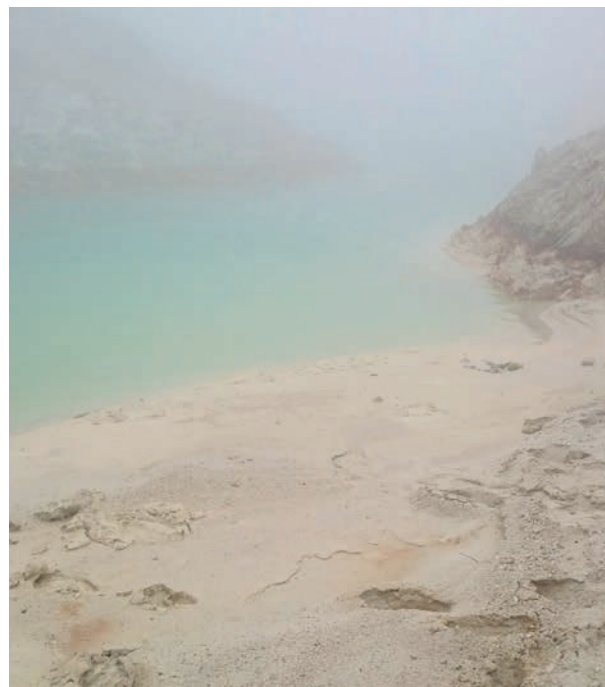


EVA LOOTZ

Cut Through the Fog

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
28 outubro 2016 / 29 xaneiro 2017

Hall, Dobre Espazo, planta baixa, planta soto



Nacida en Viena pero arraigada en España desde 1968, Eva Lootz ocupa un espazo singular na súa xeración. En 1994 a concesión do Premio Nacional de Artes Plásticas viña recoñecer a relevancia da súa achega no panorama artístico español, aínda que a súa personalidade e a orixinalidade do seu traballo exceden con moito este marco xeográfico.

Na súa cidade natal estudara filosofía e pintura e licenciouse en cinematografía. Chega a unha España dominada pola ditadura pero onde empeza a cristalizar a contestación política, especialmente nos sectores culturais. Neste ámbito crítico intégrase Lootz xunto ao seu compañeiro, o tamén artista austríaco Adolfo Schlosser.

Se nun primeiro momento se interesa pola pintura abstracta americana dos *color field painters* —caracterizada polas superficies uniformes e os amplos campos de cor—, e especialmente por Morris Louis, axiña abandona a cor para centrarse non só nas calidades de fluidez da pintura senón tamén nas posibilidades que ofrece a utilización de recursos extrapictóricos, e inicia un persoal camiño de experimentación que a emparenta coa órbita de Joseph Beuys e, sobre todo, de Eva Hesse. Poderíase dicir que na súa obra conflúen ecos da arte *povera*, do *minimal* e da *land art* nunhas prácticas precursoras do posminimalismo.

Esta exposición non se presenta como unha antolóxica —imposible encerrar nunha soa mostra máis de corenta anos de traballo incesante—; trátase máis ben dunha aproximación a unha serie de pezas significativas que arrincan na década dos setenta para chegar ata a actualidade. Atopamos así unha ampla recompilación de traballos daquela primeira etapa, aínda que con máis exactitude, conviría denominalos *obxectos*. Neles prima unha actitude de procura e experimentación cos máis diversos materiais, un primeiro bloque constitúeno unhas peculiares superficies pictóricas onde se

Nacida en Viena pero afincada en España desde 1968, Eva Lootz ocupa un espazo singular en su generación. En 1994 la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas venía a reconocer la relevancia de su aportación en el panorama artístico español, si bien su personalidad y la originalidad de su trabajo rebasan con mucho este marco geográfico.

En su ciudad natal había estudiado filosofía y pintura y se había licenciado en cinematografía. Llega a una España dominada por la dictadura pero donde empieza a cristalizar la contestación política, especialmente en los sectores culturales. En este ámbito crítico se integra Lootz junto a su compañero, el también artista austríaco Adolfo Schlosser.

Si en un primer momento se interesa por la pintura abstracta americana de los *color field painters* —caracterizada por las superficies uniformes y los amplos campos de color—, y especialmente por Morris Louis, muy pronto abandona el color para centrarse no solo en las cualidades de fluidez de la pintura sino también en las posibilidades que ofrece la utilización de recursos extrapictóricos, iniciando un personal camino de experimentación que la emparenta con la órbita de Joseph Beuys y, sobre todo, de Eva Hesse. Se podría decir que en su obra confluyen ecos del arte *povera*, del *minimal* y del *land art* en unas prácticas precursoras del posminimalismo.

Esta exposición no se plantea como una antológica —imposible encerrar en una sola muestra más de cuarenta años de trabajo incesante—; se trata más bien de una aproximación a una serie de piezas significativas que arrancan en la década de los setenta para llegar hasta la actualidad. Encontramos así una amplia recopilación de trabajos de aquella primera etapa, aunque con más exactitud, convendría denominarlos *objetos*. En ellos prima una actitud de búsqueda y experimentación con los más diversos materiales, un primer bloque lo constituyen unas peculiares superficies pictóricas donde se ha



Eva Lootz: *Canon inverso*, 1987. Colección da artista. © Eva Lootz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

suprimiu a cor para indagar nos comportamentos dos pigmentos e dos soportes: alcatrán, alkil, parafina, lacre, carbón, fibra de vidro, la, muletón, lona, tarlatana, esparto, fieltro...

