

ARTEACTUAL

# Altamente Confidencial

Lázaro  
Saavedra  
en su  
isla

ARTE ACTUAL - FLACSO ECUADOR  
Quito, Ecuador.  
www.artectual.ec  
OCTUBRE / NOVIEMBRE 2011

Director FLACSO  
Adrián Bonilla

Coordinador Espacio Arte Actual  
Marcelo Aguirre

Asistente  
María Isabel Cornejo

Comité curatorial Arte Actual  
Marcelo Aguirre  
Christoph Baumann  
Paulina León  
Mónica Vorbeck

Curaduría  
Magaly Espinosa  
Wendy Navarro  
Mónica Vorbeck

Montaje  
Carlos Paredes

Edición  
Mónica Vorbeck  
Wendy Navarro

Textos  
Antonio Eligio (Tonel)  
Magaly Espinosa  
Aurora Fernández Polanco  
Corina Matamoros  
Gerardo Mosquera  
Wendy Navarro  
Kevin Power  
José Angel Toirac  
Rubén Torres Llorca  
Mónica Vorbeck  
Rachel Weiss

Traducción  
María de los Ángeles Santibáñez  
(texto Kevin Power)

Fotografías de la muestra  
Gonzalo Vargas M.  
Brigitte Nande Pérez  
Mónica Vorbeck

Fotografías de las obras  
Lázaro Saavedra

Diseño  
Gonzalo Vargas M.  
www.pixelmono.com

Impresión  
Centro Gráfico

Portada  
El síndrome de la sospecha, 2006, 2'57''

© de las imágenes, los textos y las traducciones: los autores

Altament  
Lázaro Sa

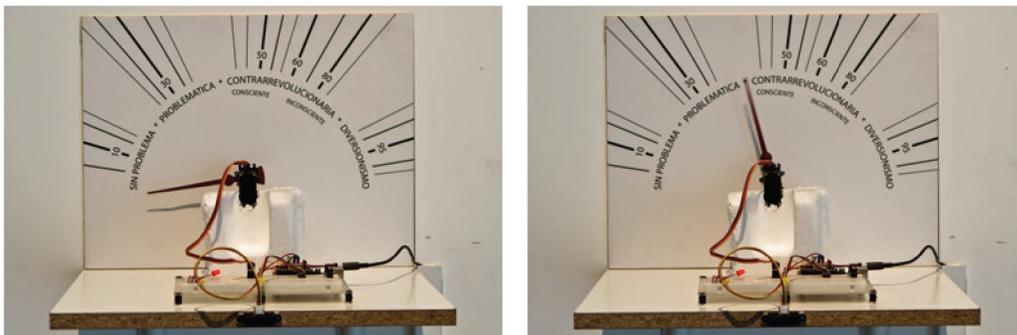


## Indice

Lázaro Saavedra en su Isla. Cronista plástico y filósofo popular. Magaly Espinosa.....	8
Altamente confidencial (solo para tus ojos). Wendy Navarro.....	12
Antonio Eligio (Tonel).....	16
Aurora Fernández Polanco .....	17
Gerardo Mosquera.....	18
Rubén Torres Llorca.....	19
José Angel Toirac.....	20
Kevin Power.....	21
Corina Matamoros .....	22
Rachel Weiss .....	23
Una conversación con Lázaro Saavedra en torno a su muestra en Arte Actual. Mónica Vorbeck.....	24
Imágenes de la exposición .....	31
Biografías .....	44
Catálogo de obras en la exposición .....	46

# Una conversación con Lázaro Saavedra en torno a su muestra en Arte Actual

Mónica Vorbeck



*Detector de ideologías,  
1989 / 2010*

MV: Lázaro, tú has mantenido una posición eminentemente independiente con relación al arte, obviamente es ésta una posición que implica un conocimiento vasto y muy profundo con respecto a la esencialidad del arte y una conciencia lúcida respecto a la práctica del arte-como artista formado e informado. Esta posición se evidencia en . Es un proyecto en proceso, que cuestiona el carácter aureático de la obra, la idea de arte como objeto o producto final, y que se da en el tiempo a través del internet, un soporte muy cotidiano. La pones ahí y se divulga, se consume y participa. Desemboca en una intencionalidad crítica, de potencialidad del arte como factor de cambio y cuestionamiento. A lo largo de tu obra resulta central el planteamiento de la capacidad del arte como un instrumento de transformación social, cuando no de cuestionamiento.

