



Escultura Negative<sup>a</sup> Sculpture  
EVA LOOTZ

LAOFICINA  
DE ARTE Y EDICIONES



Fundación  
Arte y  
Mecenazgo



serie VERBAL | VISUAL  
consejo editor ARTURO LEYTE  
JOAQUÍN CALLEGO  
HELENA CORTÉS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta, solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) y VEGAP si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Eva Lootz, Esther Moñivas, Chantal Maillard y César Lanza, 2014, de sus textos  
© William George, 2014, de la traducción al inglés de los textos  
© De las fotografías, sus autores

© De la presente edición,

Eva Lootz ([www.evalootz.com](http://www.evalootz.com))  
Oficina de Arte y Ediciones S.L., 2014  
Buen Suceso, 32. 28008 Madrid  
[info@laoficinaediciones.com](mailto:info@laoficinaediciones.com)  
[www.laoficinaediciones.com](http://www.laoficinaediciones.com)

diseño Joaquín Gallego  
maquetación Alfonso Picabia  
coordinación Raquel González de Lara  
fotomecánica Lucam  
impresión Gráficas Crutomen

ISBN: 978-84-941270-5-2  
Depósito legal: M-31623-2014

*La publicación de este libro ha sido posible gracias al Premio Arte y Mecenazgo 2013, promovido por la Obra Social "la Caixa"*

*Publication of this book was made possible by the Arte y Mecenazgo Award 2013, supported by Obra Social "la Caixa"*

#### AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Marta Alcalde  
José Manuel de Arriba  
Javier Campano  
Juan Cobos Wilkins  
Joaquín Gallego  
Héctor Garrido  
William George  
Aurelio González  
Isaías Gríñolo  
Elena Iglesias  
Ignacio Infante  
César Lanza  
Fernando López López  
Chantal Maillard  
Jorge Marzuca  
Patricia Molins  
Esther Moñivas  
Tony Ortiz  
Javier Pérez  
Alfonso Picabia  
José María Ródenas  
José Sierra  
Guy Wenborne  
Biblioteca Municipal de Madrid  
EMED - TARTESSUS  
Fundació Lithica de Menorca  
Mesa de la Ría de Huelva

<b>ESCULTURA NEGATIVA NEGATIVE SCULPTURE</b>	<b>EVA LOOTZ</b>	<b>6</b>
<b>SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA MATERIA Y EL CAMBIO DE PARADIGMA CULTURAL ON THE CONCEPT OF MATTER AND THE CHANGE OF THE CULTURAL PARADIGM</b>	<b>ESTHER MOÑIVAS</b>	<b>24</b>
	<b>RIOTINTO</b>	<b>28</b>
	<b>ALMADÉN</b>	<b>38</b>
	<b>RODALQUILAR</b>	<b>44</b>
<b>HOMO SAPIENS OBLIVIOSUS</b>	<b>CHANTAL MAILLARD</b>	<b>48</b>
	<b>CANAL DE ISABEL II</b>	<b>52</b>
	<b>LAS MÉDULAS</b>	<b>58</b>
	<b>CANTERAS DE MENORCA</b>	<b>62</b>
	<b>SALINAS DE TORREVIEJA</b>	<b>68</b>
	<b>HIDROGRAFÍAS</b>	<b>72</b>
<b>HILOS DE AGUA THREADS OF WATER</b>	<b>CÉSAR LANZA</b>	<b>78</b>
	<b>RÍO LOA</b>	<b>92</b>

# SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA MATERIA Y EL CAMBIO DE PARADIGMA CULTURAL

## ON THE CONCEPT OF MATTER AND THE CHANGE OF THE CULTURAL PARADIGM

ESTHER MOÑIVAS MAYOR

La incorporación de nuevos medios y tecnologías en la creación artística a lo largo del siglo XX, lejos de impulsar lo que a menudo se ha considerado como una *desmaterialización* de ésta, ha servido de base a una reflexión amplia y profunda sobre los límites de la realidad y sobre las características físicas de la materia/energía. Acrecentada por una aproximación cada vez mayor entre arte y ciencia, esta exploración ha indagado en los diversos medios en los que nos desenvolvemos e interactuamos en la sociedad contemporánea, marcando precisamente las fluctuaciones posibles: de la imagen digital a la labra del mármol; del átomo al bit interactivo.

