late-spring afternoon in the gardens of Casa de Velázquez, in the western section of Madrid, I remember helping Eva, along with some other friends, to gather the seed-bearing fluff given off by poplar trees at that time of year. This fluff forms part of the smallest of the corners; in contrast, another one has raw cotton seeds, and their incorporation provides these surface with a different relief; another one is of refined cotton; and lastly, there is also one with wadding. This difference between the components means that the surface of each corner has a markedly different touch, even though they are all agglutinated and hardened with paraffin. The change in the position of the corners—which are arranged vertically, instead of being at floor level, as could be expected—on the other hand reinforces their display and, by doing so, transforms these sinks into a compilation of delicate components, or if we like, into a varied offering for touch. A reading of this piece on a psychoanalytical level—bringing to light that which remains dirty and hidden in the darkness, ventilating and airing it, so that, just like those airborne seeds, it shines in the sunlight—would seem difficult to overlook. But this would perhaps trivialise the memory of this piece and fail to take into account its extreme singularity and strangeness.

In our culture, the object has tended to be viewed on the basis of a difference, of an extrinsic force which takes control of it. This explains why William Morris and the Arts & Crafts movement were so reluctant to admit the serialised object from the modern technique where that difference had disappeared. A difference imprinted by the famous artisan who produced it or by the stamp of its owner, who marked his initials on it (we should recall Walter Benjamin's essay 'Habitando sin huellas' [Living without Traces]). Eva Lootz's objects are singularly anonymous and cut the umbilical cord that links them to those references. Instead, they link it to their use, as the life of the object, its autonomous manner of being activated, is its use. They are not industrial, they are hand-crafted, and, as she says, they do not seek to occupy any scenario. And the term 'scenario' is important, since the aim here is not that of highlighting particularly the object's visual properties. Why then are they provided with a scenario? Eva has obsessively drawn handles, in addition to making handles out of paraffin and lead. The choice of the handle is exemplary as it implicitly signifies the hand and involves a direct appeal to the tactile and hence to the body. The sense of touch works on the edges of the body, and thus its territory is the body captured on its periphery, the eccentric body. Consequently, the handle draws the body out from its centre and drags it towards its edges. This notion of capturing of the body on its periphery is reinforced by the use of fragmentation. In the handle—and subsequently in the hands, arms and ears—we find a reference to parts of the body which are completely isolated from the anatomical structure. On the other hand, the selection of these fragments points towards an opening which occurs on the limit, on the periphery itself. That ring-shaped curve which is the handle becomes the indicative sign of the interface between the hand and the object, between the body

polvorienta, rescatada con el rabillo del ojo, ahora tendrá su duplicado en otras donde se dan cita componentes inusuales venidos de otras procedencias. Recuerdo haber ayudado a Eva, junto con otros amigos, durante una tarde de fines de primavera a recoger en los jardines de la Casa de Velázquez, en la zona oeste de Madrid, la *pelusa* con semillas que en esa estación sueltan los chopos. Esa pelusa forma parte de la más pequeña de las esquinas; otra, en cambio, tiene semillas de algodón crudo y su incorporación le da a la superficie otro relieve; otra es de algodón refinado y, por último, hay una también de guata. Esta diferencia entre los ingredientes hace que la superficie de cada esquina tenga un tacto notoriamente diferente, aunque todas estén aglutinadas y endurecidas a través de la parafina. El cambio de posición de las esquinas, que en lugar de hallarse a ras de suelo, como sería lo normal, están colocadas verticalmente, refuerza por otra parte su exposición y al hacerlo convierte esos sumideros en un muestrario de delicados componentes, o si se quiere, en una variada ofrenda para el tacto. Una lectura en clave psicoanalítica de esta pieza, que saca a la luz lo que permanece sucio y oculto en la oscuridad, y lo ventila y airea para que al igual que esas semillas voladoras, brille a la luz del sol, parece difícil de soslayar. Pero sería tal vez trivializar la memoria de esta pieza y no tener presente su extrema singularidad y extrañeza.

En nuestra cultura, el objeto se ha tendido a ver a partir de una diferencia, de una fuerza extrínseca que se adueña de él. Por eso William Morris y el movimiento Arts & Crafts fueron tan reacios a admitir el objeto serializado de la técnica moderna donde esa diferencia ha desaparecido. Diferencia impresa por el artesano famoso que lo hizo o por la impronta de su dueño que en él marcaba sus iniciales (recuérdese el “habitando sin huellas” de Walter Benjamin). Los objetos de Eva Lootz son singularmente anónimos y cortan el cordón umbilical que los une a esas referencias. En su lugar lo anudan a su uso porque la vida del objeto, su forma autónoma de activarse es el uso. No son industriales, son artesanales, y no pretenden, como ella dice, ocupar ningún escenario. Y el término *escenario* es importante ya que no se trata aquí de destacar especialmente las propiedades visuales del objeto. ¿Por qué entonces se les presta un escenario? Eva ha dibujado obsesivamente asas, además de hacer asas de parafina, de plomo. La elección del asa es ejemplar porque lleva ya implícita la mano y supone una apelación directa a lo táctil y por ende al cuerpo. El tacto trabaja en los bordes del cuerpo y por tanto su territorio es el cuerpo captado en su periferia, el cuerpo excéntrico. Y de esta manera el asa saca el cuerpo de su centro y lo arrastra hacia sus bordes. Esa captación del cuerpo en su periferia es reforzada por el uso de la fragmentación. En el asa, y posteriormente en las manos, en los brazos y orejas encontramos una referencia a partes del cuerpo que están aisladas de la estructura anatómica. Por otra parte, la elección de esos fragmentos en el caso de Eva Lootz apunta hacia una apertura que ocurre en el límite, en la misma periferia. Esa curva con forma de anillo que es el asa viene a ser el signo indicador de la interfaz entre la mano y el objeto, entre el cuerpo y el mundo. El cuerpo se vuelca hacia su exterior, hasta su mismísimo borde aligerándose de su estructura anatómica como si ese volcarse hacia el exterior en ningún caso fuese la prolongación o exteriorización de un interior. Las asas de Eva se dan cita con las manos pero siempre a espaldas de cualquier espíritu tutelar.

***White Block*, cotton and paraffin, 1979**

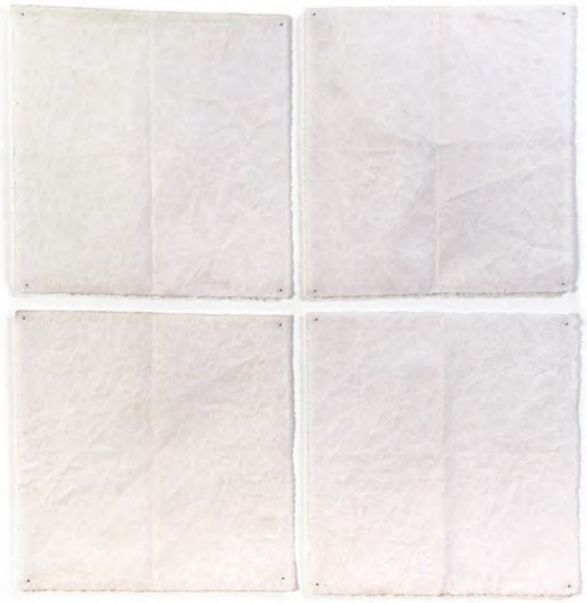
***Bloque blanco*, algodón y parafina, 1979**

***Four Pieces of White Fabric*, white fabric and paraffin, 1979**

***Cuatro telas*, tela blanca y parafina, 1979**

***Untitled (Felt with Vertical Cuts)*, gray felt and paraffin, 1980**

***Sin título (fieltro con cortes verticales)*, fieltro gris y parafina, 1980**



and its projection into the outside world. The body turns outwards, up to its very border, shedding its anatomical structure as if this action of turning outwards were in no way the prolongation or externalisation of an interior. Eva's handles come into contact with hands, but always shunning any tutorial spirit.

Eva Lootz, who affirms that what she may be able to say does not interest her, nonetheless, always succeeds in locating the Achilles heel by way of which the closed body breaks and opens up towards its edges and whose very opening, instead of being the projection of an invisible interior, as in expressionism, is something which is produced there, on the limit itself, a spacing of that very limit.[4] She succeeds in locating those openings where the limit becomes, so to speak, elastic or, if we wish, where the elasticity of the limit is put to the test. That is what she wishes to record, even if that record is only a flake, a delicate membrane, the imprint left by that opening. It is an anti-expressionist's resounding response to externalisation, her formula for refuting it *in situ*. And that which appears in the handle, now reappears on some hands, arms and hairy ears and on the feathered back, which are among some of the most delicate and suggestive works of her early oeuvre. To me, it seems that Eva, perhaps more as an observer than as an artist, interprets the hairy skin on the hands and ears with respect to some kind of animal unfolding. The truth is that there is undoubtedly something disquieting therein which could be related with a certain animal imminence. But there is also the tactile reference insofar as the call to touch these hands or feel these ears is much more seductive if there is a surface of sheep's wool than if there is not. In any case, I should like to focus on this extension, on this spacing that we have seen in the corner, on the handle and on the strategic choice of the places where it transpires. The ear, like the hand, also becomes the interface, the mediation, but this time between body and sound. The procedure through which the spacing takes place in the case of the hands is to smear the palm with alkyl, apply dark, unspun sheep's wool over it, allow it to dry and then carefully peel it off. The result is a hand with an alkyl palm and wool-covered back. In the case of the ear, the arm or the feathered back, the procedure is similar. In each case, it is about spacings, of productions on this very limit. And, on the other hand, the animal trace would also seem to speak of an opening which questions the human/animal separation and renders it indifferent.

In 1981, under the direction of Roberto Godoy Arcaya, we travelled to the isle of El Hierro, along with a group of collaborators, to prepare the inaugural guide for that unique collection of 'Rare and Comprehensive Guides of the Territories and Inhabitants of Spain.' Faced with those extinct volcanoes and the molten tongues of lava, Eva was in her element and she unleashed that Humboldtian spirit that has always spurred her on. While driving about the island in a Land Rover, we got the feeling that we would never actually reach our destination, as every five yards Eva would beg the driver to stop so she could jump out and start snapping photos. When we reached the area of El Julan and started the painfully slow descent

4—Jean-Luc Nancy, referring to these spacings, mentions the mouth in the case of the Freudian child: 'He first opens himself as a mouth, the open mouth of the cry, but also the mouth closed upon the breast to which the child is attached in an identification more ancient than any identification with a figure, as well as the slightly open mouth, detaching itself from the breast, in a first smile or a first facial expression, the future of which is thinking. The mouth is the opening of *Ego*. *Ego* is the opening of the mouth. What passes there is that it [*Ego*] is spaced out.' Jean-Luc Nancy, *Ego sum*, Fordham University Press, New York, 2016, p. 111-112.

Eva Lootz, que afirma que lo que ella pueda decir no le interesa, consigue, sin embargo, siempre localizar el talón de Aquiles por donde el cuerpo cerrado rompe y se abre hacia sus orillas y cuya misma apertura, en lugar de ser la proyección de un interior invisible, como en el expresionismo, es algo que se produce ahí, en ese mismo límite, un espaciamiento de ese mismo límite[4]. Consigue localizar las aperturas donde el límite se vuelve por así decirlo elástico o, si se quiere, donde la elasticidad del límite se pone a prueba. Eso es lo que ella quiere registrar, aunque el registro solo sea la escama, la delicada membrana, la huella dejada por esa apertura. Es la contundente respuesta de una antiexpresionista a la exteriorización, su fórmula para rebatirla sobre el terreno. Y eso que aparece en el asa, ahora vuelve a aparecer en unas manos, brazos y orejas peludas y en la espalda de plumas que se cuentan entre algunas de las obras más delicadas y sugestivas de su producción temprana. Me parece que Eva interpreta, tal vez más como observadora que como autora, esa piel peluda de las manos y orejas en relación con un devenir animal. La verdad es que en ellas hay sin duda algo inquietante que podría relacionarse con una cierta inminencia animal. Pero también está la referencia táctil en la medida en que la llamada a tocar esas manos o a palpar esas orejas es mucho más seductora si hay una superficie de lana de oveja que si no la hay. Quisiera en cualquier caso fijarme en esa extensión, en ese espaciamiento que hemos visto en la esquina, en el asa y en la estratégica elección de los lugares donde acaece. La oreja también viene a ser, al igual que el asa, la interfaz, la mediación, pero esta vez entre el cuerpo y el sonido. El procedimiento a través del cual el espaciamiento tiene lugar en el caso de las manos es untar la palma de la mano con alkil, aplicar sobre ella lana oscura de oveja sin hilar, dejar secar y luego arrancar cuidadosamente. El resultado es una mano con palma de alkil, y dorso de lana. En el caso de la oreja, del brazo o de la espalda emplumada, el procedimiento es análogo. En uno y otro caso se trata de espaciamientos, de producciones en ese mismo límite. Y, por otra parte, el indicio animal también hablaría de una apertura que cuestiona y vuelve indiferente la separación hombre/animal.

En 1981, dirigidos por Roberto Godoy Arcaya y junto con un grupo de colaboradores, viajaríamos a la isla de El Hierro para realizar la guía inaugural de esa colección única que fueron las “Guías raras y completas de territorios y habitantes de España”. Eva, ante esos volcanes extintos y esas lenguas derretidas de lava se sentía en su elemento y daba rienda suelta a ese espíritu humboldtiano que siempre la ha animado. Mientras nos internábamos en la isla en un Land Rover teníamos la impresión de que nunca alcanzaríamos nuestro destino ya que a cada paso Eva le pedía al conductor que parara y, sin demora, se bajaba y empezaba a sacar fotos. Cuando llegamos a la zona de El Julan y empezamos a descender penosamente la colada de lava donde los primitivos habitantes de la isla realizaron sus misteriosas inscripciones, Eva, en lugar de una toma fotográfica o de un dibujo, no dudó ni un minuto de cuál era la mejor forma de rescatar, de *espaciar*, los ideogramas para

4—Jean-Luc Nancy refiriéndose a estos espaciamientos menciona la boca en el caso del niño: “Se abre primeramente en una boca, la boca abierta de un grito, pero también la boca cerrada de un seno al cual se adhiere una identificación más antigua que toda identificación con una figura, y la boca entreabierta, al desprenderse del seno, de una primera sonrisa, de una primera mímica cuyo porvenir es el pensamiento. La boca es la apertura de *Ego*. *Ego*, es la apertura de la boca. Lo que allí ocurre, lo que allí se espacia”. Jean-Luc Nancy, *Ego sum*, Aubier-Flammarion, París, 1979, p. 162.

of the lava stream where island's primitive inhabitants had carved their mysterious inscriptions, instead of taking a photo or making a sketch, Eva did not hesitate for one second regarding the best way of recovering, of *spacing out*, the ideograms to highlight their texture, and she proceeded to take rubbings, which, by the way, appear in the aforesaid guide.[5]

One of the constants in Eva Lootz's work is drawing. As Juan Manuel Bonet once said in a fine text,[6] drawing is her laboratory. She is constantly drawing, she thinks drawing. Nothing can stop Eva, save perhaps the cold. She also writes—o yes, no doubt, does she write—sumptuous, highly plastic, artistic writing, and at the same time, deeply reflexive, with images and associations that, owing to their unexpected and surprising nature, have the capacity to give rise to sudden illuminations, 'profane illuminations' she would say, following Walter Benjamin. However, drawing and writing often function together, working in conjunction. In the drawings for the first catalogues, the words or phrases generally referred to materials and to the action: 'tied hardened cloth'; but there are also moments in which drawing and writing conspire to further the cause of ephemeral materials: faced with some sketches with forms made of brown paper, the statement 'I am not at all willing to do 'good', lasting and usable art.' The best form of defence is attack!

The drawings seem to favour corporal accessories, and in line with what we were saying regarding the spacings, they always seem to deal with an extension, a second skin: foot/shoe, head/helmet, hand/gloves, foot/sock. Additionally, the limits between the forms seem to be precarious and shifting, thus chains of permutations appear, ranging from a mitten, to a glove, a claw, an udder... some being given off or spawned on the basis of others. In one interview, with a clear sense of humour, she says that when she gets bogged down in a drawing or she senses that things are not going well, she draws a foot or a shoe or a sock and she generally manages to unblock herself.

Starting with the 1979 exhibition catalogue, the drawings were the harbingers of a shift in interest. We see the appearance of domestic spaces, such as corners, alcoves or mounds of earth or sand falling from buildings. Spatial, positional and topological interest, related with that to which Gaston Bachelard initially[7] and later, to a lesser extent, Michel Foucault[8] drew attention. The same selection of the corner, the *4 esquinas* which we commented on above, is, I believe, initially related with that interest in certain topologies. When the first metal pieces appeared (the lead handle and the lead bar), objects such as the paraffin and seed 'porridge' and 'biscuits' began to give way to an idea of sculpture in dynamic terms, in terms of an action that traverses matter, the earth, and which instead of lending it form, leaves an imprint on it: in the drawings, this action takes the form of ducts (inspired, it would seem, by the Canal de Isabel II) which by through the use of huts and pipes, the landscape itself flows and is articulated. Eva would also start to design works with sand, which, owing its atomisation and extreme mobility, expresses a dynamic quality of matter

***Riotinto*, Corta Atalaya, photograph, 2014**

***Riotinto*, Corta Atalaya, fotografía, 2014**

5—Roberto Godoy Arcaya, *La isla de El Hierro*, Ministerio de Economía, Secretaría General de Turismo, Madrid, 1982, p. 55-56 (Guías raras y completas de territorios y habitantes de España, 1).

6—Juan Manuel Bonet, 'Cien puentes,' in *Eva Lootz*, exhib. cat., Diputación de Cuenca, Área de Cultura, 1992.

7—Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, 1994.

8—*Utopies et hétérotopies*, radiophonic lecture given by Michel Foucault on 7 and 21 December 1966, on France-Culture.

evidenciar su textura e hizo unos *frottage* que por cierto están recogidos en la mencionada guía[5].

Una de las constantes del trabajo de Eva Lootz es el dibujo. Como ha dicho Juan Manuel Bonet en un bello texto[6], el dibujo es su laboratorio. Dibuja siempre, piensa dibujando. A Eva nada la puede detener, solo el frío tal vez. También escribe, vaya que sí escribe, escritura de artista jugosa y muy plástica y al propio tiempo profundamente reflexiva, con imágenes y asociaciones que, por lo inesperadas y sorpresivas, tienen la capacidad de producir repentinas iluminaciones, "iluminaciones profanas", diría ella siguiendo a Walter Benjamin. Ahora bien, dibujo y escritura funcionan muchas veces juntos, se coaligan. En los dibujos de los primeros catálogos en general las palabras o frases se referían a materiales y a la acción: "tela endurecida atada"; pero también hay momentos en que el dibujo y la escritura conspiran juntos para adelantar la causa de los materiales efímeros: frente a unos dibujos con formas hechas de papel de estraza, la afirmación "no estoy en absoluto dispuesta a hacer arte 'bueno', duradero y utilizable". ¡La mejor defensa es el ataque!

Los dibujos parecen privilegiar accesorios del cuerpo, y en línea con lo que decíamos respecto de los espaciamientos siempre parece tratarse de una extensión, una segunda piel: pie/zapato, cabeza/yelmo, guantes/mano, calcetín/pie. También los límites entre las formas parecen precarios y movedizos, y es así que aparecen cadenas de permutaciones que van de una manopla, a un guante, a una garra, a una ubre..., desprendiéndose o autogenerándose unos a partir de los otros. En una entrevista dice por ahí, con evidente sentido del humor, que cuando se atasca en un dibujo o nota que las cosas no van bien, dibuja un pie o un zapato o un calcetín y generalmente sale del atasco.

A partir del catálogo de la exposición de 1979 los dibujos son los primeros en avisar que el interés se ha desplazado. Aparecen espacios domésticos como esquinas o rincones o taludes de tierra o de arenas que caen de edificaciones. Interés espacial, posicional, topológico, emparentado con aquello sobre lo que Gastón Bachelard primero[7] y, en menor medida, Michel Foucault después[8] llamaron la atención. La misma elección de la esquina, las *4 esquinas* que antes hemos comentado, está en un comienzo relacionada, pienso, con ese interés en ciertas topologías. Cuando aparecen las primeras piezas de metal (el asa de plomo y la barra de plomo), objetos como las *papillas* y *galletas* de parafina y semillas empiezan a dejar paso a una idea de la escultura en términos dinámicos, en términos de una acción que atraviesa la materia, la tierra, y que en lugar de darle forma, deja en ella una huella: en los dibujos esa acción aparece concretada en canalizaciones (al parecer inspiradas en el Canal de Isabel II) que a través de casetas y tuberías consiguen que el propio paisaje fluya y se articule. Eva también empezará a proyectar obras con arena, que por su atomización y su extrema movilidad expresa igualmente

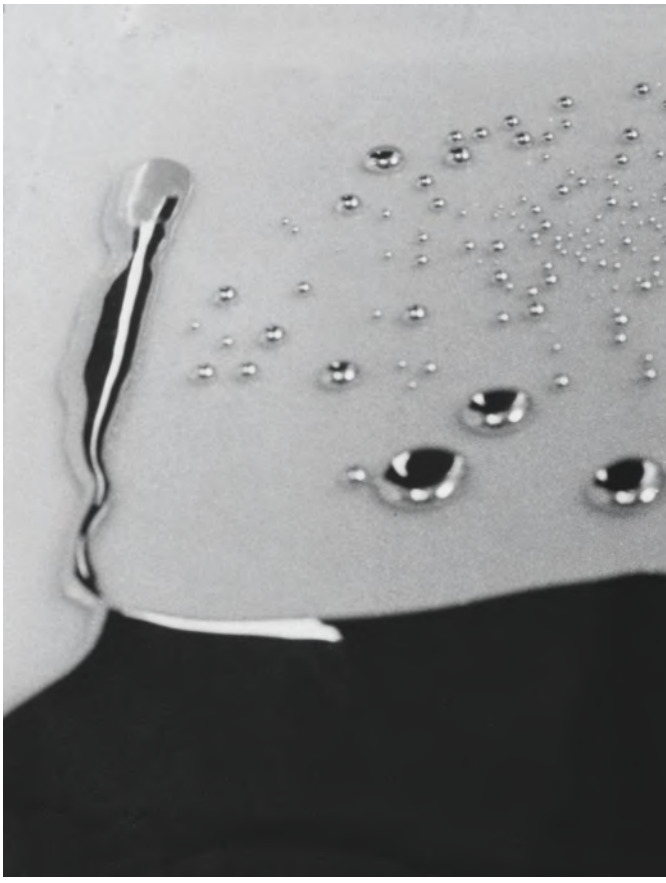
5—Roberto Godoy Arcaya, *La isla de El Hierro*, Ministerio de Economía, Secretaría General de Turismo, Madrid, 1982, pp. 55-56 (Guías raras y completas de territorios y habitantes de España, 1).

6—Juan Manuel Bonet, "Cien puentes", en *Eva Lootz*, cat. exp., Diputación de Cuenca, Área de Cultura, 1992.

7—Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

8—*Utopías y heterotopías*, conferencias radiofónicas pronunciadas por Michel Foucault el 7 y el 21 de diciembre de 1966, en France-Culture.

in the same way that, on the other hand, mercury would subsequently do. And like liquid, sand is always 'poured' at the mercy of gravity. It was a pivotal moment at which she devoured the writings of Robert Smithson, and which coincides approximately with her first visit to the Riotinto mines in 1979. In some way this translates into applying the idea of the process on a larger scale, where the action now goes on to be industrial and collective, and the imprint it leaves is a crater. As part of this interest in spatial and topological localisations, the end of the nineteen-eighties saw the appearance of constructions imitating the symbol for infinity, such as *Noche, decían* (Night, They Said), *Nit* (Night), *Circuito roto* (Broken Circuit), *Bucle abierto* (Open Loop), and which would culminate in the *No-ma-de-ja-do* of the project for the 1992 Expo in Seville. With these works, and a new-found interest in the language of which they bear witness, she embarked on what would already be part of the cycle of works belonging to the nineteen-nineties, and as such, are beyond the scope of this text.



During her first visit to the Riotinto mines, she visited the Corta Atalaya mine, was able to hear the siren and moments later witness the blasting. It seems to me that in view of such an impression and wound left by collective human work, a new horizon would open up for her work. The economic fabric, sociology and social and environmental problems went on to form part of the research. In 1982, Carlos Varona and the author of this article accompanied her on her second visit, with the aim of making a film and drafting a text on the entire region. Corta Atalaya was still not flooded as it is today, and the cyclopean pit still conserved all its magnetism under the light of the sun. We toured the facilities, we visited the Vázquez Díaz Museum, we went into a café in Nerva, where everybody was drinking a whitish liquid, we had lunch in the casino with the Scottish executive who looked after us amiably, we ate a tasty stew with *pringá* in a house in the mining town, and we met residents interested in the development of the region, among whom was the then artist and current director of the Vásquez Díaz Museum, Juan Barba, who afforded us a warm welcome. I remember, as a curiosity, a short phrase that was the fashion back then—I don't know if it is still used—'¡Qué ruina!' (What a ruin!); youngsters in particular would finish off their sentences with an unfailing '¡Qué ruina!'. At that time, Eva was greatly interested in investigating the ruins, but those of the ancient metalworking site, of which, given the great age of the mining operations in the area, remnants still remained. From that visit, I still have that curious and well-documented book by David Avery *Not on Queen Victoria's Birthday. Story of the Rio Tinto Mines*, the title of which harks back to when that part of Huelva was practically an enclave of the British Empire, and the train carrying the mineral only stopped running on Queen Victoria's birthday. The book also recounts the rambling, fascinating story of those mines, whose exploitation dates back to biblical times.

With Riotinto, Eva was just warming up. Many other mines would follow, including outside the peninsula, but which are beyond the scope of this text. Owing to their ambition, extent and scope, these works constitute a unique and inimitable legacy within contemporary Spanish art. It should be said that her interest in the mining industry and its integration into and effect on the countryside knows no bounds. The first time she was in Chile, in the early nineteen-nineties, she arrived in Santiago and after a few days headed off to the copper mines at Chuquicamata, one of the largest open-pit mines in the world. A short time later, we submitted

***Quicksilver*, photograph, 1982** ***Mercurio*, fotografía, 1982**

esa dinamización de la materia como lo hará, por otra parte, más adelante el mercurio. Y la arena igual que el líquido *se vierte* siempre a merced de la gravedad. Es un momento de inflexión en el que lee apasionadamente los escritos de Robert Smithson y que coincide aproximadamente con el primer viaje a las minas de Riotinto en 1979. De alguna manera viene a ser llevar la idea del proceso a una escala mayor en que la acción ahora pasa a ser industrial y colectiva y la huella que deja, un cráter. Como parte de este interés por localizaciones espaciales y topologías, al final de la década de los ochenta aparecerán construcciones que imitan el signo del infinito tales como *Noche, decían*, *Nit*, *Circuito roto*, *Bucle abierto* y que tendrán su culminación en el *No-ma-de-ja-do* del proyecto realizado para la exposición universal de Sevilla del 92. Con estas obras y un nuevo interés por el lenguaje del que son testimonio se inicia lo que va a ser ya parte del ciclo de trabajos perteneciente a la década de los noventa y por lo mismo caen fuera del radio comprendido por este escrito.

En el primer viaje que ella hizo a las minas de Riotinto visitó la Corta Atalaya, pudo escuchar la sirena y minutos después ver la voladura. Me parece que a la vista de semejante marca y herida dejada por el trabajo humano colectivo se abrirá un nuevo horizonte para su obra. La trama económica, la sociología y los problemas sociales y de medio ambiente pasan a formar parte de la investigación. En 1982, Carlos Varona y quien esto escribe la acompañamos, en la que era su segunda visita, con la finalidad de hacer una película y elaborar un texto sobre toda la comarca. La Corta Atalaya aún no estaba inundada como lo está hoy y el agujero ciclópeo mantenía todo su magnetismo bajo la luz del sol. Recorrimos las instalaciones, visitamos el museo de Vázquez Díaz, entramos en un café en Nerva, donde todos bebían un líquido blancuzco, almorzamos en el casino con el directivo escocés que amablemente nos atendió, comimos en una casa del poblado minero un sabroso cocido con *pringá* y entramos en contacto con vecinos interesados en el desarrollo de la comarca, entre quienes estaba el entonces artista y actual director del Museo Vásquez Díaz, Juan Barba, que nos recibió con gran cordialidad. Recuerdo como curiosidad que estaba de moda una muletilla que no sé si aún se siga usando, "¡Qué ruina!", y sobre todo los jóvenes siempre concluían sus frases con un indefectible "¡Qué ruina!". Eva en ese momento estaba muy interesada en hacer averiguaciones sobre las ruinas, pero, eso sí, de la arqueometalurgia, de la cual, dada la antigüedad de las explotaciones mineras en esa zona, aún quedan restos. De este viaje conservo todavía ese curioso y documentado libro de David Avery *Not on Queen Victoria's Birthday. Story of the Rio Tinto Mines* cuyo título se refiere a cuando esa comarca de Huelva era una suerte de enclave del British Empire y el tren con mineral solo dejaba de funcionar en el cumpleaños de la Reina Victoria. El libro, por lo demás, cuenta la sinuosa y fascinante historia de esas minas, cuya explotación se remonta a períodos bíblicos.

Con Riotinto Eva *was just warming up*. Se sucederán muchas otras minas, incluso fuera de la península, que caen fuera del alcance de este escrito. Por su ambición, amplitud y alcance estos trabajos constituyen dentro del arte español contemporáneo un legado único e irrepetible. Hay que decir que su interés por la industria minera y su inserción y efecto en el paisaje no conoce fronteras. La primera vez que estuvo en Chile, a comienzos de los noventa, llegará a Santiago y a los pocos días saldría en dirección a las minas de cobre de Chuquicamata, una de las mayores del mundo

a project to the Santiago Fine Arts Museum, with spools of copper tubing, which would never be carried out. At the start of the nineteen-eighties, Eva would make repeated visits to the Almadén mercury mines in the province of Ciudad Real. And in 1983 in the Valdecilla Foundation in Madrid she produced the piece *Metal* for which she used no fewer than 500 kg of mercury provided by the company Minas de Almadén y Arrayanes, S. A. I should like to finish off this text with the vivid memory of the unforgettable action of the mercury.

I was concerned because the taxi was moving too slowly owing to the heavy traffic in Madrid. Managing to handle half a tonne of mercury in a public place was no mean feat, and Eva had had to move mountains to do so. It was essential to be on time! When we arrived, the audience was already waiting in the shade, and two minutes after our arrival Eva commenced her action. At her side was a circular structure, three metres in diameter and 35 cm tall, illuminated by a spotlight as the only source of light. The lowness of the structure meant that she had to crouch down very close to the support to pour the Mercury from the recipient. The action of pouring was always the same: that rite in which she was already proficient, but, given the mercury's mobility, she could not allow herself to be distracted. Confirming the unpredictability, which it seems is associated with the dreams in which mercury appears, or the erratic and volatile nature implicit in the adjective *mercurial*, as of a certain moment it began to be a truly unpredictable visual spectacle thanks to the interplay of reflections and shadow projected onto the walls. In Javier Campano's magnificent photo report, we can see how Eva's image was reflected on the mirror-like surface of the mercury and, at the same time, projected onto the wall *mise en abîme*, surrounded by tiny waves which reproduce the vibration on the metal's surface. Broken down images of her in a festival of interchanges, capilarities and labile superimpositions of reflections between the surfaces, filling the entire space and endowing it with mobility. Eva recounts that in the Palace of Medina Azahara close to Cordoba, the Caliph Abd ar-Rahman III had had a mercury pool covered by a golden vault constructed which astounded visitors from Charlemagne's court. Probably, our feelings merely mirrored the astonishment of those ancient travellers.

***Metal*, installation, 1983**

***Metal*, instalación, 1983**

a tajo abierto. Poco después presentaríamos un proyecto al Museo de Bellas Artes de Santiago, con bobinas de tubo de cobre, que no llegaría a realizarse. A comienzos de los ochenta, Eva visitará repetidas veces las minas de mercurio de Almadén en la provincia de Ciudad Real. Y en 1983 hará en la Fundación Valdecilla de Madrid la pieza *Metal* para la cual dispondrá de nada menos que de 500 kg de mercurio cedidos por las Minas de Almadén y Arrayanes, S. A. Con el vivo recuerdo de la inolvidable acción del mercurio quisiera poner fin este texto.

