

Desbordando los relatos de la historia del arte

Conversación con Lupe Álvarez

Overflowing the narratives of art history. A talk with Lupe Álvarez

LUPE ÁLVAREZ

Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador.

GIADA LUSARDI  0009-0007-0805-0327

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador.

Lupe Álvarez es crítica de arte, curadora, docente e investigadora cultural cubana que vive desde los años noventa en el Ecuador. Su amplia trayectoria no sólo le ha permitido tener una visión disruptiva en cuanto a los estudios de la historia del arte en América Latina, sino también cofundar el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) y crear el programa de Teorías de la Cultura Artística en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Entre sus múltiples curadurías destaca la exposición Umbrales del arte en el Ecuador: una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética, para el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC, 2004), entidad en la que fungió como directora del Departamento de arte moderno y contemporáneo. En 2016 fue jurado de la XIII Bienal de Cuenca, y en la actualidad es profesora de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, Ecuador (Uartes).

Entrevista
Interview

Correspondencia/
Correspondence
Giada Lusardi
giada.lusardi@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación
Received: 18.07.2024
Accepted: 14.09.2024

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Álvarez, L., & Lusardi, G. (2024). Entrevista a Lupe Álvarez por Giada Lusardi. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20300>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20300>

Al considerar a Lupe Álvarez como un importante referente en los estudios sobre arte contemporáneo en Latinoamérica, el equipo editorial de este monográfico se ha propuesto abrir un espacio de reflexión para explorar, a partir del paradigma planteado por la serie televisiva *Ways of seeing* (1972), de John Berger y Mike Dibb, la aparición de diferentes maneras de narrar la historia del arte y experimentar con sus formas de remediación, que contrastan con modos más tradicionales de hacerlo tanto dentro como fuera de la academia.

Esta conversación entre dos historiadoras del arte, curadoras e investigadoras—Álvarez, formada en Cuba y Rusia en los años setenta, y yo, formada en Italia y España en los años dos mil, ambas actualmente radicadas en Ecuador— representa una oportunidad para escuchar diversas perspectivas sobre la historia del arte de este país latinoamericano desde un enfoque dialéctico.

La trayectoria de Álvarez fue heterodoxa y profundamente plural, enraizada en un contexto intelectual único en Cuba. El postestructuralismo y la semiótica llegaron al país de manera temprana a través de la revista *Criterios* y la Bienal de La Habana, creando un entorno propicio para el intercambio de ideas innovadoras. En la década de 1980, Álvarez y sus contemporáneos participaron en seminarios con Fredric Jameson y Yuri Lotman, figura importante de la Escuela de Tartu, como parte del invaluable empeño de difusión teórica realizado por Desiderio Navarro, quien abrió un amplio espacio para las perspectivas teóricas de la antigua Europa del Este. En ese contexto, Álvarez se formó como profesora

de Historia de la Filosofía, dentro de la carrera de Historia del Arte.

La revista *Criterios*, editada por Desiderio Navarro, tradujo a notables pensadores del mundo occidental como Andreas Huyssen y Hal Foster, y familiarizó a los intelectuales cubanos con figuras como Lacan, Habermas, Hassan, Danto y Said. También conocieron las teorías del Círculo de Praga: Jakobson, Mukarowski, y a estetas como Stefan Morawski, probablemente antes de que muchas de estas ideas se incorporaran en otras academias. Nelly Richard colaboró directamente con este entorno y su *Revista de Crítica Cultural* tuvo un impacto considerable en la isla. Formada en el postestructuralismo, pero con una cabal lectura de sus postulados para el contexto latinoamericano, Richard aportó conexiones clave para el desarrollo intelectual del medio.

Gracias a la Bienal de La Habana, Cuba fue un punto de encuentro para figuras como Ticio Escobar, Gustavo Buntinx, Luis Camnitzer, Douglas Crimp del equipo de *October*, y Lucy Lippard, quienes viajaron al país y compartieron sus ideas. Álvarez, como miembro del Consejo Artístico del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, tuvo una participación activa en estos intercambios, lo que se refleja en su ponencia sobre la muestra *Ante América*, donde se articula su perspectiva crítica sobre los cruces discursivos entre el pensamiento y el arte de aquel momento.

El pensamiento decolonial tenía también arraigo en Cuba a través de las obras de Aimé Césaire, Édouard Glissant y Roberto Fernández Retamar. Esta diversidad intelectual y crítica es fundamental en la formación de Lupe Álvarez.