Junto a ello, las estructuras derivadas del conocimiento físico de los sistemas materiales y biológicos han fundado nuevos prototipos de arquitectura del espacio y de la información que han terminado de devaluar la mirada cartesiana y racionalista, implementando modelos de cognición relativistas, intuitivos y sistémicos más cercanos a los conceptos de *lo fluido, lo irregular, lo interconectivo o lo mutable*.

Así, es preciso recordar que ya a principios del siglo XX paradigmas científicos radicalmente nuevos desarticularían la visión clásica de la materia y, por ende, del materialismo. La materia entendida como cuerpo, objeto o extensión –en el sentido cartesiano, como despliegue tridimensional– pasó a describirse como una «alta intensidad energética de campo»,

Far from fuelling what has often been considered as the dematerialization of artistic creation, the incorporation of new means and technologies throughout the twentieth century has served as the ground on which to base a far-reaching and profound reflection that addresses the physical characteristics of matter/energy. With the addition of the growing proximity of art and science, this exploration has investigated the various mediums in which our interactions and our lives unfold within contemporary culture, precisely marking out the possible fluctuations: from the digital image to the carving of marble; from the atom to the interactive bit.

Likewise, structures derived from the physical knowledge of material and biological systems have founded new prototypes of architecture of space and of information that have completed the devaluation of the rationalistic Cartesian outlook, implementing relativistic, intuitive and systemic models of cognition that are closer to concepts of *fluidity, irregularity, interconnectivity or mutability*.

Let us not forget, therefore, that even at the beginning of the twentieth century radically new scientific paradigms were already disarticulating the classical view of matter and consequently of materialism. Matter understood as body, object or extension – as a three-dimensional unfolding in the Cartesian sense – came to be described as a «high energy field», definitively

desacreditando de manera definitiva su caracterización como algo *indivisible*; como aquello *que se puede ver o tocar*; y por supuesto como algo *sólido*. Con ello se derrumbó también la división que planteaba el mecanicismo newtoniano entre continentes (espacio y tiempo) y contenido (materia), dejando lugar a un *continuum* en el que el espacio se curvaba en función de la masa, y el tiempo se adelantaba o retrasaba en función de la velocidad. El *espacio* del materialismo mecanicista entendido como vacío o *no-ser* imperturbable entre los objetos quedó igualmente invalidado para sustituirse por la más compleja noción de *campo*, al tiempo que nuevas geometrías modificaban la concepción plana de Euclides.

A finales de los años sesenta los conceptos de «materia» y de «objeto» –hasta entonces entes aprehensibles, aislables, clasificables y cómodamente comercializables–, evolucionaron abandonando gran parte de sus connotaciones clásicas, evidenciando la emergencia de un nuevo contexto ideológico, tecnológico y metodológico en el arte. Así, constatamos que en la segunda mitad del siglo XX ha aumentado el desajuste entre la exploración artística de un mundo con límites y reglas intencionadamente desestabilizadas en aras de la exploración individual de la realidad, y la necesidad de la historia, el mercado y las instituciones artísticas de manejar creaciones *aprehensibles*.

En definitiva, si la materia dejó hace ya más de un siglo de poder ser igualada a la masa y a lo perceptible por los sentidos, resulta difícil sostener el concepto de *desmaterialización* o de *desobjetualización* del arte sin apostillar que esa «materia» o que ese «objeto» siguen basándose en parámetros propios del mecanicismo. Aparentemente ajenos a ello, los teóricos que han contribuido a definir desde los años 60 la emergencia de formas de arte «inmaterial», han engrosado progresivamente esta categoría con caracterizaciones que van de *lo energético* a *lo ideal* e *informativo*, pasando por *lo sonoro*, *lo invisible*, *lo intangible*, *lo efímero*, *lo fluido* o *lo virtual*.