LS: Sí, eso es algo que comentábamos a menudo (los artistas del llamado “Nuevo Arte Cubano”) en los 80. Es esa vertiente que tenía el arte de transformación social que a su vez se conecta con una línea de pensamiento que podemos extender hasta Marx. Este, en una de sus *Tesis sobre Feuerbach* planteaba que los filósofos no han hecho otra cosa que interpretar el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo. Esta línea la habían desarrollado Bertolt Brecht y muchos otros. Brecht hablaba de que el arte no era un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma y Guy Debord, en *La Sociedad del Espectáculo*, que el espectador debería transformarse en actor porque mientras más contempla, menos vive. Beuys definió su concepto de “escultura social” a partir de la sustitución de los materiales tradicionales por lo social: cómo modelamos o damos forma al mundo en el cual vivimos. Ellos planteaban dejar la posición contemplativa y ser un agente transformador: lejos de interpretar el mundo, el artista tiene que transformarlo. Ahora bien, la problemática está en qué se entiende por transformar el mundo y si, a veces, desde posiciones contemplativas, también se pueden hacer transformaciones. Esa discusión es bien compleja. Y nosotros, en aquellos momentos, con un arsenal teórico bien rudimentario, teníamos la esperanza de transformar la sociedad, desde una posición relativamente modesta del arte. Por eso es que *Galería I-MEIL* todavía me permite, hasta cierto punto, desarrollar esta utopía, que había quedado tronchada en los ochenta. A *Galería I-MEIL* la considero como una de las modestas posibilidades de esta utopía, de hacer un tipo de arte que permita exhibir en las paredes de la mente. Y para eso, la estructura rizomática de las redes digitales se presta muy bien, a pesar de que en Cuba es muy limitada, pero quizás es relativamente más amplia que una exposición. Aunque actualmente constituye un servicio extremadamente caro para el cubano medio tener un computador, o una dirección de correo electrónico o servicio de internet.

Dentro de todo este entramado es que *Galería I-MEIL* se inserta – y yo he tenido una relación de amor-odio con *Galería I-MEIL*, porque sin quererlo me absorbe mucho, pero lo hago con gusto. Además tengo el instrumental apropiado y me es relativamente sencillo a nivel de construcción, siendo todo digital. Lo complicado es cómo darle vida a esa materia inanimada y convertirla en algo a través de lo cual puedas filtrar la realidad cotidiana o lo que sea que estemos viviendo en ese momento. Y estamos viviendo en una realidad donde hay un constante enterramiento y a veces olvido deliberado o involuntario de las ideas que después vuelven a salir de nuevo, y vuelves a enterrar; algunas mueren y otras están en hibernación y hay que resucitarlas, exhumarlas. Y este proceso te permite ir día a día sacando estas ideas, por lo menos para que vivan tenuemente durante unos días, y no esperar un mes a construir una obra. Tiene el inconveniente –y aquí viene la parte del odio– en que a veces *Galería I-MEIL* me absorbe mucho tiempo y cuando caigo en cuenta, no estoy haciendo otro tipo de obra que también me interesa y que está más allá de todo este fenómeno de hacer circular rizomáticamente determinadas ideas por las redes digitales. Por eso es que hablo de una relación amor-odio y erróneamente me digo: ‘no estás haciendo obra!’; y me respondo a mí mismo: ‘¿cómo que no estás haciendo obra? ¡si *Galería I-MEIL* también es parte de tu obra!’