Su cercanía a la *Revista Criterios* con Navarro a la cabeza, y sus contactos con personalidades como Kevin Power, José Jiménez y José Luis Brea, tuvieron resonancia tanto en su práctica pedagógica como en sus textos, y marcaron los roles que desempeñó en el desarrollo del Nuevo Arte Cubano en los ochenta y los noventa.¹

Por otro lado, mi formación en Europa, específicamente en Italia y España, estuvo marcada por un enfoque postestructuralista y semiótico, caracterizado por su apertura y pluralidad, e influenciado por la teoría crítica contemporánea. Esta experiencia me ha llevado a explorar narrativas híbridas que emergen del cruce cultural en Ecuador, país donde resido y trabajo desde hace más de una década.

Este encuentro entre dos visiones permite un intercambio que revisa críticamente cómo las interpretaciones del arte están mediadas por nuestras propias trayectorias académicas y culturales. Durante el siglo XX, la enseñanza de la historia del arte en Ecuador se desarrolló principalmente en las carreras de artes plásticas, siguiendo la tradición de la Escuela de Bellas Artes, fundada en Quito en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, la falta de programas

formativos específicos en el campo de la historia del arte en Ecuador llevó a que diversos intelectuales asumieran el rol de historiadores del arte, interpretando esta disciplina desde sus propias perspectivas y trayectorias académicas en áreas como las humanidades, la filosofía, la arquitectura y las ciencias sociales. Entre estos pioneros que marcaron el desarrollo de la historia del arte en el país se encuentran figuras como Hernán Rodríguez Castelo, Juan Castro y Velázquez, Lenin Oña, Juan Hadatty, Manuel Esteban Mejía y Mario Monteforte, quienes, desde sus propias formaciones, contribuyeron a dar forma a la disciplina en Ecuador.

A partir de la década de 1980, profesionales ecuatorianos que habían estudiado historia del arte en universidades de Estados Unidos y Europa, como Trinidad Pérez, Alexandra Kennedy y Mónica Vorbeck, regresaron al país, contribuyendo a renovar la disciplina. En los años noventa, se unieron a esta labor figuras como Rodolfo Kronfle Chambers y María Fernanda Cartagena. El regreso de profesionales formados en el exterior impulsó la creación de programas que, aunque no llegaron a constituirse como licenciaturas, funcionaron como itinerarios de formación

1. Se conoce como Nuevo Arte Cubano a la producción artística que comenzó a tomar forma a partir de 1981 con la exposición *Volumen I*. Para Gerardo Mosquera, el llamado Nuevo Arte Cubano "transformó la situación en la década de los ochenta, abriendo, liberando, sincerando, poniendo al día y enriqueciendo la práctica del arte e introduciendo una crítica de la utopía, a veces a partir de sus ideales menoscabados, y sobre todo sosteniendo una postura ética. El arte efectuó así un corte epistemológico y desarrolló una agencia propia —no subordinada a las orientaciones oficiales, como en la década anterior— que se expandió hacia la cultura toda". Luis Camnitzer (1994), por su parte, ha enfatizado que las obras de los nuevos artistas estaban compuestas "por una red indisoluble de humor, crítica social, posiciones políticas, posiciones éticas y juego formal" (p. 316). Una revisión más a detalle del Nuevo Arte Cubano se encuentra en Espinosa y Power (2006).

dentro de los estudios de historia o humanidades en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y en la Universidad San Francisco de Quito. Estos programas formaron a profesionales que luego se dedicarían a la enseñanza y práctica de la historia del arte, como María del Carmen Carrión y Andrea Moreno, entre otras. Ya en los años dos mil, surgieron las carreras de Historia del Arte en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y en la Universidad Espíritu Santo, así como un efímero intento de especialización en historia del arte en la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito.

Además, durante los noventa, Ecuador recibió a especialistas extranjeros, entre ellos la propia Lupe Álvarez y Saidel Brito, también proveniente de Cuba, quienes aportaron con perspectivas y enfoques diversos. Durante ese período, estos profesionales comenzaron a impulsar una práctica emergente en instituciones culturales, fomentando la creación de colecciones públicas de arte, estableciendo vínculos con el ámbito académico y dedicándose a la investigación, la crítica y la curaduría.