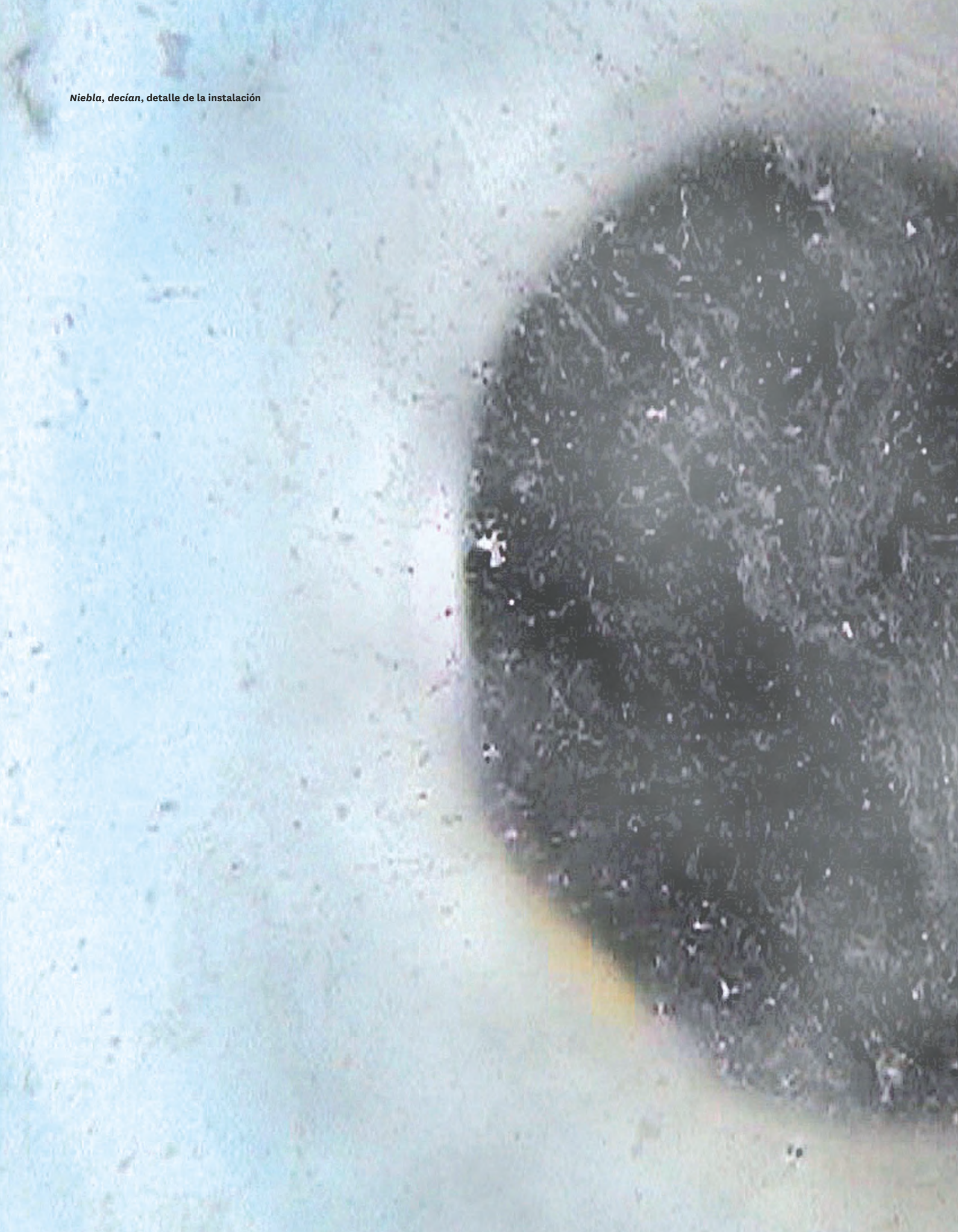
Estaba preocupado porque el taxi avanzaba demasiado lento debido al tráfico de Madrid. Conseguir manipular 500 kg de mercurio en un lugar público no era poca hazaña y Eva había tenido que mover montañas para conseguirlo. ¡Era importante estar a tiempo! Cuando entramos el público ya estaba ahí en la sombra y dos minutos después de nuestra llegada Eva iniciaba su acción. A su lado tenía una estructura circular de tres metros de diámetro y 35 cm de altura, iluminada por un foco de teatro como única fuente de luz. La escasa altura de la estructura la obligaban a agacharse para verter el mercurio desde el recipiente y muy cerca del soporte. La acción de verter era siempre la misma: ese rito en el cual ya tenía práctica pero que dada la movilidad del mercurio no convenía, en cualquier caso, distraerse. Confirmando la imprevisibilidad, que está asociada al parecer a los sueños en que aparece el mercurio, o el carácter errático y volátil implícito en el adjetivo *mercurial*, a partir de un cierto momento aquello empezó a ser un espectáculo visual verdaderamente imprevisible por todo el juego de reflejos y sombras que se proyectaban sobre las paredes. En el magnífico reportaje fotográfico de Javier Campano, se puede ver como Eva aparece reflejada sobre el espejo plateado de mercurio y, al mismo tiempo, en la pared se proyecta en *mise en abîme,* rodeada de pequeñas ondas que reproducen la vibración sobre la superficie del metal. Imágenes desdobladas de ella en una fiesta de intercambios, de capilaridades y de superposiciones lábiles de reflejos entre las superficies, comprometiendo todo el espacio y dotándolo de movilidad. Cuenta Eva que en el palacio de Medina Azahara cerca de Córdoba el califa Abderramán III había hecho construir una alberca de mercurio cubierta por una cúpula dorada que maravillaba a los visitantes de la corte de Carlomagno. Nuestra impresión probablemente no hacía sino reproducir el asombro que esos antiguos viajeros habían experimentado.

●

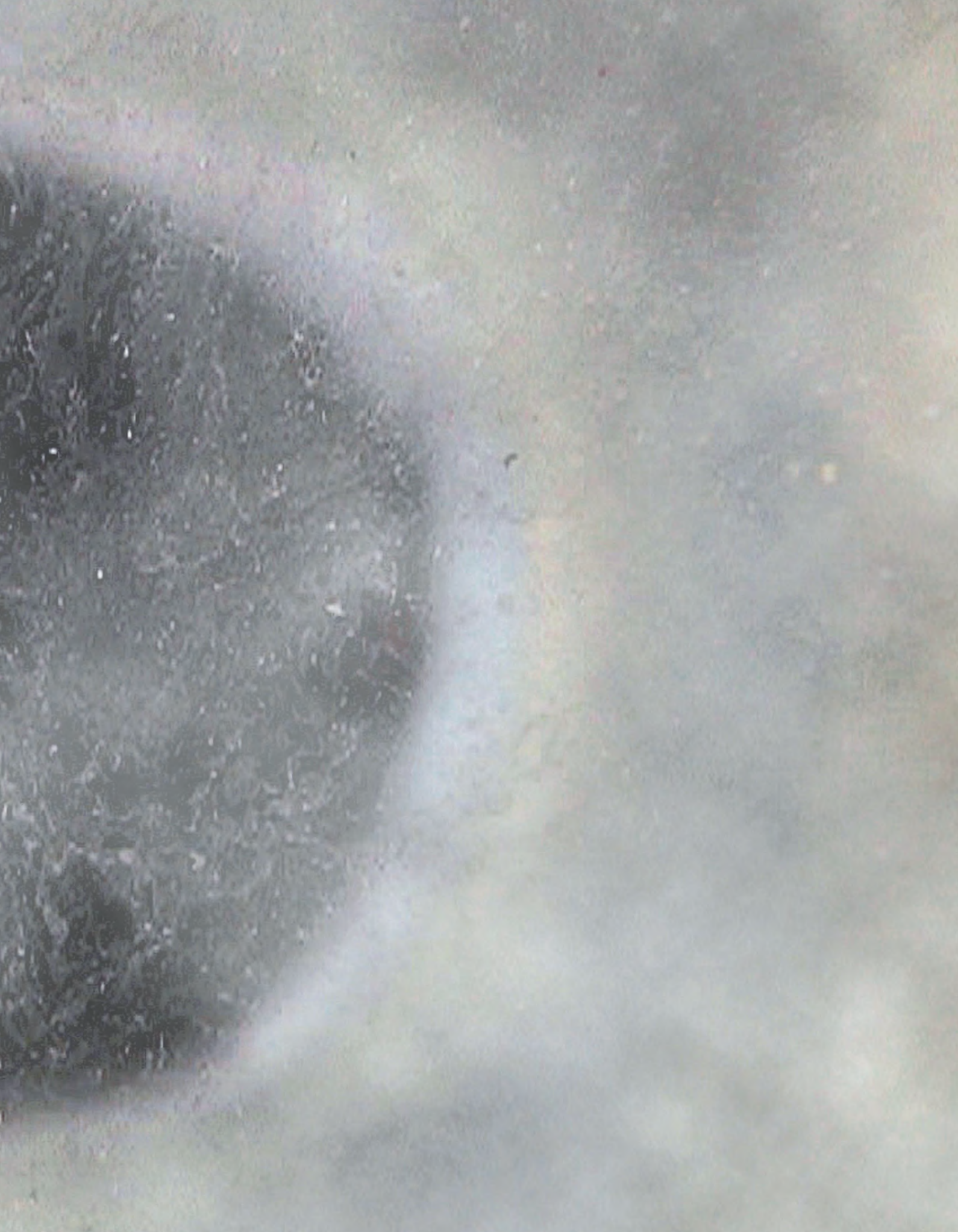
Vista general de la sala con obra antigua

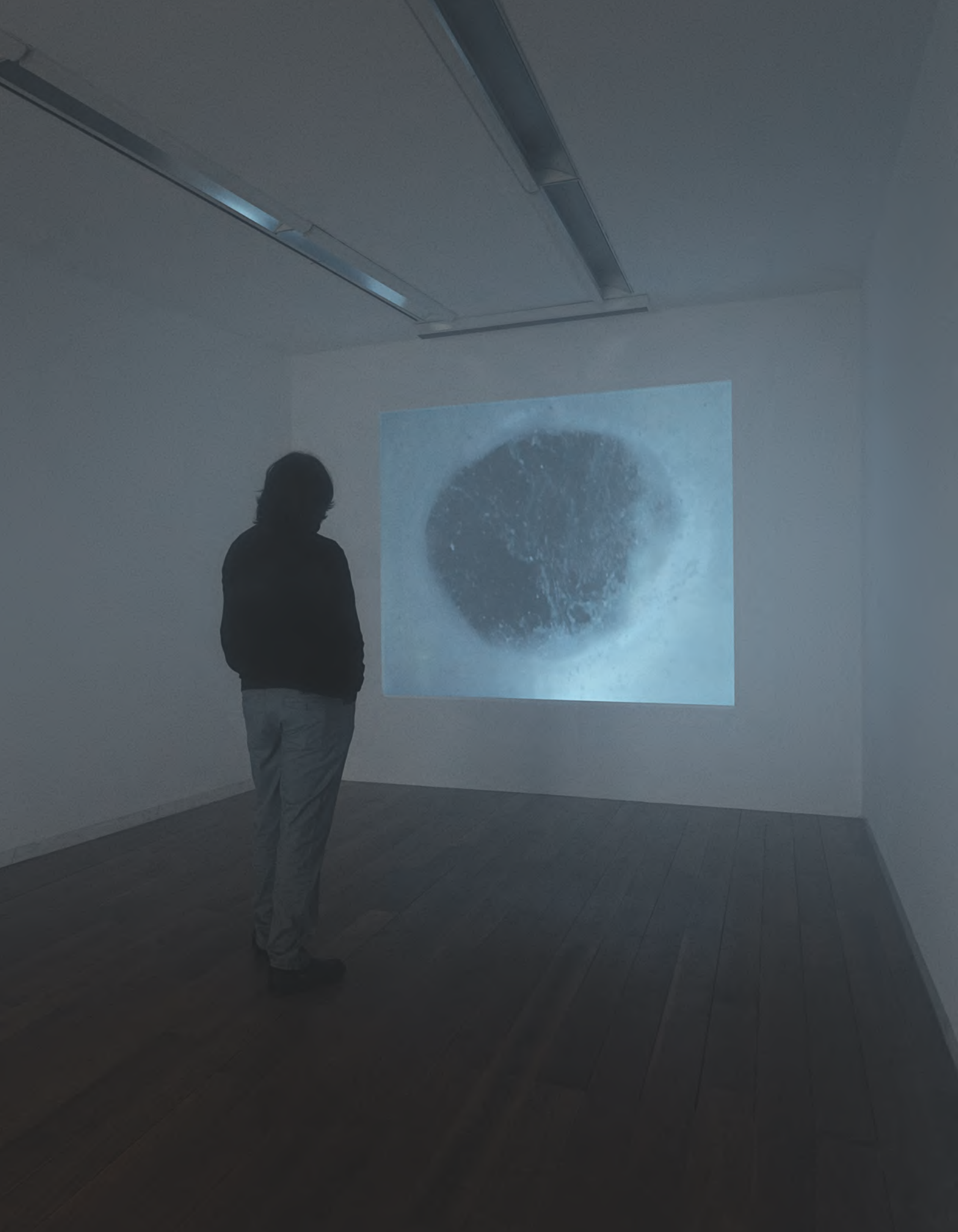
Vista general de la sala con *Circuito roto*, *Bucle abierto* y *Rama III*

***Canon inverso*, latón, cable, cisco, 1987**

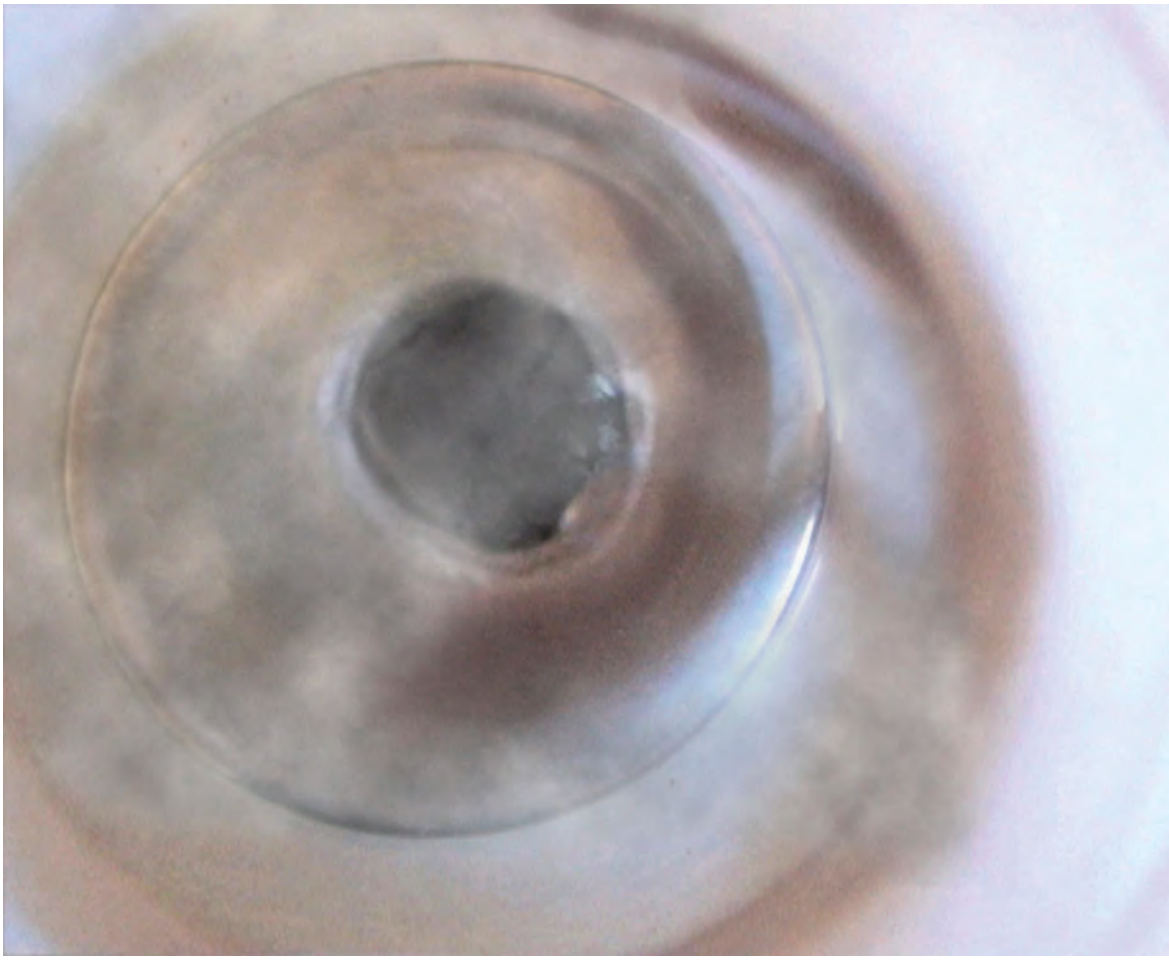


***Niebla, decían*, detalle de la instalación**





Vista general y detalle de *Niebla, decían*



ATRAVESAR LA NIEBLA
PIEDAD SOLANS

Monte Neme mines

Minas de Monte Neme

Desde sus inicios, la obra de Eva Lootz aborda una cartografía de lo visible que implica una teoría del conocimiento, o podríamos decir, una epistemología de la mirada. La mirada como una acción de ver que desvela, en la contemplación del objeto, el conocimiento que se deriva de la imagen contemplada. Ello entraña la cuestión del lenguaje y cómo, en qué articulaciones y constelaciones semánticas de lo cognitivo e imaginario, se producen los desplazamientos de la mirada al lenguaje y/o del lenguaje a la mirada, con sus múltiples fricciones, asimetrías y ángulos ciegos: *mostrar/nombrar*. He aquí la aporía (o la traición), dice Eva: mostrar no es nombrar, nombrar no es mostrar (la propia materialidad de la obra, el cristal velado que elige para corporeizar ambas palabras, alude a la paradoja de la turbiedad y la transparencia, la opacidad y la claridad). A la imagen de una *transparencia turbia*. Indica, con ello, la imposibilidad de una mirada frontal, la quimera engañosa instituida por la Ilustración y el enciclopedismo en el Siglo de las Luces sobre la cultura y la ciencia, la psicología y la filosofía —las ciencias del pensamiento— con la pretensión de una observación (enfoque, lente, luz) total sobre el objeto, la invalidez de un conocimiento que no pase a través de la sombra y la (no)mirada, de las multiplicidades, las bifurcaciones, el azar y lo insólito, aquello que —como la propia ciencia y el arte exploran— emerge *sin* la construcción de sentido.[1]

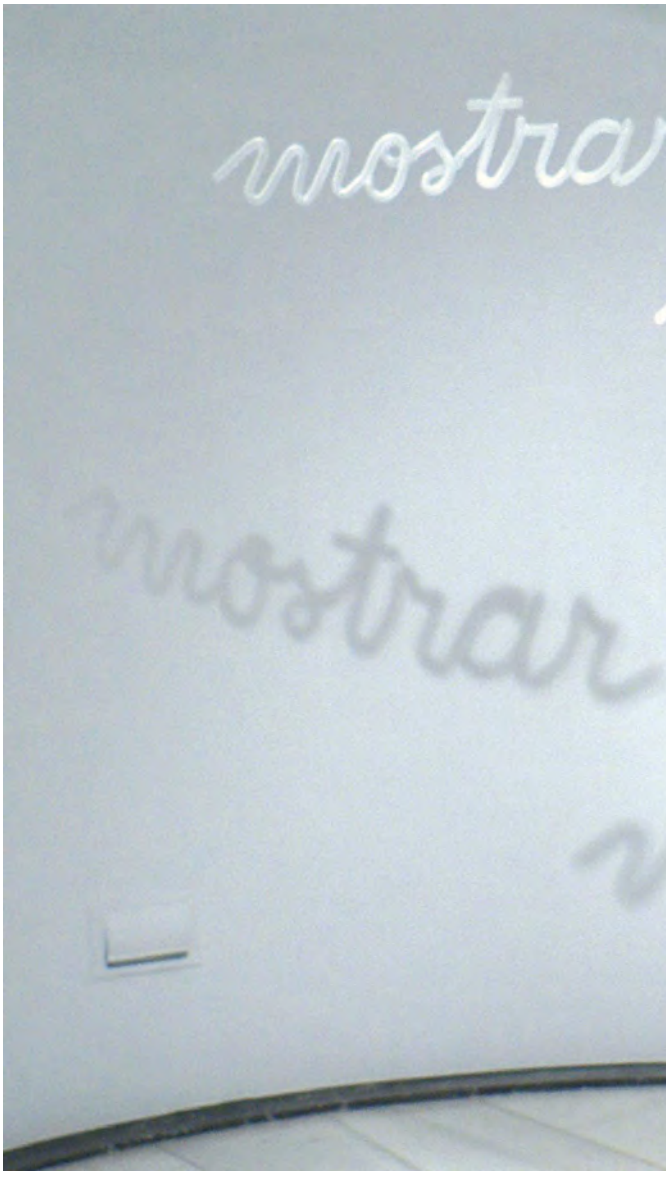
Frotarse los ojos: frente a un exceso de luz. A la luminosidad cegadora de la razón (y su opuesto, la oscuridad): la niebla. Frente a una mirada frontal,

1—Si bien Eva Lootz no participó en la búsqueda filosófica, analítica y lingüística de los grupos y círculos como el Wiener Gruppe o el Wiener Kreis que, en la Viena de los años veinte a sesenta, preconizaban la ruptura del discurso, la desorganización de la sintaxis y del carácter vinculante del lenguaje, así como la exaltación del *poetischen Akt* o acto poético, proclamando la desaparición del artista/autor como sujeto creador para desplazar el fenómeno artístico a los procesos y relaciones sinérgicas y sintácticas de la obra como "un laboratorio o banco de pruebas", su obra está ligada tanto a estos postulados como a la tradición de la crítica lingüística y filosófica vienesa desde Hugo von Hofmannsthal, a Kart Graus o Ludwig Wittgenstein, y a la proclamación de un sentido que no ha de ser descubierto como trascendente, sino que se produce (inmanente al lenguaje). Huyendo de los postulados expresionistas, de las estéticas neorrománticas y modernas de la destrucción ("A la libertad por la destrucción") y del "pozo negro" (siguiendo el término estético de Sergio Givone en *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*) y de la histeria corporal/conceptual del accionismo vienés, Lootz se decantó por una concepción del lenguaje como material óptico y acústico (propuesta por Oswald Wiener, Gerhard Rühm y el Wiener Gruppe), conectándola, como una red sintáctica, con una multiplicidad de planos perceptivos y cognitivos relacionados entre sí por líneas que conectan flujos y derrames de sentido. Así, los significantes se cruzan y convergen en diferentes planos del espacio, el sonido y el tiempo, y la obra opera con un despliegue de materias, elementos y procesos dispuestos en diversas superficies y estratos de lectura simultánea.

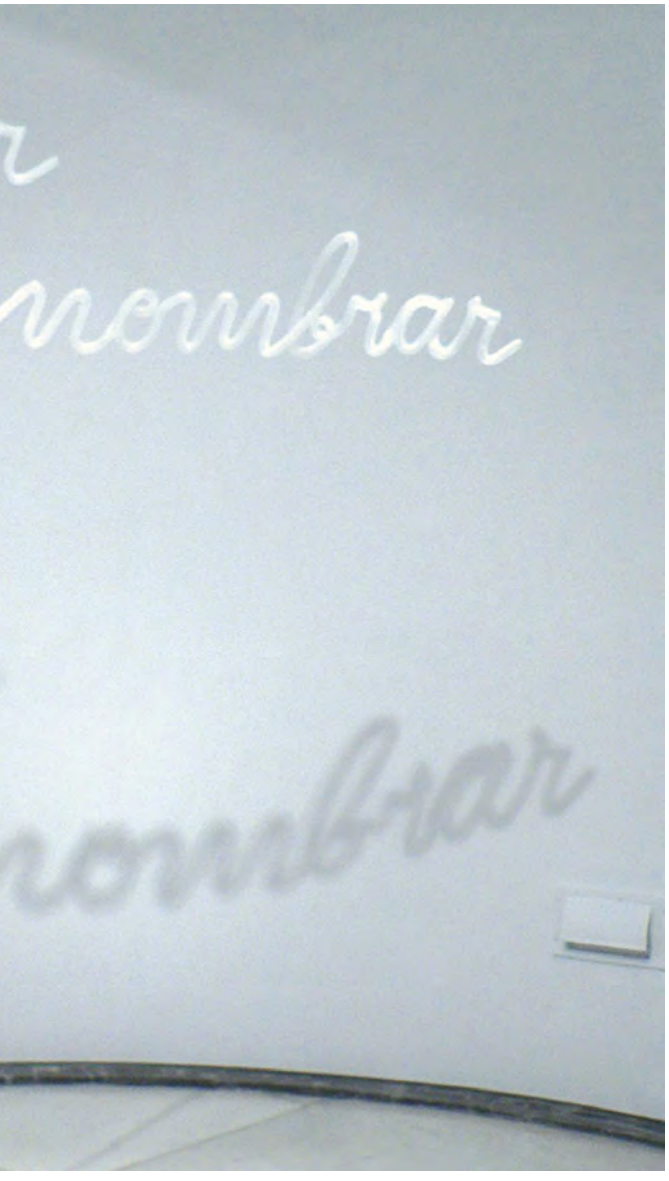
CUTTING THROUGH THE FOG

PIEDAD SOLANS

Since its beginnings, the work of Eva Lootz has approached a cartography of that which is visible, implying a theory of knowledge or, we could say, an epistemology of the gaze. The gaze as an action of seeing that, during the contemplation of the object, reveals the knowledge derived from the image being observed. This involves the issue of language and how—in what articulations and semantic constellations of the cognitive and imaginary—the movements from gaze to language and/or of language to gaze take place, with their numerous frictions, asymmetries, and blind angles: *mostrar/nombrar* (To Show / To Name). Behold the aporia (or the betrayal) says Eva: to show is not to name, to name is not to show (the work's own materialness; the veiled glass that she selects to materialize both words alludes to the paradox of cloudiness and transparency; opacity and clarity. It refers to an image of 'turbid transparency'). Through it she points to the impossibility of a direct gaze; the deceitful chimera instituted by illustration and the work of the Encyclopedists during the Enlightenment on culture and science, psychology and philosophy—the sciences of thought—claiming the full observation (focus, lens, light) of the object, the invalidity of a knowledge that does not pass through the shadow and the (non)gaze, of the multiplicities, of the forks in the road, of chance and the unusual, of that which—as both science and art explore—emerges without the construction of meaning.[1]



1—Although Eva Lootz did not participate in the philosophical, analytical and linguistic search of the groups and circles such as the Wiener Gruppe or the Wiener Kreis—who in the Vienna of the nineteen-twenties to nineteen-sixties extolled the rupture of discourse, the disorganisation of syntax and the linking nature of language, as well as the exaltation of *poetischen Akt* or poetic act, proclaiming the disappearance of the artist/author as the subject creator to displace the artistic phenomenon to the processes and synergetic and syntactic relationships of the work as 'a laboratory or test bed'—her work is connected both to these postulates as to the tradition of the Viennese linguistic and philosophical criticism from Hugo von Hofmannsthal to Karl Kraus, or Ludwig Wittgenstein, and to the proclamation of a meaning that must not be revealed as important, but that is produced instead (that is immanent to language). Fleeing from the expressionist postulates, from the Neoromantic and modern aesthetics of destruction ('Freedom through destruction') and from the 'cesspit' (using the aesthetic term that Sergio Givone uses in *Disincanto del mondo e pensiero tragico* (The Disenchantment of the World and Tragic Thought) and from the corporeal/conceptual hysteria of Viennese Actionism, Lootz opts for a conception of language as optical and acoustic material (proposed by Oswald Wiener, Gerhard Rühm and by the Wiener Gruppe), relating it, like a syntactic network, with a multiplicity of interrelated perceptual and cognitive levels through lines that connect flows and spillages of meaning. Thus, the signifiers cross and meet at different planes in space, sound and time, and the work operates with a display of matter, elements, and processes arranged on different surfaces and simultaneous reading layers.



***To Show / To Name*, installation in Palacete del Embarcadero, Santander, 2015**

***mostrar/nombrar*, instalación en el Palacete del Embarcadero Santander, 2015**

Lootz propone un mirar a través, mirar de reojo, con el rabillo del ojo[2]. Pues seguimos viendo, pensando y por tanto, hablando y concibiendo la experiencia del mundo, dice ella, en términos de oposición y dualidad. De asociaciones lógicas y no sinérgicas, arbitrarias, catastróficas. La ciencia, el patriarcado y la religión han creado contrarios, dicotomías: naturaleza/cultura, cuerpo/mente, materia/espíritu. Sujeto/objeto. Ficción/realidad. Profundidad/superficie. Bloques cerrados que impiden la permeabilidad, las filtraciones, las ramificaciones. Mutaciones, yuxtaposiciones, promiscuidades. Frotarse los ojos es no creer en lo que se ve. Despertar y poner en duda la realidad que se manifiesta tras el sueño. Frotarse los ojos ante la niebla que no permite la visión del objeto. *Cut Through the Fog*: atravesar la niebla. Atravesar con los ojos, penetrar a través de lo turbio (o de una excesiva claridad). Escarbar en la materia no dual, allí donde el concepto no está separado de la mirada por el ojo-órgano, el ojo-máquina de visión, en la etimología de la palabra *teoría* y su procedencia del verbo griego *theoreó*: examinar, observar, inspeccionar. Verbo que tiene relación con la palabra *théa*, visión, y con el verbo *theaomai*, contemplar, mirar, visionar. *Theoria* se refiere a una acción de ver (hasta un espectáculo) y designa la especulación derivada de la imagen obtenida, la problemática imaginaria y cognitiva de la representación y de lo que retorna: *imago*, *eidolon*, el fantasma, la sombra, la *sospecha*, y no el espejo fijo que devuelve la imagen (el doble) fielmente reflejada[3].

Para llegar al cristal opaco, a la transparencia turbia del *mostrar/nombrar*, hay que pasar por lo indigesto/impronunciable. Por procesos del habla anteriores al lenguaje. La lengua. Las lenguas. La oralidad de la boca; la lactancia. Fases previas al lenguaje. Papillas elementales. La opacidad de las materias y la viscosidad del tacto: guatas, lanas, pelo y parafinas. Tierra y estropajos de metal, latón, estaño. Lacre. Sobre ellas aparece, finalmente, la inscripción, el signo. El alfabeto: aprender a hablar es aprender la física de los órganos y de las cosas: orejas, manos, planchas, asas. Lenguas. Provocar relaciones, sinergias (que no los símbolos). Aprender a hablar es aprender a caminar e inscribir el lenguaje en las suelas de los zapatos. Marcar con palabras los suelos, la tierra, los caminos. Liberar la voz en los diálogos afectivos: *tú y yo*. Producir, así, un *cortocircuito* en el predominio de lo visto y de lo hablado y trasladar la

2—Quisiera recordar estas palabras de Gilles Deleuze: "Los acontecimientos son como los cristales, no ocurren ni crecen sino por los bordes, sobre los bordes. Ahí reside el primer secreto del tartamudo y el zurdo: dejar de hundirse, deslizarse a lo largo, de modo que la antigua profundidad no sea ya nada, reducida al sentido inverso de la superficie". *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 33.

3—Evidentemente, no es posible desarrollar este proceso epistemológico (en el que la propia epistemología ha perdido la partida), en este breve espacio. Solo quisiera imbricar en él la obra de Eva Lootz y su relación con el Siglo de las Luces, la utopía de la *razón iluminadora* y la *filosofía de la sospecha* de los siglos XIX y XX, así como la ruptura del valor de la razón, de la representación y del *ojo-máquina* y la mecánica preconizados por la ciencia moderna. Transcribo esta reflexión de Peter Sloterdijk, en que alude a la vulnerabilidad de las certezas y a la imposibilidad de la razón de iluminar la totalidad en un nuevo sistema de "contaminación del aire", "allí donde todo podría estar latentemente contaminado o intoxicado, donde todo es potencialmente engañoso o sospechoso": "En el transcurso del siglo XX, el crepúsculo de la inmunidad determina las condiciones intelectuales de luz. Un aprendizaje de la desconfianza, del que no existe ningún precedente por lo que a la historia del pensamiento respecta, empalidece el sentido de todo lo que hasta ahora se ha llamado racionalidad". *Temblores de aire. En las fuentes del terror*, Pre-Textos, Valencia, 2003, p. 142. Los títulos con que Eva Lootz designa algunos de sus libros de escritos y dibujos, como *Lo visible es un metal inestable*, o *La noche en que vi un azul que era rojo* (¿cómo puede ser/verse un azul que es rojo, o un rojo parecer azul?), participan de esta vulnerabilidad, de esta desconfianza o visión engañosa, por la que el ojo no es la máquina que reproduce y representa una imagen fiel del objeto visto. Así como tampoco la lengua (el lenguaje) reproduce una palabra que lo designa (la palabra no es la cosa, viejo debate desde el nominalismo).

'Rubbing one's eyes: against excessive light.' Against the blinding luminosity of reason (and its opposite—darkness): fog. Against a frontal gaze Lootz proposes looking through, looking sideways, out of the corner of the eye.[2] For we usually see, think and, therefore, speak and conceive the experience of the world, she says, in terms of opposition and duality. Out of associations that are logical and not synergetic, arbitrary, catastrophic. Science, patriarchy, and religion have created opposites, dichotomies: nature/culture, body/mind, matter/spirit. Subject/object. Fiction/reality. Depth/surface. Closed blocks that prevent permeability, filtrations, branching. Mutations, juxtapositions, promiscuities. Rubbing your eyes is not believing what you see. Waking up and doubting the reality that manifests itself after sleep. Rubbing your eyes before the fog that does not allow you to see the object. *Cut Through the Fog*: crossing through the fog. Crossing it with the eyes, penetrating through the turbidity (or excessive clarity). Digging in the non-dual matter, there where the concept is not separated from the gaze through the eye-organ, the eye-vision machine, in the etymology of the word theory and its root from the Greek verb theoreó: to examine, observe, inspect. A verb that is related to the word théa, vision, and to the verb theaomai, to contemplate, to see, to envision. Theoria refers to the action of seeing (even a spectacle) and designates the speculation derived from the image obtained, the imaginary and cognitive problem of representation and of that which comes back: imago, eidolon, the ghost, the shadow, the suspicion, and not the fixed mirror that returns the image (the double) that is faithfully reflected.[3]

To get to the opaque glass, to the cloudy transparency of *mostrar/nombrar*, one has to go through the indigestible, the unpronounceable. Through speech processes prior to language. The tongue. Languages. The orality of the mouth; lactation. Phases prior to language. Primordial soup. The opacity of matter and the viscocity of the touch: wadding, wool, hair, and paraffin. Soil and metal scourers, brass, tin. Sealing wax. Finally, on these there appears the inscription, the sign. The alphabet: to learn to speak is to learn the physics of organs and of things: ears, hands, plates, handles. Tongues. To provoke relationships, synergies (but not symbols). Learning to speak is learning to walk and inscribing the language on the soles of the shoes. To mark words on floors, on the soil, on paths. To liberate the

2—I would like to cite the words of Gilles Deleuze: 'Events are like crystals, they become and grow only out of the edges, or on the edge. This is, indeed the first secret of the stammerer or of the left-handed person: no longer to sink, but to slide the whole length in such a way that the old depth no longer exists at all, such that what was once depth is no longer anything at all.' *The Logic of Sense*, Constatin V. Boundas (ed.), Mark Lester (trans.), Columbia University Press, New York, 1990, p. 9.

3—Clearly, it is not possible to develop this epistemic process (where actual epistemology has lost the game) in this short space. But I would just like to interweave in it the work of Eva Lootz and her relationship with the Enlightenment, the utopia of 'enlightening reason' and the 'philosophy of suspicion' from the 19th and 20th centuries, as well as the breaking of the value of reason, of representation and of the 'eye-machine' and the mechanics extolled by modern science. I transcribe this reflection by Peter Sloterdijk, where he alludes to the vulnerability of certainties and to the impossibility of reason for enlightening totality in a new system of 'air contamination,' 'when everything is latently able to be contaminated and poisoned, when everything is potentially deceptive and suspect': 'Intellectual enlightenment of the 20th century has been determined by the twilight of immunity. An apprenticeship in mistrust unparalleled in the history of ideas has tainted the sense of all that had hitherto been known as rationality.' *Terror from the Air*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p. 110. The titles which Eva Lootz gives to some of her books with texts and drawings, such as *Lo visible es un metal inestable (The Visible is an Unstable Alloy) or La noche en que vi un azul que era rojo* (The Night I Saw a Blue that Was Red)—how can a blue that is red be see, or how can a red seem blue?—benefit from this weakness, from this suspicion or deceptive view, through which the eye is not the machine that reproduces and represents a trustworthy image of the object seen. And nor does the tongue (language) reproduce a word that designates it (the word is not the thing, an ancient debate from nominalism).