**MV:** Por supuesto. *Galería I-MEIL*, al igual que el resto de tu obra, no solamente tiene una calidad de registro, sino que a la vez potencia una amplitud de lecturas, de tal manera que no se queda en lo local, sino que trasciende a contenidos universales, especialmente de carácter ético. El cuestionamiento de la realidad vivida apela al potencial del arte como metáfora e instrumento transformador. Y estás construyendo también una memoria colectiva, dándole forma a una realidad que vivimos día a día para que quede como permanencia y recordatorio de lo que somos ahora.

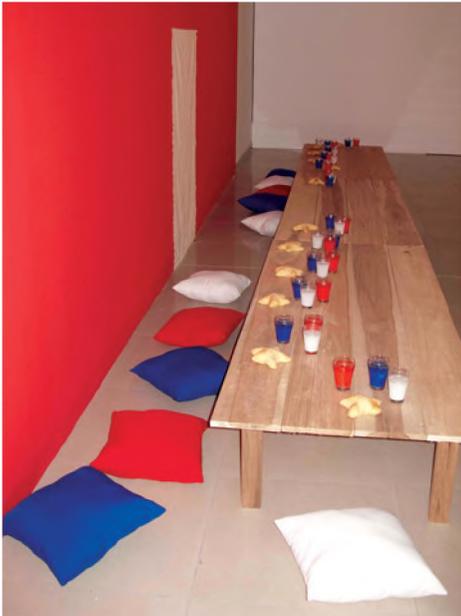


*Yo pienso, 2005, 4'54"*

LS: Eso tiene que ver con potencializar el arte como lenguaje. El lenguaje tiene dos funciones fundamentales: la cognoscitiva y la comunicativa. La cognoscitiva es una función referencial, apunta hacia un problema determinado de la realidad que debe definirse claramente; la comunicativa, se refiere a la forma de conducir la lectura del espectador hacia dicha referencia, que en mi caso me interesa sea sin obstáculos, no complejizar el proceso comunicativo, sin embargo, me atrae la complicación dentro de su mente. Esto tiene mucho que ver con hacer un tipo de arte que no exhiba una habilidad al representar lo que está ante tu vista, sino lo que está “detrás” de ella, dentro de tu mente, es decir, el resultado de la interacción con lo que te rodea. Un arte como herramienta de investigación y autoconocimiento de la realidad. Y es ahí donde se precisa la necesidad de un artista no solamente artesano, sino de un artista intelectual. Porque el intelectual es un individuo que trata de establecer una mediación entre la cultura y la sociedad (a nivel local o universal), no solamente en el sentido de distribuir ideas, sino de crearlas e incorporarlas al acervo que tú has mencionando, ese “imaginario social” como lo han llamado algunos teóricos.

**MV:** Para la exposición en *Arte Actual*, tú has trabajado versiones de algunas de tus obras en función de las condiciones arquitectónicas del espacio de la galería. Ese replanteamiento formal te ha conducido también a reformular el contenido, especialmente en el caso de *La*

*última cena.* La nueva versión, al alterar los términos de la iconografía occidental tradicional, la re-significa, ampliando los referentes de tiempo y espacio, y problematizando aún más su contenido.



**La última cena, 1999 / 2011**

LS: Esos replanteamientos han devenido en una nueva motivación en este proyecto. Por un lado está *El espectador y la obra*, finalmente la veo según la idea original del proyecto, es decir posibilitando al público el tránsito por ella. Y de otro, los cambios introducidos a la versión original de *La última cena I*. Cuando voy a hacer una exposición, me resulta algo incómodo repetir obras; por el contrario, me gusta exhibir las nuevas, siempre a la expectativa de ver cómo será el resultado de eso que todavía no he visto materializado en el espacio. Estaba pues al principio un poco aburrido -por llamarlo de alguna manera- con el proyecto, porque todas las obras a exhibirlas había realizado anteriormente. La única obra casi “inédita” es la última versión de *El detector de ideologías* concebida a finales del 2009, exhibida durante la Feria de Arco 2010 en Madrid, y aunque en Arte Actual no la reformulé en función del espacio arquitectónico, sentía gran curiosidad por conocer cómo se “reformularía” el “espacio social” ecuatoriano en función de esta pieza.