A partir de 2007, el papel de la historia del arte en los procesos culturales del Ecuador comenzó a ser cuestionado, impulsado por una nueva visión política de tendencia progresista promovida desde el Ministerio de Cultura. Intelectuales afines a esta perspectiva estatal, formados principalmente en los campos de las ciencias sociales y de los estudios culturales

latinoamericanos, criticaron la historia del arte, considerándola una práctica elitista y neoliberal,² asociada a la visión impulsada por el Banco Central del Ecuador, institución que había asumido la función cultural desde los años sesenta. Estas críticas apuntaban a que la disciplina resultaba excluyente, contribuyendo a la subordinación de ciertos sectores sociales y favoreciendo a determinados artistas dentro de los relatos dominantes. Esta crítica se fundamenta en la concepción de la historia del arte "tradicional", asociada con los métodos desarrollados por historiadores como Heinrich Wölfflin, quien promovió un análisis formalista del arte. Este enfoque, que ha ejercido una considerable influencia en la enseñanza y escritura de la historia del arte en las principales escuelas occidentales, tiende a centrarse en la cronología, el estilo y la técnica, priorizando las grandes obras y movimientos considerados más influyentes dentro de un canon específico. Esta perspectiva se establece en la conciencia común sobre la historia del arte, careciendo de un fundamento teórico sólido y asumiendo de manera acrítica que así es como debe ser.

En el contexto ecuatoriano actual, la percepción de la historia del arte resulta contradictoria. Por ello, se vuelve pertinente abrir un debate sobre estos temas y reflexionar sobre cómo la disciplina puede transformarse para incluir diversas voces y contextos, superando los límites del canon tradicional.³

2. Se sugiere consultar al respecto el recuento que hacen Kingman y Cevallos (2017) sobre la heterogénea constitución del campo del arte contemporáneo en Ecuador a partir de la década de los noventa.

3. Colegas claves en estos debates en el Ecuador son Ana Rosa Valdez y Susan Rocha.

Después de esta breve introducción, que busca contextualizar nuestro lugar actual de enunciación, retomaré el tema de este monográfico, el cual pone énfasis en la relación entre la historia del arte y las formas de mediación. Este enfoque nos permitirá esbozar un ir y venir entre Ecuador y otras realidades que hemos experimentado y que se conectan con estos temas. ¿Cómo se posiciona tu práctica como investigadora, curadora y docente en relación con estas problemáticas?

El tema es interesante, claro, y hay mucho por discutir. Efectivamente, podemos hablar de algunos factores que han removido los relatos tradicionales de la historia del arte, obligando a un replanteamiento de sus fundamentos. Ya no puede hablarse con propiedad del estatuto autónomo del arte cuando muchos de los valores artísticos que la tradición instituyó han sido superados y cualquier pregunta sobre una definición sustantiva de lo artístico se ha tornado impropia. Hoy llamamos arte a un sinnúmero de propuestas que desbordan totalmente los cánones de la disciplina y emergen perspectivas trans y extra disciplinares que precisan abrirse a las contingencias y performatividades que expanden el horizonte de lo artístico más allá de cualquier teleología.

La proliferación de imágenes, los nuevos canales de difusión y la intervención de nuevos actores, no sólo en el análisis sino también en la formación de tendencias y gustos, generan conexiones inéditas para cualquier estudio académico convencional y forman un circuito atendido por amplias comunidades; para poner un ejemplo: Instagram o los *influencers* de YouTube exponen

a las audiencias a un espectro inabarcable de perspectivas, lenguajes y referentes que exceden cualquier proyecto académico. Del mismo modo, formas más democráticas y accesibles de adquirir conocimientos a través de internet y las redes sociales, considerando que la educación medial ya no tiene un *locus*, representan cambios fundamentales que han transformado el escenario y necesitan ser atendidos.

Creo que la academia tiene que vérselas con ese entorno. No solamente con el modo en que circulan vertiginosamente las imágenes, sino con los cambios de jerarquía que se producen en la evaluación misma de dichas imágenes. ¿Por qué hay cambios de jerarquía? Porque actualmente, por ejemplo, se han modificado las relaciones convencionales académicas entre el saber y el no saber; es decir, nuevas perspectivas teóricas avalan las pedagogías que valoran todo tipo de saber, no solamente el saber experto, y se elaboran metodologías y proyectos coherentes con el tratamiento de producciones culturales y artísticas cuyo estatuto en el mundo del arte se encuentra en un constante escrutinio. Estamos ante un acceso sin precedentes a la producción simbólica y esta avalancha se nos presenta al margen de un sentido lineal o evolucionista y a contrapelo de la dialéctica de innovación y ruptura que articuló la historicidad moderna.