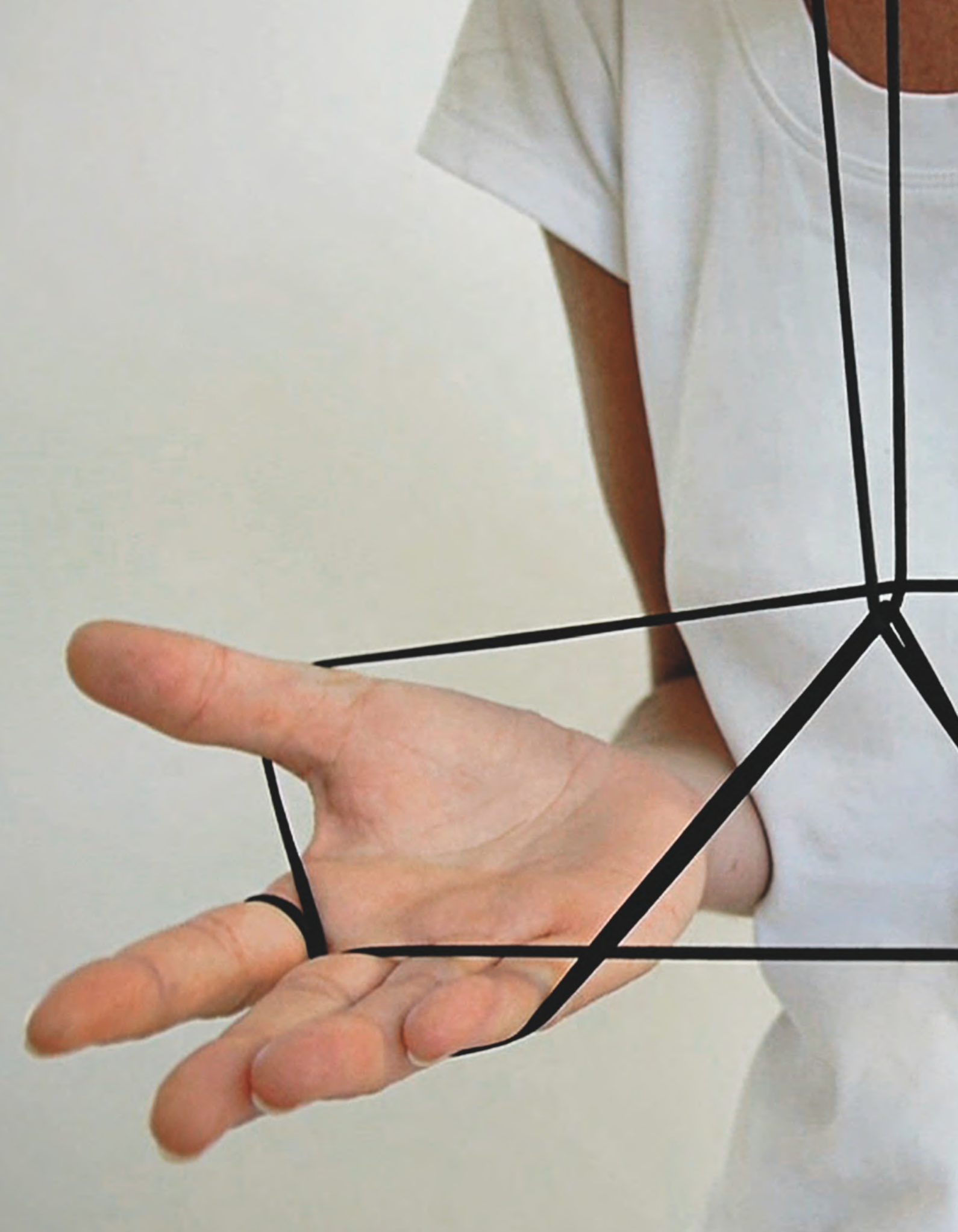
Entre-manos
video stills, 2011

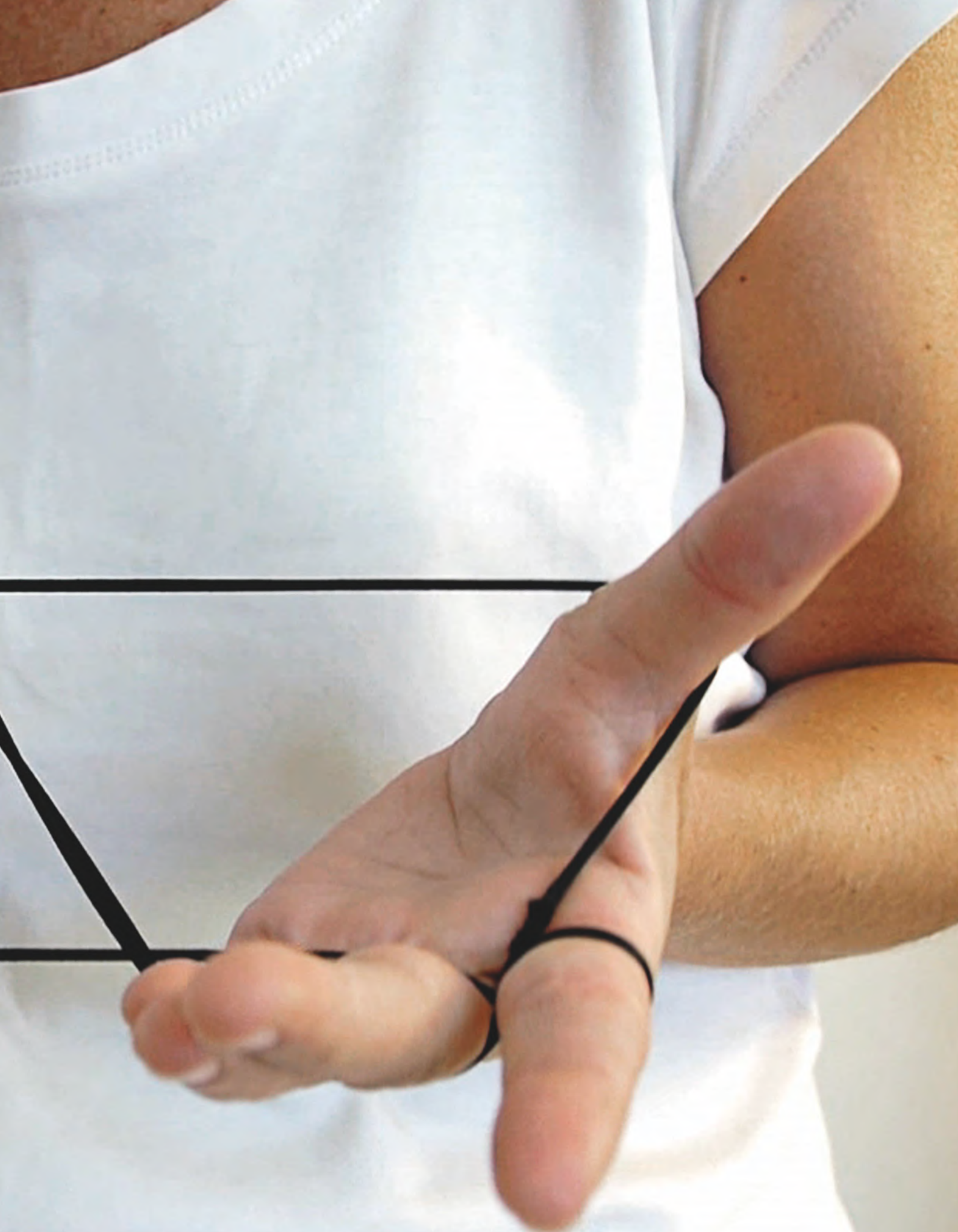
Fotograma del vídeo
***Entre-manos*, 2011**

percepción hacia lo táctil. Impulsar ese concepto pegajoso de sustancia ("En Occidente, dice Eva, en vez de una idea ágil del vacío, arrastramos un concepto pegajoso de sustancia"), esas papillas/indigestión/lengua/habla, hacia la fluidez. Mercurio, agua, meandros, ríos. Cascadas de palabras. Cúmulos de gravilla y arenas que caen, se derraman por los agujeros de copas y contenedores. Sumideros y torbellinos. Forman conos, montañas: naturalezas insólitas; laboratorios de paisajes: ramas, maderas, canoas, mármoles. Puentes y pasarelas: direcciones, lugares de tránsito. Nudos, bucles y lazos. Aprender a hablar es explorar trayectos, mapas de intensidades, devenires. Cartografías que nunca antes fueron vistas ni nombradas y que —*Canon inverso*, *Tétrada*, *Gran cascada*, *Como el silencio de una gran orquesta*, *A Farewell to Isaac Newton*— emergen y se extienden en la superficie como espacios inauditos. Surge aquí la concepción de una *cartografía dinámica* propuesta por Gilles Deleuze en *Lógica del sentido*, *Mil Mesetas* o *Lo que dicen los niños*[4]: mapas, superficies, geografías donde lo interior es exterior, trayectos, recorridos donde no existe el *Monumento*, el proceso personal de la memoria ni la conmemoración, sino los lugares de paso y las cosas del olvido. "Los mapas de trayectos", escribe Deleuze, "son esenciales para la actividad psíquica". Pues los mapas, "no sólo deben entenderse en extensión, respecto a un espacio constituido de trayectos. Hay también mapas de intensidad, de densidad, que se refieren a lo que llena el espacio, a lo que sustenta el trayecto (…). Siempre es una constelación afectiva". Y se excava aquí en la arqueología del saber de Foucault: la liberación del "dominio de la representación en el interior del cual", las palabras y las cosas, dice, "habían estado presas". Las palabras, las cosas, se liberan y despiden del dominio de la representación: *A Farewell*, allí donde la materia (parafina) se hiela y el suelo, las paredes, las cosas (escoba, canoa, raqueta, cama, excepto la pasarela y las ramas con nudos de bronce) aparecen blancos, aludiendo a la ceguera de la nieve y a la anestesia producida por un exceso de estimulación óptica.

De nuevo, la visión: el tema de la ceguera. El exceso de imágenes produce una hiperestimulación del ojo. La nieve, la luz que ciega. Es aquí donde Eva Lootz enlaza con el espectáculo de las imágenes y el engaño de los medios de comunicación que produce la ceguera. Vivimos bombardeada/os, invadida/os, anulada/os por imágenes que aparecen y desaparecen velozmente sin dejar rastro. Sin dejar ver, diría Eva. Embrollos, jergas de imágenes (la *jerga*, un término que desarrolló Walter Benjamin frente a la terminología filosófica tradicional (una *jerga de rufianes*) y al lenguaje fascista de los discursos del "pintor de brocha gorda", figura con la que Bertolt Brecht nombró a Hitler; frente a ella Benjamin proponía, no está de más recordarlo, un "discurso ininterrumpido", desvinculado de todo pensamiento discursivo racional, dislocando las partes y dotando al lenguaje de una multiplicidad de sentidos). Jerga que en lo sociocognitivo deriva en lo que el filósofo y psicoanalista social Franco Berardi ha llamado "infoxicación" (lo indigesto, sí, un estado de papilla elemental pero esta vez no anterior, sino perversamente *post*, etiqueta post-lenguaje, posterior a la palabra, inducida por la mercantilización del lenguaje en el hipercapitalismo semiótico, papilla/palabra/imagen intoxicada en los flujos de la infoesfera). Intoxicación de información, indigestión del ojo, de la

4—V. Gilles Deleuze, "Lo que dicen los niños", en *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 89-97.





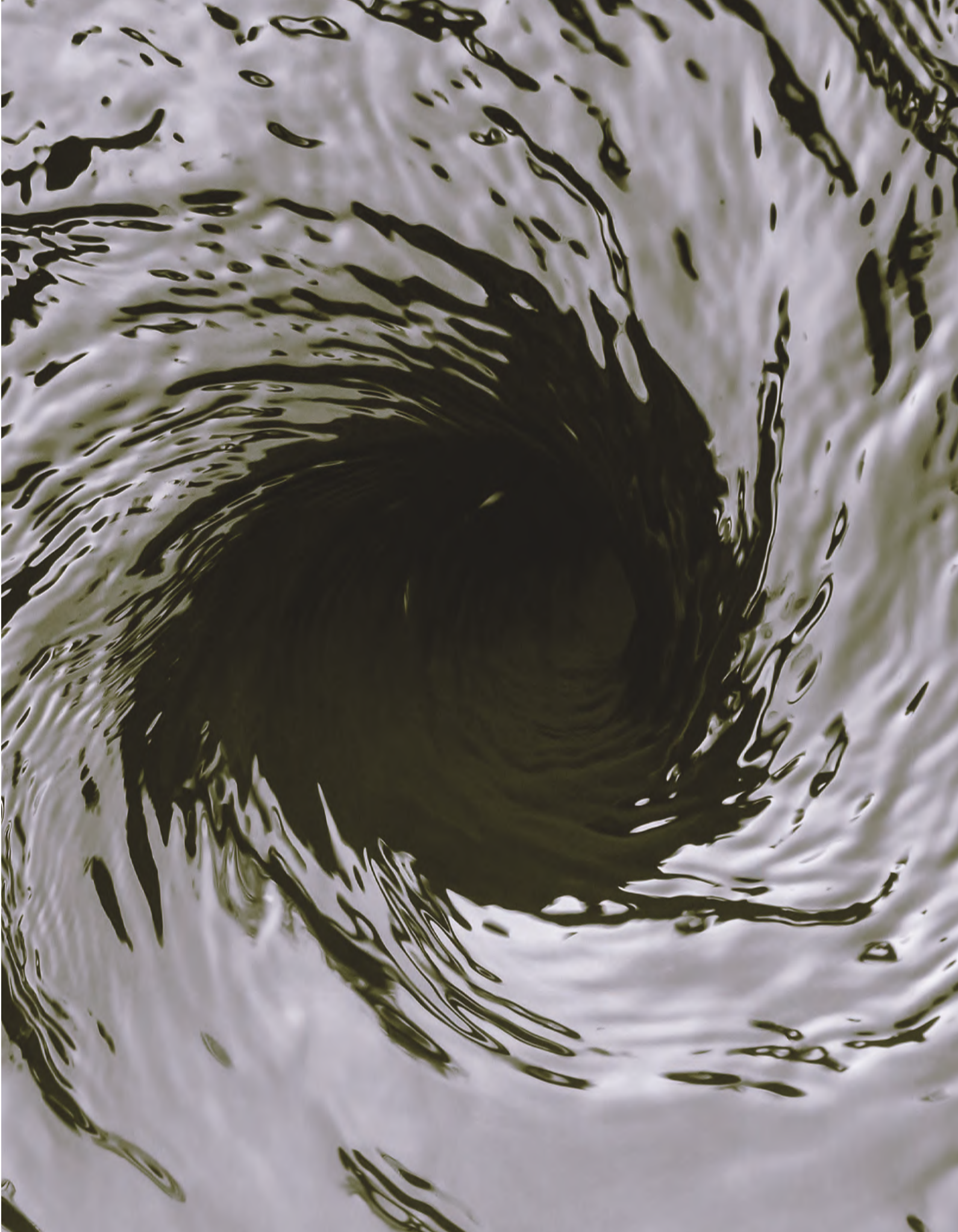
voice in affective dialogues: 'you and I.' To thus produce a 'short-circuit' in the predominance of what has been seen and spoken and to transfer perception towards the tactile. To drive that sticky concept of substance ('In the West, says Eva, instead of an agile idea of emptiness, we drag with us a sticky concept of substance'), that mush/indigestion/language/speech, towards fluidity. Mercury, water, meanders, rivers. Cascades of words. Piles of gravel and sand that falls, that spill through holes in cups and containers. Drains and whirlpools. To create cones, mountains: unusual natures; laboratories of landscapes: branches, wood, canoes, marble. Bridges and walkways: directions, transit points. Knots, loops, and ropes. Learning to speak is exploring trajectories, maps of intensities, transformations. Cartographies that never before have been seen or named and that—*Canon inverso* (Inverse Canon), *Tétrada* (Tetrad), *Gran cascada* (Great Cascade), *Como el silencio de una gran orquesta* (Like the Silence of a Great Orchestra), *A Farewell to Isaac Newton*—emerge and spread over the surface like spaces that have never been heard of. There ensues the conception of a 'dynamic cartography' proposed by Gilles Deleuze in The Logic of Sense, A Thousand Plateaus or 'What Children Say':[4] maps, surfaces, geographies where the interior is the exterior; itineraries, pathways where the 'Monument' does not exist, nor do the personal processes of memory or of commemoration. What do exist are places of transit and things of oblivion. 'The maps of these trajectories' writes Deleuze, 'are essential for psychic activity.' Therefore maps 'should not only be understood in extension, in relation to a space constituted by trajectories. There are also maps of intensity, of density, that are concerned with what fills space, what subtends the trajectory (...). It is always an affective constellation.' And here we dig into the archaeology of Foucault's knowledge: that liberation from the 'domain of representation within which,' words and things, he says 'had been trapped.' Words, things, are liberated and bid farewell from the dominance of representation: A Farewell, the place where matter (paraffin) freezes and the ground, the walls, things (a broom, a canoe, a racket, a bed, except the walkway and the branches with bronze knots) appear white, alluding to snow blindness and to the anaesthesia produced from too much optic stimulation.

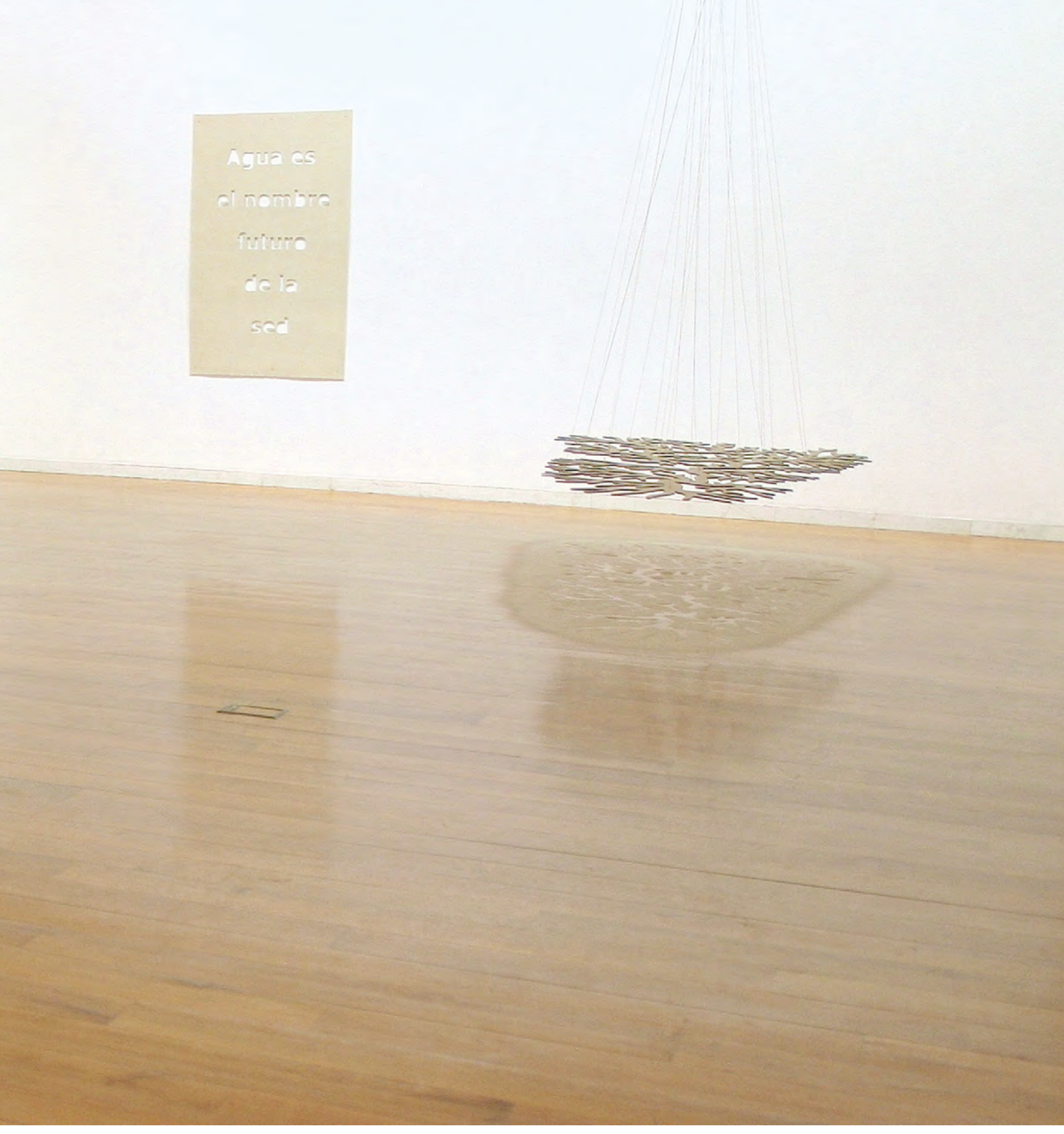
Once again, vision: the subject of blindness. The excess of images produces a hyperstimulation of the eye. Snow, the light that blinds. This is where Eva Lootz connects with the spectacle of images and the media's deceit that causes the blindness. We live bombarded, invaded, cancelled by images that appear and disappear quickly without leaving a trace. Without letting us see, as Eva would say. Confusions, jargons of images ('jargon,' a term developed by Walter Benjamin against the traditional philosophical terminology [a 'jargon of rogues'] and the fascist language of the discourses of the 'broad-brush painter,' the name Bertolt Brecht used for Hitler. Against it, Benjamin proposed, it is important to remember, an 'uninterrupted narrative,' disconnected from all rational discursive thought, dislocating its parts and endowing language with a multiplicity of meanings). Jargon that in socio-cognitive terms derives into what the philosopher and social psychoanalyst Franco Berardi calls 'infoxication' (the indigestible, yes, a state of elementary mush but on this occasion not prior, but perversely 'post,' post-language label, after the word, induced

***Blind Spot*, 2009**

***Blind Spot*, 2009**

4—See Gilles Deleuze, 'What Children Say,' in *Essays Critical and Clinical*, Verso, London, 1998, p. 61-68.





Vista general de la sala con *Cuenca suspendida*, 2009; *Fieltro I*, 2013; *Bajo Guadalquivir 272 - 1*, 2009; *Bajo Guadalquivir 272 - 3*, 2009 y *Embalses 116*, 2013

Agua es
el nombre
futuro
de la
sed

Vista de la sala con *Cuenca suspendida*, 2009; *Fieltro I*, 2013; *Bajo Guadalquivir 272 - 1*, 2009; *Bajo Guadalquivir 272 - 3*, 2009 y *Embalses 116*, 2013

by the merchandization of language in semiotic hypercapitalism, mush/word/image intoxicated in the flows of the infosphere). Intoxication of information, an indigestion of the eye, of the mouth, of the cognitive mind, global show and consumer voyeurism in the era of digital technologies and the media. The impossibility of semantic assimilation of an expanded blindness, accelerated and amplified by images. Optical info-xication. Against the blindness of the visual jargon and the language of rogues, of the merchants of images, Eva Lootz arranges things, matter and words (shoes, tables, beds) throughout the spaces. She associates them in anachronistic times (tongues, cups, cones, cascades), she distributes them in itineraries (fog, cascades, labyrinths, whirlpools, walkways), she looks at them without gazing, like one passing by casually without looking for them: 'Images are fragments, instant flashes, "pieces" collected suddenly when one comes out at an uncommon hour and almost, almost, catches a transformation,' she says.

It is thus that chance originates. That which was not visible, there to be seen. That which was not being sought. Something that was outside the eye's field of vision. Of meaning. And against the excess of meaning, generates that which, again, Deleuze would refer to as 'vacuoles,' empty zones in a world that is too full of action, of images, of meanings. 'Not to speak, not to work from the I,' as Eva Lootz would say: to let the work produce itself. Unload the work of the will, open it up to ramifications, knots, loops, crossings and forks in the road. Let it expand its energy. Here is a field of possibilities implemented by Lootz where, as in quantum physics (another of her main references), findings emerge out of chance, error, through fortuitous mixtures, or simply through an unexpected mutation that, like particles in the principle of uncertainty of Werner Karl Heisenberg,[5] suddenly change and the determining chains, of similarities and repetitions, are liberated, making measurements impossible. Accidents, mutations, uncertainties, minimum catastrophes that outline different paths, connections, and relationships. However, the cognitive impossibility does not result from the imperfection of the instruments but from the act of measuring (of looking, of looking/measuring, of the eye-magnifying glass-machine). Freeing the work from the limits of mechanics and classical science, infinite proliferation of fanning eyes, eyes-machine, the clarity that blinds, writes Lootz in Lo visible es un metal inestable (the visible is an unstable alloy): 'In Humboldt, the power of active vision has been ousted by the simple will to see. There is a proliferation of fan-shaped eyes. But they are no longer Humboldt's eyes. In each of the devices he uses, that he even invents, in each of his measurements, an eye opens. A clean eye, without burdens or memory, impassive to the whispers of the discourse. As a result of wanting to be deaf, no one has ever seen more 'clearly' through eyes that were not their own.' (The great scientific/technical revolution: to achieve instruments of knowledge to substitute the organs-body). The mechanics of gazing and the multiplication of

Lower Guadalquivir 272 - 1 **(detail)**

Bajo Guadalquivir 272 - 1 **(detalle)**

5—The uncertainty principle played a key role in the development of quantum mechanics and in the progress of philosophical and modern scientific thought. W. K. Heisenberg, one of the world's most important theoretical physicists made his contributions to the theory of the atomic structure. In 1925 he began to develop a system of quantum mechanics known as matrix mechanics, where the mathematical formulation was based on the frequencies and amplitudes of the radiations absorbed and emitted by an atom and on the energy levels of the atomic system. He was awarded the Nobel Prize for Physics in 1932. The work of Eva Lootz disarticulates the assumptions of traditional mechanics and inquires into the theories and principles of quantum physics and gravitational waves.

boca, de la mente cognitiva, *Show* global y voyerismo consumista en la era de las tecnologías digitales y los medios de comunicación. Imposibilidad de asimilación semántica de una ceguera expandida, acelerada y amplificada por las imágenes. Info-xicación óptica. Frente a la ceguera de la jerga visual y al lenguaje de los rufianes, de los comerciantes de imágenes, Eva Lootz dispone las cosas, las materias y las palabras (zapatos, mesas, camas) en los espacios, las asocia en tiempos anacrónicos (lenguas, copas, conos, cascadas), las distribuye en recorridos (nieblas, cascadas, laberintos, agujeros, torbellinos, pasarelas), las mira sin mirar, como quien pasa por casualidad sin buscarlas: "Las imágenes son fragmentos, fulgores instantáneos, 'piezas' cobradas de repente cuando una sale a deshora y casi, casi, caza un devenir", dice.

Surge, así, el azar. Lo que no estaba a la vista, al roce de la mirada. Lo no buscado. Algo que estaba fuera del campo de visión del ojo. Del sentido. Y frente al exceso de sentido, generar lo que, de nuevo, Deleuze, llamaría "vacuolas", zonas de vacío en un mundo demasiado lleno de acción, imágenes, significados. "No hablar, no trabajar desde el yo", diría Eva Lootz: permitir que la obra se produzca. Descargar la obra de voluntad, abrirla a ramificaciones, nudos, bucles, cruces y bifurcaciones. Que expanda su energía. He aquí un campo de posibilidades puesto en práctica por Lootz en que, como en la física cuántica (otro de sus referentes principales) los hallazgos emergen de azares, errores, mezclas fortuitas o simplemente, de una mutación inesperada que, como partículas en el principio de incertidumbre de Werner Karl Heisenberg[5], cambian súbitamente y se liberan de las cadenas determinantes, de semejanzas y repeticiones, haciendo imposibles las mediciones. Accidentes, mutaciones, incertidumbres, mínimas catástrofes que configuran diferentes rumbos, conexiones y relaciones. Pero la imposibilidad cognitiva no viene dada por la imperfección de los instrumentos sino por el acto de medir (de mirar, de mirar/medir, del ojo-lupa-máquina). Liberar la obra de los límites de la mecánica y de la ciencia clásica, infinita proliferación de ojos en abanico, ojos-máquina, la claridad que ciega, escribe Lootz en *Lo visible es un metal inestable*: "En Humboldt, la potencia de la visión activa ha sido desplazada por la voluntad de ver sin más. Hay una proliferación de ojos dispuestos en abanico. Pero ya no son los ojos de Humboldt. En cada uno de los aparatos que usa, incluso inventa, en cada una de sus mediciones, se abre un ojo. Un ojo limpio, sin lastre ni memoria, impasible frente a los susurros del discurso. A fuerza de quererse sordo, nadie ha visto nunca más 'claro' a través de ojos que no eran los suyos" (La gran revolución científico/técnica: proveerse de instrumentos de conocimiento que sustituyan a los órganos-cuerpo). Mecánica del mirar y multiplicación del control y del panóptico. Claridad cegadora de las lentes, las cámaras, las pantallas. Infinitud deslumbrante del espectáculo. Frente al exceso de luz, habitaciones de niebla, puntos ciegos, *Nullpunktsenergie*, túneles y torbellinos que absorben la oscuridad. (*Nullpunktsenergie*: todos los sistemas mecano-

5—El principio de incertidumbre desempeñó un importante papel en el desarrollo de la mecánica cuántica y en el progreso del pensamiento filosófico y científico moderno. W. K. Heisenberg, uno de los físicos teóricos más importantes del mundo, realizó sus aportaciones en la teoría de la estructura atómica. En 1925 comenzó a desarrollar un sistema de mecánica cuántica denominado mecánica matricial, en el que la formulación matemática se basaba en las frecuencias y amplitudes de las radiaciones absorbidas y emitidas por el átomo y en los niveles de energía del sistema atómico. Obtuvo el Premio Nobel de Física en 1932. La obra de Eva Lootz desarticula los presupuestos de la física mecánica moderna y se adentra en las teorías y principios de la física cuántica y de las ondas gravitatorias.

Agua es
el nombre
futuro
de la
sed

Agua es
el nombre
de la gota
que colma
el vaso

***Two Felt Pieces*, 2013** ***Dos fieltros*, 2013**

cuánticos tienen *energía de punto cero*. En la teoría de campos cuántica, es un sinónimo de la energía del vacío o de la energía oscura, una cantidad de energía que se asocia con la vacuidad del espacio).

mostrar/nombrar: una traición de los ojos. "Por las zonas fuera de foco entra lo que no tiene nombre", dice Lootz. *mostrar/nombrar*. Periferias del ojo. Colapsos en la identidad de las palabras, las imágenes y las cosas, cobradas, cazadas de repente. Pilladas al rabillo del ojo. Lo que está fuera de sí y fuera del tiempo. "A deshora". La hora ajena a la cronología, a la proliferación de máquinas-ojo y ojos-máquina, a la mecánica y al espectro de luz. "He pensado", me escribe, "que tal vez no te acuerdes de por dónde estaba la vinculación de *A Farewell* con Isaac Newton. Pues don Isaac no solo fue el autor de los *Principia Mathematica*, obra fundamental para establecer la visión mecanicista del mundo —de la que precisamente acabamos de salir—, sino también del análisis espectral de la luz que permite desplegar los diferentes colores, abanico de los colores que en esa pieza quedaba cerrado permaneciendo solo la luz blanca. En cierto modo, aparece allí de manera más clara la relación arte-ciencia, que también está presente —más vagamente— en *Canon inverso* y que tiene un posterior desarrollo en las esculturas digitales, donde aparece esa especie de 'nueva visibilidad' producida por la informática". Frotarse los ojos como saliendo de un sueño y encontrar la niebla. Una nueva visibilidad: las esculturas digitales, las tablas numéricas, los mapas de bits, la estadística que elabora datos y produce un material codificado y construye otra manera de ver, nuevos sistemas de percepción y mostración, nuevos lenguajes y maneras de formularlos. La conmutabilidad: a través de la revolución digital y la informática se pueden transformar el canto de los pájaros o el uso del agua en un gráfico. Y a partir de ahí, generar una escultura, la traducción a otro lenguaje que no es el lenguaje clásico. Eva Lootz traslada/traduce a la materia escultórica —el mármol— los mapas hidrográficos, cuencas de tierra y topografías de agua del río Guadalquivir a través de operaciones digitales, partiendo de un modelo tridimensional obtenido de procesos informáticos[6] que utilizan parámetros como inundaciones, cambios, cortes y variaciones en el caudal y el curso histórico de los ríos. Como señala José María Parreño en *Dis-cursos de agua*, en referencia a las esculturas digitales, es característica de nuestro tiempo "la preferencia por el código frente a la realidad, la creencia en los significantes sin necesidad del significado. Lo digital se convertirá en una segunda naturaleza, y tal vez acabaremos siendo capaces de, mirando a su través, ver las cosas"[7]. Sin embargo, las esculturas digitales no son, como los códigos, simples significantes: son solidificaciones del agua y diagramas de lectura que *materializan* el lenguaje codificado en la escultura y dan visibilidad a las problemáticas que transmiten la obra y los textos de Eva Lootz: la explotación y contaminación de la tierra, la mercantilización del agua, la entropía del consumo en los núcleos urbanos, la creciente escasez del agua en el planeta, la privatización de un bien común y la injusticia social,

6—"La síntesis de determinados pensamientos sobre el último tramo del río Guadalquivir, mediada por la algoritmia del CAD y la limpieza ejecutora del CAM, da lugar a una preciosa bola corrugada. (…) Cuando Eva Lootz codifica lo que piensa sobre el bajo Guadalquivir, resalta las condiciones del río apoyándose como si en la expresividad contundente de una malla geodésica de gallones sobre el cuerpo de un supuesto esferoide de mármol blanco. Parece como si en ese código formal hubiera extraído al río de la naturaleza…". César Lanza, "Hilos de agua", en *Escultura negativa*, Fundación Arte y Mecenazgo, Madrid, 2014, p. 80.