A medida que iba enfrentando las especificidades del espacio, comencé a valorar cómo dimensiones, altura, etc., influían en el contenido de las obras; quizás disminuía un poco la monumentalidad, pero había que reformular cosas. Y en medio de las reflexiones doy con lo de *La última cena*. He realizado dos versiones: una en 1999 y otra en el 2004. La del '99 es una versión menos profunda con respecto a la investigación iconográfica; me limité a la iconografía tradicional, mas bien a cómo se había representado visualmente este hecho y no al hecho en sí, registrado inicialmente a través de la palabra escrita (las diferentes versiones de los evangelios). En la segunda versión del 2004 intenté acercarme más al hecho que a su representación visual en la historia del arte y esto llevó a cuestionarme la versión del '99. Investigué sobre los apóstoles y el rito judío original (la Pascua que celebra el escape del cautiverio egipcio) y que Cristo reformó, convirtiéndolo en el misterio de beber el vino como su sangre y comer el pan como su cuerpo.

**MV: La transubstanciación.**

LS: Sí. Ahí es donde está el aporte de Cristo a la cultura y su revolución con respecto a la tradición judía, que continúan los cristianos, sus seguidores. Ahora bien, ¿cómo era el lugar donde se había dado este

hecho de sentarse a compartir en torno a una mesa? En la versión del '99 me dejé llevar por la iconografía tradicional, dedicándome a estudiar someramente las representaciones visuales de las cenas que tenía a mi alcance en aquellos momentos, y no recuerdo una mesa baja. Todo lo que vi estaba más identificado con lo occidental que con el Cercano Oriente. ¡Había que bajar la altura de la mesa! Esto, desde el punto de vista plástico, me era favorable para incorporar otros elementos como los cojines y sus colores, que funcionaban muy bien dentro del propio contenido de la *Cena*. Eso me motivó muchísimo, por lo que agradezco que esta exposición en Arte Actual haya contribuido a esta variante de la versión del '99.

**MV:** Efectivamente, la re-significación a través de esta modificación ha implicado una ampliación importante hacia una re-contextualización de *La última cena* en el momento histórico actual. En *El espectador y la obra*, en cambio, la disposición en el espacio posibilitó el retorno a la intencionalidad artística original. De hecho ninguna de tus obras deja al espectador impávido, mas *El espectador y la obra* no permite escapatoria: inmerso en la instalación, el espectador se construye a través de lo que tú propones.



**Sin título (Altar a San José Beuys), detalle, 1989**

LS: Sí, desde el título mismo, apelo al cuerpo como sensor, no tanto a la vista. Aunque por supuesto, la vista es el “dispositivo” de entrada de datos, pero un objeto punzante pendiente sobre uno, activa, sensibiliza todo el cuerpo, desde arriba hacia abajo, es una experiencia que se vive únicamente con la presencia física en el espacio de la instalación y no contemplando una reproducción fotográfica de la misma. En un principio quería cambiar la relación estética horizontal que predomina en el arte en general. Estaba motivado por eso, era uno de los problemas: ¿sería posible invertir la relación horizontal y hacer algo vertical, aprovechando al mismo tiempo la naturaleza instalativa en la que el espectador tuviera que estar inmerso dentro del objeto simbólico construido? Porque generalmente con la pintura tradicional, que es el paradigma de lo que es el arte, siempre existe una relación de alejamiento, el plano bidimensional está fuera del espectador y éste no puede insertarse físicamente dentro de la obra. Con el advenimiento de las instalaciones y acciones plásticas en el arte a finales del siglo XX, el espectador era partícipe de algún performance o espacio y desaparece la antedicha relación de distanciamiento. Esta obra está endeudada con esa tradición artística de intentar “secuestrar” al espectador y conducirlo durante algunos segundos a un lugar previamente construido con el objetivo de activar relaciones fisiológicas o psicológicas en relación con la obra.