Este panorama, con toda su economía política (no solamente de las imágenes) y todas las formas en que las producciones artísticas se

Estamos ante un acceso sin precedentes a la producción simbólica

politizan, despolitizan, o son analizadas y puestas en valor, más allá de lo estético, precisa un análisis del mundo del arte y de los procesos de aprendizaje histórico-artístico que incluya los cambios epistemológicos impulsados por campos de saber como los estudios culturales o visuales, entre otras perspectivas de lo que se considera "teoría", frente a la manera en la que se comportaban la antigua historia y la crítica del arte. Resulta inminente abordar construcciones de valor y formas de historiar las implicaciones que en la producción artística tienen los movimientos sociales y los compromisos poético-políticos con el ecologismo, los proyectos decoloniales, feministas, antirracistas y todo un sinnúmero de plataformas que adquieren un cariz ideológico-poético marcado en sus modos de hacer.

No creo que haya un fenómeno de sustitución de unas cosas por otras, sino una ampliación de los antiguos cánones, lo que implica el examen crítico de sus fundamentos teóricos, metodológicos y epistemológicos. Creo que uno de los aportes fundamentales del debate que hemos llamado "posmoderno" es la desjerarquización, o lo que Lyotard llamaba el ocaso de las grandes narrativas de la Ilustración y el progreso; esa manera en la cual se remueven jerarquías entre lo que llamábamos alta y baja cultura desde la implosión de los medios de masas o de revalorizaciones que surgen de las prácticas curatoriales que, en general, no son inmediatamente incorporadas a la tradición de la historia del arte. Siempre hay que aclarar que cuando uno habla de la superación de los opuestos binarios de alta

y baja cultura, en rigor, se refiere a un tipo específico de "alta cultura" que afirma su superioridad frente a la cultura de masas. Existen otras perspectivas del análisis cultural donde lo que se entiende por procesos de subalternización demanda la inclusión de esa producción cultural que no está al amparo ni de los medios masivos ni de los grandes relatos de las disciplinas convencionales. Estas perspectivas se enfocan en la producción simbólica inscrita en territorios y comunidades, y se confrontan con formas de valorar que necesitan ser constantemente revisadas. Un ejemplo reciente e importante de esto es la 60ª edición de la Bienal de Venecia (2024), curada por Adriano Pedrosa.

Estamos ante un gran proyecto inclusivo en el que se necesita profundizar, pues muchas veces carece de una estructura reflexiva que comunique de forma plausible los fundamentos detrás de esa inclusión. Entonces, pudiera generarse una banalización o una inclusión de contenido, diríamos, superficial, sin la profundidad necesaria para que las formas de valorarlos sean aceptables, visibles y comunicables. Hay muchas celebraciones, pero también muchas críticas, porque estos procesos necesitan ser estudiados y mirados, no como algo que va a asentarse inmediatamente, sino como una travesía que generará un saber con discursividad propia, vocabulario fundamentado y una pedagogía diferenciada donde queden fuera formas de adoctrinamiento, superficialidad o romantización.

Dentro del ámbito formal y académico al que me he referido, hay que vérselas con esos otros

actores que están construyendo también formas de saber, mirar, sentir, apreciar y expresar afectos y que no tienen metodologías cifradas en los códigos habituales para las disciplinas artísticas.⁴ Por eso insisto en que esto es una travesía, no algo que llegará mañana, ni algo que vendrá de la mano de un iluminado. Son procesos que se construirán colectivamente con muchas voces, archivos y acervos de imágenes, y que irán negociando su legitimidad en el campo artístico modificando las formas tradicionales de construir valor.

Me parece un tema fascinante y, como actoras en determinadas esferas, necesitamos involucrarnos. Como productoras de conocimiento en la esfera pedagógica, en la crítica, en la curaduría o en la teoría, debemos estar preparadas para dar espacio a estas otras voces. En mi caso, combino todas estas esferas y veo que muchas veces no estamos preparados, porque este es un desarrollo compulsivo, no gradual. Incluso, yo diría que la palabra desarrollo no es la adecuada. Creo que, como en los años 60, estamos en un momento en el que tenemos que construir una nueva terminología para esas otras convivencias.

La omisión del término "historia" en ensayos, publicaciones o en los planes de estudio de arte y su sustitución por términos como "genealogías" o nombres específicos como "Arte Moderno y Contemporáneo" responde a

un cambio de enfoque que tiene implicaciones ideológicas y políticas. Este desplazamiento refleja una crítica hacia la visión tradicional de la historia del arte que ha sido percibida como un relato lineal, jerárquico y excluyente, centrado en un canon establecido que prioriza ciertos periodos, estilos y artistas sobre otros. Al hablar de "genealogías" se sugiere una aproximación más abierta y diversa, que no busca una narrativa única o lineal, sino una red de conexiones, influencias y relaciones que resisten a una historia única. Este cambio también invita a incluir voces y contextos que antes habían sido marginalizados o invisibilizados dentro de la historia oficial del arte.