O salto á tridimensionalidade prodúcese de maneira natural e sumando aos anteriores materiais o chumbo ou o estaño pero tamén sementes, papel de envolver ou lousa para xerar formas de gran sinxeleza que suxiren a idea de continuidade ou serialidade (paralelepípedos, reixas) pero tamén formas que aluden ao corpo e á percepción (mans, orellas, linguas, asas, zapatos, pegadas...). Lootz explora estruturas e figuras elementais fuxindo de calquera tipo de virtuosismo e que ela mesma denomina de maneira moi temperá "obxectos sen interese escultórico" ou "obxectos no bordo do non-obxecto", no límite da "non-forma". O proceso de manipulación e as propiedades dos materiais convértense en xeradores de estrutura artística.

A través desta formulación Lootz poñía de manifesto a renuncia a establecer afirmacións persoais e un rexeitamento da subxectividade tradicional. No entanto pódese afirmar que no seu traballo hai un expreso desexo por fuxir dos discursos programáticos. A esta actitude vincúlase o devir dunha artista que ao longo das décadas dos oitenta e noventa, e mesmo ata hoxe, optou por explorar a fluidez e o cambio. "No fondo —sinala— estamos presos dun pensamento demasiado 'sólido', é dicir, temos os sólidos como modelo de pensamento e eu sempre crin nun modo de pensamento diferente, máis fluído, e por iso utilicei esas materias que no fondo se contradín

suprimido el color para indagar en los comportamientos de los pigmentos y de los soportes: alquitrán, alkil, parafina, lacre, carbón, fibra de vidrio, lana, muletón, lona, tarlatana, esparto, fieltro...

El salto a la tridimensionalidad se produce de manera natural y sumando a los anteriores materiales el plomo o el estaño pero también semillas, papel de estraza o pizarra para generar formas de gran sencillez que sugieren la idea de continuidad o serialidad (paralelepípedos, rejas) pero también formas que aluden al cuerpo y la percepción (manos, orejas, lenguas, asas, zapatos, huellas...). Lootz explora estructuras y figuras elementales huyendo de cualquier tipo de virtuosismo y que ella misma denomina muy tempranamente "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 de los materiales se convierten en generadores de estructura artística.

A través de esta formulación Lootz ponía de manifesto la renuncia a establecer afirmaciones personales y un rechazo a la subjetividad tradicional. No obstante 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 una artista que a lo largo de las décadas de los 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".

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

En paralelo encontramos su interés por la arquitectura, desde las construcciones más simples a las más complejas. Desde formas que remiten a la antigüedad, como por ejemplo, las que nos reciben en la exposición: *Montaña* (1986/2016) y *Tétrada* (1991/2016), la primera que recuerda la forma del zigurat y la segunda como especie de construcción semihundida, ambas son readaptaciones de piezas realizadas en 1986 y 1991, respectivamente, y están realizadas a base de madera y gravilla. De otro lado, la pieza *Canon inverso* (1987) habla un idioma similar: siete discos suspendidos en altura soportan polvo de carbón en diferentes cantidades, al quitar un tapón central de cada círculo el cisco cae al suelo dibujando la constelación de la Osa Mayor. *Gran cascada* (1996) por su parte desarrolla una sencilla arquitectura que se combina con un gran recipiente circular, ambos soportan una fina arena que al caer por las perforaciones dibuja el lleno y el vacío de su presencia, una dinámica que parece ajena a la mano de la artista y tan solo producida por la fuerza de la gravedad. La arena también se integra en *Tú y yo* (1997), quizá una

coa escultura tradicional, que se evaporan sen deixar rastro, que caen, que se deslizan, que fan algo”.

Esa ausencia de inmutabilidade, esa inestabilidade aparece encarnada en obras como a acción *Parafina*, de 1977, onde verte ese material nunha piscina e a cera xera unha especie de sorprendente paisaxe, ou cando utiliza o mercurio —tamén protagonista do vídeo *Blind Spot*—, o xeo seco, a area, o sal, o po de mármore, o lume ou a auga.

En paralelo atopamos o seu interese pola arquitectura, desde as construcións máis simples ás máis complexas. Desde formas que remiten á antigüidade, por exemplo, as que nos reciben na exposición: *Montaña* (2016) e *Tétrada* (*Tétrade*, 2016), a primeira que lembra a forma do zigurat e a segunda como especie de construción semifundida, ambas as dúas son readaptacións de pezas realizadas en 1986 e 1991, respectivamente, e están realizadas a base de madeira e grava miúda. Doutro lado, a peza *Canon inverso* (1987) fala un idioma similar: sete discos suspendidos en altura soportan po de carbón en diferentes cantidades, ao quitar un tapón central de cada círculo o cisco cae ao chan debuxando a constelación da Osa Maior. *Gran cascada* (*Gran ferverza*, 1996) pola súa banda desenvolve unha sinxela arquitectura que se combina cun gran recipiente circular, ambos soportan unha fina area que ao caer polas perforacións debuxa o cheo e o baleiro da súa presenza, unha dinámica que parece allea á man da artista e tan só producida pola forza da gravidade. A area tamén se integra en *Tú y yo* (*Ti e mais eu*, 1997), quizá unha das escasas pezas que deixan translucir un certo pouso biográfico aínda que moi peneirado na súa formulación; aquí o diálogo dunha parella atravesada temas de orde experiencial para abordar tamén os roles *feminino/masculino* ou o papel da creación.

Moi preto sitúase *A Farewell to Isaac Newton* (1994). Trátase dunha grande instalación que foi presentada na South London Gallery, de Londres en 1994. Trátase dunha obra complexa con numerosos elementos e referencias. Unha gran pasarela de madeira en altura, accesible, separa o espectador do chan onde aparece diseminada unha capa dun po branco resplandecente. Ramas que aluden a unha paisaxe residual, algún elemento cotián e unhas barcas tamén brancas, recubertas de parafina, que emerxen da parede como navíos varados tras un desastre, restos dun naufraxio, enigmáticos e sedutores. E é que a pesar de que Lootz nunca buscou engadir un valor de beleza á súa produción, quizais ao seu pesar, logra pezas belas, cuxo atractivo visual ten que ver coa maneira en que danzan na nosa retina, coa forma en que reverberan no noso cerebro.