**Altamente confidencial:** Lázaro Saavedra en su isla

MV: La instalación de *El espectador y la obra* como espacio obligado de tránsito se dio en el proceso de montaje y fue una solución estupenda porque, por un lado, interrumpió el alargamiento espacial de la galería de Arte Actual y por otro, ubicándose en el centro, se constituyó en una suerte de nódulo físico y conceptual de la muestra, además de evidenciar en el espacio expositivo el balance de aquellos ámbitos de tu creación artística, diversos en sus medios pero equiparables en su importancia, que son el de los objetos e instalaciones, y el de los videos y registros de performances. Pero esencialmente, la solución dada al *El espectador y la obra* favoreció una experiencia mucho más vivencial de la exposición, donde las lecturas que se desprenden de las obras van sumándose conforme el espectador entra y sale de la muestra.

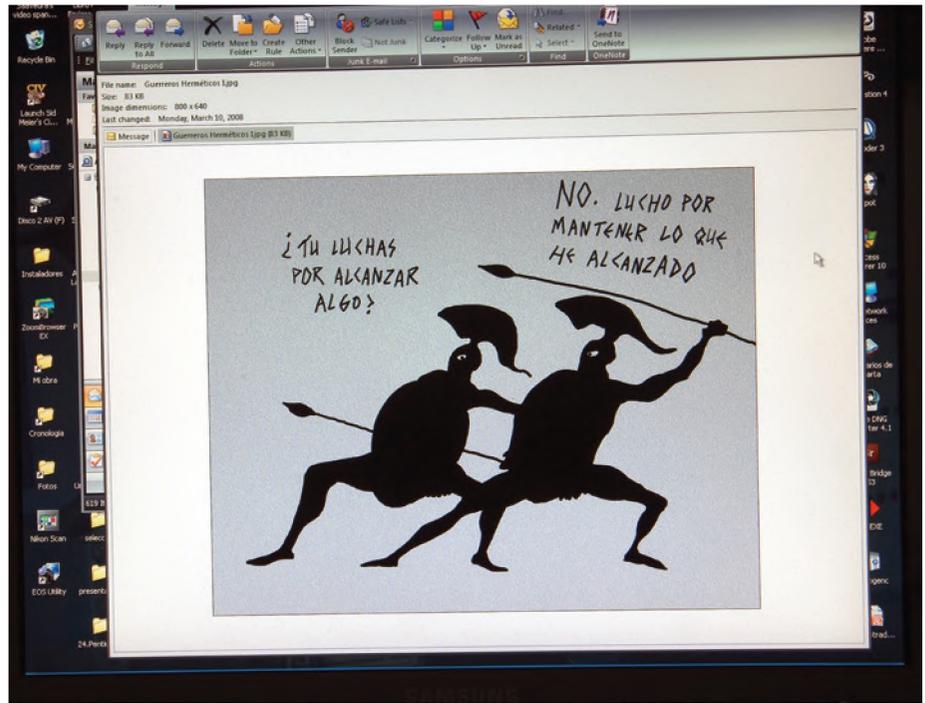


***El espectador y la obra*, 1998**

LS: Sí, eso es interesante. Si nosotros nos alejamos del plano de la galería o de cómo fue construida la muestra, veríamos una estructura donde *El espectador y la obra* funciona efectivamente como un doble filtro entre dos espacios bien delimitados. De un lado, el espacio de las instalaciones, más apegado a la tierra y lo físico por su condición de construcción objetual, del otro, el espacio de los “fantasmas”, el mundo de las sombras y proyecciones, donde están videos y animaciones. Funciona esta obra como un doble filtro. Viniendo del mundo de las construcciones objetuales, se atraviesa por ese filtro donde el cuerpo se activa sensorialmente y responde de forma fisiológica y psicológica a los estímulos. No solamente el ojo, ahora se suma el cuerpo frente la sensación de peligro que puede experimentar ante los cuchillos colgados y los clavos del piso, y transita hacia el mundo de los fantasmas, de las proyecciones. Se regresa nuevamente con todo ese contenido que te han proporcionado los antedichos “fantasmas” (en las diferentes formas: la animación, lo contextual o experimental dentro del mundo del video), al mundo de los objetos construidos, pero como bien has dicho, con algo diferente dentro de tu mente que bien pudiera contribuir a una relectura de lo que se había visto al principio.