Desde mi perspectiva, este replanteamiento tiene aspectos positivos, ya que cuestiona y desafía estructuras de poder y visiones dominantes que han limitado el campo de estudio. Sin embargo, también es importante no perder de vista la dimensión histórica como parte esencial del análisis crítico de las obras. Desplazar completamente el concepto de "historia" podría llevar a la pérdida de herramientas clave para entender cómo se han desarrollado y transformado las prácticas artísticas a lo largo del tiempo. La clave estaría en encontrar un equilibrio entre el reconocimiento de las múltiples narrativas posibles y la importancia de una conciencia histórica

4. Álvarez se refiere a la producción sensible de comunidades indígenas, afrodescendientes, a territorios especialmente golpeados por el despojo y el extractivismo de todo orden, comunidades marginales urbanas, y toda una serie de manifestaciones culturales estéticamente significativas que se dan a partir de esas mismas condiciones.

[...] el arte moderno todavía es historicista, no porque así lo demande la práctica, sino porque el saber sobre el arte moderno tuvo razones teleológicas que así lo justificaron

que permita contextualizar esas genealogías dentro de procesos más amplios.

Hay una diferencia entre historia e historización; o sea, la historicidad es una cosa y la Historia es otra. La Historia es un relato que tiene una tradición disciplinar, fundada por el idealismo alemán. Entonces, sus perspectivas se atienen normalmente al paradigma histórico hegeliano; es decir, a la idea de que existen los espíritus iluminados, los hitos, las obras que marcan esos hitos, los procesos de periodización funda-

dos en la dialéctica de innovación y ruptura, un enfoque cronológico basado en categorías fundamentales de la historia del arte tradicional, como el estilo, el período, etc. Evidentemente, esa historia del arte, desde mi experiencia y práctica, si no busca contribuir a ser reformada, va a ser eliminada. Yo me alejé de ese mundo hace cuarenta años, desde que me gradué, prácti-

camente; fui de aquellas que, con otras personas, fomentó otro tipo de acercamiento.

Para comprender cómo llegaste a esta posición, cuéntanos cuál fue tu formación en Cuba.

Tuve dos carreras. Una carrera solapada y otra evidente. Estudié en un momento en Cuba en que la carrera de Filosofía fue abolida por un tema político. Se enseñaba historia de la filosofía en la Facultad de Artes y Letras, donde yo estudié, inscrita en la carrera de Historia del Arte. La académica Zayra Rodríguez, entonces directora

de lo que había quedado como Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, escogió a los alumnos que ella consideraba destacados en el pensamiento teórico y filosófico y formó un grupo que sería acreditado para enseñar historia de la filosofía. Yo formé parte de ese grupo y me formé para ser profesora de historia de la filosofía y, a la vez, historiadora del arte. Una vez graduada, entré inmediatamente en el ISA (Instituto Superior de Arte, actual Universidad de las Artes) para formar parte del Departamento de Filosofía. Eran tiempos y protocolos académicos totalmente diferentes a los que conocemos ahora.

Tras mi regreso de Rusia, ya en los años noventa, fundé la cátedra de Teoría de la Cultura Artística en la Universidad de La Habana con un programa muy ambicioso que seguían estudiantes a lo largo de la carrera. Eran momentos en los que se hacía muy evidente la necesidad de una formación teórica en conversación con las prácticas artísticas en todas sus dimensiones. Comencé mi práctica ejercitando una crítica no descriptiva, sino más bien centrada en descubrir las arquitecturas conceptuales detrás de las manifestaciones artísticas, sus posicionamientos estéticos y sus procesos. Como consecuencia de ello, la materia fundamental que impartí ahora en la Uartes (Ecuador) la he desmarcado de una historia del arte contemporáneo y la he nombrado "Procesos Conceptuales Posteriores a los años 60".

Creo que los estudios históricos sobre el arte moderno generalmente están enclavados en una noción histórica convencional, a pesar de que se

trata ya de un antiguo debate. Hubo muchos relatos teleológicos dentro de una tradición que discutió las formas clásicas del arte del siglo XIX. Esas visiones adquirieron jerarquía, por ejemplo, la visión de Clement Greenberg, que trazó la historia del modernismo, o la visión de Hans Robert Jauss y otros teóricos que plantearon visiones contrapuestas a la de Greenberg. Por eso, casi a mediados de siglo XX, se originaron los debates en torno a modernismo y vanguardia, que finalmente hicieron poco factible la visión historicista de la modernidad.