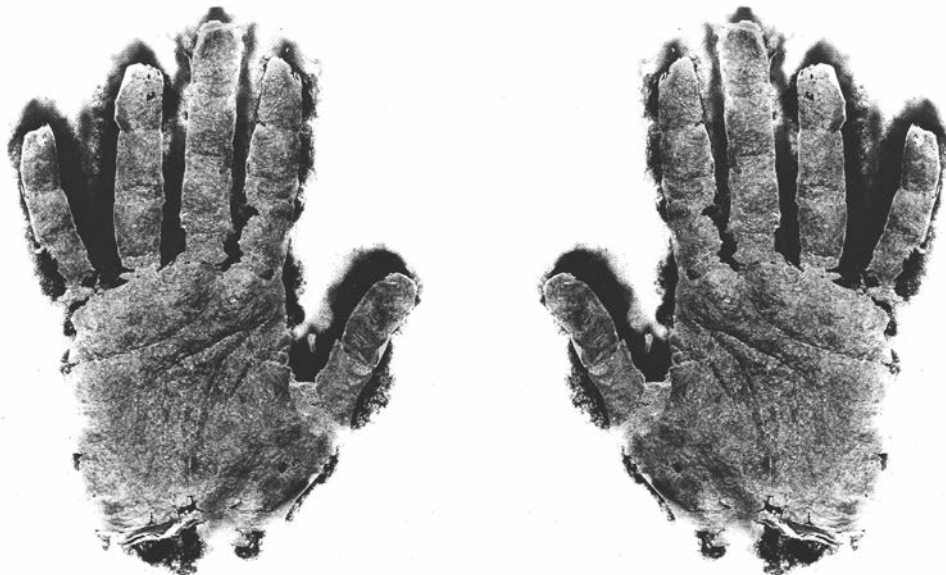
Como el silencio de una gran orquesta (*Como o silencio dunha grande orquesta*, 1997) é outra instalación de gran tamaño integrada por formas escultóricas realizadas en cristal que remiten a figuras de vasos ou de esveltos colectores herméticos. Non é esta a única vez que utilizou o cristal. Nun ángulo discreto enfrontámonos a *mostrar/nombrar* (*amosar/nomear*, 2011), unha peza protagonizada

de las escasas piezas que dejan translucir 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.

Muy cerca se sitúa *A Farewell to Isaac Newton* (1994). Se trata de una gran instalación que fue presentada en la South London Gallery, de Londres en 1994. Se trata de una obra compleja con numerosos elementos y referencias. Una gran pasarela de madera en altura, accesible, separa al espectador del suelo donde aparece diseminada una capa de un polvo blanco resplandeciente. Ramas que aluden a un paisaje residual, algún elemento cotidiano y unas barcas también blancas, recubiertas de parafina, que emergen de la pared como navíos varados tras un desastre, restos de un naufragio, enigmáticos y seductores. Y es que 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.

Como el silencio de una gran orquesta (1997) es otra instalación de gran tamaño integrada por formas escultóricas realizadas en cristal que remiten a figuras de jarrones o de esbeltos contenedores herméticos. No es esta la única vez que ha utilizado el cristal. En un ángulo discreto nos enfrentamos a *mostrar/nombrar* (2011), una pieza protagonizada por las palabras, como también *Alfombra escrita* (1990/2016) —un texto mural que recoge un fragmento de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. Respecto a la primera Lootz ha señalado: “...me interesa enormemente la fricción entre lo visible y lo decible, esa imposible congruencia entre esos dos territorios”. Y es que el lenguaje ha ocupado de siempre un lugar preeminente en su obra; la escritura ha acompañado a lo largo del tiempo su creación plástica 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 también ha explorado a través de su facilidad con los idiomas —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 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.

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, sino con la



Eva Lootz: *Manos*, 1975. Colección da artista. © Eva Lootz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

polas palabras, como tamén *Alfombra escrita* (1990/2016) —un texto mural que recolle un fragmento *As cidades invisibles* de Italo Calvino. Respecto da primeira, Lootz sinalou: “...interésame enormemente a fricción entre o visible e o dicible, esa imposible congruencia entre eses dous territorios”. E é que a linguaxe ocupou de sempre un lugar preeminente na súa obra; a escritura acompañou ao longo do tempo a súa creación plástica alimentándoa ou alimentándose dela; textos que falan tanto do seu facer artístico como do seu lugar no mundo, e que se nutren de coñecementos filosóficos, psicanalíticos, científicos, da teoría feminista, da historia, da antropoloxía ou da socioloxía sen abandonar nunca unha vibración poética. Lootz reflexionou con brillante lucidez sobre o seu traballo a través dos textos que a miúdo o acompañan pero tamén utilizou as palabras como formas, como debuxo, e tamén explorou a través da súa facilidade cos idiomas — alemán, español, inglés— as gretas que abre a tradución, a translación das ideas dun idioma a outro. Un exemplo atopámolo na súa forma de entender o debuxo, case a maneira de diario; uns debuxos que tanto cumpriron o labor de bosquejos de proxectos como de lugar no cal fixar as ideas fugaces, os pensamentos, as reflexións, alí combinou obxectos, futuras obras, ideas materializables e outras que cumpren a función de divagación intelectual, de ferramenta para pensar. Ferramentas que, de novo e como sen intención, alcanzan unha fascinante cota de calidade plástica.