7—José María Parreño, "Silencio blanco / Canción del agua", en *Dis-cursos de agua*, cat. exp., Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2012, p. 73.

control and of the panoptic. The blinding clarity of the lenses, of the cameras, of the screens. The dazzling vastness of the spectacle. Against the excess of light, rooms full of fog, blind spots, Nullpunktsenergie, tunnels and whirlpools that absorb the darkness. (Nullpunktsenergie: all the mechanical-quantum systems have 'zero-point energy.' In the quantum field theory, it is a synonym for the energy of empty space, or dark energy, an amount of energy that is associated with the emptiness of space).

mostrar/nombrar: a betrayal of the eyes. 'That which has no name enters through the zones that are off focus." says Lootz. *mostrar/nombrar*. Peripheries of the eye. Collapses in the identity of words, of images and things, collected, suddenly captured. Captured out of the corner of the eye. That which is outside itself and outside of time. 'An uncommon hour.' The hour outside chronology, of the proliferation of machines-eye and eyes-machine, of the mechanics and of the spectrum of light. 'I have been thinking,' she wrote to me 'that maybe you don't remember where the connection in *A Farewell* was with Isaac Newton. Well, Mr. Isaac was not only the author of Principia Mathematica, a fundamental work to establish the mechanistic vision of the world—that we have precisely just emerged from—but also of the spectrum analysis of light that makes it possible to display the different colours, the range of colours that in this piece is enclosed only in white light. In a way the art-science relationship appears there more clearly, and is also present—more vaguely—in *Canon inverso* and has a subsequent development in the digital sculptures, where that type of "new visibility" produced by computers also appears.' Rubbing one's eyes as if coming out of sleep and finding the fog. A new visibility: the digital sculptures, the numerical tables, the bit maps, the statistics that prepare data and produce coded material, building another way of seeing, new systems of perception and manifestation, new languages and ways of formulating them. Commutability: through the digital revolution and computers the song of birds can be transformed, or the use of water can be turned into a graph. And from there it is possible to generate a sculpture, a translation into another language that is not the classic language. Eva Lootz transfers/translates into sculptoric matter—marble—hydrographic maps, land basins and the topographies of the waters of the river Guadalquivir through digital operations, starting from a three-dimensional model obtained through computer processes[6] that use parameters such as floods, changes, cuts and variations in the flow and historical course of rivers. As José María Parreño points out in Dis-cursos de agua, in reference to the digital sculptures, it is a feature of our times 'the preference of the code against the reality, the belief in the signifiers without the need for the sense. The digital will turn into a second nature, and perhaps we will end up being capable of of seeing things by looking through it.'[7] However, digital sculptures are not (in the way codes are) simple signifiers: they are the solidification of water and diagrams of reading that 'materialize' the language coded in the sculpture

Tungsten rocks in a glass cabinet (courtesy of Carmen Blanco)

Urna con rocas de Wolframio (cortesía de Carmen Blanco)

***Tungsten* (detail)**

***Wolframio* (detalle)**

6—'The summary of certain thoughts on the last stretch of the river Guadalquivir, through the mediation of CAD algorithms and the polished performance of CAM, results in a lovely corrugated ball. (...) When Eva Lootz codes her thoughts on the low Guadalquivir, she highlights the conditions of the river based seemingly on the forceful expressivity of a ribbed geodesic net over the body of an alleged white marble spheroid. It is as if in that formal code she had extracted the river from nature...' César Lanza, 'Hilos de agua,' in *Escultura negativa*, Fundación Arte y Mecenazgo, Madrid, 2014, p. 80.

7—José María Parreño, 'Silencio blanco / Canción del agua,' in *Dis-cursos de agua*, exhib. cat., Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2012, p. 73.

and they give visibility to the problems that are transmitted by the work and texts of Eva Lootz: the exploitation and contamination of the earth; the merchandization of water; the enthropy of consumption in cities; the increasing scarcity of water in the world; the privatization of a public good and its social injustice; the irresponsible hydraulic policies. 'WATER IS THE NAME OF THE LAST DROP,' she pierces on felt. The Watergate political scandals (for stealing and hiding information) and the ecological disaster of the Exxon Valdez (due to a lack of data processing). Water wars. 'WATER IS THE FUTURE NAME FOR THIRST.'

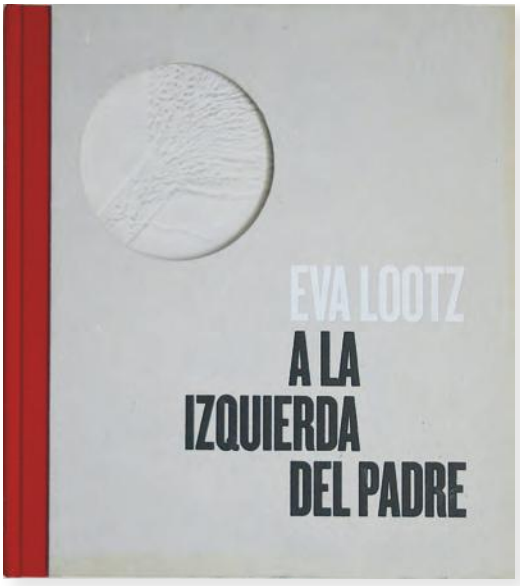
Predator capitalism. 'It was during the nineteen-eighties,' Eva Lootz writes to me, 'when I began to understand that geography is politics (oh, our learning in humanities...) that a "critique of political economy"—this is the subtitle of Das Kapital—does a striptease for the first time ... Now it is time to map that mutation of traditional capitalism into cognitive and financial capitalism, the 4th revolution, the digital one.' Capitalism, voracity, and the exploitation of water, of mines, of the earth. 'Capital—writes Lootz—against life.'[8] Craters, slashes, rips, contamination, poison, pestilence. Wounds. Chantal Maillard establishes a relationship between capitalism, the patriarchy, slavery and violence, putting forward 'categories which in these mining geographies,' she says 'come to my mind: humiliation, dominion, subjugation, censure, accumulation, exploitation, control. No longer powers or forces for the peaceful communication between beings, but categories of the will. / Sulphur and mercury, silver, copper and platinum for the longing of men / Extract: to force the mother, the mother rock.'[9] And also: social conflicts, economic interests, plundering, migrations, genocides. 'Why is it that metal and mortality begin with the same letter?' asks Lootz.[10] Instrumental reason and the effective technique of capitalism, that which Adorno and Horkheimer, in Dialectic of Enlightenment, labelled the domination of nature by technical reason, nature dominated: 'Knowledge, which is power, knows no obstacles, neither in the enslavement of men, nor in compliance with the world's rulers. (...) Technology is the essence of this knowledge. It does not work by concepts and images, by the fortunate insight, but refers to method, the exploitation of the labour of others' work and capital (...) What men want to learn from nature is how to use it in order wholly to dominate it and other men.'[11] And they ask: How much violence was necessary to achieve so simple an order? Violence exerted on the earth and on human beings: the extraction of minerals, transportation, salaries, major strikes, floods, abandonment, heavy metals, toxic spills. Nature dominated. Eva Lootz frames her work in the geographic, geologic, and historical study of mines, salt mines, quarries: the mining deposit of Corta Atalaya in Riotinto (Huelva); the mercury mines of Almadén (Ciudad Real); the lead, silver, and zinc mines in Rodalquilar (Almería); the gold deposits in Las Médulas (León); the quarries or pedreres de marès in Menorca; the salt mines and salt deposits in Torrevieja. Her research produces texts, drawings, installations, materials such as mercury, salt,

***A la izquierda del padre*, exhibition catalogue, 2009**

***A la izquierda del padre*, catálogo de exposición, 2009**

***Negative Sculpture*, exhibition catalogue, 2014**

***Escultura negativa*, catálogo de exposición, 2014**

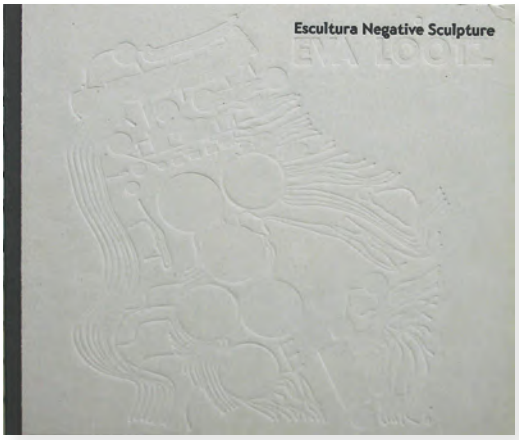


8—Eva Lootz in *Escultura negativa*, *op. cit.*, p. 20.

9—Chantal Maillard, 'Homo Sapiens Obliviosus,' in *Escultura negativa*, *op. cit.*, p. 49.

10—Eva Lootz in *Escultura negativa*, *op. cit.*, p. 12.

11—Max Horkheimer & Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Verso, London, 1997, p. 4. See especially 'The Concept of Enlightenment,' p. 3-42.



las irresponsables políticas hidráulicas. "AGUA ES EL NOMBRE DE LA GOTA QUE COLMA EL VASO", escribe perforando el fieltro. Los escándalos políticos del Watergate (por robo y ocultación de datos) y el desastre ecológico del Exxon Valdez (por falta de elaboración de datos). Guerras del agua. "AGUA ES EL NOMBRE FUTURO DE LA SED".

Capitalismo depredador. "A lo largo de los años 80", me escribe Eva Lootz, "es cuando fui comprendiendo poco a poco que geografía es política (ay, nuestra formación en humanidades...), que la 'crítica de la economía política' —ese es el subtítulo de *Das Kapital*—por primera vez va haciendo el *striptease*... Ahora toca hacer la cartografía de esa mutación del capitalismo tradicional en capitalismo cognitivo y financiero, la 4.ª revolución, la digital". Capitalismo, voracidad y explotación del agua, de las minas, de la tierra. "El capital —escribe Lootz— contra la vida"[8]. Cráteres, roturas, desgarrones, contaminaciones, tóxicos, pestilencias. Heridas. Chantal Maillard establece una relación entre el capitalismo, el patriarcado, la esclavitud y la violencia proponiendo las "categorías que en estas geografías mineras", dice, "acuden a mi mente: humillación, dominio, sometimiento, censura, acumulación, explotación, control. Ya no poderes o fuerzas para la comunicación pacífica entre los seres sino categorías de la voluntad. / Azufre y mercurio, plata, cobre y platino para el ansia de los hombres / Extraer: violentar la madre, la roca madre"[9]. Y también: conflictos sociales, intereses económicos, expolios, migraciones, genocidios. "¿Por qué será que metal y muerte empiezan con la misma letra?", pregunta Lootz[10]. La razón instrumental y la eficacia técnica del capitalismo depredador, lo que Adorno y Horkheimer, en *Dialéctica de la Ilustración*, llamaron el dominio de la naturaleza por la razón técnica, la naturaleza dominada: "El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización/explotación de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo. (...) La técnica es la esencia de tal saber. Este no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros, al capital. (...) Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo, a ella y a los hombres"[11]. Y preguntan: ¿cuánta violencia ha sido necesaria para lograr un orden tan sencillo? Violencia sobre la tierra y sobre las personas: extracción de minerales, transportes, salarios, grandes huelgas, inundaciones, abandonos, metales pesados, vertidos tóxicos. Naturaleza dominada. Eva Lootz entrama su obra en el estudio geográfico, geológico e histórico de minas, salinas, canteras: yacimiento minero de Corta Atalaya en Riotinto (Huelva), minas de mercurio de Almadén (Ciudad Real), minas de plomo, plata y zinc en Rodalquilar (Almería), yacimientos de oro en Las Médulas (León), canteras o *pedreres de marès* en Menorca, salinas y depósitos de sal en Torrevieja. De su investigación, surgen textos, dibujos, instalaciones, materiales como el mercurio, la sal, la arena de sílice, el mármol, el plomo, el estaño. El wolframio[12]. Minerales con memoria: "Hay un solape en todo

8—Eva Lootz en *Escultura negativa*, op. cit., p. 20.

9—Chantal Maillard, "Homo Sapiens Obliviosus", en *Escultura negativa*, op. cit., p. 49.

10—Eva Lootz en *Escultura negativa*, op. cit., p. 12.

11—Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2006, p. 60. V. especialmente "Concepto de Ilustración", pp. 69-95.

12—"De alguna manera quiero incorporar ese tema que no sé si conoces (aunque solo sea incorporando carburo de wolframio, un polvillo gris oscuro, casi negro en alguna de las piezas...) Resulta que el

flint sand, marble, lead, tin. Tungsten.[12] Minerals with memory: 'There is an overlapping in this whole issue of the historical memory and I noticed that it is falling into a blind spot… or swallowed by a thick fog…' *Niebla, decían* (Fog, They Said)… Again, *Cut Through the Fog*: crossing through the fog. Maps of transformations extending and rising to the surface, dynamic cartographies, trajectories: Eva Lootz delves into the tungsten mines of Varilongo, known as the mines of Santa Comba, of Fontao (or of Silleda and Vila de Cruces) and of Mount Neme (or of Carballo) in Galicia. She searches in different archives to obtain data. And she asks: '1. How many tungsten mines were active in Galicia during the 20th century and where are they located in order to create a graph? 2. How many tonnes of tungsten were exported to Nazi Germany between 1936 and 1945? This is complicated data to calculate because a large amount was sent secretly… I can tell you that in 1945 the Allies demanded that Spain extradite 549 German agents with names and surnames (contained in a book) that of course Franco's regime never handed over. 3. How many people worked in those mines? and 4. How many of them were political prisoners?'

Translating the land into language is a constant in the work of Eva Lootz. Proposing (as Deleuze would say) the emergence of language on the surface. The names of those women who have not only been forgotten, but erased, banished from the language: thrown into a hole along the lines of the symbolic are also extracted from the fog. Those women who have been denied the word, the voice. Those who have been named, classified, appealed to by the voice of the other. Of the father. Of order. Of law. Eva Lootz is located to the left of the Father and she enters the shadows of patriarchy. For it is not only the children of father Cronus, the men, the exploited, the humiliated, the devoured: the women, like the earth, says Eva, are 'infinitely exploitable, susceptible to being dominated and placed at the service of… The earth as a mere deposit of raw materials placed at the disposal of the strongest, and woman as the object of enjoyment, the generator of labour force and manpower without pay.' To the right of the Father are the Son, the Word and the Light, the elite; to the left are the banished, the excluded. The unnameable. The women who have had to use 'stealth, undercover action, subterfuge and cunning.'[13] Those who have not gone to war but who, as the Egyptian writer Nawal Al Saadawi writes, since time immemorial have been beaten, have been silenced; have had their tongues cut off, have been told to shut up. Those who, like Antigone, Cassandra, Clytemnestra or Medea, echo of the voice of the Father who designates them as queens, magicians, sisters, mad women; have had their functions and meanings condemned; have been expelled beyond the walls and beyond language. (Or those, the saints, who, to the right of the beloved God/Father/Husband, are allowed the sublime enamoured voice: Saint Hildegard of Bingen, Saint Therese, Sister Juana Inés de la

Monte Neme mines **Minas de Monte Neme**

12—'Somehow I want to incorporate this topic that I don't know if you are familiar with (even if it is just by adding tungsten carbide, a dark grey dust, almost black in some of the pieces…). It turns out that wolfram, also called tungsten, is used to harden steel. The Nazis needed it and obtained it from India and Indonesia and suddenly the British cut off their supply, so they started to obtain it from Galicia. There was a great tungsten boom between 1937 and 1945. Approximately 20,000 people worked in the mines, many were Republican prisoners, there was contraband, clandestine seekers, espionage, fortunes that appeared overnight… Recently I think they made a film titled *Lobos sucios*… These places are near A Coruña and they reached a new height during the Korean war (oh dear, violence as usual…) and then they declined and I think they were closed down in 1963.' Texts by Eva Lootz in emails dating from August, September, and October 2016.

13—Eva Lootz in *A la izquierda del padre*, exhib. cat., Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2010, p. 13.

este tema con la memoria histórica y noté que es adentrarse en un ángulo ciego… o en la niebla espesa…" *Niebla, decían*… De nuevo, *Cut Through the Fog*: atravesar la niebla. Extender y emerger en la superficie mapas de devenires, cartografías dinámicas, trayectos: Eva Lootz se adentra en las minas de wolframio de Varilongo, conocidas como Santa Comba, de Fontao (o de Silleda y Vila de Cruces) y de Monte Neme (o de Carballo), en Galicia. Recorre diferentes archivos para obtener datos. Y pregunta: "1. ¿Cuántas minas de wolframio estuvieron activas en Galicia a lo largo del siglo XX y cuál es su emplazamiento para poder hacer un gráfico? 2. ¿Cuántas toneladas de wolframio se exportaron a la Alemania nazi entre 1936 y 1945?, dato muy difícil de calcular porque gran parte fue enviado de manera clandestina…, con decirte que en el 1945 los Aliados le reclaman a España la extradición de 549 agentes alemanes con nombres y apellidos (que vienen en un libro) que por supuesto el régimen de Franco nunca entregó. 3. ¿Cuántos obreros trabajaron en esas minas? y 4. ¿Cuántos de ellos fueron presos políticos?".

Traducir la tierra al lenguaje es una de las constantes en la obra de Eva Lootz. Proponer (diría Deleuze) la emergencia del lenguaje en la superficie. De la niebla, también, se extraen los nombres de aquellas que han sido no sólo olvidadas, sino suprimidas, expulsadas de la lengua: a un agujero en el orden de lo simbólico. Aquellas a quienes se les ha negado la palabra, la voz. Aquellas que han sido nombradas, clasificadas, apeladas por la voz del otro. Del padre. Del orden. De la ley. Eva Lootz se sitúa a la izquierda del Padre y se adentra en las sombras del patriarcado. Pues no son solo los hijos del padre Cronos, los *hombres*, los explotados, humillados, devorados: las mujeres, como la tierra, dice Eva, son "infinitamente explotables, susceptibles de ser dominadas y puestas al servicio de… La tierra como mero depósito de materias primas a disposición del más fuerte y la mujer como objeto de disfrute, engendradora de mano de obra y fuerza de trabajo no remunerada". A la derecha del Padre están el Hijo, la Palabra y la Luz, los elegidos; a la izquierda, los expulsados, los excluidos. Los innombrables. Las que han tenido que valerse del "sigilo, la acción encubierta, el subterfugio y la astucia"[13]. Las que no han ido a la guerra sino que, como relataba la escritora egipcia Nawal Al Saadawi, inmemorialmente han recibido palo, se les ha cerrado la boca, cortado la lengua, se las manda callar. Aquellas que, como Antígona, Casandra, Clitemnestra o Medea, resonancias de la voz del Padre que las designa reinas, magas, hermanas, locas, condena y cerca sus funciones y significados, son arrojadas fuera de las murallas y del lenguaje. (O aquellas, las santas a las que, a la derecha del amado Dios/Padre/Esposo, se les permite la voz sublime enamorada: Santa Hildegarda de Bingen, Santa Teresa, Sor Juana Inés). Hasta el siglo XVII no se conoce lo que dicen las mujeres *de sí mismas*, pues han sido nombradas por los hombres (Sófocles, Eurípides, Ovidio, San Agustín, Rousseau) o hablado desde otra voz. Y cuando la duquesa Margaret of Newcastle, abre la boca, dice: "Las mujeres

wolframio, también llamado tungsteno sirve para endurecer el acero, los nazis lo necesitaban y lo obtenían de la India y de Indonesia y a partir de un momento dado los británicos les cortaron el suministro, así que empezaron a abastecerse en Galicia. Hubo un verdadero *boom* del wolframio, entre 1937 y 1945 trabajaban 20.000 personas en esas minas, muchos de ellos eran presos republicanos, hubo contrabando, buscadores clandestinos, espionaje, fortunas que se hicieron de la noche a la mañana… Hace poco creo que hicieron también una película que se llama *Lobos sucios*… Estos lugares están cerca de A Coruña y tuvieron un segundo auge durante la guerra de Corea (ay, siempre la violencia…), luego decayeron y se cerraron creo que en el 63". Textos de Eva Lootz procedentes de correos electrónicos de agosto, septiembre y octubre de 2016.

13—Eva Lootz en *A la izquierda del padre*, cat. exp., Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2010, p. 13.

Cruz). Until the 17th century we do not know what women have said about themselves, for they have been named by men (Sophocles, Euripides, Ovid, Saint Augustine, Rousseau) or they have spoken through another's voice. And when the duchess Margaret Cavendish, opens her mouth, she says: 'Women live like bats or owls, labour like beasts and die like worms.'[14] Elementary mush. And Lady Winchilsea exclaims in her poems: 'How we are fallen! Fallen by mistaken rules, and education's more than nature's fools; debarred from all improvements of the mind.'[15] While Olimpe de Gouges claims: woman has the right to mount the scaffold, she should equally have the right to mount the tribune (*Declaration of the Rights of Woman and of the Female Citizen*, 1791). Mary Wollstonecraft, Joan Rivière, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Betty Friedan… Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Alejandra Pizarnik. Sylvia Plath: 'Daddy I have had to kill you / You died before I had time. / Marble-heavy, a bag full of God / Ghastly statue with one Grey toe / Big as a Frisco seal. / I have always been scared of you (…) O you…'[16] Killing the father. In the drawings of Eva Lootz, women speak, shout, open their mouths, ask, protest, write, and articulate their voice in a language that existed before they were born. They burst in from silence, from the universe of insignificance that they had been buried under. And like Forough Farrokhzad, they say: 'If I only have my voice, why should I be quiet?'[17]

In the Vienna of the nineteen-fifites and sixties—the city that Eva Lootz fled from to the plateau seeking air; to breathe—there emerged a series of women poets and writers, such as Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann and Marlen Haushofer, belonging to the group of Austrian writers from the post-war, known as Die Verbannten: the banished ones, the lost ones. There appeared the affronted Elfriede Jelinek, Nobel Literature Prize (to the regret of many), Christa Wolf in Germany, Hertha Müller, Nobel Literature Prize, Maja Haderlap, the silenced one. The lost women, the banished women, write, speak. 'Cleaning the language—they say—of the word that men use to talk about women in their name, usurping their place and killing their passions.' Women who want to write the world using their own words and not through a discourse manufactured over centuries by male authors. On the Castilian Plateau, writing, the *mostrar/nombrar* by Eva Lootz becomes one with the writing of these women. 'How many of them do you know?' she asks on the walls of the Villa Romana in Florence, where she spells their names using female hair: Katja Lange, Edith Södergran, Hannah Wilke, Ana Mendieta, Ingeborg Bachmann, among others. Like Eva Lootz, they want to change language: 'You cannot build a new world without a new language,' they say.

14—Cited by Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Harcourt, New York, 2005, p. 61.

15—*Ibid*., p. 58.

16—Sylvia Plath, *'Daddy,'* in *Collected Poems*, Faber and Faber, London, 1981.

17—Forough Farrokhzad, poet, writer, feminist and film director born in Teheran, Iran, in 1935. Author of the film *The House is Black* (1963). Critical of the Ayatollah's regime, she died tragically in a car accident in Paris when she was 33.

viven como murciélagos o búhos, trabajan como bestias y mueren como gusanos"[14]. Papillas elementales. Y Lady Winchilsea exclama en sus poemas: "¡Qué bajo hemos caído!, caído por reglas injustas, necias por educación más que por naturaleza, privadas de todos los progresos de la mente"[15] . Mientras que Olimpe de Gouges reclama: si una mujer tiene el derecho al cadalso, lo tiene asimismo a subir a la tribuna (*Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*, 1791). Mary Wollstonecraft, Joan Rivière, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Betty Friedan… Marguerite Yourcenar, la Duras, Alejandra Pizarnik. Sylvia Plath: "Papi, tenía que matarte pero / Moriste antes de que me diera tiempo. / Saco lleno de Dios, pesado como el mármol, / Estatua siniestra, espectral, con un dedo del pie gris, / tan grande como una foca de Frisco (…) / Siempre te tuve miedo: a *ti*, a *ti*"[16]. Matar al padre. En los dibujos de Eva Lootz, las mujeres hablan, gritan, abren las bocas, preguntan, protestan, escriben y articulan su voz en un lenguaje que las precedía antes de nacer. Irrumpen desde el silencio, desde el universo de la insignificancia al que habían sido relegadas. Y como Forough Farrokhzad, dicen: "Si sólo tengo la voz, ¿por qué callarme?"[17].

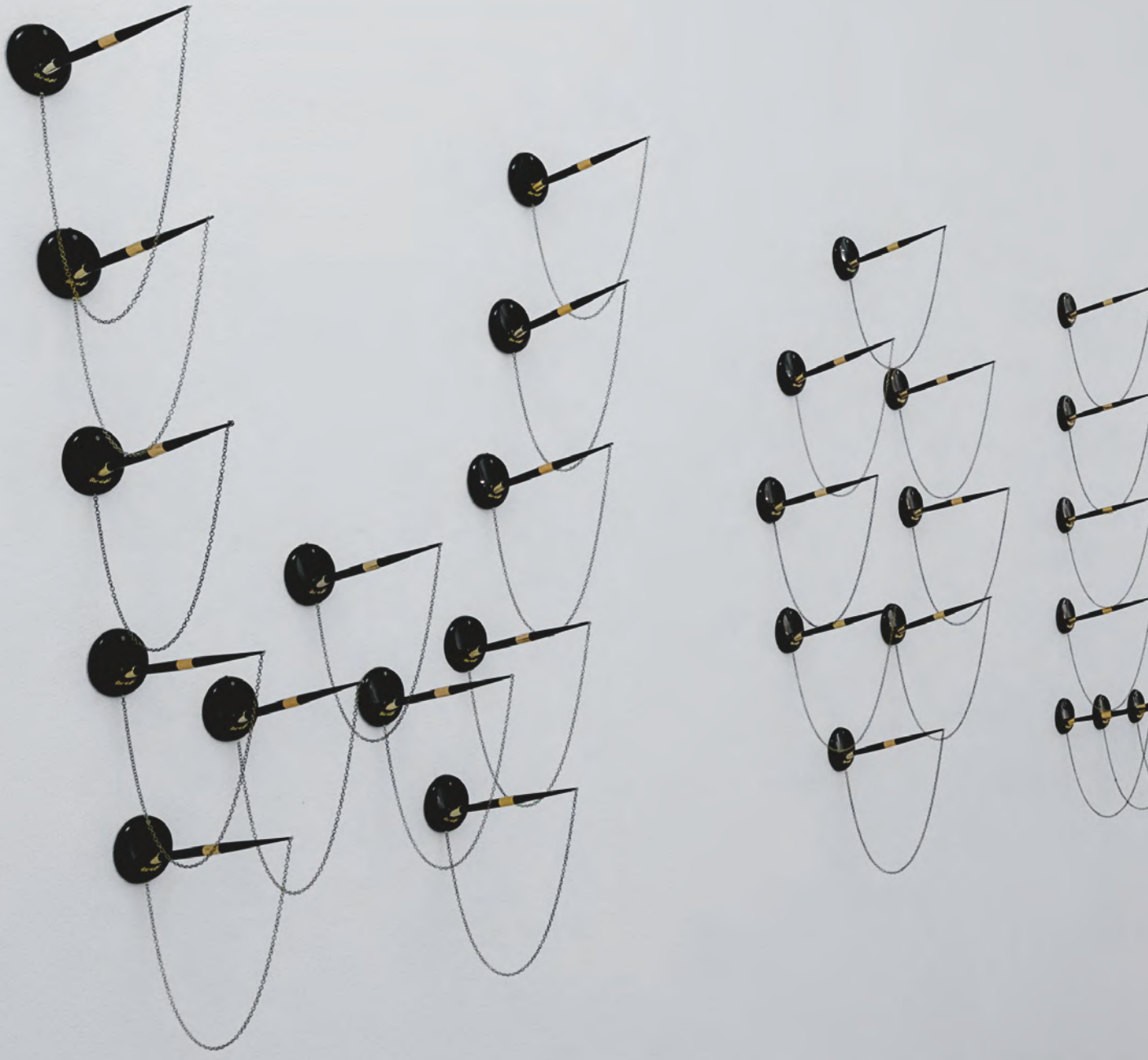
En la Viena de los años cincuenta y sesenta, ciudad de la que Eva Lootz escapa hacia la meseta pidiendo aire, respirar, emergen una serie de mujeres poetas y escritoras, como Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann y Marlen Haushofer, pertenecientes al grupo de escritores austríacos de posguerra conocidos como Die Verbannten: los desterrados, los perdidos. Surgen la denostada Elfriede Jelinek, Premio Nobel de Literatura (a pesar de muchos), Christa Wolf en Alemania, Hertha Müller, Premio Nobel de Literatura, Maja Haderlap, la silenciada. Las perdidas, las desterradas, escriben, hablan. "Limpiar la lengua —dicen— de las palabras de las que se sirven los hombres para hablar de las mujeres en su nombre, usurpando su sitio y matando sus pasiones". Mujeres que quieren escribir el mundo con sus propias palabras y no a través del discurso fabricado durante siglos por autores masculinos. En la Meseta, la escritura, el *mostrar/nombrar* de Eva Lootz se une con la escritura de estas mujeres. "¿Cuántas de ellas conoces?", pregunta en las paredes de la Villa Romana de Florencia, donde inscribe sus nombres con pelo femenino: Katja Lange, Edith Södergran, Hannah Wilke, Ana Mendieta, Ingeborg Bachmann, entre otras. Como Eva Lootz, quieren cambiar el lenguaje: "No se construye un mundo nuevo sin un lenguaje nuevo", dicen.

14—Citado por Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 86.

15—Ibíd., p. 83.

16—Sylvia Plath, *"Papi"*, en *Poesía completa*, trad. Xoán Abeleira, Bartleby Editores, Madrid, 2008.

17—Forough Farrokhzad, poeta, escritora, feminista y directora de cine nacida en Teherán, Irán, en 1935. Autora del film *The House is Black* (1963). Crítica con el régimen de los ayatolás, pereció trágicamente en accidente de coche en París a los 33 años.



***Wolframio*, gráficos y dibujos**

Wolframio, 2016

MINAS DE WOLFRAMIO EN GALICIA
GALICIAN TUNGSTEN MINES

1. Monte Barbeito (Arteixo)
Explotación entre 1940 y 1945, después abandonada
Mined from 1940 to 1945, later abandoned

2. Monte Neme (Carballo)
Importantes, cerradas en 1983, actualmente en trance de ser explotadas de nuevo
Important mines, closed in 1983, currently in the process of being mined again

3. Área de Zas (entre Romelle y Grixoa)
Explotación esporádica y artesanal (á roubeta)
Sporadic, small-scale (á roubeta [illegally])

4. Santa Comba (Varilongo y Coristanco)
Importantes, cerradas en 1983
Important mines, closed in 1983

5. San Finx
Compañía inglesa adquirida por el Banco Pastor y zona libre de explotación artesanal (á roubeta), importante
An English Company bought by the Banco Pastor and a free small-scale mining zone (á roubeta [illegally]), important

6. Valle de San Lourenzo, Monte Pindo
Abandonada
Abandoned

7. Minas de A Susana y A Bouza
Sin explotación, virtualmente explotables
No mining activity, virtually mineable

8. Serra do Barbanza (al N y NO de Escarabote)
Sin explotación
No mining activity

9. Grupo Boliches (al O de Sanxenxo)
Explotación antigua
Former mining activity

10. Fontao y Carboeiro
Importantes, cerradas en 1983
Important, closed in 1983

11. Zona de Silleda, Beariz (Pesqueira y Avión)
Explotada artesanalmente (á roubeta) y por aventureros
Small-scale mining (á roubeta [illegally]) and by profiteers

12. Grupo Gomesende. Mina Sultana
No rentable, abandonada
Not profitable, abandoned

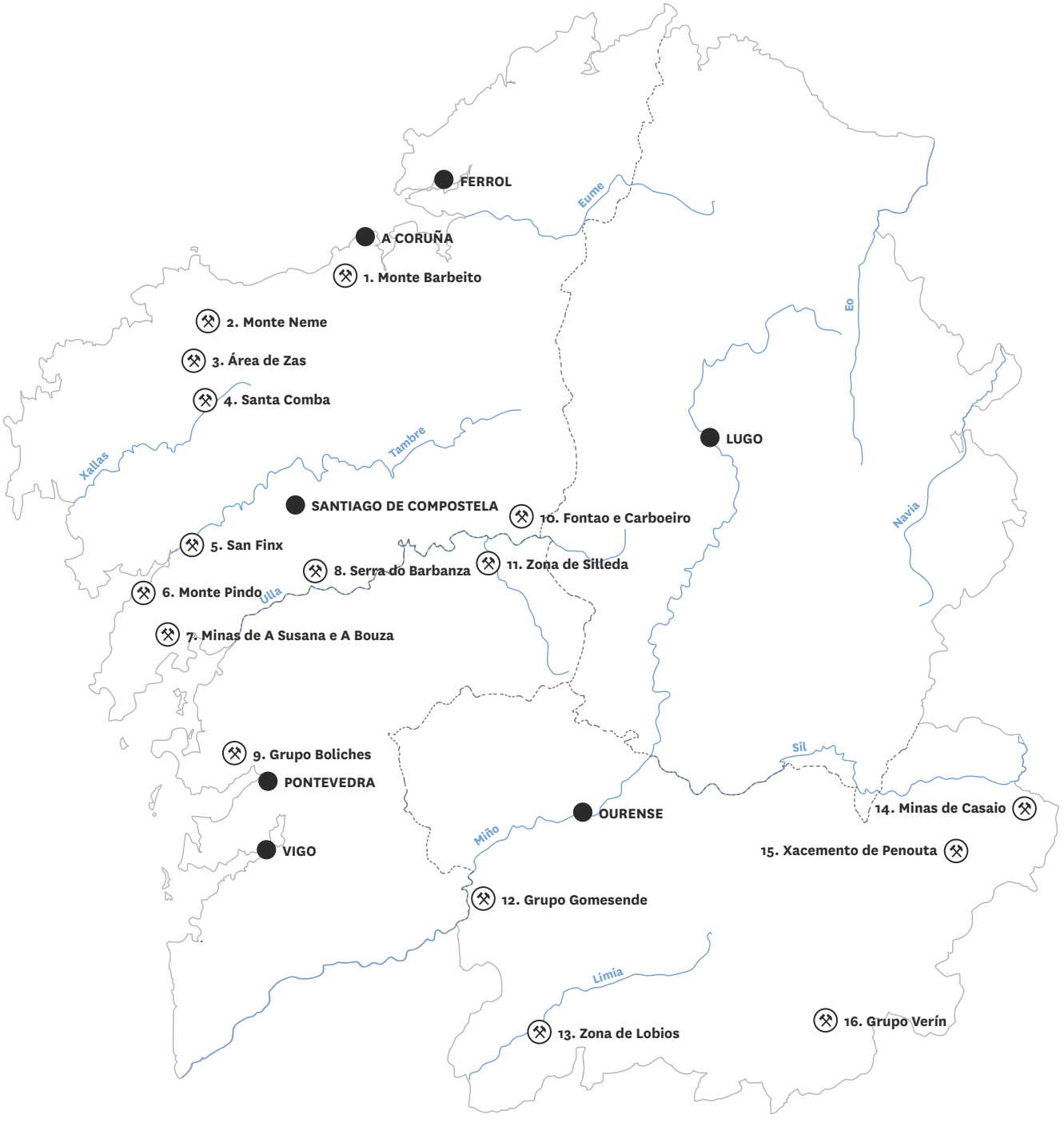
13. Zona de Lobios. Mina de las Sombras
Abandonada
Abandoned

14. Minas de Casaio (Barco de Valdeorras)
Importantes, cerradas en 1963
Important, closed in 1963

15. Xacemento de Penouta (Viana do Bolo)
Cerradas en 1983
Closed in 1983

16. Grupo Verín (zona del río Támega)
Sin explotación
No mining activity

Gráfico con la situación de las minas



CUT THROUGH THE FOG
EVA LOOTZ

Monte Neme mines

Minas de Monte Neme

IDAS Y VENIDAS POR LA RÚA DE VALLE INCLÁN

La exposición *Cut Through the Fog* ha sido una espléndida ocasión para repensar conceptos y planteamientos en el marco de una arquitectura cuyos ángulos repentinos y escaleras con gradientes diferenciados —pero nunca gratuitos— me resultaron enormemente estimulantes.