De todas maneras, el arte moderno todavía es historicista, no porque así lo demande la práctica, sino porque el saber sobre el arte moderno tuvo razones teleológicas que así lo justificaron. Y si vamos a hablar de la diferencia que hay entre Estados Unidos y Europa, se ve más clara la confrontación de perspectivas, porque el modernismo para Europa no se identifica con lo que América Latina y los Estados Unidos llamaron modernismo. Entonces, hay mucho que debatir allí y, en consecuencia, hay que asumir una posición sostenida en esas disputas e informada por ellas.

En mi caso, estudié historia del arte desde una perspectiva que, indudablemente, se centraba en una historia de la visualidad. La escuela donde me formé promovía una experiencia directa, concreta y física con los materiales, los objetos de arte y los documentos, y contaba con un centro adscrito al departamento llamado Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC). Este centro, especialmente activo en los años sesenta, se

desarrolló en torno a teorías de la cultura, teorías fenomenológicas —como las de Husserl y Merleau-Ponty—, así como estudios de semiótica, teoría de la comunicación y el pensamiento de Umberto Eco, quien enseñaba en la cercana Universidad de Bolonia. Por lo tanto, concibo la historia del arte como una historia crítica de la visualidad o una historia crítica de la imagen, en la que no existe una separación rígida entre alta y baja cultura. En este marco, la mediación de las exposiciones se presenta como otra forma de escritura de las historias del arte, y acudir al archivo se convierte en una herramienta clave para impulsar nuevas perspectivas críticas.

Hay muchos relatos... Y por supuesto, desde los años noventa se habla del "grado Expo del arte", refiriéndose al rol de la práctica curatorial en la revisión de las narrativas históricas. Desafortunadamente, y con rezago en relación a las dinámicas de las prácticas artísticas, en la academia dominó un paradigma impuesto por Occidente. Las disciplinas históricas convergieron hacia allí, incluida la historia del arte. De hecho, en muchos lugares aún se estudia historia del arte dentro de las carreras de historia. En Cuba no. Desde 1945 se fundó el Departamento de Historia del Arte por Luis de Soto y se convirtió en una carrera donde, en general, se ha producido mucho saber desde perspectivas diversas que parten de un enfoque curricular más que del sentido específico de las disciplinas inscrites en las diferentes historias del arte. Como expliqué anteriormente, mi formación tuvo que ver mucho más con factores involucrados en mi

experiencia profesional que con la carrera de Historia del Arte propiamente dicha. Tampoco creo que en el caso de Cuba pueda hablarse de un contexto académico homogéneo como afirmas que sucedió en tu caso. La injerencia de la política en la formación académica, la fuga de cerebros en las diferentes olas migratorias y la burocratización de las universidades a partir de una rígida gobernanza externa, han causado diferentes mutaciones en los contextos académicos de los que no podría dar cuenta, ya que salí de la academia cubana en 1998. Sin embargo, un poco después de mi graduación se instalaron en la Escuela de Letras encuentros de graduados en los que se reclamó fundamentalmente la ausencia de conversaciones de la historia del arte con perspectivas teóricas que claramente incidían en las propuestas artísticas y analíticas, pudiéndose observar cómo aquellas ampliaban los horizontes metodológicos y estéticos. En Cuba, la inclusión de la teoría de la cultura cambió, en ese momento, la enseñanza de la historia del arte. A mi regreso de Rusia, en la década de los noventa, empecé a aportar a esa transformación.

Creo que hay una manera naturalizada de enfrentarse a la historia del arte que no ha sido suficientemente escrutada. En América Latina, hay muchas historias del arte cuyo enfoque parte de teorías de la comunicación, semióticas, psicoanalíticas y sociológicas. Hasta la década de 1940, la sociología del arte tuvo una influencia tremenda en la historia del arte. De hecho, uno de los libros más influyentes e importantes en los currículos académicos fue *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser.