A auga é outro dos elementos sobre os que Lootz se detivo de maneira específica. O seu interese polas canles fluviais non ten tanto que ver coa natureza ou a paisaxe, aínda que tamén, senón coa relación que a humanidade estableceu con elas. Os seus cambios, a súa evolución, a súa utilización, a arquitectura que xerou pero, sobre todo, o deseño en perenne transformación das súas marxes son protagonistas dunha ampla serie de traballos cuxo exemplo aparece nesta exposición coas obras centradas no río Guadalquivir: *Cuenca suspendida* (Cunca suspendida, 2009) —o delta como rede de comunicacións—, *Embalses 116* (Encoros 116, 2013) ou *Bajo*

relación que la humanidad ha establecido con ellos. Sus cambios, su evolución, su utilización, la arquitectura que ha 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* (2009) —el delta como red de comunicaciones—, *Embalses 116* (2013) o *Bajo Guadalquivir 272-1* (2009) donde, apoyada en los recursos de la tecnología digital, plasma los cambios del curso del Bajo Guadalquivir a lo largo de 272 años en formas escultóricas.

Pero si la arena o la sal han protagonizado un conjunto importante de sus obras, otros componentes de la minería han ocupado un espacio no menos relevante. Hace unos meses la artista presentó en Madrid, en el espacio de Tabacalera, parte de uno de sus grandes proyectos, el que se centra en las minas de Riotinto, en Huelva, un trabajo que comenzó en los años ochenta y que abarca la historia y evolución de aquel yacimiento, cuya explotación sistemática se inició en época romana y que permaneció en funcionamiento hasta mediados del pasado siglo. Más allá de las heridas que la minería deja en el paisaje, a veces sobrecogedoras, Eva Lootz se interesa por el papel de estos yacimientos, por la impronta que han dejado en las relaciones sociales, en lo grupos humanos. Ahora, en esta exposición, aborda el inicio de un nuevo proyecto sobre las huellas dejadas en Galicia por un metal que fue estratégico en buena parte del siglo veinte, el wolframio, especialmente durante la segunda guerra mundial, cuando se convirtió en un material estratégico y Alemania lo importó de Galicia en grandes cantidades. Lootz traza un mapa de sus localizaciones y, en paralelo, 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.

El título, *Cut Through the Fog*, preside no solo esta exposición sino una forma de entender la realidad, el mundo, la alusión a un corte más

Guadalquivir 272-1 (Baixo Guadalquivir 272-1, 2009) onde, apoiada nos recursos da tecnoloxía dixital, plasma os cambios do curso do Baixo Guadalquivir ao longo de 272 anos en formas escultóricas.

Pero se a area ou o sal protagonizaron un conxunto importante das súas obras, outros compoñentes da minería ocuparon un espazo non menos relevante. Hai uns meses a artista presentou en Madrid, no espazo de Tabacalera, parte dun dos seus grandes proxectos, o que se centra nas minas de Riotinto, en Huelva, un traballo que comezou nos anos oitenta e que abarca a historia e evolución daquel xacemento, cuxa explotación sistemática se iniciou en época romana e que permaneceu en funcionamento ata mediados do século pasado. Máis alá das feridas que a minería deixa na paisaxe, ás veces sobrecolledoras, Eva Lootz interésase polo papel destes xacementos, polo sinal que deixaron nas relacións sociais, nos grupos humanos. Agora, nesta exposición, aborda o inicio dun novo proxecto sobre as pegadas deixadas en Galicia por un metal que foi estratéxico en boa parte do século vinte, o volframio, especialmente durante a segunda guerra mundial, cando se converteu nun material estratéxico e Alemaña o importou de Galicia en grandes cantidades. Lootz trae un mapa das súas localizacións e, en paralelo, un organigrama humano do seu impacto que pasa, por exemplo, polo número de obreiros —moitos deles presos políticos— que traballaron naquelas explotacións mineiras.

O título, *Cut Through the Fog*, preside non só esta exposición senón unha forma de entender a realidade, o mundo, a alusión a un corte máis alá do visible, unha posición ante a vida. Dúas pezas poderíamos interpretar que encarnan fielmente esta idea: dun lado o vídeo *Blind Spot* que, nesta versión, se presenta nun cuarto cheo de néboa e subliña así a temática do punto cego. Doutro, a proxección da gran garganta que protagoniza o vídeo *Gran torbellino* (*Gran remuíño*, 2016), suxire a idea de ser arrastrado, absorbido, de desaparecer mesmo, e apunta cara á imposibilidade dun dicir pleno. Suxire, talvez, o cuestionamento dos nosos modelos de pensamento para dar lugar a un baleiro renovador.

Lootz indagou en antigas culturas, na súa obra emerxen formas anteriores á aparición da escritura —signos ancestrais como ese 8 a nivel de chan, símbolo do infinito, que protagoniza tanto *Circuito roto* (*Circuíto roto*) como *Bucle abierto* (*Bucle aberto*), ambas de 1988—, coma se escoitase o latexar da terra, a súa música, e, sobre todo, o rumor nela da presenza humana.

Alicia Murría, comisaria da exposición



Eva Lootz: *Sen título*, 1983. Fundación Helga de Alvear, Cáceres, España.
© Eva Lootz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

allá de lo visible, una posición ante la vida. Dos piezas podríamos interpretar que encarnan fielmente esta idea: de un lado el vídeo *Blind Spot* que, en esta versión, se presenta en una habitación llena de niebla y subraya así la temática del punto ciego. De otro, la proyección de la gran garganta que protagoniza el vídeo *Gran torbellino* (2016), sugiere la idea de ser arrastrado, absorbido, de desaparecer incluso, y apunta hacia la imposibilidad de un decir pleno. Sugiere, tal vez, el cuestionamiento de nuestros modelos de pensamiento para dar lugar a un vacío renovador.