Hay algo mineralógico en la experiencia de entrar en este edificio, como cuando siguiendo el curso de un río uno tropieza con una piedra trabajada por el agua, que por fuera es áspera y gris y por dentro esconde una masa de cuarzo blanco y resplandeciente en cuyo interior el agua ha labrado una cavidad.

FROTARSE LOS OJOS

Hoy todos formamos parte de *comunidades en crisis* que se enfrentan a cambios drásticos en los modos de vida ocasionados en gran medida por las mutaciones del capitalismo que hasta anteayer era productivo y ahora es capitalismo financiero o capitalismo del desastre —que, como ha mostrado Naomi Klein[1]— saca provecho de las catástrofes naturales y donde no las hay las produce. Así podría decirse que la figura del refugiado es la imagen viviente de la precariedad de la vida dentro de los Estados nacionales que se revelan incapaces de garantizar la aplicación de los derechos humanos para todos sus habitantes. “Para qué queremos el infierno si ya tenemos la patria”, decía la obra de la artista mejicana Minerva Cuevas.

De ahí el interés que cobran los proyectos supranacionales por un lado y las redes de apoyo mutuo locales a nivel de ciudad, de barrio o de vecindad. *Urban Citizenship* en Zúrich, *Bureau d’études* en París, *Observatorio urbano* en Madrid, con sus respectivas oficinas para los sin papeles y organizaciones similares en todo el mundo muestran la inquietud de amplias capas de la sociedad. “¡Ningún ser humano es ilegal!”, se lee en varias de las obras de Rogelio López Cuenca...

En cuanto a los artistas visuales nos han convertido en proveedores de materia prima para las industrias del entretenimiento y del lujo, cuando una parte importante del gremio aspirábamos a ser portavoces del pensamiento crítico.

1—Naomi Klein, *The Shock Doctrine,* Knopf Canada, Toronto, 2008.

CUT THROUGH THE FOG EVA LOOTZ

COMINGS AND GOINGS ALONG RÚA VALLE INCLÁN

The exhibition *Cut Through the Fog* has been a wonderful occasion to rethink concepts and approaches in the context of an architecture whose sudden angles and stairs with differing—but never unjustified—gradients have been enormously stimulating.

There is something mineralogical in the experience of entering this building, like when following the course of a river one trips on a rock that has been moulded by water. On the outside it is rough and grey, while inside it conceals a mass of white and glowing quartz where water has carved a hollow space.

RUBBING ONE'S EYES

Today we are all part of 'communities in crisis' that are faced with drastic changes in our ways of life that to a great extent are the result of the mutations in capitalism that until the day before yesterday was productive and today is financial capitalism or disaster capitalism that,—as Naomi Klein[1] has shown—takes advantage of natural catastrophes, and when these are lacking, causes them. Thus it could be said that the figure of the refugee is the living image of the precariousness of life within the national States that reveal themselves as incapable of guaranteeing the application of human rights to all their inhabitants. 'What do we need hell for if we have the motherland,' states the work of the Mexican artist Minerva Cuevas.

This is the reason behind the interest in supranational projects on the one hand, and the local networks of mutual support at city, quarter, or neighbourhood level on the other. *Urban Citizenship* in Zurich, *Bureau d'études* in Paris, *Observatorio urbano* in Madrid, with their respective offices for the undocumented, and similar organisations all over the world show the concern felt by wide layers of society. 'No human being is illegal!' we read in several of the works by Rogelio López Cuenca.

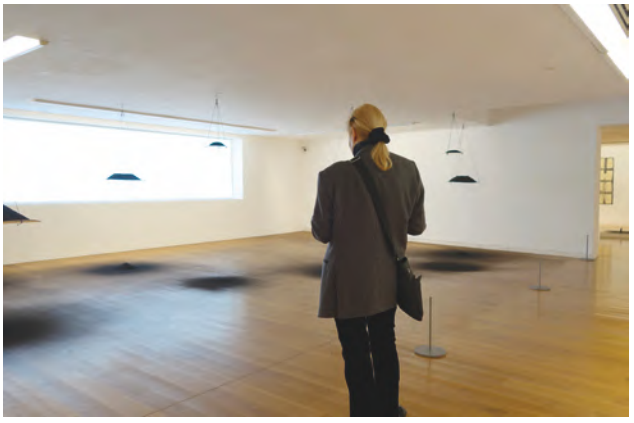
Concerning visual artists, they have turned us into suppliers of raw material for the entertainment and luxury industries, when a large sector of the guild aspired to be spokespersons for critical thinking.

Personally, I have not lost faith in this aspiration even though at this point in time the alliance between the culture industry and large firms is practically complete.

1—Naomi Klein, *The Shock Doctrine*, Knopf Canada, Toronto, 2008.

Inverse Canon*, 1987** **Setting up *Great Cascade

Canon inverso*, 1987** **Montando *Gran cascada



Not long ago the heirs of the painter Agnes Martin signed a collaboration agreement with the fashion multinational COS and now the garments hang at the Guggenheim New York store coinciding with that artist's retrospective at the museum.

And that is not all: the neoliberal system has thoroughly used the figure of the 'artist'; it has used the prestige that still surrounds the word, together with its taste of liberty and rebellion, to turn it into a model of casual workers, with scarcely any rights and with meagre social protection.

In spite of this, the word 'creativity' is on everyone's lips; there isn't a company that doesn't demand 'creativity' from its executives and artists either rely on a well-oiled marketing apparatus, or they turn into marginal existences whose ideas are often exploited by designers and run of the mill 'copywriters.'

At this point I can only conceive art in relation to a liberating and life-transforming project.

That involves the reformulation of the concept of wealth and paying attention to the environment; taking the side of women against patriarchal structures; the warnings against the systematic exploitation of vulnerable existences and supporting indigenous communities that are governed by subsistence economies, and by being harassed by transnational firms, are at the brink of extermination.

THAT WHICH IS VISIBLE

My field of work is that which is visible.

We visual artists show, we disclose.

I have always been aware of how precarious our eyesight, that is by the way, marvellous, is.

I have always asked myself what it is possible to see, what it is possible to say. Does what we say account for what we see? What amount of discourse is there in what we see? Where is that which doesn't fit into words?

This is the reason for having the piece *mostrar/nombrar* (To Show / To Name) appear at the beginning of the exhibition.

To name is to say chimney, cloud, apple, and to know that one is immersed in the webs of language.

To show, on the other hand, is to point with your index finger as if to say: look… over there, the yellow leaves, the reflection on the window pane… to point at the world that always shows itself with an unspeakable rest, to draw attention on the fact that our gaze fishes more than what can be sold at the marketplace of meaning.

To see produces images.

In ancient times, images served to give an account of the world; they helped to own it; they interpreted reality or offered a model of beauty. Today, as a friend of mine says, they serve to pluck our eyes out.

The permanent sensorineural excitement together with the frantic rhythm of life produces anaesthesia, glut, lethargy, and depression.

Today we are faced with a system of induced functional blindness.

'Those who tell us what we are seeing are not letting us see,' says El Roto with his usual marksmanship.

And this exhibition revolves around the difficulty of carrying out a coherent reading of reality from that which we see.

Por mi parte no renuncio a esta aspiración a pesar de que a estas alturas la alianza entre la industria cultural y las grandes empresas es prácticamente completa.

Hace poco los herederos de la pintora Agnes Martin firmaron un contrato de colaboración con la multinacional de la moda COS y las prendas cuelgan en la tienda del Guggenheim de Nueva York coincidiendo con la retrospectiva de la artista en el museo.

Y no solo eso: el régimen neoliberal se ha servido de la figura del *artista* a fondo, se ha servido del prestigio que aún reviste a esta palabra, de su sabor a libertad y rebeldía para convertirlo en paradigma del trabajador precarizado, con apenas derechos y con una protección social exigua.

Sin embargo, la palabra *creatividad* está en la boca de todos, no hay empresa que no exija *creatividad* a sus ejecutivos y los artistas, o cuentan con un bien engrasado aparato de *marketing*, o se convierten en existencias marginales cuyas ideas a menudo son explotadas por los diseñadores y los *creativos* de turno.

A estas alturas solo puedo concebir el arte en relación a un proyecto emancipador y de transformación de la vida.

Eso pasa por la reformulación del concepto de riqueza e incluye la atención al medio ambiente, el tomar partido por las mujeres frente a las estructuras patriarcales, la alerta frente a la explotación sistemática de las existencias vulnerables y el apoyo a las comunidades autóctonas que se rigen por economías de subsistencia, y que, acosados por las empresas transnacionales, se hallan al borde del exterminio.

LO VISIBLE

Mi campo de trabajo es lo visible.

Los artistas visuales mostramos, damos a ver.

Siempre he sido consciente de lo precario de este, por otra parte, maravilloso sentido nuestro que es la vista.

Siempre me he preguntado qué es posible ver, qué es posible decir. ¿Lo que decimos da cuenta de lo que vemos? ¿Cuánto hay de discurso en lo que vemos? ¿Dónde queda aquello que no cabe en las palabras?

De ahí la pieza *mostrar/nombrar* al comienzo del recorrido de la exposición.

Nombrar es decir chimenea, nube, manzana y saberse inmerso en las redes del lenguaje.

Mostrar, en cambio, es apuntar con el índice como diciendo: mira... allí, las hojas amarillas, el reflejo en la ventana... apuntar hacia el mundo que se muestra siempre con un resto inefable, llamar la atención sobre el hecho de que nuestra mirada pesca más de lo que se puede vender en el mercado del sentido...

Ver produce imágenes.

Las imágenes antiguamente servían para dar cuenta del mundo, ayudaban a hacerse con él, interpretaban la realidad u ofrecían un modelo de belleza, hoy, como dice un amigo mío, sirven para sacarnos los ojos.

La permanente excitación neurosensorial unida al ritmo frenético de la vida produce anestesia, empacho, letargo y depresión.

Hoy nos enfrentamos a un régimen de ceguera funcional inducida. “Los que nos dicen lo que vemos no dejan ver”, decía con su habitual puntería El Roto.

Screens do not only entertain us, they also keep us busy until they devour our free time or either they are watching us, controlling us, keeping track of the hours during which we are connected and even recording the movement of our eyes.

This is the blindness I'm talking about.

This is the fog I'm talking about.

EIGHT FOGS

It's no wonder that I happened to talk about the difficulty of seeing precisely in a country where there is so much fog.

I didn't realise to what extent.

The Galician language has no fewer than eight words to refer to fog. I am grateful to my friend Chisco for having listed them.

Beautiful words: *brétema*, *barrufa*, *néboa*, *malina*, *mera*, *mexona*, *orballanta* and *borraxeira*.

There are fogs that dampen; there are those that darken the day; there are those that suddenly emerge from the sea; there are those that create thick bands; there are those that blur; there are those that stay balanced in the air.

All of them prevent us from seeing, but not all of them are equally dangerous and persistent.

...Shipwrecking from not seeing the rocks, falling off a cliff from not seeing the curve...

But let's not only look at the negative side.

It is perhaps in that loss of clarity of vision, in that loss of focus (which is at the same time like losing one's footing) where there is also an opportunity to sense another concept of vision and an opportunity to transform our concept of time, provided that the blindness is temporary, of course...

THE AIM IS ALWAYS IN THE PRESENT...

I find great interest in the review that Mieke Bal carries out of hegemonic temporalities and her analysis of the political agency beyond that which is thematic.

In 1994 *A Farewell to Isaac Newton* provided an initial formulation to changes observed in our visible surroundings, to an increasing anaesthesia resulting from an excess of stimuli, the progressive disconnection of images from the guarantees provided by the body, the oversaturation of the senses. I executed it using a space that was practically completely white, making it difficult to distinguish any outlines, and that spectators have to cross on their own. There, fragments of frozen ships (covered in paraffin) stick out from the walls, a broom is trapped in the ice (in the paraffin), a cold bed awaits, a bollard is distinguished. All of it creates a time bubble that when it is crossed reminds one not only of the freezing of life in the hostile Arctic, but is simultaneously evocative of a farewell to the mechanistic vision of the world, of that world that Newton helped to establish in an essential way.

However, when revisiting *A Farewell to Isaac Newton* now at the CGAC of Santiago de Compostela, strolling back and forth across that walkway, I feel that rather than alluding to blindness, what that space actually does is expand silence. To a great extent it is thanks to synaesthesia that the absence of colour produces silence on the spectator.

(previous page)
***Mountain* (detail)**

(página anterior)
***Montaña* (detalle)**

Y esta exposición gira alrededor de la dificultad de hacer una lectura coherente de la realidad a partir de lo que vemos.

Las pantallas no solo nos entretienen, nos mantienen ocupados hasta devorar el tiempo libre sino nos vigilan, nos controlan, hacen el recuento de las horas en las que estamos conectados y registran hasta el movimiento de los ojos.

Esta es la ceguera de la que hablo.

Esta es la niebla de la que hablo.

OCHO NIEBLAS

No deja de ser curioso que vine a hablar de la dificultad de ver precisamente en un país en el que abundan las nieblas.

Ignoraba yo hasta qué punto.

No menos de ocho palabras tiene el gallego para hablar de la niebla. Debo al amigo Chisco el habérmelas enumerado.

Palabras hermosas: *brétema*, *barrufa*, *néboa*, *malina*, *mera*, *mexona*, *orballanta* y *borraxeira*.

Hay nieblas que mojan, las hay que oscurecen el día, las hay que vienen del mar y son repentinas, las hay que forman franjas espesas, las hay que se difuminan, las hay que se balancean en el aire.

Todas impiden ver, pero no todas son igual de peligrosas y persistentes.

...Naufragar por no ver las rocas, despeñarse por no ver la curva...

Pero no veamos solo el aspecto negativo.

Tal vez en esa pérdida de nitidez de la visión, en ese perder foco que es a la vez un perder pie haya también una oportunidad para intuir otro concepto de visión y una ocasión para transformar nuestro concepto del tiempo, siempre y cuando la ceguera sea pasajera, claro...

LA META ESTÁ EN EL PRESENTE...

Me interesa enormemente la revisión que hace Mieke Bal de las temporalidades hegemónicas y el análisis de la agencia política más allá de lo temático.

En 1994 *A Farewell to Isaac Newton* dio una primera formulación a unos cambios observados en nuestro entorno visible, a la creciente anestesia a través del exceso de estímulos, la progresiva desconexión de las imágenes de los avales del cuerpo, la sobresaturación de los sentidos. Lo hice a través de un espacio casi totalmente blanco que dificulta reconocer contorno alguno y que el espectador tiene que atravesar en solitario. En ese espacio sobresalen fragmentos de barcos helados (cubiertos de parafina) de las paredes, ha quedado atrapada en el hielo (en la parafina) una escoba, aguarda una cama fría, se advierte un noray; todo ello formando una burbuja en el tiempo que al ser atravesada recuerda no solo la congelación de la vida en un Ártico hostil sino a la vez evoca la despedida de la visión mecanicista del mundo, ese mundo que Newton contribuyó a definir de manera esencial.

Sin embargo, revisitando ahora *A Farewell to Isaac Newton* en el CGAC de Santiago de Compostela, paseando una y otra vez por esa pasarela sentí que más que aludir a la ceguera lo que hace ese espacio es regalar silencio. En gran medida gracias a la sinestesia la ausencia de color produce silencio en el espectador.

And I also perceive that growing silence, achieved by different means in each case, in pieces such as *Como el silencio de una gran orquesta* (Like the Silence of a Great Orchestra) and in *Canon inverso* (Inverse Canon).

Is an exhibition that expands silence not political?

I understand politics as the space where the tensions of the social body are addressed, where opposing interests are negotiated and conflicts caused by coexistence are resolved.

—Are only poets and musicians capable of taking silence seriously?

But it doesn't end here.

My questioning of tungsten is aimed in the same direction.

The questions that are posed there are a mere excuse to prevent the past from staying asleep and immobile in the distance; to interrogate the past as a necessary act of the present.

Aside from recovering data, clarifying circumstances; aside from posing the question of raw materials and their incidence on our world, it expresses the will of not putting up with the linearity of time where yesterday's precedes today's and is followed by tomorrow's; it is the will to visit the past in order to make us responsible for the present.

Welcome, therefore, to the questioning of the past as a vivifying act of the present!

Welcome to politemporality!

I can recognise myself in that problematization of temporality in contemporary humanities!

Farewell, therefore, to Isaac Newton, yes, but farewell also to Jacob Burkhardt and Heinrich Wölfflin, and farewell to the traditional history of art that strung together dates and styles, where chronology and linear logic took precedence.

FROM GRAVEL TO THE FOG ROOM

The exhibition begins at the entrance hall with works from the eighties, recreated and modified in this case to adapt them to the Galician context.

So, in *Montaña* (Mountain), the *albero* (ochre coloured sand) used in Seville is replaced by granite gravel from Varilongo, extracted from the vicinity of the ancient tungsten mines, and in *Tétrada* (Tetrad) the four mounds that were part of *Arenas giróvagas* (Whirling Sands) consist here of dunite gravel from Vila de Cruces, a place that is likewise related to tungsten mining.

Here, *Tétrada* is oriented towards the north and marks the cardinal directions. With their large masses of gravel, both *Montaña* and *Tétrada* situate the spectator geographically, while *Alfombra escrita* (Written Carpet), the piece that welcomes visitors on the large wall in the entrance, places them in the moral dilemma that is formulated through the phrases by Italo Calvino.

The itinerary then passes through *mostrar/nombrar*, already mentioned, crosses *Gran cascada* (Great Cascade) and continues along the beginnings of my work that vindicated a 'raw' way of doing, a non-narrative way of doing, a way of doing that rejects personal representation and affirmation, which involved criticising the canonical subjectivity, and opens out metaphorically in *Niebla, decían* (Fog, They Said), speculating on the control strategies and

(previous page)
***A Farewell to Isaac Newton* with bollard**

(página anterior)
***A Farewell to Isaac Newton* con noray**

Y también percibo ese aumento de silencio, conseguido por otros medios en cada caso, en las piezas *Como el silencio de una gran orquesta* y en *Canon inverso*.

¿Una exposición que regala silencio acaso no es política?

Entendiendo por política el espacio donde se tratan las tensiones del cuerpo social, donde se negocian los intereses contrapuestos y se resuelven los conflictos que causa la convivencia.

—¿Solo los poetas y los músicos son capaces de tomarse en serio el silencio?

Pero la cosa no se queda allí.

Mi interrogación acerca del Wolframio va en la misma dirección.

Las preguntas que allí se formulan son un mero pretexto para no dejar que el pasado permanezca dormido e inmóvil en la lejanía; para interrogar el pasado como acto esencial del presente.

Más allá de recuperar datos, aclarar circunstancias, más allá de plantear la cuestión de las materias primas y su incidencia en nuestro mundo, expresa la voluntad de no transigir con la linealidad del tiempo en la que el ayer precede al hoy y es seguido por el mañana; voluntad de visitar el pasado para hacernos responsables del presente.

¡Bienvenido pues a la interrogación del pasado como acto vivificante del presente!

¡Bienvenido a la poli-temporalidad!

¡Me reconozco en esa problematización de la temporalidad en las humanidades contemporáneas!

Adiós por tanto a Isaac Newton, sí, pero adiós también a Jacob Burkhardt y Heinrich Wölfflin y adiós a la historia del arte tradicional que enhebraba fechas y estilos y en la que primaba la cronología y la lógica lineal.

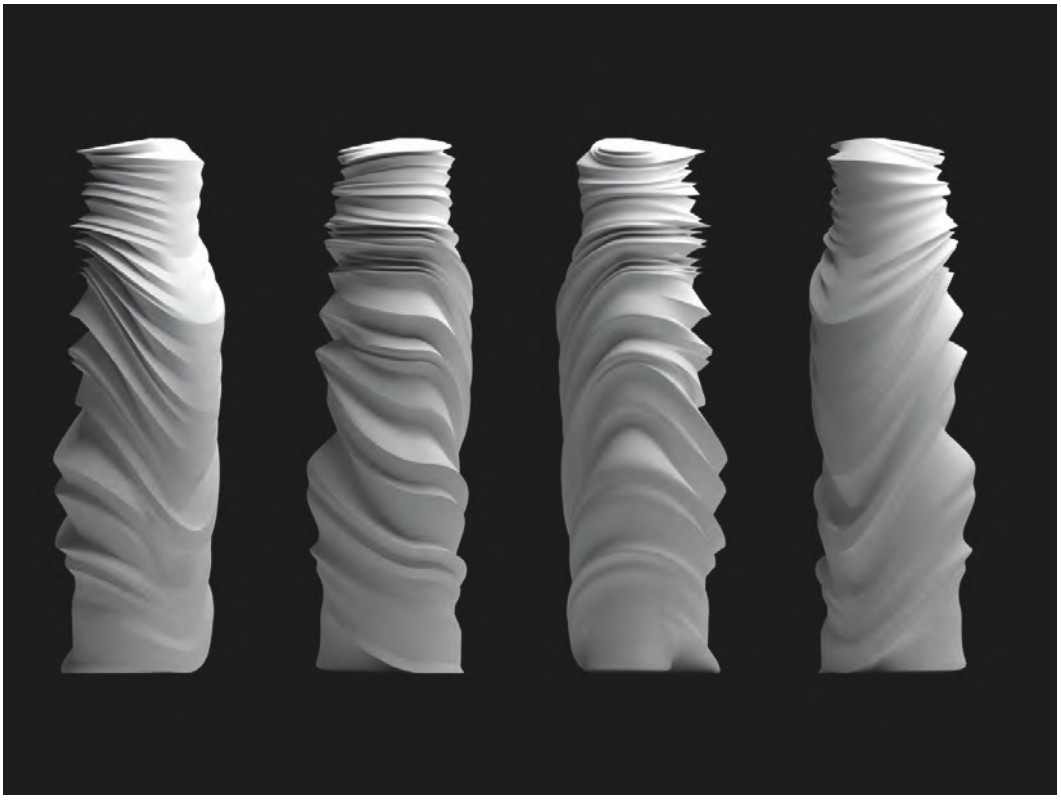
DE LA GRAVILLA A LA HABITACIÓN DE LA NIEBLA

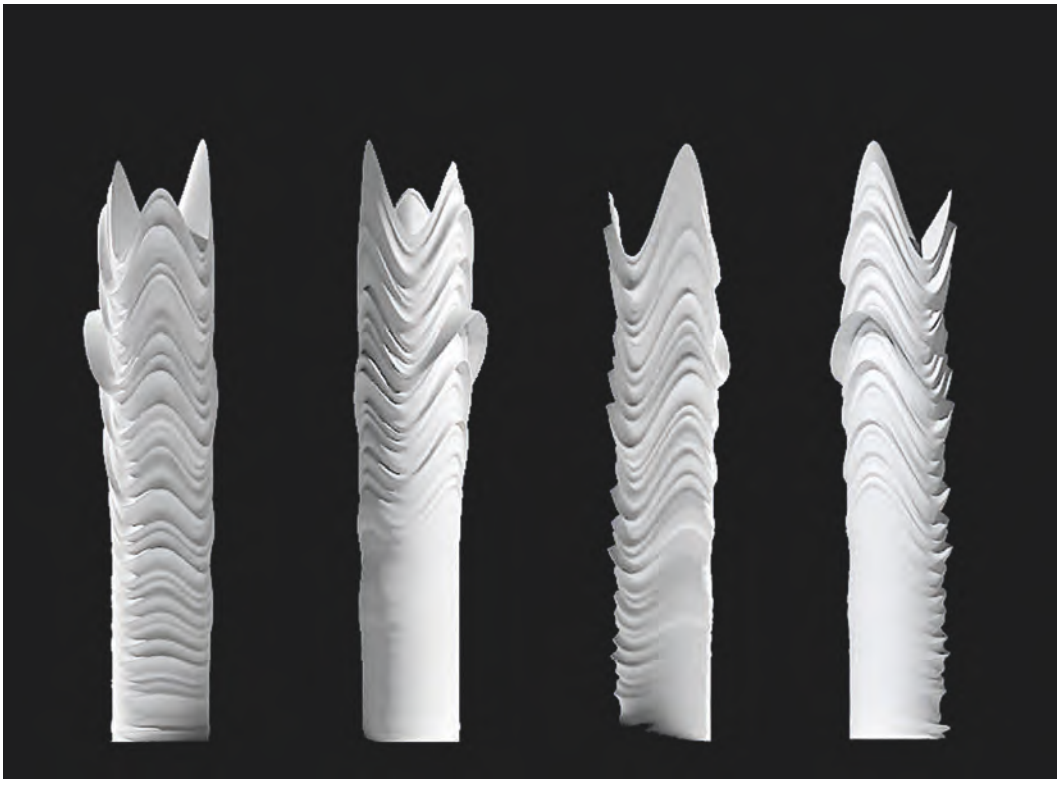
La exposición comienza en el *hall* de la entrada con trabajos de los años ochenta, recreados y modificados en este caso para adecuarlos al contexto gallego.

Así en *Montaña* el albero utilizado en Sevilla es sustituido por gravilla de granito de Varilongo, extraído en la vecindad de las antiguas minas de wolframio y en *Tétrada* los cuatro montículos que formaron parte de *Arenas giróvagas* aquí están formados por gravilla de dunita procedentes de Vila de Cruces, lugar igualmente relacionado con la minería del wolframio.

Tétrada aquí está orientado hacia el norte y marca las direcciones cardinales. Con sus grandes masas de grava tanto *Montaña* como *Tétrada* sitúan al espectador geográficamente, mientras que *Alfombra escrita*, la pieza que recibe al visitante en el gran muro de la entrada, le sitúa en la encrucijada moral que enuncian las frases de Italo Calvino.

El recorrido pasa luego por *mostrar/nombrar*, ya comentado, atraviesa *Gran cascada* y continúa por los inicios de mi trabajo que revindicaba un hacer *crudo*, un hacer no narrativo, un hacer que rechaza la representación y la afirmación personal, con lo que eso tenía de crítica de la subjetividad canónica y desemboca metafóricamente en *Niebla, decían*, preguntándose acerca de las estrategias de control y las maniobras de ocultación que producen los medios de comunicación y la tecnología de la información, la captación del tiempo de ocio, con lo que eso tiene de diagnóstico de la sociedad actual, y finaliza con el proyecto *Wolframio*.





Render for *Lower Guadalquivir 272 - 1/2* and *Reservoirs 116*

Renderizados para *Bajo Guadalquivir 272 - 1/2* y *Embalses 116*

***Open Loop*, zinc, iron, brass and gray felt, 1988**

***Bucle abierto*, zinc, hierro, latón y fieltro gris, 1988**

***Broken Circuit*, copper, iron and lead, 1988**

***Circuito roto*, cobre, hierro y plomo, 1988**

Entremedias están las piezas cuyas formas son el resultado de fuerzas físicas como la gravedad o la rotación.

En *Como el silencio de una gran orquesta* todas las figuras de vidrio son figuras de rotación que se agrupan alrededor de un gran saco de boxeo (*punching ball)* negro que cuelga del techo. Gracias a ese contraste la pieza se convierte en una pieza silenciosamente sonora. Juega sin embargo también con la reminiscencia a la forma de la campana y la de la estupa oriental.

En *Canon inverso* es la gravedad la que hace que los conos de carbón menudo situados sobre discos de latón se conviertan en cráteres y dibujen en el suelo, que hace de espejo, la figura de la Osa Mayor.

En *Gran cascada* la arena de sílice cae de una plataforma elevada a una mesa y de ésta al suelo, estando la construcción rodeada por una serie de recipientes que pierden el contenido de arena a través de unos agujeros inicialmente cerrados, creando así *formas sin manos*, pura pérdida que resulta ser ganancia.

No podía faltar una pieza dialógica que es en cierto modo irónica, dado que uno de los platos de los dos comensales reunidos junto a una gran mesa se vacía en parte y el otro no: *Tú y yo I* que incorpora en este caso la grabación sonora de *Tú y yo II*.

Rama III y Rama V tratan de la bifurcación, de los hallazgos laterales e inesperados y de la colonización del espacio. En la misma sala se encuentran los circuitos, *Circuito roto* y *Bucle abierto*, que hablan de las rutas de intercambio, del trueque y del comercio.

Las esculturas digitales *Bajo Guadalquivir 272 - 1*, *Bajo Guadalquivir 272 - 2* y *Embalses 116* pertenecen a la fase del trabajo sobre los ríos, donde la elaboración de datos permite la creación de archivos 3D que luego pueden ser cortados en el material que se quiera. Procedimiento que permite que gracias a la informática cursos temporales puedan convertirse en escultura.

Cuenca suspendida, nos recuerda que desde millones de años los ríos dibujan la tierra.

Niebla, decían, es una habitación llena de niebla con el vídeo *Blind Spot* al fondo, que alude a ese punto donde el nervio óptico conecta con la retina y donde el ojo es incapaz de ver.

El *Gran torbellino,* nos enfrenta visualmente con una fuerza que nos supera, ocupando el suelo del Doble Espacio y finalmente nos encontramos con el proyecto *Wolframio* que se despliega en el pasillo a través de unos gráficos realizados en vinilo, bolígrafos de banco que forman la palabra wolframio y una secuencia de dibujos.

Resumiendo, se podría decir que el líquido de la pintura me llevó a la parafina, la parafina a fundir metales, al plomo y al estaño —fáciles de fundir—; los metales al mercurio, el mercurio a las minas y las minas al *teatro de la materia*, es decir, a los flujos y el intercambio de las materias esenciales. Y el flujo de las materias a las implicaciones sociopolíticas.

Es a partir del bienio 2004-2005, en el que empecé a trabajar sobre el agua, sobre los ríos de la península y sobre la mercantilización del agua, —año en el que también comencé a incorporar las posibilidades que ofrece la tecnología digital, con la visualización de datos como herramienta principal—, cuando mi trabajo toma un giro más decidido hacia una mayor implicación social.

En cierto modo he sido lenta en comprender hasta qué punto lo visible de una época es un dispositivo que tiene causas y efectos políticos, que las materias primas son la ropa interior de la historia.

occultation manoeuvres produced by the media and information technology, the capturing of leisure time, providing thus a diagnosis of today's society, and ends with the project *Wolframio* (Tungsten).

In between are the pieces whose shapes are the result of physical forces, such as gravity or rotation.

In *Como el silencio de una gran orquesta* all the glass figures are rotation figures that are grouped around a large black punching ball that hangs from the ceiling. Thanks to this contrast, the piece becomes a silently sonorous one. However, it also plays with the reminiscence to the bell shape and to the oriental stupa.

In *Canon inverso* it is gravity that makes the small cones of carbon dust located on brass discs turn into craters, making large drawings on the floor (which acts as a mirror) of the shape of the Big Dipper.

In *Gran cascada* the silica sand falls from a raised platform onto a table and from there to the floor, with the structure surrounded by a series of containers that spill the content of the sand through holes that at the beginning are closed, thus creating *handless shapes,* pure loss that turns out as being a gain.

What could not be absent is a dialogical piece that is, in a way, ironic, because one of the plates of the two diners sitting at a large table looses part of its content while the other does not: *Tú y yo I* (You and Me I) that in this case incorporates the sound recording of *Tú y yo II* (You and Me II).

Rama III (Branch III) and *Rama V* (Branch V) deal with bifurcation, with lateral and unexpected findings and with the colonisation of space.

In the same room we have the circuits *Circuito roto* (Broken Circuit) and *Bucle abierto* (Open Loop) that deal with exchange routes, bartering, and trade.

The digital sculptures *Bajo Guadalquivir 272 - 1*, *Bajo Guadalquivir 272 - 2* (Lower Guadalquivir *272 - 1/2)* and *Embalses 116* (Reservoirs 116) belong to my work phase on rivers, where the production of data permits the creation of 3-D files that can later be cut up into any chosen material. This is a process that, thanks to computers, makes it possible for time sequences to be converted into sculpture.

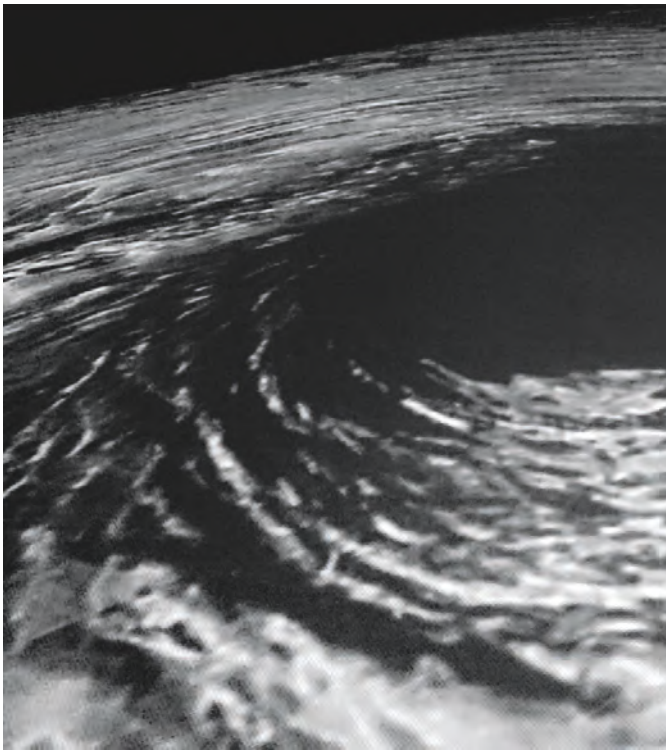
Cuenca suspendida (Suspended Basin) reminds us that for millions of years rivers have made drawings on the earth.

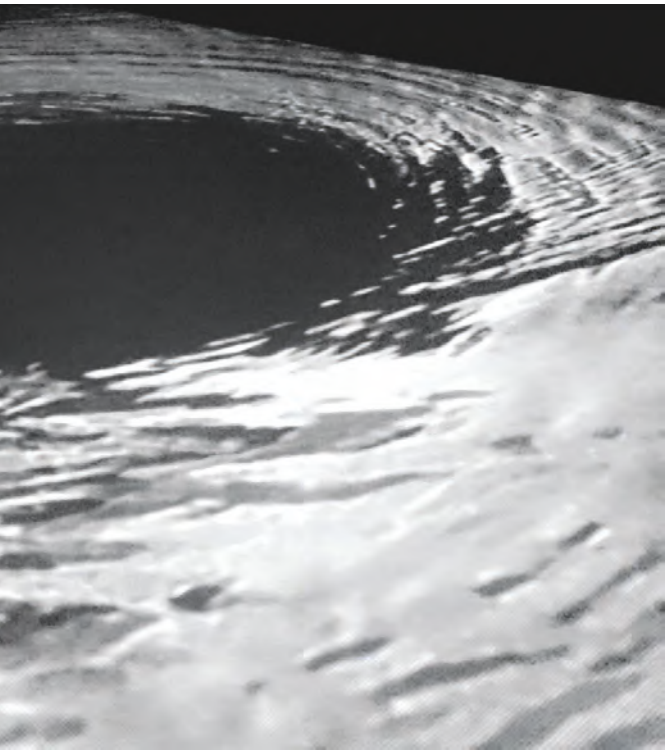
Niebla, decían is a room full of fog with the video *Blind Spot* in the background, alluding to that point where the optic nerve connects with the retina and where the eye is incapable of seeing.