Pero esto nunca significó que los elementos de la psicología de la percepción que venían de Rudolf Arnheim y la Gestalt no hubieran influido también. Hay igualmente una gran tradición marxista y de los estudios semióticos en América Latina. Hay muchísimas influencias. Nosotros recibimos clases, por ejemplo, de Yuri Lotman. Estudiamos a Jan Mukařovský y al Círculo de Praga, a Umberto Eco, entre otros semiólogos relevantes en el plano de la visualidad. En Argentina, por ejemplo, los estudios de Josef Albers después de su emigración a los Estados Unidos influyeron en los estudios históricos del arte. Insisto en que hay un enfoque bastante naturalizado sobre la historia del arte que, en los planes de estudio, no ha sido suficientemente escrutado como para que la disciplina adquiriera un vocabulario más actualizado y crítico con sus propios fundamentos. Este enfoque está inscrito en un paradigma esteticocentrista que se basa, principalmente, en la dialéctica de innovación y ruptura. En Ecuador, al ser muy escasos los programas de historia del arte y al ocupar esta disciplina un lugar secundario en carreras de arte y humanidades, los debates de este tipo tienen, al menos, poca visibilidad en la comunidad de investigadores y académicos. Esto no quiere decir que las visiones sean homogéneas.

¿Qué significó para ti llegar al Ecuador, considerando este bagaje tan particular que relatas? Pensando también en la necesidad de los artistas por aproximarse a un lenguaje más cercano al arte contemporáneo, un término con el que normalmente se te ha asociado en la escena local...

El arte contemporáneo, aunque esta definición forme parte de un extenso y aún vigente debate, puede ser nombrado como tal porque existen parámetros muy objetivos para entender qué paradigma, o falta de él, compara a estos procesos de ampliación del espacio cultural del arte, y cómo se presenta la diferencia con el estatuto moderno. Los estudios de este último acotan un paradigma histórico bastante definible, aunque, como todo, lo que se revisa con preguntas del presente no está clausurado. Llegué aquí por una necesidad de los artistas de adquirir estos bagajes. De hecho, mis cursos fueron tomados por muchas personas destacadas de la escena, incluyendo a Jenny Jaramillo, el colectivo Puz, Jorge Espinosa, Ana Fernández, María Teresa García, Consuelo Crespo, Pepe Avilés, Wilson Pacha, Patricio Ponce, entre otros cuyos nombres llenarían esta entrevista. Asistieron personas de Quito, Guayaquil, Cuenca e Ibarra con una gestión muy importante llevada a cabo por el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC).

¿Qué proyectos destacas en tu vida en Ecuador además de *Umbrales del arte en el Ecuador*...?

Umbrales... fue un proyecto dentro del MAAC, relacionado con las colecciones del Banco Central (Bedoya, Hidalgo y Álvarez, 2004). Esta muestra emblemática, que fue la inaugural de este museo y que hoy figura como referente entre importantes exposiciones históricas de la región, no tenía nada que ver con la historia del arte convencional. Uno de los problemas que enfrentó, protagonizando una de las polémicas culturales más sonadas de la segunda mitad del siglo XX

en el país, fue precisamente el de posicionarse de manera diferente con respecto al paradigma teleológico y cronológico de la historia del arte y con la periodización tradicional de la modernidad local. Pero además de ese primer proyecto museal del que fui curadora principal, logramos muchos otros, entre ellos un programa de inserción en la esfera pública del que salió el también polémico evento *Ataque de Alas*. Lo que sucedió es que *Umbrales*... fue el más visible y generó mucho debate e incompreensión sobre lo planteado en la propuesta curatorial.

Uno de los errores de la historia del arte convencional es creer que se trata de un panorama universalista. Esa visión es totalmente colonial si considera que la función de la historia del arte es dar todos los grandes nombres y tendencias reconocibles. Cuando buscas problematizar esa visión debes usar una metodología distinta, como la de Nelson Goodman, que me ha inspirado mucho para articular mi propia perspectiva: la ejemplificación. Es decir, a partir de una problemática, sitúas ejemplos que clarifiquen los procesos estudiados y esos ejemplos se llevan a un proceso de aprendizaje y curaduría, siempre situando su parcialidad y las perspectivas desde las que son invocados.

En el caso de *Umbrales*..., exploramos las lecturas más importantes de las modernidades de América Latina y las situamos, es decir, indagamos en cómo se construyó el campo cultural local a la luz de determinadas problemáticas. Entonces, generamos conocimientos situados a partir de esas lecturas que tenían que ver con el ancestralismo, remezones vinculados a la cuestión colonial,

la incidencia de manifestaciones que pueden considerarse modernas dentro de la hegemonía de la República, el realismo social y los sujetos subalternos, las culturas populares... Estos eran procesos de ejemplificación fundamentada. No se trataba de la inclusión de todos los artistas y procesos. En rigor, el objetivo era abrir la puerta a prácticas curatoriales diferentes a aquellas que se habían instituido, elaborando claves que nos permitieran leer las obras no como cumbres, sino como significantes culturales, que es el término que manejábamos. Esto causó polémica e incluso presiones por parte del Banco Central y la Fundación Malecón 2000, que en aquel entonces lideraba el proyecto del nuevo museo.