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 de 1988)—, como si escuchase el latir de la tierra, su música, y, sobre todo, el rumor en ella de la presencia humana.

Alicia Murría, comisaria de la exposición



Eva Lootz: *A Farewell to Isaac Newton*, 1994. Colección da artista e do Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badaxoz.
© Eva Lootz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

Area é o nome do que continuamente se desfai. Desintégrese e multiplícase. O que cae costa abaixo chanzo a chanzo pola escaleira do ser máis pequeno, do que se fai ínfimo e imperceptible. Como aquelas portas de cristal que se crebaron e, para o asombro de todos, quedaron no chan longo rato fendéndose aínda máis, partíndose en fragmentos cada vez máis diminutos.

Area é canto está exposto ás correntes e á caída, é o que se encontra tan solto de si que obedece ás forzas alleas: arrastre, magnetismo e gravidade. Partículas erráticas onde a lei de cohesión desapareceu. Na canteira, o po era tan fino que caía sobre todo como unha segunda luz, pero era unha luz de sombra tan preguiceira que sempre quedaba atrás, impresa como unha pegada: e cando os obxectos se desprazaban, esa sombra non os seguía. Pedras, martelos e mazos creaban unha sombra nova en cada lugar.

Area é a incesante ramificación das liñas simples, a permanente distracción que afasta de toda meta, a inevitable proliferación de desvíos e bifurcacións, o quebrantamento dos condutos, a aparición de derramos nos sistemas, o empantanamento de todo impulso. Nunha palabra: o acoso por parte dos parasitos.

Area é iso que me pasa cando vou cara á miña mesa de traballo e no camiño tropezo cunha alcaiyata que caeu, e mentres busco o martelo encontro as chaves que buscaba onte. E vendo as chaves recordo unha chamada que tiña que facer. Ao final saio da casa sen asomarme á mesa.

Arena es el nombre de lo que continuamente se deshace. Se desintegra y multiplica. Lo que cae cuesta abajo peldaño a peldaño por la escalera del ser más pequeño, de lo que se hace ínfimo e imperceptible. Como aquellas puertas de cristal que se quebraron y, para el asombro de todos, quedaron en el suelo largo rato resquebrajándose aún más, partiéndose en fragmentos cada vez más diminutos.

Arena es cuanto está expuesto a las corrientes y a la caída, es lo que se encuentra tan suelto de sí que obedece a las fuerzas ajenas: arrastre, magnetismo y gravedad. Partículas erráticas donde la ley de cohesión ha desaparecido. En la cantera, el polvo era tan fino que caía sobre todo como una segunda luz, pero era una luz de sombra tan perezosa que siempre se quedaba atrás, impresa como una huella: y cuando los objetos se desplazaban, esa sombra no les seguía. Piedras, martillos y mazos creaban una sombra nueva en cada lugar.

Arena es la incesante ramificación de las líneas simples, la permanente distracción que aleja de toda meta, la inevitable proliferación de desvíos y bifurcaciones, el resquebrajamiento de los condutos, la aparición de derrames en los sistemas, el empantanamiento de todo impulso. En una palabra: el acoso por parte de los parásitos.

Arena es eso que me pasa cuando voy hacia mi mesa de trabajo y en el camino tropiezo con una alcaiyata que se ha caído, y mientras busco el martillo me encuentro las llaves que buscaba ayer. Y viendo las llaves recuerdo una llamada que tenía que hacer. Al final salgo de casa sin haberme asomado a la mesa.

Area é o nome de toda sedimentación e demora.

É a senda perdida no bosque e o descampado detrás da fábrica.
A torre de vixilancia abandonada no campo inimigo e o barco encallado no estreito. A rocha que se balancea e o muro que se esborralla. É o que se quixera reter e non cesa de escapar de entre os dedos.

A auga é ladroa, o lume é asasino.

Que fina a pel de cogomelo que batía as ás nos troncos vermellos da cheminea!

O lume é o que cambia os atributos e rebenta as identidades.

A auga dissolve e arranca, solta e arrastra, para levar o botín a anacos.

O lume vai e tira a matar.

A auga é o mozo que carga con todo.

O lume é unha barrena que tradea en dirección á orixe e abre o fin.

A docilidade da auga acepta correr.

O lume é o intento de abolir todo curso.

A auga é o canciño novo que corre a todas as partes sempre disposto e curioso.

O lume é un titán furibundo que arde de ansias por atraparse na súa propia fonte e perfora o ser que busca.

A auga a onde queira que vai e a cada obxecto que encontra faille a mesma proposta; faite soluble, faite viaxeiro, do demais encargárase a corrente.

O lume sen propoñelo dispara con dobre frecha, apunta ao mero feito de ser e á substancia ao mesmo tempo.

Non obstante, esconde un pregamento onde unha doma hábil e unha arte astuta son capaces de arrancarlle produto, enganalo e ata poñelo a traballar.

Fundición e cochedura son éxitos dunha destrución burlada.

Coitelos e alfileres, vidros e tellas son os ovos de cuco chocados por unha nai distraída.

Se a auga se aplica en sumar, o lume afánase restando.

En que po tan branco se converteron os anacos da aciñeira!

O lume, unhas vodas totais.

A auga, o máis pesado parentesco.

Eva Lootz

Arena es el nombre de toda sedimentación y demora.

Es la senda perdida en el bosque y el descampado detrás de la fábrica.

La torre de vigilancia abandonada en el campo enemigo y el barco encallado en el estrecho. La roca que se tambalea y el muro que se desmorona. Es lo que se quisiera retener y no cesa de escaparse de entre los dedos.