Gran torbellino (Great Whirlpool) visually brings us face to face with a force that overcomes us, occupying the floor of the Double Space, and finally, we encounter the project *Wolframio (Tungsten)* that opens out along the corridor through graphics made from vinyl, bank pens that create the Spanish word 'wolframio' and a sequence of drawings.

In summary, it could be said that the liquid of paint led me to paraffin, paraffin led to melting metals, to lead and tin—that are easy to melt metals—led to mercury, mercury to mines and mines to the 'theatre of matter,' that is, to the flows and exchanges between essential matters. And the flow of matters led to socio-political implications.

It was as of the 2004-2005 biennium, when I began to work on water, on the Peninsula's rivers and on the merchandization of water—that was the





Great Whirlpool ***Gran torbellino***

Considero que hacer un trabajo político en el arte de hoy no es en absoluto renunciar a la particularidad del arte y lanzar mensajes programáticos sino eliminar la indiferencia ética de la contemplación desinteresada kantiana[2].

Es crear espacios para las preguntas.

Es crear lugares para la confluencia.

Es crear huecos, es crear vacíos.

No es en absoluto representar la violencia y el horror, ese trabajo ya lo hacen los medios de comunicación.

No es tampoco crear empatía con las víctimas.

Ni tampoco comulgar con las versiones precocinadas de la historia.

Es contribuir a la superación de la indiferencia y la pasividad de la que de alguna manera todos participamos.

En este sentido el proyecto reciente *Wolframio* se integra en la exposición como un proyecto en curso, inconcluso, interdisciplinar y posiblemente compartido.

WOLFRAMIO

Mucha gente piensa en Galicia como región predominantemente agrícola y pesquera, sin embargo hay otro factor igual de importante y ese factor tiene que ver con la minería.

Galicia ha garantizado desde tiempos inmemoriales, la conexión del mundo mediterráneo con el mundo atlántico, y eso por dos razones: está por un lado situada más allá de lo que el mundo antiguo conocía como las columnas de Hércules y, por otro, forma parte de una ruta antiquísima, la ruta del estaño que junto a las rutas de la sal y del ámbar representan las vías más antiguas que conectan el norte y el sur del continente europeo.

Resulta que los yacimientos de estaño en muchos casos contienen también wolframio, de ahí que despertaran de pronto en el siglo XX un renovado interés, debido a que este metal, desconocido en la Antigüedad y que para ser fundido necesita de altísimas temperaturas, el wolframio o tungsteno, es requerido para la industria bélica.

Si hay un metal emparentado con los extremos de la dureza y los superlativos de la temperatura ese es el wolframio o tungsteno. Es un elemento escaso en la corteza terrestre y la industria de la guerra lo usa para endurecer el acero. Es uno de los metales estratégicos. Los EE UU sin ir más lejos, mantienen una reserva nacional de seis meses junto a otros productos considerados importantes para la supervivencia.

Para llevar el wolframio a la fusión se necesita la friolera de 3422 º C. En las rocas que lo contienen aparece como una veta negra y esas piedras se distinguen por pesar más de lo común. Uno de los minerales que lo incluye, la *scheelita*, muestra fluorescencia visible en la oscuridad enfocado con una linterna de luz ultravioleta.

Galicia alberga importantes minas de wolframio, imprescindible a la hora de endurecer el acero de tanques y las puntas de proyectiles.

Así, a comienzos de la segunda guerra mundial, al verse la Alemania de Hitler privada de los suministros de ese material proveniente de Birmania, Malasia, la India y China, se aprovisionó preferentemente en Galicia.

2—Mieke Bal, *Tiempos trastornados*, Akal, Madrid, p. 209.

year when I also began to add the possibilities offered by digital technology, with the visualising of data as the main tool—, when my work took a more determined turn towards greater social involvement.

In a way I have been slow to understand to what extent that which is visible from a period is a device that has political causes and effects; that raw materials are history's undergarments.

I believe that carrying out a political work in today's art is by no means giving up on art's distinctive feature or launching programmatic messages. Instead, it is eliminating the ethic indifference of disinterested Kantian contemplation.[2]

It is creating spaces for the questions.

It is creating places for coming together.

It is creating gaps, it is creating voids.

It is by no means representing violence and horror; that is a task that is already done by the media.

Also, it is not about creating empathy with the victims.

Also, it is not about accepting pre-cooked versions of history.

It is contributing to the overcoming of indifference and passivity that, to a certain extent, we all participate in.

In this regard, the recent project *Wolframio* is integrated into the exhibition as an ongoing project, unfinished, interdisciplinary and possibly shared.

WOLFRAMIO (TUNGSTEN)

Many people think of Galicia as a region whose predominant activities are farming and fishing, however, there is another equally important factor involved, and that factor has to do with mining.

Since time immemorial Galicia has guaranteed the connection between the Mediterranean world with the Atlantic world for two major reasons: on the one hand it is located beyond what the ancient world knew as the Pillars of Hercules and, on the other hand, it is part of an extremely ancient route: the tin route, which together with the salt and amber routes represents the most ancient roads that connected the north and south of the European continent.

It turns out that tin deposits in many cases also contain tungsten, and this is why they suddenly awakened a renewed interest during the twentieth century, because this metal, wolfram, or tungsten, unknown in Ancient times and with a very high melting temperature, was necessary for the war industry.

If there is a metal that is related to the extremes of hardness and the superlatives of temperature, that is wolfram or tungsten. It is a rare element on the earth's cortex and the war industry uses it to harden steel. It is one of the strategic metals. The U.S., for example, keeps a six-month reserve of it, along with other products that are considered essential to survival.

To melt, tungsten requires no less than 3422°C. In the rocks that contain it, it appears as a black streak and those rocks have the particularity of weighing more than normal. One of the minerals that contains it, *scheelite*,

2—Mieke Bal, *Tiempos trastornados*, Akal, Madrid, p. 209.

Los alemanes invirtieron considerables esfuerzos en el empeño, en 1939 pactaron con Franco un convenio de comercio preferente, en agradecimiento por la *ayuda* recibida a través de la Legión Cóndor. Fundaron empresas como Sofindus en Vigo y Minería Celta en Varilongo —activas hasta el final de la guerra— y dirigidos en la sombra por alemanes. Recibieron toda clase de facilidades y trato de favor por parte del régimen, mientras que los Aliados a través de sus espías hacían todo lo posible para que el metal no llegara a las fábricas alemanas.

Los Aliados por su parte, y especialmente Gran Bretaña, que veía el suministro de sus Islas amenazado por los submarinos alemanes, se esforzaba por impedir que el preciado metal llegase a Alemania.

Así es como Galicia se convirtió en los años cuarenta en un hervidero de agentes, contra-agentes y espías. Florecía el contrabando. Existieron las mencionadas empresas y el precio del metal alcanzaba cifras astronómicas.

A todo esto hay que añadir que a falto de brazos para trabajar en las minas se echó mano de los presos políticos.

Al ser España país oficialmente neutral y al amenazar los Aliados con cortar el suministro del petróleo si se seguía con el envío de ese metal a Alemania, los transportes continuaron haciéndose de manera clandestina en connivencia con el gobierno.

Para la consciencia colectiva el episodio yace aún hoy envuelto en la niebla de las historias conocidas a medias, y la dificultad para obtener datos que permitan establecer un relato completo y coherente muestra una inequívoca voluntad de ver crecer la hierba sobre el pasado, de no querer acabar con esa vaga melancolía paralizante.

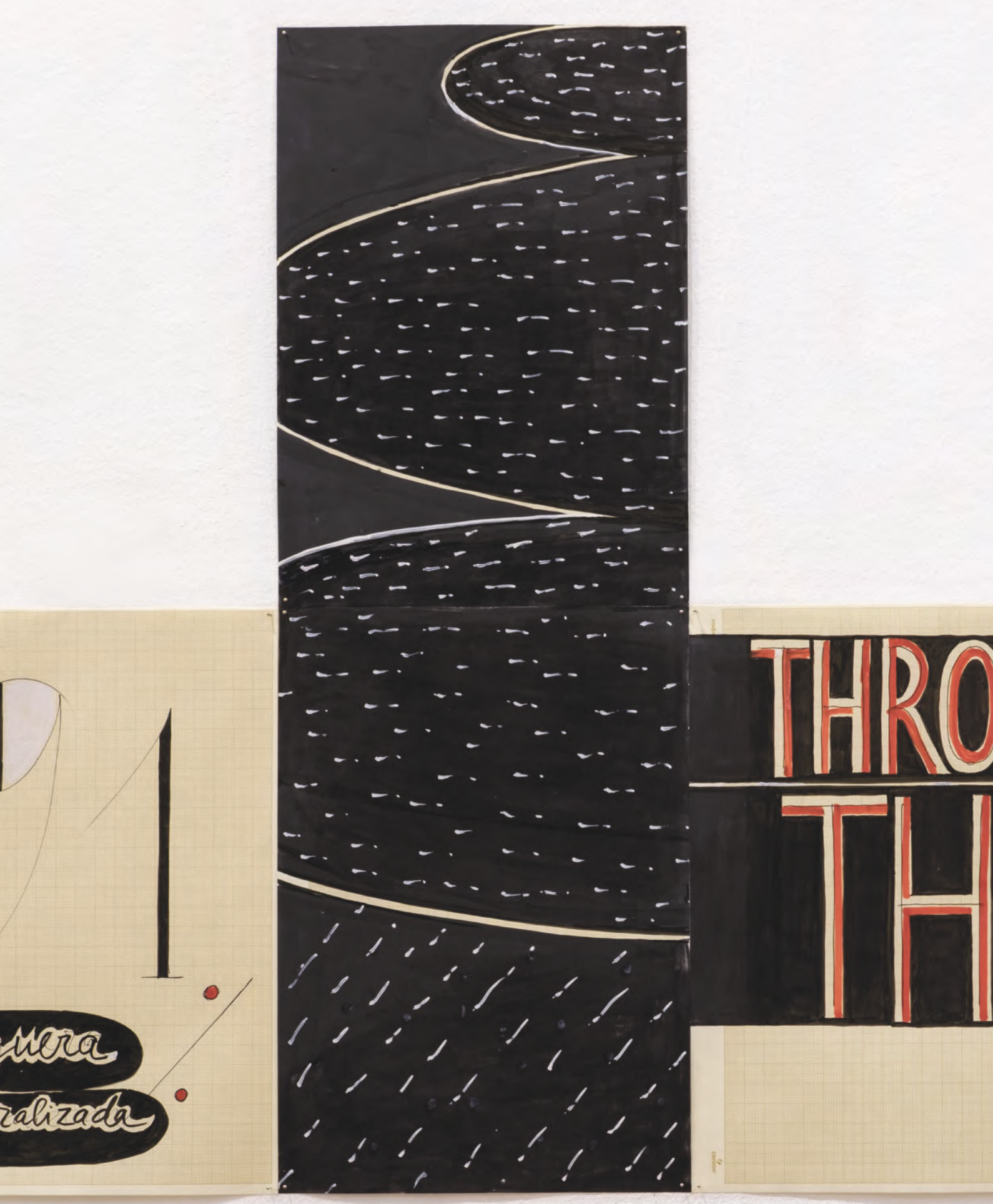
En esa tiniebla yace sin embargo el destino de miles de vidas y está el origen de grandes fortunas.

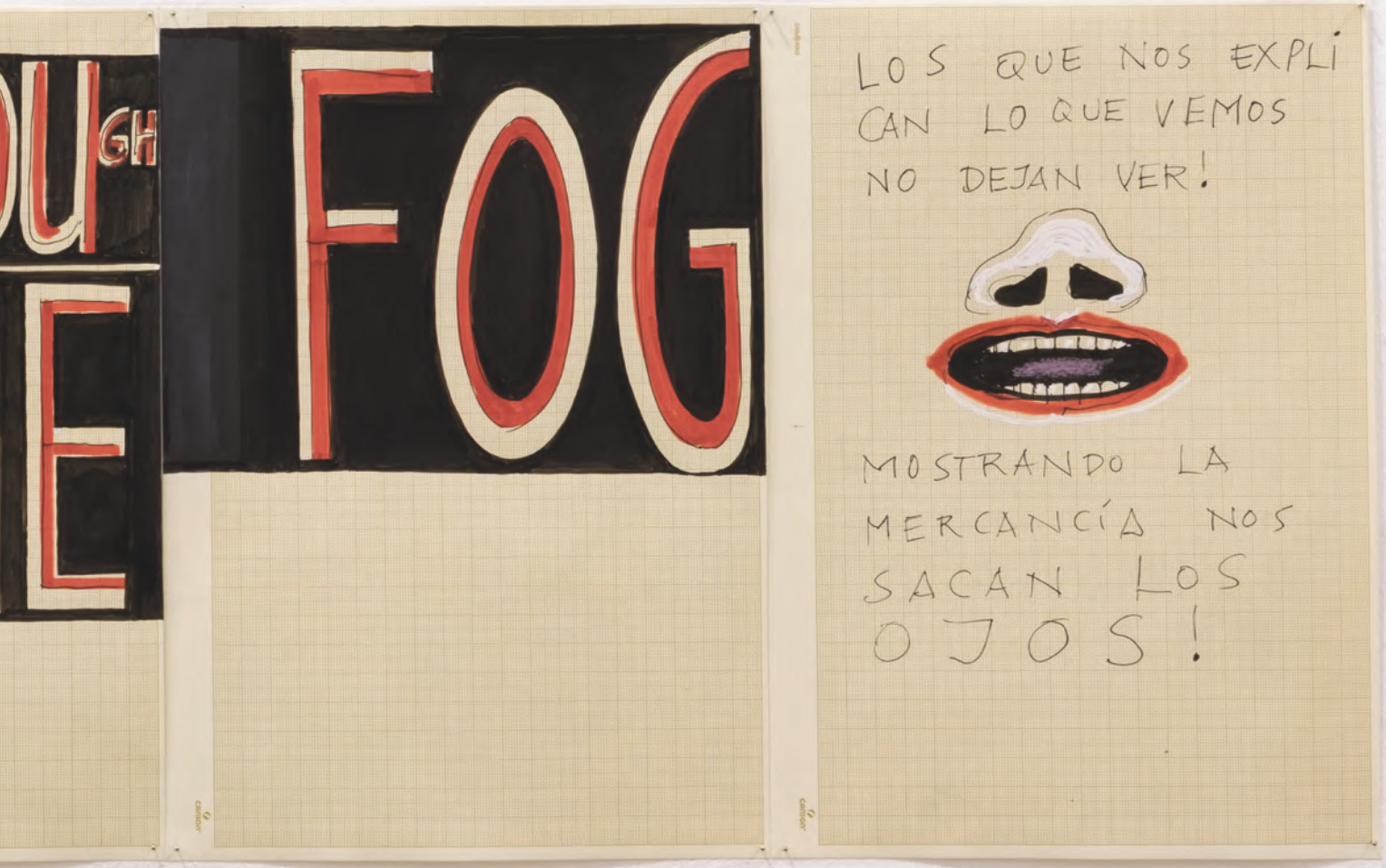
Esclarecer los pormenores de esa historia es precisamente lo que este proyecto pretende conseguir.

Recientemente ha habido investigaciones serias al respecto, se han editado libros, hecho documentales y ensayos cinematográficos: el proyecto *Rosebud 1* y *Rosebud 2* de María Ruido, el libro de Eduardo Rolland *Galicia en guerra*, el de Carmen Blanco Ramos *O volframio en Varilongo*, el libro de Ricardo Gurriarán Rodríguez *Da prerromanización ao wolfram*, el documental *Lobos sucios* de Felipe Rodríguez Lameiro, el trabajo de Encarna Otero sobre las mujeres de la mina de Fontao, los estudios de Lorenzo Fernández Prieto y Lorena Ares Troitiño, el reciente documental de Paula Cons aún sin concluir y la película de ficción *Lobos sucios*, de Simón Casal de Miguel, inspirada en el tema… para nombrar solo algunos.

Aun así quedan girones de niebla por disipar…

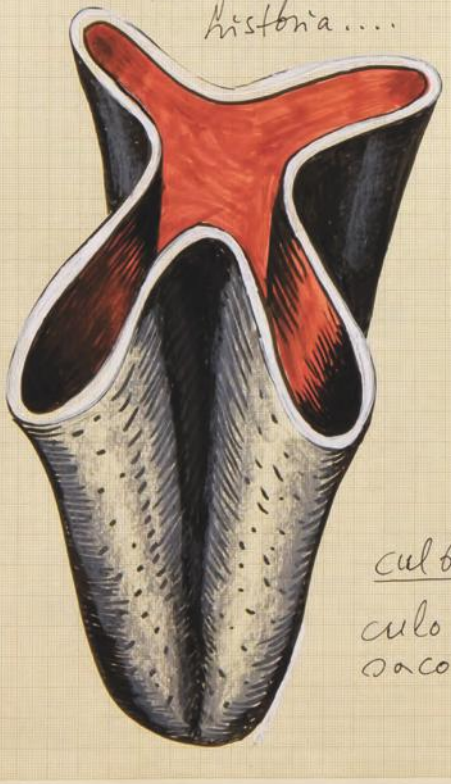
●


THRO
TH


OU GH
E
FOG
LOS QUE NOS EXPLI
CAN LO QUE VEMOS
NO DEJAN VER!
MOSTRANDO LA
MERCANCÍA NOS
SACAN LOS
OJOS!

WOL
FRA-
MIO.

Lo que desaparece en los pliegues de la historia....



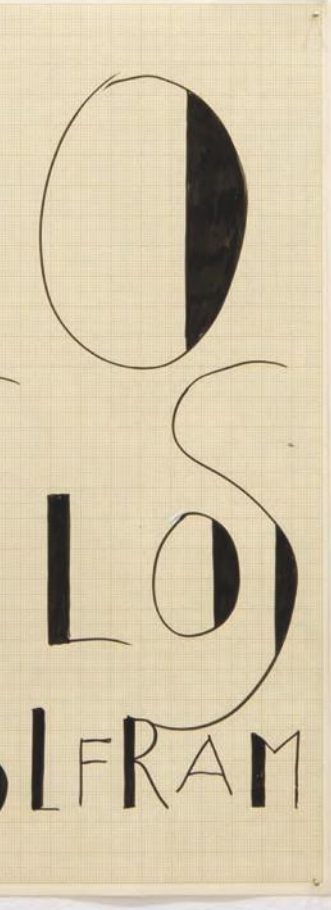
cul de sac

culo de saco!

2

ki

Wo



widia - Widia - Carburo de wolframio
compuesto de wolframio y carbono.
→ wie dia (manut) por la Durere.
Sinterización.
El wolframio se extrae de la wolframita, la scheelita la cuproscheelita la ferberita, la Hübnerita y la Stolzita.
El mineral se convierte en trióxido de wolframio que se calienta con hidrógeno o carbono para producir wolframio en polvo.
Carburo de tungsteno sinterizado es una de las substancias más duras conocida
" lobos rucios" película de Sergio Casal sobre la fiebre del wolframio.
Teixadal de Casoio / reserva de tejos o teixos
35 $ la tonelada.
DirectIndustry → Ceratizit ▶ polvo de carburo de tungsteno
Gestora Cultural Silicerca y el laboratorio de Patrimonio (La Pa) - CSIC. Investigador: Leonardo González.
" Incursiones en el ángulo ciego"
" se fueron los ojos"
" [redacted]"
" Nubes rotas en la contraluz"
" A la sombra de los tilos"

CARBURO D WOLFRAMIO

reveals a fluorescence that can be seen in the dark when it is illuminated with an ultraviolet torch.

Galicia is home to major tungsten mines, essential for hardening steel for tanks and missile heads.

So, at the beginning of World War II, when Hitler's Germany was short on supplies of this material from Myanmar, Malaysia, India, and China, it preferentially procured its supplies from Galicia.

The Germans invested considerable efforts in the endeavour, reaching in 1939 a preferential trade agreement with Franco in appreciation for the *help* received through the Condor Legion. They created companies such as Sofindus in Vigo and Minería Celta in Varilongo—active until the end of the war—that were secretly managed by Germans. They received all manner of advantages and favourable treatment by the regime, while the Allies through their spies did everything they could to prevent the metal from reaching the German factories.

As for the Allies, and especially Great Britain, who saw the provision for its isles threatened by the German submarines, they struggled to prevent the coveted metal from reaching Germany.

This is how in the nineteen-forties Galicia became a swarm of agents, counter-agents, and spies. Contraband flourished. The mentioned companies existed and the price of the metal reached sky-high figures.

To all this we have to add that when manpower lacked to work the mines, political prisoners were used.

As Spain was officially a neutral country and as the Allies threatened to cut its supply of fuel if it continued sending the metal to Germany, deliveries continued covertly in collusion with the government.

For the collective conscience the episode continues to be enveloped in the mists of stories that are only known halfway, and the difficulty to obtain data to be able to establish a full and coherent account shows a clear desire to watch the paint dry on the walls of the past, of not wanting to put an end to that melancholy which is paralysing.

However, enveloped by those mists is the fate of thousands of lives, and it was also the origin of great fortunes.

To clarify the details of that history is precisely the aim of this project.

There has recently been serious research in this regard. Books have been published, documentaries have been filmed and specifically, the project *Rosebud 1* and *Rosebud 2* by María Ruido, the book by Eduardo Rolland *Galicia en guerra*, the one by Carmen Blanco Ramos *O volframio en Varilongo*, the book by Ricardo Gurriarán Rodríguez *Da prerromanización ao wolfram*, the documentary *Lobos sucios* by Felipe Rodríguez Lameiro, the work by Encarna Otero on the women workers at the Fontao mine, the studies by Lorenzo Fernández Prieto and Lorena Ares Troitiño, the recent and still unfinished documentary by Paula Cons and the fiction film *Lobos sucios*, by Simón Casal de Miguel, inspired on the theme… to mention only a few.

But there are still shreds of fog that need to be cleared away…

46 drawings

***Paraffin*, performance in La Navata, 1977**

46 dibujos

***Parafina*, intervención en La Navata, 1977**

GALICIAN FRAGMENTS

EVA LOOTZ

YEAR 2000

Strolling around Santiago one afternoon I had some moments of sudden lucidity about the city, something similar to an 'immobile understanding' of the place's underlying plot. It was then that I realised that the element that governs the city, that is behind the configuration of its streets and the flow of its people, where the granite and glass of its buildings come together, that which produces the city's most unique and beautiful places, is water. Water dictates the law that has governed this place since times immemorial; it is the master key that opens all the locks.

Going over images and putting together details that I had locked away in my memory I saw how suddenly everything fit: the unique staircase (so aquatic) in front of San Martiño Pinario; the rooftops of the cathedral, in themselves a landscape for water; the triple staircase of the church of San Domingos de Bonaval, a veritable whirlpool; the mysterious baptismal font of San Bieito, and even a building as new as the CGAC allows itself to be deciphered under this key, giving way to the appearance of new nuances.

And wasn't one of the city's features its high floating population? The regular floods of students and the steady stream of arriving pilgrims.

Wasn't sitting by the window of the Café Derby like sitting on a river bank to watch, at some point during the day, how everyone having leisure or business dealings in Santiago goes by?

The flow of people follows a rising and ebbing schedule and it could be said that it rises only to later enjoy the pleasure of ebbing. It drifts down Caldereiría, Rúa das Orfas, it slows down in the Alameda and flows down to the University Halls of Residence, or it collects in the Praza de Galicia and continues all the way down to the station.

And even if there is no flow there is still a fount: Rúa da Fonte de Santo Antonio.

The flow of water, omnipresent like an obstinate bass that prepares the course for the voices, simultaneously rinsing and measuring time.

YEAR 2005

He wasn't tall but he had a robust and sturdy build. His face had regular features. He was sitting to my left on the plane, in the window seat. He was wearing a checked shirt in blues, greens and yellows. Thinking about it now, it would have been easy to identify him as a seafarer, but he hadn't said a word during the whole flight and I hadn't paid any attention to him, so it was only at the end, when the pilot informed us that a storm at destination had prevented him from landing in Santiago de Compostela and that we would probably have to fly back to Madrid, that he burst out saying he had been travelling for fifteen hours without counting the hours he had to wait in Santiago de Chile and in Madrid, where he had had to change planes.

He had been to Punta Arenas. 'What can one do in Punta Arenas at this time of year?,' I asked him. And that's how I found out he was Galician and that he worked on the fishing fleet for Pescanova, that jointly with Chilean companies he fished all year round in the area of Cape Horn, and that he was coming to spend Christmas with his family. He spent three months offshore and four with his family. And while the plane shook as it battled through turbulence and extremely dark clouds, first flying in circles and finally landing, I pictured that man in the midst of storms in the frontiers of the Arctic Circle, across the world, braving the gales of the fearsome Cape Horn.

You must have seen a lot and it's not an easy life; I said to him, while I lost myself in a beautiful pair of eyes. They were like a piece of amber exploding into a thousand pieces and the shards settling at the bottom of a bowl of clean water.

YEAR 2007

Santiago again. I wake up in the middle of the night with the rain spattering against the window panes. Sheets of water fall and beat the slate on the rooftops across the street, bouncing off the pavement.

'How beautiful the granite is when it's wet!,' Teresa used to say. 'Here the colour of the chewing gum doesn't fade with the rain…'

It is daybreak and now it's only drizzling. The moss seems to be meditating on the wall of the school where the kids, at around eight, are making a ruckus.

The streetlight is broken and the seagulls have lined up under the eaves, cowering from the rain.

At the wedding store on Rúa Nova they have lined the inside of the show window in pale blue, like the quilting on luxury coffins.

FRAGMENTOS GALLEGOS

EVA LOOTZ

AÑO 2000

Paseando una tarde por Santiago, tuve unos instantes de súbita lucidez acerca del sitio, algo así como una *inmóvil comprensión* de la trama que subyace al lugar. En ese momento comprendí que el elemento que gobierna la ciudad, que rige la configuración de sus calles y el fluir de sus gentes, el encuentro de granito y cristal de sus edificios, aquello que engendra los detalles más singulares y hermosos de la ciudad, es el agua. El agua dicta la ley que rige desde tiempos inmemoriales este lugar, la llave maestra que abre todas las cerraduras.

Repasando imágenes y ensamblando detalles que tenía guardados en la memoria vi cómo de repente todo encajaba: la singular escalera, tan acuática, delante de San Martiño Pinario, las cubiertas de la catedral, en sí mismas todo un paisaje para el agua; la escalera triple de la iglesia de San Domingos de Bonaval, verdadero remolino de agua; la enigmática pila bautismal de San Bieito, e incluso un edificio tan nuevo como el CGAC se dejaba descifrar bajo esta clave y se abrían nuevos matices.

¿Y no era una de las características de la ciudad el elevado número de población flotante? Las crecidas periódicas de la afluencia de estudiantes y los aluviones rítmicos de la llegada de peregrinos.

¿No era estar sentada junto a la ventana del Café Derby como estar sentada a la orilla de un río por donde se veía pasar, en algún momento del día, a todo aquel que tenía ocio o negocio por Santiago?

El flujo de la gente tiene horario de subida y horario de bajada y se diría que solo sube para tener después el placer de bajar. Pasa por Caldereiría, Rúa das Orfas, se remansa en la Alameda y baja hacia los Colegios Mayores o se embalsa en la Praza de Galicia y baja hacia la estación.

Y donde no hay flujo hay fuente: Rúa da Fonte de Santo Antonio.

El fluir del agua, omnipresente como un bajo obstinado que prepara el cauce para las voces, que enjuaga y a la vez mide el tiempo.

AÑO 2005

No era alto, pero de complexión robusta y resistente, la cara mostraba rasgos regulares. Estaba sentado a mi izquierda en el avión, en el asiento de la ventanilla. Vestía una camisa a cuadros, de colores azules, verdes y amarillos. Pensándolo bien hubiera sido fácil identificarlo como hombre de la mar, pero había estado callado durante todo el vuelo y no le había prestado mayor atención, solo al final, cuando el piloto comunicó que un temporal en destino le había impedido aterrizar en Santiago de Compostela y que probablemente tendríamos que volver a Madrid, fue cuando estalló diciendo que llevaba quince horas de viaje y eso sin contar el tiempo de espera en Santiago de Chile y en Madrid, donde había tenido que hacer trasbordo.

Venía de Punta Arenas. "¿Qué se puede hacer en Punta Arenas en esta época del año?", le pregunté, y así fue como me enteré de que era gallego y que trabajaba en la flota pesquera, en Pescanova, que conjuntamente con empresas chilenas faenaba todo el año alrededor del Cabo de Hornos, y que venía a pasar las Navidades con su familia. Pasaba tres meses en alta mar y luego cuatro con su familia. Y mientras el avión daba sacudidas y se debatía entre turbulencias y nubes negrísimas, primero dando vueltas y finalmente consiguiendo aterrizar, me imaginaba a aquel hombre en medio las tempestades en el límite del círculo polar, en el otro extremo del mundo, haciendo frente a las galernas del temible Cabo de Hornos.

Tiene que haber visto muchas cosas y no es una vida fácil, le dije mientras me perdía en unos ojos bellísimos: eran como si un trozo de ámbar hubiera saltado en mil pedazos y las esquirlas se hubieran depositado en el fondo de un cuenco de agua limpia.

AÑO 2007

Santiago de nuevo. Me despierto en medio de la noche, la lluvia azota los cristales, caen mantas de lluvia, el agua bate la pizarra del tejado de enfrente, rebota en el pavimento.

"¡Qué bonito el granito cuando está mojado!", decía Teresa, "los chicles aquí no pierden el color con la lluvia…"

Ha amanecido y ya solo llueve quedamente, los musgos parecen estar meditando sobre el muro del colegio, donde los chicos, a eso de las ocho, arman jaleo.

La lámpara del alumbrado público está rota y sobre la arista del tejado las gaviotas se han puesto en fila y se encogen en la lluvia.

En la tienda de novias de Rúa Nova han forrado el escaparate de azul pálido, como el acolchado que llevan los ataúdes de lujo.

YEAR 2014

...This land, when did it get under my skin?

Was it while picking blackberries by the wall in Santalla?

Or was it when I saw the white owl fly by at dusk?

Was it that afternoon in the train when I saw how the mist descends over the fields?

Or that morning when I heard a beggar ask a Rastafarian: 'Can you hear? The Berenguela is striking twelve?'

Was it with that story of the female lamb that was purchased on a whim and that 'fell in love' with a white cow and followed it everywhere without ever having to be tethered?

Was it the story of P, who had an accident when he crashed against a dead tree and that fixed both of their lives because the tree sprouted once again and P straightened out the course of his life?

Was it in the car watching the sky flaunt its yellow silks?

Or the day of the wreath thrown out to sea in memory of the shipwrecked...?

YEAR 2016

19 AUGUST, FRIDAY

I arrive in A Coruña three hours late. Someone has been run over on the train tracks by the previous train and the judge has to come and authorise the removal of the corpse, we are told. 'How strange!,' I say to P., who has come to pick me up at the station, 'That in this day and age somebody should be run down like this.' 'That's because they jumped in front of the train,' she tells me. 'Here people commit suicide in two ways: they either hang themselves, or they jump in front of a train. And psychiatrists recommend handling it with the utmost discretion because suicides have a call effect. If you dared to do it, so can I!'
Later, while we are cooking two beautiful octopuses, P. fills me in on the 'family secrets' that are often at the root of pathologies that can be reproduced over entire generations: murder, incest, missing people and many lawsuits over land.

She should know, she's spent years working in the field of social assistance.

In the Archive of the Kingdom of Galicia, while I wait my turn, I see a man next to me studying a large map from the land registry while from behind the counter a worker calls out the names and surnames of the owners of the plots. It must be true that around here land ownership is an obsession!

25 AUGUST, THURSDAY

Day breaks with a thick fog.

The streets are wet but it isn't raining.

I woke up at three in the morning and saw how a fishing boat returned to port on its own.

I read the paper for a while.

The philosopher Gustavo Bueno has died.

I read about a woman writer from the United States who taught hens to walk backwards...

At eight I am woken up by the screaming seagulls.

The fishermen have already taken their places at the dock...

27 AUGUST, SATURDAY

At eight the clock of the Captaincy General plays the national anthem...

On Praza de Azcárraga the plantains and magnolias create a huge and shady vault. The magnolias are in bloom.

On the sloping street a street market has set up.

In front of the Archive of the Kingdom of Galicia there is an extremely beautiful park that surrounds the catafalque of an English admiral who died in battle in front of this coast.

'What a country!,' says my friend. 'We commemorate an enemy admiral and where they executed a bunch of countrymen there isn't even a damn rose.'

The seagulls won't stop emitting their intermittent and penetrating screams, it sounds like applause, like hysterical applause...

I can finally smell the sea.

AÑO 2014

…Esta tierra ¿cuándo se me metió bajo la piel? ¿Fue cogiendo moras en la tapia de Santalla? ¿O viendo pasar a la lechuza blanca al atardecer?

¿Fue aquella tarde en el tren cuando vi cómo la niebla caía sobre los prados? ¿O la mañana cuando escuché a un mendigo decir a un rastafari: "¿lo oyes?, la Berenguela dando las doce"?

¿Fue con la historia de aquel cordero hembra, que se compró por capricho y que se *enamoró* de una vaca blanca a la que seguía a todas partes sin que jamás hiciera falta atarla?

¿Fue la historia de P., que tuvo un accidente, chocó con un árbol muerto y se les arregló la vida a los dos, a P. y al árbol, porque el árbol volvió a brotar y P. enderezó el rumbo de su vida?

¿Fue en el coche viendo el cielo lucir sus sedas amarillas?

¿O el día de la corona de flores arrojada al mar en recuerdo de los náufragos…?

AÑO 2016

19 DE AGOSTO, VIERNES

Llego a Coruña con tres horas de retraso. Ha habido un atropello en las vías, perpetrado por el tren anterior, y tiene que venir el juez a levantar el cadáver, nos informan. ¡Qué raro! le digo a P. que me recoge en la estación, que a estas alturas, alguien quede atropellado de esta manera. Eso es que se tiró al tren, me dice, aquí se suicidan de dos maneras: o se ahorcan o se tiran al tren. Y los psiquiatras recomiendan tratarlo con la máxima discreción porque los suicidios tienen efecto de llamada… ¡Si tú te atreviste, yo también!

Luego, mientras cocinamos dos hermosos pulpos, P. me ilustra sobre los *secretos de familia* que a menudo están en la raíz de unas patologías que pueden reproducirse durante generaciones enteras: un asesinato, un incesto, un desaparecido y muchos pleitos de tierras. Ella tiene que saberlo, lleva años trabajando en el campo de la asistencia social.

En el Archivo del Reino de Galicia, mientras espero que me atiendan, veo a mi lado a un hombre escrutando un gran plano del catastro y detrás del mostrador un empleado le va cantando los nombres y los apellidos de los propietarios de las parcelas. ¡Será verdad que la propiedad de la tierra aquí es una obsesión!