**MV:** Y va añadiendo capas de lectura por donde obligadamente regresa, capas que se van superponiendo y que complejizan la experiencia de la exposición misma.

**LS:** Esto es muy importante. Eso ha sido posible tanto por las especificidades del espacio como por la forma en que se construyó, diseñó o curó, la obra total que es la exposición.



**Guerreros Herméticos I,  
14-3-2008  
Galería I-MEIL**

**MV:** El dispositivo de la exposición es un detonante de lecturas para este conjunto de obras que involucra a una parte sustancial de tu producción. En Arte Actual hemos tenido la profunda satisfacción de exhibirlas y nuestro público el privilegio de conocer obras paradigmáticas de tu producción, y no solamente de ella, sino del arte cubano en general, por lo que ellas significan en su gran aporte.

**LS:** Sí, muchas de ellas están en libros o forman parte de colecciones importantes como *El espectador y la obra* de la Daros Latinamerica en Zúrich o el *Altar a San José Benys* de la colección Ludwig del Museo de Aachen en Alemania.

**MV:** Y el *Detector de ideologías*, que es del Museo Nacional de Cuba.

**LS:** Sí, y del *Detector de Ideologías* presento en esta exposición una reformulación formal como versión interactiva de finales del 2009. Es una especie de trasmutación de las ideas a través de diferentes formas artísticas. Yo me pregunto ¿es posible llegar a lo esencial? Ese fenómeno de la trasmutación formal puede ser una herramienta interesante para conocer lo esencial, “el alma” que esconden las obras. Porque te ves en la necesidad de mantener lo imprescindible a través de reencarnaciones por diferentes cuerpos formales del arte. Por ejemplo, *Suicidio a traición* surgió en los 90’s como una obra bidimensional, la cual representa a un hombre caminando cuyas palabras le dan la vuelta por encima y se convierten en un puñal que se clava en su espalda. A mí me interesa presentar e iniciar un estímulo que provoque una serie de respuestas ramificadas que tienen su origen en una sola fuente que se descubre en la manifestación de cada reformulación o versión. En un periodo de profunda

## **Altamente confidencial: Lázaro Saavedra en su isla**

inmersión en la creación de videos (2006), se me ocurrió hacer una interpretación, una reencarnación formal del “alma” de la antedicha pieza en función del lenguaje de la creación en video digital, y entonces surgió *Suicidio a traición* (2006), en la que mediante la manipulación digital represento el desprendimiento de la imagen del sujeto (su doble) que se dispara a sí mismo por la espalda con un arma de fuego.

**MV: Tu obra en video está presente en casi su totalidad en la exposición de Arte Actual, así como también lo están los registros de tus performances. En el espacio expositivo le asignamos un cubículo semi-abierto al registro de performances y decidimos presentar la continuación los videos en un espacio amplio y compartido, no como una secuencia única dividida en tres bloques, sino dividida en tres grandes proyecciones simultáneas, que se interpelan una con otra continuamente.**

LS: Es interesante lo que pasa con las negociaciones con los curadores o con las personas que están fuera de la práctica artística y se dedican a teorizar y hablar sobre las prácticas. Uno mismo puede hacer determinadas clasificaciones, pero siempre hay otras, que uno puede o no compartirlas. Pero hay ciertas obras que me gustaría exhibir individualmente, como *Reencarnación* o *El síndrome de la sospecha*. Son obras que ameritan una sola pantalla. Sin embargo, a veces, cuando uno hace un traslado de su obra para un público que no ha sido copartícipe o seguidor de las cosas que has estado haciendo durante tu vida, uno se enfrenta a un problema: ¿cómo puedo ofrecer la mayor cantidad de información a ese público? Y entonces es necesario sacrificar la proyección independiente de determinadas obras en función de dar a conocer la mayor cantidad de obras.

Quito, octubre 12, 2011