El agua es ladrona, el fuego es asesino.

¡Qué fina la piel de seta que aleteaba en los leños rojos de la chimenea!

El fuego es lo que cambia los atributos y revienta las identidades.

El agua disuelve y arranca, suelta y arrastra, para llevarse el botín a trozos.

El fuego va y tira a matar.

El agua es el mozo que carga con todo.

El fuego es una barrena que taladra en dirección al origen y abre el fin.

La docilidad del agua acepta correr.

El fuego es el intento de abolir todo curso.

El agua es el perrillo joven que corre a todas partes siempre dispuesto y curioso.

El fuego es un titán furibundo que arde de ansias por atraparse en su propia fuente y perfora el ser que busca.

El agua a dondequiera que va y a cada objeto que encuentra le hace la misma propuesta; hazte soluble, hazte viajero, de lo demás se encargará la corriente.

El fuego sin proponérselo dispara con doble flecha, apunta al mero hecho de ser y a la sustancia al mismo tiempo.

Sin embargo, esconde un pliegue donde una doma hábil y un arte astuto son capaces de arrancarle producto, engañarlo y hasta ponerlo a trabajar.

Fundición y cochedura son éxitos de una destrucción burlada.

Cuchillos y alfileres, vidrios y tejas son los huevos de cuco empollados por una madre distraída.

Si el agua se aplica en sumar, el fuego se afana restando.

¡En qué polvo tan blanco se han convertido los trozos de la encina!

El fuego, unas bodas totales.

El agua, el más latoso parentesco.

Eva Lootz

EVA LOOTZ

Cut Through the Fog

Born in Vienna but residing in Spain since 1968, Eva Lootz occupies a unique place within her generation. In 1994 she received the Spanish National Visual Arts Prize in recognition of her important contribution to the Spanish artistic panorama, although her personality and the originality of her work by far exceed this geographical boundary.

In her city of origin she studied philosophy and painting and she graduated in film studies. She arrived in Spain when it was still under a dictatorship but was starting to see the beginning of political contestation, especially in the field of culture. This was the critical context that Lootz, together with her companion, the also artist from Austria, Adolfo Schlosser, became a part of.

If initially she was interested in the American abstract painting of the colour field painters—characterised by uniform surfaces and large fields of colour—and especially by Morris Louis, she soon abandoned colour to focus not only on the qualities of the fluidity of painting, but also on the possibilities that the use of extra-pictorial resources offered her. She thus began a personal journey of experimentation that placed her in the orbit of Joseph Beuys and, above all, of Eva Hesse. It could be said that her work combines echoes from Arte Povera, from minimal art and from land art, in practices that are the precursors of postminimalism.

This exhibition is not put forward as an anthology—it would be impossible to enclose in a single exhibition over forty years of non-stop work. Instead, it is more of an approach to a series of meaningful pieces that began to see the light in the nineteen-seventies and that have lasted to this day. We therefore find an extensive compilation of works from that early stage, although for greater precision, it would be more convenient to refer to them as 'objects.' They contain a predominant attitude of search and experimentation through the use of the most diverse materials. One

block is made up of a series of unusual pictorial surfaces where colour has been eliminated to explore the behaviour of pigments in the supports: tar, alkyl, paraffin, wax seal, carbon, fibreglass, wool, flanellette, canvas, tarlatan, esparto, felt, etc.

The leap to three-dimensionality happens naturally adding lead or tin foil to the previous materials, as well as seeds, brown paper, or slate, to generate extremely simple shapes that suggest the notion of continuity or seriality (parallelepipeds, grilles) but she also uses shapes reminiscent of the body and perception (hands, ears, tongues, handles, shoes, prints, etc.). Fleeing from any type of virtuosity, Lootz explores structures and elementary shapes to which she refers to from an early stage as 'objects lacking sculptoric interest' or 'objects bordering with non-objects,' limiting with the 'non-shape.' The manipulation process and the properties of the materials become generators of the artistic structure.

Through this formulation, Lootz was balking at establishing personal statements and refusing a traditional subjectivity. However, it can be stated how her work shows a clear desire to flee from programmatic discourses. This attitude is linked to the transformation of a work that throughout the eighties and nineties, and even to the present day, has chosen to explore fluidity and change. 'Deep down—she says—we are overcome by a way of thinking that is too "solid", that is to say, we use solids as a model of thought and I have always believed in a different way of thinking, a more fluid one, and this is why I have used these materials that ultimately come into contradiction with traditional sculpture, that evaporate without leaving a trace, that fall, that slide, that do something.'

That absence of firmness, that instability, is seen in works such as the action *Parafina* (Paraffin), from 1977, where she poured this material into a swimming pool and the wax generated a sort of surprising landscape, or when she uses mercury—also the main element in the video *Blind Spot*—or when she uses dry ice, sand, salt, marble powder, fire, or water.