Tu relato evidencia que es crucial repensar la historia del arte más allá de sus mediaciones académicas tradicionales y abrirse a experimentar con otras materialidades. En este sentido, la escritura se presenta como una de esas formas que permite explorar nuevos registros para apreciar, narrar y remediar las prácticas artísticas, tanto en el ámbito curatorial como en la docencia y otras prácticas que, a menudo, se sitúan en tensión con la academia.

La escritura sobre arte ha sido una constante en mi vida, una herramienta indispensable para comprender el mundo. Con una formación influenciada por los estudios en letras y filosofía, la veo como un proceso esencial para entender y comunicar la complejidad

de las cosas. No es sólo un medio para registrar o documentar, sino una práctica que invita a interpretar, cuestionar y dialogar con las obras y los contextos en los que surgen. Sin duda, la escritura curatorial es la que más disfruto, porque es la más indisciplinada y libre de reglas y estructuras. Permite trazar conexiones inesperadas, generar nuevas narrativas y habitar el espacio entre las obras de maneras que otros formatos no logran.

¿En qué términos percibes tú la relación entre escritura y arte?

Mi escritura está a caballo entre la escritura académica y la escritura creativa. Valoro mucho la escritura creativa. Mi mentalidad es especulativa y filosófica porque tengo esa escuela y es básicamente esa la que está presente en *Umbrales...* Mis curadurías tienen que ver con develar, con traer al mundo de lo visible las arquitecturas de los procesos artísticos. En ese sentido, no hay mucha escritura de ese tipo aquí en Ecuador. Creo que la más cercana es la de Ana Rosa Valdez, porque tiene mi escuela.

He escrito toda la vida vinculada a la teoría del arte, a la estética y la filosofía. Es la manera en que concibo y pienso el arte, es decir, una escritura poco moldeable en el sentido de una sola visión, aunque, claro, depende del proceso que esté evaluando. La escritura sobre el arte no es algo que pueda tener reglas porque parte del objeto, de lo que te detona una determinada práctica; igual que el arte, la escritura no puede reglamentarse.

En sus reflexiones, Lupe Álvarez nos invita a repensar profundamente la manera en que re-mediamos el arte contemporáneo en América Latina a través de la educación artística, la escritura y la curaduría. Desde su experiencia y formación, el flujo de diversas posturas y genealogías de la historia del arte, la filosofía y la cultura visual ha generado fricciones productivas en los entornos culturales de Cuba y Ecuador, ampliando el espectro de narrativas y enfoques metodológicos para propiciar una nueva comprensión del arte y de la relación entre las prácticas artísticas y sus contextos. Su visión de una escritura curatorial que revela más que interpreta, junto con su llamado a incluir una multiplicidad de perspectivas en el ámbito académico y cultural, nos desafía a ser agentes de cambio y transformación en nuestras prácticas y en nuestra comprensión del arte y la cultura contemporánea.

Álvarez nos convoca a concebir la mediación curatorial y la educación como una experimentación con los conceptos y las materialidades del arte, así como con sus historias, especialmente en un mundo que enfrenta crisis y constantes cambios en visiones, condiciones materiales y sensibilidades. Su propuesta cobra especial relevancia en el contexto de los debates en Ecuador sobre el papel social y técnico de las imágenes, donde la relación entre arte, política y sociedad sigue siendo un terreno fértil para la reflexión y el diálogo, así como para la intervención creativa desde múltiples mediaciones críticas.

Referencias

- BEDOYA, M. E., HIDALGO, E., ALVÁREZ, L. (2004). *Umbrales del arte en el Ecuador: Una mirada a nuestra modernidad estética* [Catálogo de exposición]. Museo Antropológico de Arte Contemporáneo.
- CAMNITZER, L. (1994). *New Art of Cuba*. University of Texas Press.
- ESPINOSA, M., Power, K. (Eds.). (2006). *Antología de textos críticos: el nuevo arte cubano*. Perceval Press.
- KINGMAN, M., Cevallos, P. (2017). El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa. *Arte, Individuo y Sociedad*, 20(1), 23-37. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.48760>
- MOSQUERA, G. (2017). Arte y utopía, 1970 a 1990: dos décadas en guerra. *In-cubadora*. <https://www.in-cubadora.com/wp-content/uploads/2017/12/adic3b3s-utopc3ada-esp-cat-final.pdf>