Pensando ahora no solo en el trabajo de Eva Lootz –flujos, minas, nudos, vertidos, papillas, cúmulos, palabras...– sino en toda esa cantidad ingente de proyectos que en las últimas décadas se ha orientado hacia la exploración de los procesos netamente físicos y netamente imaginativos en torno a la materia, ¿Tiene sentido verdaderamente desligar unos de otros? ¿Qué aportaría en todo caso esa diferenciación?

Quizá, simplemente, debemos desaprender la manera de pensar dualista, tan afincada en la cultura occidental, que ha marcado unas pautas de ordenación de la realidad a partir de

discrediting its character as something *indivisible*; as that which *can be seen or touched*; as something unquestionably *solid*. This inevitably entailed collapsing the division between the containers (space and time) and that which is contained (matter) as proposed by Newtonian mechanics, giving way to a *continuum* in which space could bend as a function of mass, and time sped up or slowed down according to speed. The way materialistic mechanics conceived *space* as a void, an imperturbable *non-being* between objects was likewise invalidated and substituted by the more complex notion of *field*, while new geometries modified the plane as conceived by Euclid.

In the late seventies the concepts of «matter» and «object» –hitherto apprehensible, isolatable, classifiable and comfortably merchandisable–, evolved by abandoning most of their classical connotations, revealing the emergence of a new ideological, technical and methodological context in art. Thus we find that in the latter half of the twentieth century the divergence has increased between the artistic exploration of a world with limits and rules intentionally destabilized for the purpose of exploring reality, and the requirements of history, the market and the artistic institutions for the management of *aprehensible* creations.

So if, more than a century ago, matter ceased to be equatable to mass and to what we can apprehend with our senses, it becomes difficult to sustain the concept of a dematerialisation or a disobjectualisation of art without underwriting the idea that that «matter» or «object» are still based upon mechanistic parameters. Apparently unconcerned by this, the theoreticians that have contributed since the sixties to a definition of the emerging «immaterial» forms of art have progressively extended this category with characterizations that range from *energetic* to *ideal* and *informational*, including the *audible*, *invisible*, *intangible*, *ephemeral*, *fluid* or *virtual*.

Reflecting not only upon the work of Eva Lootz –currents, mines, knots, accumulations, words, spilled sand, «primordial porridge»... – but on the huge quantity of projects during the last decades that have aimed at exploring entirely physical and/or purely imaginative processes concerning matter, one may ask whether it is actually meaningful to dissociate the ones from the others? What would such a differentiation really contribute?

Maybe we should simply unlearn the dualistic way of thinking so deeply rooted in western culture, which has marked the guidelines whereby reality is organized according to mutually

contraposiciones excluyentes: la materia y la información; el cuerpo y el espíritu; la mujer y el hombre; lo sólido y lo líquido; la cultura y la naturaleza; el monumento y el hueco en la cantera. Ello, por otra parte, nos obliga a volver a considerar la manera de mirar y de denominar las cosas, así como el lugar que queremos que ocupen en la cultura.

La función de almacenamiento de la forma que tradicionalmente ostentaba la materia en la creación artística –y con ello de comunicación relativamente estable a través del tiempo y del espacio–, suscita ahora nuevos interrogantes, como por ejemplo: ¿qué tipos de registros es posible generar en la perspectiva de esta manera de entender la materia no convencional? ¿qué memorias pueden implicar las materias en estados fluidos? ¿qué es lo que puede cifrarse a niveles inaccesibles a nuestra percepción sensorial? o ¿cómo nos afectan esas configuraciones materio-energéticas que no somos capaces de percibir pero que también incorporan información?