At the same time we see her interest in architecture—from the simplest constructions to the most complex ones. Her works use shapes that refer to antiquity, such as the ones that greet us at the exhibition: *Montaña* (Mountain) (1986/2016) and *Tétrada* (Tetrad, 1991/2016), the first one reminding us of the shape of a ziggurat, and the latter like a type of half-sunken construction, both re-adaptations of pieces made in 1986 and 1991 respectively, and that are made with wood and gravel. On the other hand, the piece *Canon inverso* (Inverse Canon, 1987) speaks a similar language: seven discs hanging from a height hold coal dust in varying amounts, and when a central plug from each circle is removed the dust spills on the floor outlining the shape of the Big Dipper. *Gran cascada* (Great Cascade, 1996) on the other hand, develops a simple architecture that is combined with a large circular container. Both hold fine sand that, when spilling through the holes, depicts the fullness and emptiness of



Eva Lootz: *Bucle abierto*, 1988. Asociación Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano.
© Eva Lootz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

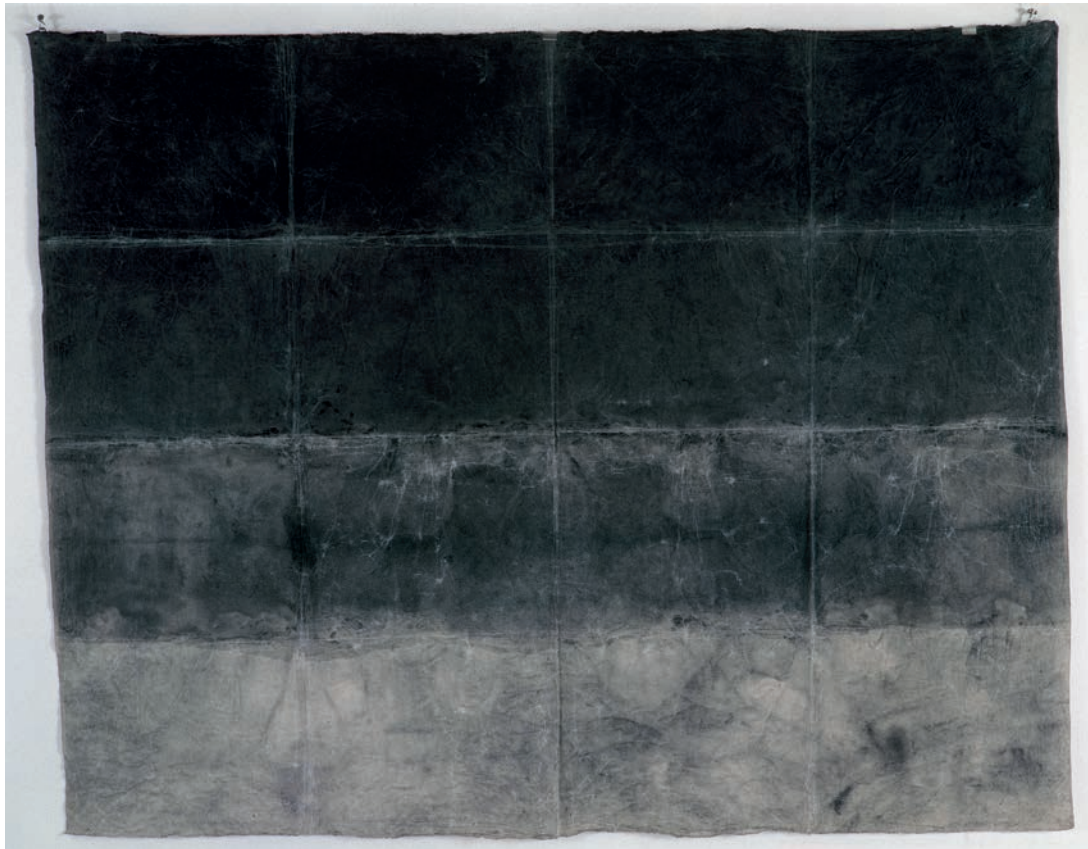
their presence, a dynamic that seems oblivious to the hand of the artist and to be only produced by the force of gravity. Sand is also present in *Tú y yo* (You and I, 1997), which is perhaps one of the few pieces that reveal a certain biographical residue that is, however, very filtered in its formulation. Here the dialogue between a couple touches on experiential themes to also address the 'feminine/masculine' roles, or the role of creation.

Another closely related work is *A Farewell to Isaac Newton* (1994). It consists of a large installation that was presented at the South London Gallery in 1994. It is a complex work with multiple elements and references. A large, raised accessible wooden walkway separates the spectator from the ground where a layer of glowing white dust is spread. Branches that allude to a residual landscape, some daily life elements and boats, also white, covered in paraffin, that emerge from the wall like stranded vessels after a disaster, remains of a shipwreck, both enigmatic and seductive. And although Lootz has never tried to add an element of 'beauty' to her production, perhaps in spite of this, she achieves beautiful pieces whose visual attraction has a lot to do with the way they dance before our eyes, with the way they echo in our brain.

Como el silencio de una gran orquesta (Like the Silence of a Great Orchestra, 1997) is another large installation consisting of sculptoric shapes made from glass reminiscent of vases or of slender airtight containers. This is not the only time she uses glass. In a discreet angle we are faced with *mostrar/nombrar* (show/name, 2011), a piece where words play the starring role, in the same way as *Alfombra*

escrita (Written Carpet, 1990/2016)—a mural text that reproduces a text from *Invisible Cities* by Italo Calvino. Referring to the first, Lootz points out: '...I am extremely interested in the friction between the visible and the speakable, that impossible coherence between those two territories.' Language has always occupied a predominant place in her work; over the years, writing has accompanied her artistic creation, feeding it or feeding on it; texts that speak both of her artistic endeavours and of her place in the world, and that thrive on philosophical, psychoanalytical, and scientific knowledge, on the feminist theory, on history, anthropology or sociology, without ever leaving aside a poetic vibration. With brilliant lucidity Lootz reflects on her own work through the texts that often accompany it, but she also uses words as shapes, as drawings, and through her language skills—German, Spanish, English—she also explores the cracks that are created by translation, by the transfer of ideas from one language into another. We find an example of this in her way of understanding drawing, almost like a diary; drawings that have both performed the function of sketches and of acting as a place where to represent fleeting ideas, thoughts, reflections. There she combines objects, future works, and ideas that can become a reality and others that simply function as an intellectual digression, as tools for thinking. They are tools that, again and as if without meaning to, achieve a fascinating degree of artistic quality.