25 DE AGOSTO, JUEVES

Amanece con niebla espesa.

Las calles están mojadas pero no llueve.

A las tres de la mañana me desperté y vi cómo un pesquero volvía al puerto.

Me puse a leer el periódico un rato.

Ha muerto el filósofo Gustavo Bueno.

Me entero de una escritora estadounidense que enseñaba a las gallinas a ir marcha atrás…

A las ocho me despiertan los chillidos de las gaviotas.

Los pescadores ya ocupan sus puestos en el muelle…

27 DE AGOSTO, SÁBADO

A las ocho el reloj de Capitanía General toca el himno nacional…

En la Praza de Azcárraga los plátanos y las magnolias forman una inmensa y sombreada bóveda, las magnolias están en flor.

En la subida de la calle han puesto un mercadillo.

Delante del Archivo del Reino de Galicia hay un hermosísimo parque que rodea el catafalco de un almirante inglés muerto en la batalla delante de esta costa.

"¡Qué país!", dice mi amiga, "conmemoramos a un almirante enemigo y allí donde fusilaron a un montón de compatriotas no hay ni una maldita rosa".

Las gaviotas no paran de emitir su chillido entrecortado y penetrante, suena a aplauso, a aplauso histérico…

Por fin huele a mar.

ANTOLOGÍA DE TEXTOS SELECTED ESSAYS

PATRICIO BULNES—1979
Eva Lootz, Galería Buades
Eva Lootz, Buades Gallery

SANTIAGO AUSERÓN
+ CATHERINE FRANÇOIS—1983
Describir círculos, para estar seguros de avanzar en línea recta
Drawing Circles to Be Sure of Moving in a Straight Line

JOSÉ LUIS BREA—1985
Máquinas (d)estilo...
(Di)Style Machines

ESTRELLA DE DIEGO—1994
Di aquel libro a Eva y la biblioteca se hizo fuego, polvo, otra
I Gave that Book to Eva and the Library Became Fire, Dust, Something Else

"EVA LOOTZ", GALERÍA BUADES

PATRICIO BULNES, 1979

Objects and pieces, accompanied by a assortment of drawings, appear on this occasion framed within what we could call the block. It is quite difficult to know what to understand by this. One possible formulation could be, how from of certain coexistences, amalgams of space and psychic strain certain fragments or sections are given off? How can a set of this nature be deconstructed? How is it assembled or disassembled in Proust, Combray?

In earlier exhibitions—and to a certain extent in this one—objects emanated from a special type of action, from mixing, joining, branching, turning over, pressing, etc.: that is to say, impersonal movements, through whose very thinness and neutrality the aspect of intervention was erased in order to, in turn, absorb a landscape richer in work and materials. The action was engineered as a snare to attract this landscape. Nonetheless, the mainstay continued to lie in the action and objects were, above all, the crystallisation of a process (in this exhibition there is a short film, from a eighteen months ago, addressing an action of this type). Now, however, we get the impression that the landscape has started to function in its own right; also that its relationship with the object is not necessarily an action. Indeed, two photographs from the catalogue, and in particular a number of striking drawings, speak of a simple, direct fascination for certain topologies. Thinking about it, the relationship between a canal and a region is perfectly symmetrical with the one between the aforesaid actions and the landscape they absorb; nonetheless, in the case of the canal, the visual phenomenon is the embedded action, inseparable from the region, as if all this spilled out, at the same time as it is articulated through huts and pipes. Something similar to that fascination that she admits to feeling before the spectacle of an abandoned mine blinded by the light. One might say that it is the sunlight which, recapturing that discontinued action, restores the gloomy pit and its slag heap as a pulsation of the landscape itself.

The mainstay has changed; what before was an impersonal action is now the very internal division of the block itself, its self-figuration. How is the block fragmented? Here we do not refer to a procedure of division, to a *diacrisis* in the Platonic sense; the latter presupposes that, being within the block one can nonetheless poke one's head out, as if the depths of a cave could be inspected with a foot, or a child could witness a family dinner through the eyes of a guest. No. Those rarefied, saturated worlds often prevent us from stretching out our arms. They strike like a cramp or like a spell. We do not move and despite everything we spin round as if by means of a magnetic effect. They are those dreams in which we fall precisely because we are paralysed. Particularly significant is the fact that the drawings are rich in relations of polarity; that is, in its own way the block is indeed diacritical. Within it one is already at an angle or bent over, the dust is deposited on that corner of the stairway; the dampness, on that spot of the wall; the contraction of an early cold spell, in the appearance of those leggings, in the topology of the familiar block in the child's place, however much he may be sat at the table, in that corner, Gregor Samsa is an insect.

As the aforesaid examples show, what we have called the block has an undefined statute, an uncertain condition. Perhaps this is the angle for approaching one of the most constant aspects in Eva Lootz's work: amalgams, mixtures of materials. We cannot speak of a psychological or spatial, imaginary or purely visual component, the list itself is ridiculous; the block is fragmented by cutting somewhere between all these planes, it mobilises ingredients of a different nature, it is a collector, it is a matter of densities, it is metaphorical. Paradoxically, its *diacrisis* is exerted through a sort of cross-breeding and results in an ambiguous topology, one of hybrids. An effect which not only appears in the pieces, but also in a characteristic type of drawing: those chains of permutations which range from a hand to a mitten, to a glove, to a claw, to an udder, with some being given off by others, and the insistence on an element which binds the tour along that plane which is not fully differentiated: in this work, the handle and the tube are the same thing as the mix.

Lastly, let us consider the action of the paraffin (the film) or the simple action of soaking and let us return to the mine abandoned to the sun. Seen in the distance, like a mirage, between us and in this pulsation, the overheated atmosphere undulates, as if it were a liquid. Is it the eye which soaks it, or is it the pulsation which gives rise to this shimmering? It does not really matter. The crystallisation is a hybrid which is staggered in the mixture of a visual phenomenon. But perhaps from there we can consider the curls of the wax on the water.

Originally published in *El País*, 29/3/1979

One might say that it is the sunlight which, recapturing that discontinued action, restores the gloomy pit and its slag heap as a pulsation of the landscape itself.

***Four Corners*, 1979** ***Cuatro esquinas*, 1979**

Uno diría que es la luz solar la que, recobrando esa acción cesada, devuelve el agujero sombrío y su talud de escorias como pulsación del propio paisaje.

"EVA LOOTZ", GALERÍA BUADES

PATRICIO BULNES, 1979

Objetos y piezas, acompañados de una selección de dibujos, aparecen esta vez encuadrados dentro de lo que podríamos llamar el bloque. Viene a ser bastante difícil qué entender por esto. Una formulación posible: ¿cómo de ciertas coexistencias, amalgamas de espacio y carga psíquica, se desprenden fragmentos, secciones? ¿De qué manera se desmonta un conjunto de esta naturaleza? ¿Cómo se articula o desarticula, en Proust, Combray?

En exposiciones anteriores y en cierto modo también en esta, los objetos salían de un tipo especial de acción, del mezclar, juntar, bifurcar, perforar, dar la vuelta, prensar...; es decir, movimientos impersonales, por cuya misma delgadez y neutralidad se borraba el aspecto de intervención para, a cambio, absorber un paisaje más rico de trabajo y materiales. La acción era urdida como trampa para atraer ese paisaje. Con todo, el eje seguía radicando en la acción y los objetos eran sobre todo cristalización de un proceso (en esta exposición se ofrece una película corta, de hace año y medio, de una acción de este tipo). Ahora, en cambio, da la impresión de que el paisaje ha empezado a funcionar por sí solo; también de que la relación entre él y el objeto no es necesariamente una acción. De hecho, dos fotografías del catálogo, y en especial unos dibujos sorprendentes, hablan de una fascinación directa y sin más por ciertas topologías. Si se piensa, la relación entre un canal y una comarca es perfectamente simétrica con la que existe entre las acciones mencionadas y el paisaje que absorben, pero en el caso del canal, el hecho visual es la acción incrustada, inseparable de la comarca, como si toda esta se derramara, a la vez que se articulase a través de casetas y tuberías. Algo semejante a aquella fascinación que ella reconoce sentir ante el espectáculo de una mina abandonada y cegada por la luz. Uno diría que es la luz solar la que, recobrando esa acción cesada, devuelve el agujero sombrío y su talud de escorias como pulsación del propio paisaje.

El eje ha cambiado, lo que antes era acción impersonal, ahora es la propia división interna del bloque, su auto-figuración. ¿Cómo se fragmenta el bloque? No nos referimos a un procedimiento de división, a una diacrisis en sentido platónico, esta última presupone que, estando dentro del bloque, uno puede sin embargo sacar la cabeza fuera, como si se pudiera inspeccionar las profundidades de una caverna de pie o el hijo presenciase la cena familiar con los ojos del huésped. No. Esos mundos saturados, enrarecidos, impiden muchas veces el estirar los brazos, atacan a la manera de un calambre o de un sortilegio, uno no se mueve y a pesar de todo gira como por un efecto de imanes, son esos sueños en los que uno se despeña justamente por estar paralizado. Es muy significativo que los dibujos abundan en relaciones de polaridad; es decir, a su manera el bloque sí es diacrítico, en él uno ya está escorado o agachado, el polvo se deposita en esa esquina de la escalera; la humedad, en ese punto de la pared; la contracción de un frío temprano, en la aparición de esas polainas, en la topología del bloque familiar el lugar del hijo, por mucho que esté sentado a la mesa, es ese rincón, Gregor Samsa es un insecto.

Lo que hemos llamado el bloque, los ejemplos anteriores lo dicen, tiene un estatuto indefinido, una condición incierta. Tal vez sea este el ángulo para enfocar uno de los aspectos más constantes en la obra de Eva Lootz: las amalgamas, las mezclas de materiales. No se puede hablar de un componente psicológico o espacial, imaginario o puramente visual, la enumeración misma resulta estúpida, el bloque se fragmenta cortando por entre todos estos planos, moviliza ingredientes de diferente naturaleza, es recolector, es una cuestión de densidades, es metafórico, su diacrisis paradójicamente se ejerce por una suerte de mestizaje y desemboca en una topología equívoca, una topología de híbridos. Efecto que no solo aparece en las piezas, también en un tipo de dibujos característico, esas cadenas de permutaciones que van de una mano a una manopla, a un guante, a una garra, a una ubre, y unos desprendiéndose de los otros, y la insistencia en el elemento que anuda el recorrido por ese plano que no acaba de diferenciarse: el asa o la sonda son en esta obra lo mismo que la mezcla.

Pensemos por último en la acción de la parafina (la película) o en la simple acción de empapar y volvamos a la mina abandonada al sol. Vista a la distancia, a la manera de un espejismo, entre nosotros y en esa pulsación ondula, como si fuera un líquido, la atmósfera recalentada. ¿Es el ojo el que empapa o es esa pulsación la que produce ese temblor? Es igual, la cristalización es un híbrido que se escalona en las mezclas de un hecho visual. Pero tal vez desde allí se pueda pensar en los rizos de la cera sobre el agua.

Publicado originalmente en *El País*, 29/3/1979

DRAWING CIRCLES TO BE SURE OF MOVING IN A STRAIGHT LINE
CATHERINE FRANÇOIS + SANTIAGO AUSERÓN, 1983

To the eyes, perhaps weary from their effort of making out precise outlines, where materials of varied density often converge, placing mercury in the shape of a circular pond opens up a paradoxical and favourable place. They will flutter, confused by the reflections, above the flooded horizon—the cold metal has been released from the bottom of the mine—neither searching for a prey nor letting it get away, making the actual landscape their only source of nourishment.

Without suffering extreme temperatures, mercury adapts to any container and its density threatens to invade each hollow and entrails, like an ultimate purgative. The mercury landscape drifts away in contemplation, attracting the flying eye because both suffer the same gravitation. The action of the liquid metal consolidates the lower strata, prevents landslides, covers cracks, and levels the ground. It is matter that is suitable for the *tabula rasa*. The new surface is neither land nor water; its seeming passivity is no longer indifference, for it undulates and shines.

What will be reflected on it now?

It could be said that it rests, delicately balanced, listening out for the most subtle indications, reflecting every presence. If in its coldness one had to read a certain amount of disdain, the scale of human feelings uttered in a low voice would by all means be affected, because sound on mercury creates only lazy waves. Like a skin that is completely turned inside out, it indicates, however, the proximity of a critical status, of fever, or an earthquake: tremors that the liquid metal detects and that its own vapours ultimately produce. The paradox rests peacefully on its atmosphere of cataclysm.

Images are reflected on the mercury pond, but the body floats and, instead of facing the glass on a mirror, it rests directly on its own image. A dry bath.

In spite of all this, a person could fear their spirit becoming drenched from a slip-up. They should then contemplate the horizon of reflections, the nearby and palpable expansion; they should look at the edges that peek out from the receptacle without falling in: the genius of mercury risks as far as the cohesion of its molecules allows it to. A child would no doubt prefer to see the metal balls moving quickly, merging with each other.

The piece by Eva Lootz only draws fragile limits to that reckless expansion. In this way it turns into an accomplice of mercury and its physical laws. Speculation is inclined to them, as if moving towards a limit that must not be crossed, for the idea, in its wary and methodical approximation, will find its exit, its shape, and colour down infinitesimal pathways.

With its obvious, circular shape, the piece takes credit for the internal cohesion and the very lightness of the mercury. It attracts images, like a wheel of fortune, or it lets itself be attracted (without putting up too much resistance) if an external force, or simple inertia, tries to separate them. The mercury molecules mould without clinging to a fragmentary shape. The piece is, in itself, a liquid sculpture or painting that pleasantly rests on its horizontal canvas, without coating it, with scarce inclination to shapes, still evoking underground landscapes, but seeking open spaces, however, in such a way that it cleanly eludes the temptation of the ill-defined, the murky desire and art's guilty conscience, the gratuitous description of its shapes that yield to the fear of the profound. Mercury's incomparable musculature releases that which is amorphous on the surface and, before our eyes, lends itself to the play of forms, that is, to the exact balance of quantities.

Hybrid Art: next-door neighbour to technique and industry, approaching a daydream. Like an eye that without looking sees and discovers the widest measure of time; or a clock, whose flooded face impedes waiting, the mercury piece offers an intermediate place, a surface for the forces of heaven and earth to meet, like the earth offers its strata where it has preserved all the civilizations by which it let itself be perforated.

It is an invitation without magic spells, written with clean ink, across which the eye can finally slide.

Unpublished

***Metal*, Valdecilla Foundation, Madrid, 1983**

***Metal*, Fundación Valdecilla, Madrid, 1983**

***Metal*, Valdecilla Foundation, Madrid, 1983**

***Metal*, Fundación Valdecilla, Madrid, 1983**

DESCRIBIR CÍRCULOS, PARA ESTAR SEGUROS DE AVANZAR EN LÍNEA RECTA

CATHERINE FRANÇOIS + SANTIAGO AUSERÓN,1983

Para los ojos, quizá cansados del empeño que ponen en distinguir contornos precisos, donde suelen confluir materias de densidad variada, la disposición del mercurio en forma de estanque circular abre un lugar paradójico y propicio. Revolotearán, confundidos por los reflejos, sobre el horizonte inundado—el metal frío se ha liberado del fondo de la mina—, sin buscar presa o dejándola escapar, haciendo del paisaje mismo su único alimento. Sin pasar por temperaturas extremas, el mercurio se adapta a cualquier recipiente y su densidad amenaza con invadir todo hueco, toda entraña como una purga definitiva. El paisaje de mercurio se distancia en la contemplación, atrae al ojo que vuela porque ambos sufren la misma gravitación. La acción del metal líquido consolida los estratos inferiores, impide derrumbamientos, recubre grietas, nivela el terreno. Es materia idónea para la *tabula rasa*. La nueva superficie no es ni tierra ni agua; su pasividad aparente ya no es indiferencia, pues ondula y reluce.

¿Qué vendrá ahora a reflejarse en ella?

Se diría que permanece, en un equilibrio delicado, a la escucha de los más delicados indicios, reflejando todas las presencias. Si en su frialdad habría que interpretar algún desdén, la escala de los sentimientos humanos expresados en voz baja, se vería afectada, desde luego, pues sobre el mercurio el sonido describe tan solo ondas perezosas. Como una piel enteramente vuelta hacia el exterior, indica, sin embargo, la proximidad de un estado crítico, la fiebre o un seísmo, temblores que el metal líquido detecta y que sus propios vapores acaban produciendo. La paradoja reposa tranquila en su atmósfera de cataclismo.

En el estanque de mercurio la imagen se refleja, pero el cuerpo flota y, en lugar de enfrentarse al cristal de un espejo, descansa directamente sobre su propia imagen. Baño en seco.

Alguien, pese a todo, puede temer que su espíritu se moje en un desliz. Contemple entonces el horizonte de reflejos, la extensión próxima y palpable, mire los rebordes que se asoman fuera del recipiente sin caer: el genio del mercurio se arriesga tanto como la cohesión de sus moléculas se lo permite. Un niño preferiría sin duda ver correr las veloces bolas de metal, fundiéndose unas con otras.

La pieza de Eva Lootz solo pone delgados límites a esa expansión imprudente. Se hace así cómplice del mercurio y de sus leyes físicas. Hacia ellas tiende la especulación, como hacia un límite que no ha de ser franqueado, pues la idea, en su aproximación cautelosa y metódica, hallará su salida, su forma y su color por caminos infinitesimales.

Con su forma obvia, circular, la pieza se atribuye la cohesión interna y la misma ligereza del mercurio. Atrae imágenes, como una rueda de la fortuna, o se deja atraer, sin operar demasiada resistencia, si una fuerza exterior, o la simple inercia, intenta separarlas. Las moléculas del mercurio se amoldan sin aferrarse a una forma fragmentaria. La pieza es, por su lado, escultura líquida o pintura que placenteramente reposa sobre su tela horizontal, sin impregnarla, con muy poca inclinación a las formas, evocando aún paisajes subterráneos y buscando espacio abierto, sin embargo, de forma que limpiamente elude la tentación de lo informe, el turbio deseo y la mala consciencia del arte, la calificación gratuita de sus formas que se pliegan al terror de lo profundo. La musculatura incomparable del mercurio libera lo amorfo en superficie y, ante los ojos, se presta al juego de las formas, es decir, al equilibrio exacto de las cantidades.

Arte híbrido: vecino de la técnica y de la industria, próximo al ensueño. Como si fuera un ojo que sin mirar ve y descubre la medida más amplia del tiempo; o un reloj, cuya esfera inundada impide la espera, la pieza de mercurio ofrece un lugar intermedio, una superficie de encuentro para las fuerzas del cielo y de la tierra, como la tierra ofrece sus estratos, en los que ha preservado a todas la civilizaciones por las que se dejó horadar.

Es una invitación sin conjuros, escrita con tinta limpia, sobre la cual el ojo puede al fin deslizarse.

Inédito

(DI)STYLE MACHINES
JOSÉ LUIS BREA, 1985

A war beat reverberates mutely in the regions surrounding each artefact. Song of the twisted matter, tension of their overstepped frontiers. When the densities intone the murmur of their limits, the image dances. The hyperreal aesthetic becomes incapable of singing. Only when It loses weight it dissolves in the density of its complexity. And then it sings, albeit paradoxically, please note.

In a volatile manner, the recently acquired potentiality sets the rhythm of the cascading alchemies. The journey becomes endless, turning into a pattern of nomadic circuits. From the mists of reality, the limited shapes of darkness silence the process that is underway. The eye is silent and listens. Attentive tension. A statute of warning establishes formulas of perception that need not be seen as exceptional. But they are. In fact, that is the only reason it makes sense to enunciate the word 'art.' What hearing does not see, what vision does not hear. In the artist's experimentation there lies the only secular hope in a virtual hygiene of the thought of sensibility. That which the finger does not savour, that which the tongue is incapable of touching.

But it is not a merely analytical operation. The signposting of passions and their places, of the desire-taste and its objects, is not merely retrospective, specular. There is an active, expository, productive, affective experimentation. The convulsions and the shock wave make themselves felt. Formulas of activism, work devices. The catalogue of drifts is endless. Whatever the effective resolutions may be, they are, after all, only possible drifts. What Duchamp referred to as the instantaneous state of rest, or allegorical appearance (*étant donnés*) is nothing but a fragile interlude towards other vanishing lines. Naturally, being a chess player, one knows. Every kind of machination can be set up. It is a matter of standing up to the vastest number of problem fields. Every space has its own insurmountable complexity. Stochastic suspension can never become a law. The rule is only dictated by the repetition of the anomaly. But in fact, there is never true repetition. Therefore, any verified modulations whatsoever can only establish new flames of speech. There are, therefore, no passive analytics. However, in the work of Eva Lootz, there is a relentless pursuit and a heated cornering that is utterly and absolutely extraordinary. Stop in front any of her pieces.

Could you determine with absolute clarity the device through which its meaning flows? It is difficult, no doubt, for its very condition is the trajectory, the oscillation, the clinamen, the vanishing line. Now move on to the next one. Supposing you have been able to isolate an intuition, ask yourself if it is still valid. It hardly ever is. From one performance to another, the actual style machine distils new competencies, which it stockpiles. It is a self-regulated system, therefore, but without fixed internal servitudes. In a way, the systemic feedback is so intense that one could think that its primary result is itself; that it only works for itself, a celibate machine. But, in truth, it continuously exudes open microsystems of specific valence towards its periphery, that on their own establish mainstays for other possible compositions. Like a cancer, the devices branch out and a potential of deployment, of self-sufficient growth—resulting from its inherent and consubstantial quality of alienation, of otherness—is generated. In this regard, when, referring to her own work, the artist says that it is a 'process without subject or object,' she is not merely claiming a historical-critical reference towards which she displays priceless loyalty; in fact, she is actually providing a fundamental key to understanding her work: the revelation of quasi-geological, quasi-biological processes, a de-constructive rule of systemic catastrophes as a regulatory standard for development, for growth…

But let us stop before one of the distinct pieces that, with all probability, are present at the exhibition.

For example, the quasi-geodesic dome that covers a rock consisting of thin threads held together by salt crystals. Here there come together several processes and trajectories. On the one hand, that pseudo-alchemical operation of change of state that lies in the origin of the piece. It should immediately be noted, then, that the solid-liquid confrontation that literally structures the piece is kept in complexity. The trace of liquidity that the salt piece configures is not erased. In other words: the change of state is not portrayed as completely resolved and finished. The whole play of densities and states is maintained. During the piece's construction process the artist could have resorted either to other materials—why did she specifically use salt?—or she could have condensed it or precipitated it using other more simple and manageable processes. However, she defends her interest in the bonding process of the crystals taking place through the evaporation process that they were originally dissolved in. Salt, as a translucent element, at the same time preserves a water reference against the acquired solidness. The piece regulates processes of development. It distils a solid liquid, on the one hand. But on the other, and at the same time, what the structure that covers the piece is doing is to threaten its solidness. It turns the piece into what could be pebble-river, a flow range of changes of state, of densities, of modalities of light reception (translucency-opacity-refraction-reflection)

Let us move on to another salt piece: the boat. Here, the process registered by the piece has a certain inverse character. While in the previous one the elimination of liquid builds a saline solid, in this case the construction uses its hygroscopic power, that is to say, it takes over the liquid. There is another game alongside this one. One that

In this regard, when, referring to her own work, the artist says that it is a 'process without subject or object,' she is not merely claiming a historical-critical reference towards which she displays priceless loyalty.

En ese sentido, cuando la artista se pronuncia respecto a su trabajo como "proceso sin sujeto ni objeto", no solo está reclamando una referencia histórico-crítica hacia la que manifiesta impagable fidelidad.

MÁQUINAS DESTILO…
JOSÉ LUIS BREA, 1985

Un ritmo de guerra retumba sordo en los parajes inmediatos de cada artefacto. Canción de las materias torsionadas, tensión de sus fronteras transgredidas. Cuando las densidades entonan el rumor de su límite, la imagen danza en movimiento. La estética hiperreal se vuelve incapaz de cantar. Solo al disolverse en el espesor de su complejidad, pierde peso. Y entonces lo hace. Paradójicamente, nótese.

Volátil, la virtualidad recién adquirida, marca el ritmo de las alquimias en cascada. El viaje se vuelve interminable, esquema de circuitos nómadas. Desde la noche de la realidad, las limitadas formas de la oscuridad silencian el proceso en curso. El ojo calla y atiende. Tensión atenta. Una norma de alerta establece fórmulas de percepción que no deberían ser consideradas inhabituales. Pero que lo son. En realidad, solo por eso tiene sentido pronunciar la palabra *arte*. Lo que el oído no ve, lo que el ojo no oye. En la experimentación del artista reposa la única esperanza laica en una virtual higiene del pensamiento de la sensibilidad. Lo que el dedo no gusta, lo que la lengua es incapaz de rozar.

Pero no es una operación puramente analítica. La señalización de las pasiones y sus lugares, del deseo-gusto y sus objetos, no es simplemente retrospectiva, especular. Hay una experimentación activa, enunciativa, productiva, afectiva. Las convulsiones, la onda de choque, se dejan sentir. Fórmulas de activismo, dispositivos de trabajo. El repertorio de las derivas es inagotable. Cualesquiera resoluciones efectivas son, en última instancia, solo derivas posibles. Lo que Duchamp llamaba reposo instantáneo o apariencia alegórica (*étant donnés*) es no más que un frágil intervalo hacia otras líneas de fuga. Naturalmente, siendo ajedrecista se sabe. Toda clase de maquinaciones pueden ser tendidas, se trata de afrontar los más innúmeros campos problemáticos. Cada espacio tiene su propia complejidad irreductible. La suspensión estocástica no puede nunca convertirse en ley. La regla solo está dictada por la repetición de la anomalía. Pero nunca hay, en realidad, verdadera repetición. Por lo tanto, cualesquiera modulaciones verificadas no hacen sino establecer nuevos fuegos de habla. Nada, por lo tanto, de analítica pasiva. Hay, eso sí, en el de Eva Lootz, un trabajo de acoso y enconado arrinconamiento total y absolutamente excepcional. Párense ante una pieza cualquiera.

¿Podrían acaso determinar con absoluta nitidez el dispositivo mediante el que emana su sentido? Es difícil, sin duda, pues su misma condición es el trayecto, la oscilación, el clinamen, la línea de fuga. Ahora, acérquense a la siguiente. Suponiendo que hubieran conseguido aislar alguna intuición, pregúntense si continúa rigiendo. Casi nunca ocurre. De una actuación a otra la propia máquina de estilo destila nuevas competencias; de las que hace acopio. Sistema autorregulado, por lo tanto, pero sin servidumbres internas fijas. De alguna manera, el *feedback* sistémico es tan intenso que podría pensarse que su principal resultado es él mismo. Que solo trabaja para sí, máquina célibe. Pero, eso sí, constantemente supura hacia su periferia microsistemas abiertos de valencia determinada que por sí mismos constituyen anclajes para otros posibles ensamblajes. Como un cáncer, los dispositivos se ramifican, se genera un potencial de despliegue, de crecimiento autosuficiente por su propia y consubstancial virtud de enajenamiento, de alteridad. En ese sentido, cuando la artista se pronuncia respecto a su trabajo como "proceso sin sujeto ni objeto", no solo está reclamando una referencia histórico-crítica hacia la que manifiesta impagable fidelidad. De hecho, está proporcionando una clave cardinal de inteligencia de su trabajo: revelación de procesos casi-geológicos, casi-biológicos, regla de-constructiva de las catástrofes sistémicas como norma regulativa de devenir, de crecimiento…

Pero parémonos ante alguna de las piezas concretas que, es posible, estén reunidas en la exposición.

Por ejemplo, la cúpula casi-geodésica que recubre una roca compuesta de finos hilos contenidos por fijación de cristales de sal. Hay varios procesos, trayectos, allí recorridos. De un lado, esa operación pseudo-alquímica de cambio de estado que está en el origen de la pieza. Hay que hacer notar inmediatamente, entonces, que la confrontación sólido-líquido, que literalmente da cuerpo a la pieza, es mantenida en complejidad. El rastro de liquidez que configura la pieza de sal no es borrado. Dicho de otra manera: el cambio de estado no se presenta como totalmente resuelto y acabado. Se mantiene presente todo el juego de densidades y estados. En el proceso de construcción de la pieza, la artista podría haber recurrido o bien a otros materiales —¿porqué precisamente sal?— o bien a condensarla o precipitarla mediante otros procesos mas sencillos y manejables. Sin embargo, hace regir su interés porque el proceso de fijación de los cristales se realice por la evaporación en el que originalmente se hallara disuelta. La sal, como elemento transparente, mantiene al mismo tiempo una referencia acuática contra la solidez adquirida. La pieza regula procesos de devenir. Destila un líquido sólido, por un lado. Pero de otro y al mismo tiempo, lo que la construcción que recubre a la piedra está consiguiendo es amenazar su solidez. Convierte a la pieza en lo que podría ser una piedra-río, margen de flujo de cambios de estado, de densidades, de modalidades de recepción de la luz (trasparencia-opacidad-refracción-reflexión).

Desplacémonos ahora hasta otra pieza de sal: el bote. En esta ocasión, el proceso del que la pieza es registro tiene un cierto carácter inverso. Mientras en la anterior se está construyendo un sólido salino por eliminación de líquido, en

is likewise clearly signposted. It is a process of content modification that reveals the falseness of the container. In all these language games that the pieces constitute there is, still and on the other hand, in addition to the analysis of the transit and traffic of densities, a strong fascination for the potential strengths of the cohesion of the materials. We will observe this in due course when we look at the mercury pieces.

But first let us refer to a third salt piece. We are now before an excavated dug reservoir—and probably one that can be excavated—that contains salt and that is, similarly, covered by glass domes. The effect that is mainly played with here is light. The salt crystals, through accumulation, become completely opaque and concentrate large amounts of light that they subsequently reflect. The glass that covers the piece, however, neither retains nor returns: it simply lets the light through. Once again, the piece's potential is established by the urge for becoming, for transit, that is generated by the materials used. In between, there is a rule of play and usage that endows them with meaning, with significance. It is the game of the artist, or rather, of that which her style machine distils. The piece-mockup of the mine exposes us to other mechanics, both interior and exterior, to circulations, to the establishment of itineraries that once again lead us into possible geological rules. They are processes through which the very nucleus of its consistency rises to the surface of a space. Ascents and descents dictated by rules that are possibly anomic, probably lawless. The exploring of spaces of unusual density which are capable of setting up their own operation regimes, exempt of the despotic regulation that on the civilized land establishes a geo-graphic, geo-written conception. They are not merely analytical, or exploratory operations, but they are also not purely critical. This is what we could call a deconstructive work. On the one hand, attention is fixed on places or regimes with anomalous schemes. But the ultimate interest is always to show that that anomaly is the same one that defines the rule; that law is governed by exception and accident. Thus, there emerge that which certain writing rules delineate on smooth territories (I would not hesitate to qualify the work of Eva Lootz as Land Art), on undefined spaces, that are flat and lack register. The experimentation of Eva Lootz resorts to minor mechanics, to the most succinct process, in order to, of course, let it immediately wander towards its complexity. It is a type of voyage towards the origins which, no sooner is it formulated, begins its journey back to an indefinite amount of possible developments that are anti-entropic, endless… There is no trace of moralist hygiene, without aspiring to outline definite or stable centres. There is an intermediate depth, a regular thickness, which is measured. But nothing establishes patterns or restraints. The game floats, caressing the bordering margins, the asymptotes of the qualitative leaps. It is the recreation of a space whose base is none other than the pure condensation of forces, of consistency. It is a space that is not just a possible world, instead, and above all, a world of mechanics; it is strictly the space of the operations as they are verified.

A process similar to that of the mine is at play in the helmet. Once again, it is a question of defining—through the construction-reconstruction of a space with its own rules and actions—a peculiar layout of work possibilities. A particular system of lights, sounds, temperatures, etc., which built simultaneously at different scales establishes a variety of modes of use to be undertaken by 'innocent' users, that is, ones who are forced to invent their own rules of play without any social writing nor pre-established functionality. At the same time, these management potentials that are of interest, or could be of interest, of spectator participation, are enriched in their multiplicity by the variance of the materials. Polished metal and the perfect conductor, in some cases, that contrasts with porous clay that absorbs and refracts. No doubt they are power spaces for love or war: perhaps another subtle reference to the alchemist's crucible or to the mysticism of desire expressed by the rare material nature, which is the basis of all the others. In the mercury pieces, she works above all with the superficial tension that is characteristic of the material. Certainly, the strange flow between the fields of solid and liquid territories is also extremely interesting, as well as its outstanding density and specific weight. In pieces such as *Metal*, she also takes advantage of the reflecting virtue of a surface that is practically theoretical, almost immaterial, to establish and close circuits of the representation of light and shadow. In the circuits that are established on clefts made in the wood, the main interest focuses, in any case, in that extraordinary strength of cohesion that leads mercury to bear a gravitational tension that could give way to rupture, to fissure. There is magnificent experimentation focalised on the material's peculiar margin of elasticity that makes it possible to slowly increase the tension without the piece providing a response up to a given moment, which it carefully eludes. This turning point, this moment of catastrophe, is the one that is sized up, the one that is explored, that is played with. Something similar takes place with the paraffin pieces—experimentation with materials, confrontation of densities, definition of surfaces—or with those that consist of small circulation machines, like the raft. In any event, it is possible that the maximum of programme development of the work can be found in the sketches. That which the pieces contain (detain), is generated by the sketches, it is induced by them. In fact, all the activism programmes that the pieces carry out merge and develop on them.

Ultimately, and without aiming to describe such a complex programme through a condensed formula, it is a question of experimenting with devices that are capable of generating

circulations, flows, passages, itineraries moved by autonomous forces. Machines that distil machines that distil, machines that—and perhaps the final result of that concatenation of assemblages is, purely and simply, a distillation of style. After all, and even if it is just another peripheral effect of a machine of languages, this is how every productive constant should be denominated.

Exhibition catalogue Colegio de Arquitectos de Málaga (1985)

***Untitled*, photograph, 1979**

***Sin título*, fotografía, 1979**

este caso se construye mediante su facultad higroscópica, es decir, de apropiación de líquido. Junto a ese, hay otro juego más, igualmente bien señalizado. Un proceso de modificación del contenido que viene a iluminar la espuriedad del continente. En todos estos juegos de lenguaje que las piezas constituyen, hay, todavía y por otra parte, además de la analítica de los tránsitos y tráficos de densidades, una fuerte fascinación por las potenciales fuerzas de cohesión de los materiales. Lo veremos más adelante en las piezas de mercurio.