La obra de Eva Lootz tiene mucho que ver con todas estas cuestiones. Como artista interesada en indagar los nexos entre la cultura y la materialidad, ha aportado algunas respuestas brillantes cifradas en una metodología transdisciplinar que diluye las fronteras entre el arte, la ciencia, la filosofía y la literatura. Su obra evoca recorridos, desarticulaciones de conceptos aprendidos, espeleología hacia el interior de las cosas. Su exploración de las sustancias –señalada como poética en tantas ocasiones– es ciertamente próxima a Gaston Bachelard, y nos permite recorrer los caminos de lo sensorial y de lo cultural como si fueran un mismo sueño, evidenciando que ambas veredas forman parte del mismo paisaje fenomenológico.

Así, su recopilación de nombres de cauces hídricos abre la puerta hacia esas posiciones que la lengua adopta para nombrar la realidad y que el cerebro configura en un punto preciso de su dimensión inabarcable. Las minas pasan a ser bajo su mirada territorios culturales en los que rastrear, a través de la ausencia, el legado tecnológico y metálico que supuestamente nos representa en las grandes plazas. Las formas dendríticas de los ríos y las turbulencias del agua nos invitan a reconocer estructuras similares en la formación de los idiomas, y quizá también en la propia esencia del pensamiento humano. En ese «teatro de la materia» que la artista identificó en los años 80, la imaginación gira y recorre los vínculos que van del saber de la mano al saber del ojo, y de éste al de la boca, abarcando indiferentemente todos los ámbitos de la cultura para finalmente introducirse en la matriz misma de la realidad.

exclusive contrapositions: matter versus information; the body and the spirit; woman and man; solid and liquid; culture and nature; the monument and the gap in the quarry. On the other hand, this obliges us to reconsider how we look at things, how we denominate them, and the place we want them to occupy in our culture.

The storage of form, the function that matter traditionally fulfilled in artistic creation, –safekeeping a communication that was fairly stable through time and space–, now elicits new queries such as: What types of register is it possible to generate within the perspective of this non-conventional way of understanding matter? ¿What memories can be implied by matter in a fluid state? ¿What is it possible to account for at levels that are inaccessible to our sensorial perceptions? ¿How are we affected by matter-energy configurations that we are unable to perceive though they also carry information?

The work of Eva Lootz has much to do with all these questions. As an artist who is interested in researching the links between culture and the nature of matter, she has contributed some brilliant answers encoded in a transdisciplinary method that dissolves the borderlines between art, science, philosophy and literature. Her work evokes itineraries, calls for the disarticulation of acquired concepts, a speleological delving into the interior of things. Her investigation of substances – described as poetic on many occasions –, is clearly akin to that of Gaston Bachelard, enabling us to follow the paths of what is sensorial and what is cultural as if they were the same dream, revealing that both roads are part of the same phenomenological landscape.

Thus, gathering the names of water-courses, Eva Lootz opens a door towards the standpoint taken by language in its naming of reality and configured by the brain in a precise point of its unfathomable dimension. Under her scrutiny, mines become cultural territories to be mapped, following the trail of absence, the technological and metallic legacy that supposedly represents us in our great public spaces. The dendritic forms of rivers and the turbulences of water invite us to recognize similar structures in the shape of languages and perhaps in the very essence of human thought. In that «Theatre of Matter» that the artist identified in the eighties, imagination swirls and follows the links that go from the knowledge of the hand to the knowledge of the eye, and from here to that of the mouth, dispassionately encompassing every sphere of cultural existence to finally penetrate the matrix of reality itself.

Por eso, señalar los huecos que deja la extracción de minerales, los rastros de los nombres, las derivas de un flujo o los datos matemáticos de un proceso geográfico, parecen ser fórmulas complementarias para llevar a cabo el enorme proyecto de una mirada holista hacia la realidad, pero también la estrategia personalísima de Eva Lootz de señalar, desde la ética, la complementariedad entre lo que se significa (culturalmente), y lo que tantas veces se trata como insignificante.

For this reason, pointing out the gaps left by the extraction of minerals, the traces of names, the meanders of a current or the mathematical data of a geographical process, seem to be complementary formulas to undertake the enormous project of a holistic gaze on reality, but also the very personal strategy of Eva Lootz to indicate, from the viewpoint of ethics, the complementarity of what is signified (culturally) and what is so often treated as insignificant.