Water is another element that Lootz explores in a specific way. Her interest in river basins is not so much related to nature or landscape—those too—but to the relationship that humanity establishes with them. Their changes, evolution, use, the architecture



Eva Lootz: *Untitled*, 1980. Fundació Suñol, Barcelona. © Eva Lootz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

they have generated but, above all, the design (in perpetual transformation) of their banks play a leading role in an extensive series of works. An example can be seen at this exhibition, in the works that focus on the Guadalquivir river: *Cuenca suspendida* (Suspended Basin, 2009)—the delta as a communications network—, *Embalses 116* (Reservoirs 116, 2013) or *Bajo Guadalquivir 272-1* (Lower Guadalquivir 272-1, 2009), where, using technological resources for support and sculptural shapes, she expresses the changing courses of the Lower Guadalquivir river over the past 272 years.

But if sand or salt have played an important role in her works, other elements from mining have occupied a no less important space. Some months ago, in Madrid, at the La Tabacalera cultural centre, the artist presented part of one of her major projects, the one based on the Riotinto mines in Huelva. This is a project that began in the nineteen-eighties and that encompasses the history and evolution of that site, whose systematic exploitation began in Roman times and that continued operating until the middle of the past century. Beyond the wounds that mining inflicts on the landscape, Eva Lootz is interested in the role of these sites because of the impression they have made on social relationships, on human groups. Now, at this exhibition, she approaches the beginning of a new project on the traces left in Galicia by a metal that was strategic during most of the twentieth century: tungsten, especially during World War II, when it became a strategic material and Germany imported huge amounts

of it from Galicia. Lootz draws a map of its locations and, at the same time, a human flow chart of its impact involving, for example, the number of workers—many political prisoners—who laboured in those mines.

The piece *Cut Through the Fog* not only presides over this exhibition, but also over a way of understanding reality, the world, in an allusion to a cut beyond that which is visible, to a position before life. There are two pieces that we could interpret faithfully embody this idea: on the one hand the video *Blind Spot*, which in this version is presented in a room filled with fog, thus underlining the blind spot theme. On the other hand, the screening of a large throat that appears in the video *Gran torbellino* (Great Whirlwind, 2016) suggests the idea of being dragged, absorbed, of even disappearing, and indicates the impossibility of a complete statement. Perhaps it is suggesting the questioning of our models of thinking to give rise to a restoring emptiness.

Lootz delves into ancient cultures. In her work there emerge shapes prior to the appearance of writing—ancient signs like the 8 symbol of infinity, placed on the floor, which appears both in *Circuito roto* (Broken Circuit) as in *Bucle abierto* (Open Loop) (both from 1988)—as if she were listening to the beating of the earth, to its music and, above all, to the sound that human presence makes on it.

Alicia Murría, exhibition curator

Sand is the name of something which breaks up, disintegrates and multiplies. Something which, step by step, descends into the dimensions of every diminishing beings, something which reaches the smallest end of the scale and becomes imperceptible.

Like those glass doors which broke and, to everybody's surprise, for a long time shattered into ever-smaller pieces as they lay on the ground. Sand is everything that is exposed to currents and to falling, something so loosely held together that it is subject to forces beyond its control: dragging, magnetism and gravity. Wandering particles devoid of any law of cohesion.

In the quarry, the dust was so fine that it would fall on everything like a second light. But the shadow of that light was so lazy that it would stay behind like a footprint: when objects began to move that shadow would not follow them. Stones, hammers and mallets would, in each place, create a new shadow.

Sand is the incessant division of simple lines, the unending veering away from all goals, the inevitable proliferation of detours and forks, the cracking of conduits, the appearance of leaks in systems, the obstruction of all impulses. In a word: harassments by parasites.

Sand is what happens to me when I go towards my work-table and stumble on a small hook which has fallen on the floor and when I start looking for my hammer I find the keys I was looking for yesterday. And then the keys I was looking for yesterday. And then the keys remind me of a call I had to make. In the end, I leave home without ever having reached the table.

Sand is the name of all sedimentation and delay.

It is the lost trail in the wood and the open field behind the factory. The abandoned watchtower on the enemy's side and the ship run aground in the straits. The wobbling rock and the crumbling wall. It is something you would like to retain but which never stops slipping between your fingers.

Water is a thief; fire, a murderer.

How the fine, mushroom-like skin fluttered in the red sticks on the hearth!

Fire is what overturns properties and smashes identities.

Water dissolves and pulls, loosens and drags, to carry away the booty piecemeal.

Fire moves and shoots to kill.

Water is the servant that takes on any burden.

Fire is a drill that bores toward the origin and opens the end.

Water's mildness accepts moving along. Fire's intent is to wipe out all flow.

Water is the little puppy dog, running here and there, forever willing and curious.

Fire is a furious titan burning with desire to trap itself in its own source and pierce the being that it seeks.

Water, wherever it goes and whatever it finds, makes the same offer: be soluble, make yourself a traveller and the current will do the rest.

With no offer, fire shoots its double arrow aiming at the mere fact of being and, at the same time, at the substance.

However, it hides a fold in which a clever taming and a shrewd art are capable of plucking out a profit, of laying traps and even putting it to work.

Casting and firing are the victories of outwitted destruction.

Knives and pins, glass and tiles are the cuckoo's eggs hatched by that distracted mother.

If water gives itself to adding, fire strives to subtract. How white the dust to which the trunks of the evergreen oak have been transformed!

Fire is total union.

Water the most boring relationship.

Eva Lootz

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN
Comisariado
Alicia Murría

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Estrela Seivane, Interlingua Traducións S. L.

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

Co apoio de:



CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]