Pero antes refirámonos a una tercera pieza de sal. Esta vez se trata de un depósito excavado —y probablemente excavable— en el que se recoge sal, y que es, igualmente, recubierto por cúpulas de cristal. El efecto con el que principalmente se juega allí es con el de la luz. Los cristales de sal, por acumulación se vuelven perfectamente opacos y concentran grandes cantidades de luz que después reflejan. El cristal que recubre la pieza, sin embargo, ni retiene ni devuelve: tan solo deja pasar. Una vez más, el potencial de la pieza viene establecido por las pulsiones de devenir, de transito, que los materiales empleados generan. Hay, por medio, una regla de juego y empleo que les dota de sentido, de significancia. Es el juego del artista, o si se prefiere, el que su máquina de estilo destila. La pieza-maqueta de la mina nos introduce en otra mecánicas, interior-exterior, circulaciones, establecimientos de recorridos que nos internan de nuevo hacia posibles reglas geológicas. Procesos por los que asciende a la superficie de un espacio el núcleo mismo de su consistencia. Ascensos y descensos dictados por reglas tal vez anómicas, seguramente alegales. Exploración de espacios de densidad inusual, capaces de instaurar regímenes propios de funcionamiento, exentos de la despótica regulación que sobre la tierra civilizada implanta una concepción geo-gráfica, geo-escrita. No se trata de operaciones puramente analíticas, exploratorias, pero tampoco puramente críticas. Es lo que llamaríamos un trabajo deconstructivo. De un lado, se fija la atención en lugares o sistemas con regímenes anómalos. Pero el interés final es siempre exhibir que esa anomalía es la misma que conforma la regla; que es la excepción, el accidente, la que rige la ley. Así, sale a la luz lo que ciertas reglas de escritura demarcan sobre tierras (yo no dudaría en calificar el trabajo de Eva Lootz como de *land art*) lisas, espacios indefinidos, llanos, sin registro. En la experimentación de Eva Lootz, se recurre a mecánica menor, el proceso más escueto. Para, por supuesto, dejarlo inmediatamente vagar hacia su complejidad. Un cierto viaje hacia el origen que, apenas enunciado, inicia su retorno hacia indefinida cantidad de desarrollos posibles, antientrópicos, interminables... Sin vocación alguna de higiene moralista, sin aspiración a demarcar centros definitivos o estables. Hay una profundidad intermedia, un espesor regular, que es medido. Pero nada establece patrones, mesuras. El juego flota rozando los márgenes limítrofes, las asíntotas de los saltos cualitativos. Se recrea un espacio que no tiene otro fundamento que la pura condensación de fuerzas, de consistencia. Un espacio que no solo es un mundo posible sino, y sobre todo, un mundo eficiente, mundo de mecánicas, estrictamente el espacio de los funcionamientos conforme se verifican.

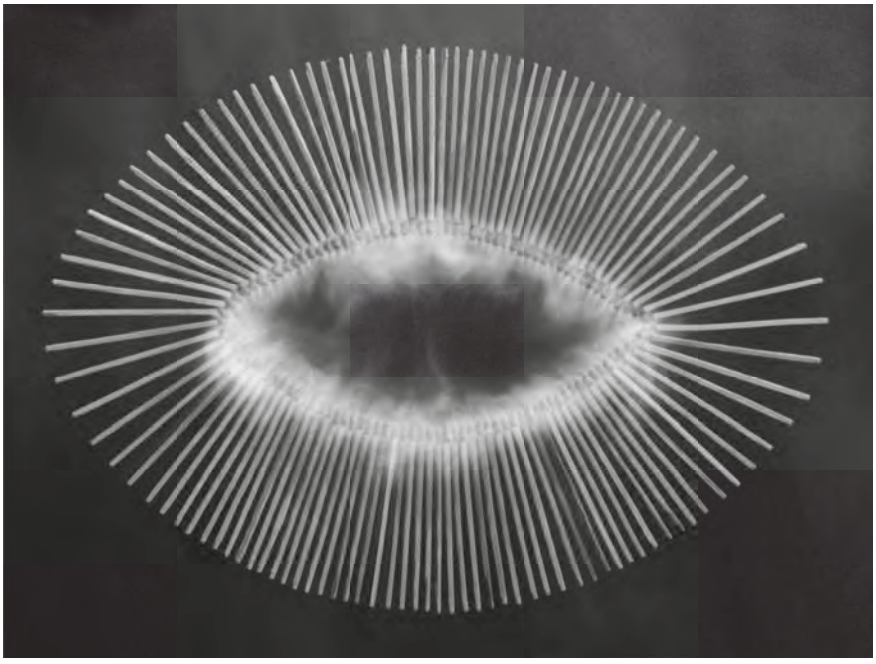
Una dinámica similar a la de la mina se pone en juego en el yelmo. Nuevamente, se trata de definir, a partir de la construcción-reconstrucción de un espacio con reglas y dinámicas propias, una peculiar disposición de potenciales de trabajo. Un régimen particular de luces, sonidos, temperaturas..., que construidos a la vez en diferentes escalas establece variadas modalidades de empleo a ser afrontadas por un usuario *inocente*, esto es, forzado a inventar sus propias normas de juego sin escritura social ni funcionalidad preestablecida. Al mismo tiempo, esos potenciales de gestión que interesan o pueden interesar, de interacción al espectador, están enriquecidos en su multiplicidad por la variancia de los materiales. Metal pulido y perfecto conductor en unos casos, barro poroso, absorbente y refractario en el contrario. Sin duda, espacios de poder para amor o guerra: quizás una referencia sutil más al crisol alquímico o la mística del deseo expresada por la rara materialidad, fundamento de todas las otras. En las piezas de mercurio, se trabaja sobre todo con la tensión superficial característica del material. También, por supuesto, resulta de sumo interés su extraño fluctuar entre los territorios de sólido y líquido. Igualmente sus excepcionales densidad y peso específico. En piezas como *Metal*, se aprovecha además la virtud reflectante de una superficie casi teórica, casi inmaterial, para establecer y cerrar circuitos de representación de luces y sombras. En los circuitos que se establecen sobre canalillos abiertos en la madera, el interés principal se centra, en todo caso, en esa extraordinaria fuerza de cohesión que lleva al mercurio a soportar una tensión gravitatoria que tendería a forzar la ruptura, la aparición de un corte. Hay una experimentación magnífica focalizada sobre ese peculiar margen de elasticidad del material que permite ir aumentando progresivamente la tensión sin que la pieza ofrezca respuesta hasta un momento dado, que se tiene buen cuidado de eludir. Ese punto de inflexión, de catástrofe, es el que se tantea, el que se explora, con el que se juega. Casos parecidos ocurren con las piezas de parafina —experimentación de materiales, confrontación de densidades, definición de superficies—, o con las que constituyen pequeñas máquinas de circulación, como la armadía. En todo caso, es posible que el máximo de elaboración programática del trabajo pueda ser encontrado en los dibujos. Lo que las piezas contienen (detienen), los dibujos lo generan; los inducen. Sobre ellos, en realidad, se fundan y desarrollan todos los programas de activismo que las piezas efectúan.

En última instancia, y sin pretensión alguna de describir un programa tan complejo en una formula condensada, de lo que se trata es de experimentar con dispositivos capaces de generar circulaciones, flujos, tránsitos, recorridos movidos por fuerzas autónomas. Máquinas que destilen máquinas que destilen, máquinas que... y puede que el resultado último de todo ese encadenamiento de ensamblajes sea, pura y simplemente, un destilar estilo. Al fin y al cabo, y aunque solo sea el efecto más de periferia de cualquier máquina de lenguajes, así se debe de denominar a toda constante productiva.

Catálogo de la exposición celebrada en el Colegio de Arquitectos de Málaga (1985)

***Blind Angle*, from the folder *Celebration*, 1994**

***Ángulo ciego*, de la carpeta *Celebración*, 1994**



I GAVE THAT BOOK TO EVA AND THE LIBRARY BECAME FIRE, DUST, SOMETHING ELSE

ESTRELLA DE DIEGO, 1994

It became fire

At times in a place somewhere to the north of Rovaniemi, the most northern town of Finland, everything seems to have been left without light. Nevertheless, above, strange and obscure, a sun without rays, a red sun like a ball of fire, built with burned matches, shows up spinning and flaming like a meteorite coming from a remote past and, as a magical entity, spreading all over the earth amazement and sparks.

If the sun were to fall in flames. It would melt the snow that blurs the boundaries between land and sea. Both land and sea would be confined in a layer of ice that erases roads, sews up islands and continents and turns useless bridges and pillars. If suddenly it were to fall, the instant touch wilh the icy surface, would extinguish the fire and fill all with that peculiar mist common to certain regions of Africa where the humidity is so thick that it can be grasped by the sight, almost as smoke when it comes from dry ice. If the mysterious sun were to fall, it would melt the ice, and the sea and the earth would part, and also the need of bridges would again become apparent.

But if the sun was indeed a meteorite, then the sky would at last be that huge vault made of rock crystal fancied by some natives of Australia or the dayaks of Sarawak, whose 'stones of light' reflect everything that occurs on earth.

For hours our eyes would be transfixed reading the transformations of that ball of burning matches, waiting for its fall, and the metamorphosis that will follow. As in the north of Rovaniemi there is no twilight, nightfall comes without announcement and the circle in flames disappears burned perhaps by its own fire.

The sun, then, becomes invisible and in our memories, almost in our retina, it is only the word that remains.

But how can we call a sun that is a circle of matches, 'stone of light,' melted ice, metamorphosis?

What would happen if the sun, at last, as it occurred with both land and sea buried by the snow—only one thing, only a way of naming, tangible though erased boundary—were to descend, circling fast until falling in a place beyond sight, transforming other ices, capturing other bodies and making itself visible as the throne of an Uranian God of quartz?

Would then bodies be different—as smoke-fire and water-ice—to what they are? Should we, then, coin new names and call for instance the sun quartz? Or perhaps in their determinant merge, fire would be water or simply, steam and smoke.

There, far beyond sight, where the sun has fallen as an igniscent meteorite, amid a sea disguised as earth and made up as ice, a large appears and when the sun is out, the sea is fractured, painfully open as if it were the entrails of the earth, broken to pieces.

Why then should we name it? Why not let oneself go in accordance with the changing nature of things, why not yield to the circulation between layer or to the interwoven game between what is visible and what is not? There where nothing is what it seems and even less what it means. Why not view the ambiguity of transformations as a renewed miracle and thence recognize our incapacity to name things with a name that stands forever?

That fire in touch with snow would then cease to be what it is and different to what it was would fall perhaps into a sea of paraffin that upon melting cracks as ice and although its structure is not the same appears as an identical surface to the captured view. We could call it ice and we could call it paraffin but it would perhaps be nothing more than change.

It became dust

The discovery of mines and new veins has always been Gods concern. Human beings incapable of finding the secret entries to the depths, have attended calls coming from divine beings, together with predictions and signs, in order to penetrate surfaces and discover the continuity of things. Until the Middle Ages, Europe preserved many archaic rites, strongly related with those subterranean spirits that had to be appeased in order to prevent their unrestrained revenge.

More than a limit, mines are above all the threshold that separates surface from deepness, or the magical site which gives mortal beings, guided by the subterranean creatures, the possibility to bore their way through tunnels and discover the abysses.

The threshold is always a magical place—a no man's land—where identical things bear different

***Dry Ice*, photograph, 1986**

***Hielo seco*, fotografía, 1986**

DI AQUEL LIBRO A EVA Y LA BIBLIOTECA SE HIZO FUEGO, POLVO, OTRA.

ESTRELLA DE DIEGO, 1994

Se hizo fuego

Hay veces que en algún lugar, al norte incluso de Rovaniemi, la ciudad más al norte de Finlandia, todo parece privado de la luz. Pero arriba, curioso y oscuro se asoma un sol que no ilumina, un sol rojo como un círculo de fuego, un sol de llamas construido con cerillas prendidas, un meteorito de otro tiempo que parecería ir a caer precipitadamente, en cualquier momento, como un ente mágico, para llenar la tierra de asombro y de chispas.

Si el sol cayera en llamas, derretiría la nieve que desdibuja el límite entre la tierra y el mar, confinados a una capa de hielo que borra los caminos, que une las islas a los continentes prescindiendo de puentes y soportes. Si cayera de pronto, el contacto inmediato con la superficie helada apagaría el fuego y lo llenaría todo de este vaho peculiar de ciertas regiones en África, donde la humedad es tan espesa que la ven los ojos, casi como humo de hielo seco.

Si el misterioso sol cayera, se enfriaría de pronto y todo se convertiría en un enorme circulo de vapor. Si llegara a caer, fundiría el hielo, y el mar y la tierra volverían a separarse, haciendo otra vez necesarios los puentes.

Pero si el sol resultara ser un meteorito, entonces el cielo sería, al fin, esa inmensa bóveda de cristal de roca que imaginan algunos aborígenes australianos o los deyaks de Sarawak, para quienes las *piedras de luz* reflejan todo cuanto ocurre en la tierra.

La mirada se queda fascinada durante horas, leyendo las transformaciones de ese círculo de cerillas prendidas, esperando la caída y las metamorfosis que sucederán en la caída: como al norte de Rovaniemi no hay atardeceres, sin más preámbulo se hace de noche y el círculo en llamas desaparece, quién sabe si consumido en su propio fuego.

El sol entonces se vuelve invisible y en nuestro recuerdo, casi en nuestra retina, solo queda de él la palabra. Pero ¿cómo llamar a un sol que es círculo de cerillas, *piedra de luz*, hierro derretido, metamorfosis?

¿Qué pasaría si por fin, igual que sucedía con la tierra y el mar sepultados por la nieve —una sola cosa, solo una forma de nombrar, límite tangible borrado— el sol hubiera ido bajando, circulando veloz hasta caer en un lugar lejos de la mirada transformando otros hielos, prendiendo otros cuerpos, haciéndose visible como trono de dios uraniano de cuarzo?

¿Serían entonces realmente otros los cuerpos —como el fuego humo y el hielo agua—, se deberían reinventar sus nombres y llamar al sol cuarzo?

¿O sería, en su determinante fusión, el fuego agua o, simplemente, vapor y humo?

Allí, donde el sol ha caído como un meteorito encendido, lejos de la mirada, en medio de un mar travestido de tierra con el disfraz de hielo, se hace un gran agujero, y al apagarse el sol rompe el mar, lo abre dolorosamente como si se tratara de las entrañas de la tierra, lo hace añicos.

¿Por qué nombrar entonces? ¿Por qué no abandonarse a la naturaleza cambiante de las cosas, a su circulación entre estadios, al juego de visibilidades e invisibilidades en el que nada es ya lo que parece y mucho menos lo que significa? ¿Por qué no observar lo ambiguo de las transformaciones como portento renovado y reconocer entonces la incapacidad de nombrar las cosas con un nombre que valga para siempre?

Así, ese fuego en contacto con la nieve, ha dejado de ser lo que fuera y es ya otro y ha caído quizás en un mar de parafina que ha fundido y que luego, al enfriarse, se ha craquelado como el hielo y presenta una superficie idéntica para la mirada aunque diferente en su estructura. Podríamos llamarlo hielo y podríamos llamarlo parafina pero sería, quizás, solo cambio.

Se hizo polvo

Desde siempre, el descubrimiento de las minas, o los nuevos filones ha sido misión de los dioses. Los humanos, incapaces de vislumbrar las entradas secretas a las profundidades, han recibido llamadas de seres divinos, vaticinios, señales para penetrar las superficies y descubrir así la continuidad de las cosas. Hasta la Edad Media en Europa se conservaron de hecho numerosos ritos arcaicos fuertemente relacionados con los espíritus subterráneos, a los que hay que aplacar para evitar su terrible venganza.

La mina es, sobre todo, más que límite, el umbral que separa la superficie de la profundidad...

names and different things bear the same name—where the nostalgia of the loss arises and the opposite meet, in those precious moments that precede the final parting. The action described in the myth of creation belonging to Japanese tradition, which tells the dramatic story of Izamar and her husband's failure to meet due to impatience and the tribulations of love, takes place at the threshold of uncharted territories and stands as a metaphor of the rupture between heaven and earth.

The threshold is therefore a place of desire and never of pleasure, a place where everything could be possible if in reality it were to be In a way the quintessence which marvelled the alchemists deals also with thresholds, with those unique places, withdrawn from time, or with that instant in which fire isn't what it is anymore and becomes water, dust, air.

Thresholds are therefore the undefined, or what is subject to divination. They are similar to those unstable bodies whose ceaseless transformations make them lose their identifying name. They are above all the place where antithetic elements dwell or the point where the surface, being less visible, more deceiving and subject to change, is at the same time the deepest and becomes transit, metamorphosis, alchemic principle, a part of everything.

It is necessary to traverse the thresholds and open the ways that go through them and the communication routes that lead from one threshold to another. In this way one discovers the continuity of things, always present though often invisible.

The alchemists knew well those ways withdrawn from sight and due to this they were able to know by intuition the continuity between elements whose mutant and whimsical nature allows us to call the sun throne of quartz.

It shouldn't therefore surprise the relation pointed out by Jung between the house of the alchemist and the crossing of the Rubicon, in one of the dreams described in *Psycology and Alchemy*: 'The dreamer goes into a chemist's shop with his father. Valuable things can be got there quite cheap, above all a special water. His father tells him about the country the water comes from. Afterwards he crosses the Rubicon by train.' The father connected with the principles of existence becomes the 'informing spirit' that guides to the acquisition of a special water, both source of life and synthesis and prediction of change, a water that will be despised by fools who see it as being merely water. We are dealing here with a narrow threshold that makes the invisible visible to those who are willing to regard it as such.

This water is different, alchemic water, *aqua nostra non vulgi, aqua permanens*. It could be also ice, like the sea north of Rovaniemi, a frozen Rubicon, plied by trains instead of ships. Each element being isolated tells us very little about its own nature. What's the use of fire if it didn't turn water into steam? Only that continuity or constant transit between layers will define its authentic essence.

To a certain extent it is described by Maupassant in *Rencontre* as a symptom both of change and permanence 'the blood, the hair. The skin, everything starts again and alters itself. And when a long period of time has elapsed since the last meeting, one finds an entirely different being, although it is the same and bears the same name.'

Curiously enough, it is in those ambiguous territories, and after losing their previous identity, that things become visible.

It becomes something else

If suddenly we were forced to become collectors, we should assemble those shifting or fleeting things that within our sight become different to what they appear to be: precious carpets of mercury, trays of gallium, wristlets made of wax. The carpets at our feet would step on them. The trays would melt in the summer heat transforming the supporting elements and covering our hands as with a glove. The wristlets of wax, mounted with flames, would burn up our wrists and drop inflamed over our skin—'the blood, the hair, the skin, everything starts again.'

In the end we would burn up out of desire, never reaching fulfillment, never being able to touch what we see or believe to see. Only then, after being deprived of things, would we become masters of transformations as each of the elements would become a desire and, as such, a part of ourselves.

If we had to be collectors we should store up that kind of metamorphosis that slips through our fingers or the one that occurs each dawn throughout the transsexual's skin, in that threshold between day and night, when we wake up and feel the touch of a somehow different and burning skin.

In our collection of transits we could finally be drawn towards the continuity of things and be involved in a process in which a mental image or a particular state is followed by a new one. The flaming wristlet would begin to grow in our hands as if the fire sprung from the deepest part of our skin and both spurs and crests would come up not a prosthesis but as a part of our destiny. And it is possible too that diving into a continuous flowing, we would wake up one day like Gregor Samsa, forever different. As it occurs with the sun when it falls on the ice and becomes smoke. And the ice becomes water, and the water at last turns into the kind of mist that in certain regions of Africa appears within sight.

Published in the catalogue of the artist´s solo show, at Galería Maior, Pollensa, Majorca, 1994

***Blocks of Dry Ice*, 1986**

***Bloques de hielo seco*, 1986**

More than a limit, mines are above all the threshold that separates surface from deepness...

La mina es, sobre todo, más que límite, el umbral que separa la superficie de la profundidad, el sitio mágico que permite a los mortales, guiados por las criaturas subterráneas, surcar túneles, descubrir abismos.

El umbral es siempre ese lugar mágico —esa tierra de nadie— donde cosas idénticas toman nombres diferentes y cosas distintas el mismo nombre; donde se manifiesta la nostalgia de la pérdida y los opuestos se encuentran, aunque sea momentáneamente, en esos instantes precisos que anteceden a la separación definitiva. La acción descrita en el mito de la creación de la tradición japonesa, que narra el dramático desencuentro de Izamari y su esposo Izanagy, debido a las impaciencias y los tormentos del amor, y que funciona como metáfora de la separación del cielo y la tierra, se lleva a cabo en el umbral de territorios aún sin definir.

El umbral es, de este modo, el lugar del deseo y nunca del placer, el lugar donde todo podría ser posible si realmente llegara a serlo.

De alguna manera, esa quintaesencia que tanto fascinó a los alquimistas, habla tal vez de los umbrales, de esos curiosos lugares, suspendidos también en el tiempo, de ese instante en que el fuego deja de ser tal para convertirse en agua, en polvo, en aire.

Los umbrales son, de este modo, la identificación, lo adivinado, como esos cuerpos inestables que en continua transformación dejan de ser aquello a través de lo cual se los llamaba. Son, sobre todo, el lugar de los elementos antitéticos, el punto donde la superficie, al fin lo más profundo en cuanto menos visible, más engañoso, más cambiante, se vuelve tránsito, principio alquímico, algo de cada cosa.

Hay que cruzar los umbrales y construir caminos que los atraviesen, vías de comunicación que conduzcan, al fin, de un umbral a otro. De este modo, se descubre la continuidad de las cosas, siempre presente y con frecuencia invisible.

Los alquimistas conocían bien esos caminos que no detecta el ojo desnudo, intuían ese continuum entre los elementos que pone de manifiesto fundamentalmente su naturaleza mutante y caprichosa, la que implica nombrar al sol como trono de cuarzo.

No debe por tanto resultar extraño que Jung relacione ese caso del alquimista con el tránsito del Rubicón en uno de los sueños descritos en *Psicología y alquimia:* " la persona que sueña entra en una botica con su padre. Allí pueden adquirirse muy baratas cosas muy valiosas, sobre todo un agua especial. Su padre le habla del país de donde procede el agua. Después cruza el Rubicón en tren".

El padre, asociado a los principios de la existencia, se convierte en el *espíritu informante* que sirve de guía en la adquisición de un agua especial, la esencia de la vida, síntesis y vaticinio del cambio que solo a los estultos pasará desapercibida, porque la verán como agua. Se trata, también en este caso, de un umbral delgado en el que lo invisible se hará visible para quien quiera percibirlo.

Esa agua es ya diferente, es un agua alquimizada, *aqua nostra non vulgi, aqua permanens*. Podría ser incluso un agua solidificada en hielo, como sucede con el mar hacia el norte de Rovaniemi, un Rubicón helado que no podrá ser surcado por barcos sino por trenes.

Cada elemento solo no cuenta casi nada de sí mismo: ¿para qué serviría el fuego si no convirtiera el agua en vapores? Únicamente esa continuidad, el constante tránsito entre estadios definirá la auténtica naturaleza.

De alguna manera, Maupassant lo describe en *Encuentro*, como síntoma a un tiempo de cambio y permanencia: "La sangre, los cabellos, la piel, todo recomienza, todo se reforma. Y cuando se ha estado mucho tiempo sin verse, se halla otro ser enteramente diferente, aun cuando sea el mismo y lleve el mismo nombre".

En esos tiempos de la ambigüedad es donde las cosas, paradójicamente, se hacen visibles a partir de la aniquilación de la identidad primera.

Se hizo otra

Si de pronto nos viéramos forzados a convertirnos en coleccionistas deberíamos atesorar solo aquello que transita, lo que se escapa, lo que ante nuestros ojos se convierte en otra cosa: preciosas alfombras de mercurio, bandejas de galio, pulseras de cera.

A nuestro paso las alfombras se dividirían en minúsculos estanques, sin permitirnos llegar nunca a pisarlas; las bandejas se fundirían en el calor del verano, transformando los elementos sostenidos, cubriéndonos las manos; las joyas de cera, con llamas engastadas, nos arrasarían las muñecas y caerían encendidas sobre la piel; "la sangre, los cabellos, la piel, todo recomienza".

Arderíamos al fin en deseos, sin consumar nunca el placer, sin lograr tocar lo que vemos o creemos ver. Pero solo entonces, desposeídos de las cosas, seríamos dueños de las transformaciones, porque cada unos de los elementos sería parte de nosotros mismos en cuanto deseo.

Si tuviéramos que ser coleccionistas deberíamos guardar las metamorfosis que ocurren entre nuestros dedos, como la que se opera en la piel transexual cada amanecer, en ese umbral entre el día y la noche, cuando nos despertamos sobre una piel distinta, que quema.

En nuestro coleccionismo de tránsitos podríamos derivar por fin hacia la continuidad de las cosas y ser parte de un proceso en el que una imagen mental sigue a otra, igual que un estadio sigue a otro. La pulsera de llamas crecería en nuestras manos como si el fuego brotara de lo más profundo de la piel y nos saldrían espolones y crestas en los dedos, no ya como prótesis sino como parte de un destino.

Y también es posible que, inmersos en el fluir continuo, nos despertáramos un día, igual que Gregor Samsa, otros ya para siempre, como el sol que al caer sobre el hielo se hace humo, y el hielo agua y el agua, al fin, un vaho denso de esos que en ciertas regiones de África se hacen visibles a los ojos.

Publicado originalmente en el catálogo de la exposición de la artista en la Galería Maior de Pollença, Mallorca, en 1994

***Great Cascade*, Miró Foundation, Barcelona, 1996**

***Gran Cascada*, Fundación Miró, Barcelona, 1996**

BIOGRAPHY EVA LOOTZ

Eva Lootz was born in Vienna (Austria), where she studied Philosophy and Fine Arts and graduated in Film and Television. At the end of the sixties she moved to Spain and has exhibited her work since 1973.

Initially interested in anti-expressive and procedural approaches that strive to broaden the concept of art, she evolved towards the creation of all-enveloping spaces, or, in the words of the author herself, towards a 'continuous art.' Her work reveals a marked interest in the interaction between matter and language, and has been characterized from the outset by the use of heterogeneous registers.

Most noted among her exhibitions are *Metal* (Fundación Valdecilla, Madrid, 1983), *Noche, decían* (Night, They Said) (Sala Montcada, Barcelona, Spain, 1987), *Written Carpet* (Galería Barbara Farber, Amsterdam, Netherlands, 1990), Eva Lootz, (David Beitzel Gallery, New York, 1990), *Arenas giróvagas* (Whirling Sands) (Tinglado Dos, Tarragona, 1991), *Escultura y dibujos* (Sculpture and Drawings) (Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1992), *A Farewell to Isaac Newton* (South London Gallery, London, 1994), *La madre se agita* (The Tremolous Mother) (Almudí, Valencia, Spain 1997), *Eva Lootz* (Boras Konstmuseum, Boras, Sweden, 1997 and Lunds Konsthall, Lund, Sweden, 1998), Brandts Klaedefabrik, (Odense, Denmark, 1998) *Ich und Du* (Galerie Adriana Schmidt, Cologne, Germany, 2000), *Derivas* (Galería Quadrado Azul, Oporto, Portugal, 2001), *Berggasse 19* (Estiarte Gallery, Madrid, 2001), *La lengua de los pájaros* (The Language of the Birds) (Palacio de Cristal del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002), *Sedimentacions* (Sedimentations) (Fundació Sa Nostra, Palma, Ibiza, Mahon, Spain, 2004), *Paisajes hidráulicos* (Hydraulic Landscapes) (Galería Trinta, Santiago de Compostela, Spain, 2007), *Hidrotopías: la escritura del agua* (Hydrotopias – The Writings of Water) (Fundació Suñol, Barcelona, Spain, 2009), *Viajes de agua* (Waterways, Casa Encendida, Madrid, 2009), *Redes de agua* (Water Networks, Galería ArtNueve, Murcia, Spain, 2010) y *A la izquierda del padre* (To the Left of the Father) (Fundación Casa de la Moneda, Madrid, 2010) *Pensar dibujando / Drawing as Thought* (Skissernas Museum, Lund, Sweden, 2011), *Dis-cursos de agua* (CAB, Burgos, Spain, 2012), *El agua no haciendo...* (Water, Not Doing...) (Palacete del Embarcadero, Santander, Spain, 2015) *La canción de la tierra* (The Song of the Earth) (Tabacalera, Madrid, 2016), *Cut Through the Fog* (CGAC, Santiago de Compostela, Spain, 2016).

She has created site specific work in public spaces, such as *NO-MA-DE-JA-DO* at the Cartuja - Island for Expo '92; *Linné's Hand* in Bohuslän, Sweden, 1996); *Endless Flow* in Silkeborg, Denmark, 2002; and the ephemeral installations *Proyecto Recoletos* (Christmas illumination for Recoletos Boulevard, Madrid, 2004) and the ephemeral installation *Luna ciega* (Blind Moon) (showindows project sponsored by El Corte Inglés, Calle Serrano, Madrid, Februaty 2008). For Expo '08 in 2008, she build *La oreja parlante* (The Talking Ear), a sculpture situated on the right bank of the river Ebro in Zaragoza.

She was a teacher in the Faculty of Fine Arts In Cuenca for the first nine years of its existence, and she has taught and given lectures at fine art faculties in Spain, Sweden, US, Chile; during the summer courses University Rey Juan Carlos (July 2005), at the Museo Thyssen Bornemisza (January 2006), at the Prado Museum (June 2009) and recently at the International Summer Academy Menéndez Pelayo - UIMP in Santander (July 2015)

She won the Spanish National Award for Fine Arts in 1994, the Tomás Francisco Prieto Award in 2009, the MAV Award (Women in the Visual Arts) in 2010, the Artist's Award of the Art and Sponsorship Foundation in 2013 and the José González de la Peña Award, granted by the San Fernando Royal Academy of Fine Arts in 2014.

More info in **www.evalootz.net**

BIOGRAFÍA EVA LOOTZ

Eva Lootz nace en Viena (Austria) donde cursa estudios de filosofía y artes plásticas y se licencia en Dirección de cine y televisión. A finales de los sesenta se traslada a España y a partir de 1973 comienza su actividad expositiva.

Partiendo de planteamientos antiexpresivos y procesuales, tendentes a una ampliación del concepto del arte, evoluciona hacia la creación de espacios intersensoriales y envolventes o, en términos de la autora, hacia un "arte continuo". Su obra, en la que existe un marcado interés por la interacción entre materia y lenguaje, se caracteriza desde el inicio por la utilización de registros heterogéneos.

Entre sus exposiciones cabe destacar *Metal* (Fundación Valdecilla, Madrid, 1983), *Noche, decían* (Sala Montcada, Barcelona 1987), *Alfombra escrita* (Galería Barbara Farber, Ámsterdam, 1990), Eva Lootz, (David Beitzel Gallery, Nueva York, 1990), *Arenas giróvagas* (Tinglado Dos, Tarragona, 1991), *Escultura y dibujos* (Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1992) *A Farewell to Isaac Newton* (South London Gallery, Londres, 1994), *La madre se agita* (Almudí, Valencia, 1997), *Eva Lootz* Boras Konstmuseum (Boras, Suecia, 1997), (Lunds Konsthall, Lund, Suecia, 1998), (Brandts Klaedefabrik, Odense, Dinamarca, 1998) *Ich und Du* (Galerie Adriana Schmidt, Colonia, 2000), *Derivas* (Galería Quadrado Azul, Oporto, 2001), *Berggasse 19* (Galería Estiarte, Madrid, 2001), *La lengua de los pájaros* (Palacio de Cristal del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002), *Sedimentacions* (Fundació Sa Nostra, Palma, Ibiza, Mahón, 2004), *Paisajes hidráulicos* (Galería Trinta, Santiago de Compostela, 2007), *Mundo, Seco, Benamor, Amarga* (Sala Verónicas, Murcia, 2009), *Hidrotopías: la escritura del agua* Fundació Suñol (Barcelona, 2009), *Viajes de agua* Casa Encendida, (Madrid, 2009), *Redes de agua* (Galería ArtNueve, Murcia, 2010), *A la izquierda del padre* (Fundación Casa de la Moneda, Madrid, 2010) *Pensar dibujando / Drawing as Thought* (Skissernas Museum, Lund, Suecia, 2011), *Dis-cursos de agua* (CAB, Burgos, 2012), *El agua no haciendo...* (Palacete del Embarcadero, Santander, 2015) *La canción de la tierra* (Tabacalera, Madrid, 2016), *Cut Through the Fog* (CGAC, Santiago de Compostela, 2016).

Ha realizado intervenciones permanentes en el espacio público como *NO-MA-DE-JA-DO* en la isla de la Cartuja en la Expo 92, *La mano de Linneo* en Bohuslän, Suecia, 1996; *Endless Flow*, Silkeborg, Dinamarca, 2002, el *Proyecto Recoletos* (Iluminación de Navidad del Paseo de Recoletos, Madrid, 2004) y, como intervención efímera, *En torno a lo transparente* (El Corte Inglés, Calle Serrano, Madrid, febrero de 2008). En 2008, en el marco de la Expo 2008 construyó *La oreja parlante*, pieza situada en el margen derecho del Ebro en Zaragoza.

Fue profesora en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca en los primeros nueve años después de su fundación y ha impartido cursos y conferencias en facultades de Bellas Artes de España, Suecia, Estados Unidos y Chile. Ha dirigido cursos de verano y talleres en la Universidad Rey Juan Carlos (julio de 2005), Museo Thyssen Bornemisza (enero de 2006), Fundación Amigos del Museo del Prado (junio de 2009), UIMP Santander (julio de 2015).

Obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1994; en 2009, el Premio Tomás Francisco Prieto de la Real Casa de la Moneda; en 2010, el Premio MAV de las Mujeres en las Artes Visuales; en 2013, el Premio de la Fundación Arte y Mecenazgo; y en 2014, el Premio José González de la Peña, Barón de Forna, concedido por la Real Academia de San Fernando.

Más información en **www.evalootz.net**

I want to express my special gratitude to the ‘team’ of friends who accompanied me with enthusiasm and assisted me in the development of the ‘Tungsten Project’, first of all to Paloma Tomé, but not less to Adolf Alcañiz, Pedro Aparicio, Carmen Blanco, Fran Gómez, Toño Mariño, Chisco Naval, June Papineau, Ana Ruiz-Blanco and Teresa Sánchez Lázaro.

And, last but not least, my sincere appreciation to the museum team for their kindness and extraordinary efficiency.

No puedo dejar de dar las gracias muy especiales al equipo de amig@s que no escatimaron esfuerzos y me asistieron en la gestación del proyecto “Wolframio”, en primer lugar a Paloma Tomé, pero también a Adolf Alcañiz, Pedro Aparicio, Carmen Blanco, Fran Gómez, Toño Mariño, Chisco Naval, June Papineau, Ana Ruiz-Blanco y Teresa Sánchez Lázaro.

Y, en otro orden de cosas, mi sincero agradecimiento a todo el equipo del museo por su amabilidad y extraordinaria eficacia en la realización de la exposición.

CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea
galicia
9 788445 352649
XUNTA DE GALICIA