



El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa¹

Manuel Kingman²; Pamela Cevallos³

Recibido: 1 de abril de 2015 / Aceptado: 14 de septiembre de 2016

Resumen. Este artículo propone una lectura del campo artístico ecuatoriano de la década del noventa a partir de las tensiones entre nociones modernas y planteamientos contemporáneos sobre el arte. Desde una revisión teórica e histórica, analizaremos cómo la idea de arte contemporáneo se posicionó en Ecuador a finales de los noventa en un contexto de disputas y redefiniciones institucionales. Para esto estudiaremos los procesos de reformulación de bases del Salón Mariano Aguilera y la Bienal de Cuenca, que expresaron las discusiones centrales de los artistas, los críticos y las instituciones.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Ecuador; Salón Mariano Aguilera; Bienal de Cuenca.

[en] Art field in debate: Contemporary positions and open calls for artists in Ecuador during the nineties decade

Abstract. Spain is a country with a wide tourist heritage. All the public institutions should be interested in preserving and conserving it in good conditions year after year. New digital technologies may allow making a thorough and reliable inventory of all of our goods so as to show them whether with static or in movement images in order to promote cultural tourism.

The methodology used to accomplish this task is based on reverse engineering, tool that allows us to know details of its shape, texture, construction details and geo-referenced positioning. Inverse engineering will help us to create a digital catalogue with all the formal characteristics of the objects and tourist spaces. It will be possible the This article proposes a study of the Ecuadorian artistic field during the nineties in accordance with the tensions between modern notions and contemporary approaches to art. Considering a theoretical and historical review, we discuss how the idea of contemporary art was positioned in Ecuador in the late nineties in a context of disputes and institutional redefinitions. In this regard, we will analyze Salon Mariano Aguilera and Cuenca Biennale legal bases' restructuring processes, which were central to discussions of artists, critics and institutions during that time.

Keywords: Contemporary art; Ecuador; Salón Mariano Aguilera; Bienal de Cuenca.

¹ Este artículo es resultado de un proyecto de investigación financiado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Este artículo presenta un primer corte de una investigación más amplia que abarca las prácticas artísticas y los escenarios de circulación durante la década de los noventa. En el proyecto participaron los investigadores Jaime Sánchez y Diego Núñez y en calidad de asistentes de investigación los estudiantes Alexander Alcocer y María Laura Rodríguez.

² Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Ecuador)
E-mail: makingman@puce.edu.ec

³ Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Ecuador)
E-mail: pcevallos708@puce.edu.ec

Sumario. 1. Introducción. 2. Arte y contemporaneidad. 3. Años noventa: contexto y campo artístico en Ecuador. 4. Espacios en disputa: la Bienal de Cuenca y el Salón Mariano Aguilera. 5. Reflexiones finales. 6. Referencias bibliográficas. 7. Documentos.

Cómo citar: 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* 29(1) 23-37.

1. Introducción

Este ensayo indaga en el campo artístico ecuatoriano de la década del noventa a partir de las tensiones entre concepciones modernas y contemporáneas sobre arte, que atravesaron las discusiones centrales y las prácticas de los artistas, los críticos y las instituciones. Esta dialéctica se tradujo en políticas institucionales de transformación de las bases de bienales y salones y en la creación de instituciones dedicadas al arte contemporáneo entre fines de los años noventa y comienzos del nuevo milenio.

En el contexto ecuatoriano, la definición de lo contemporáneo es el nodo central en esta década. La separación entre “arte moderno” y “arte contemporáneo” marcó el sentido del juego en el campo artístico. ¿Qué se entendía por estas categorías? ¿Cómo se estableció la delimitación entre ambas? La contemporaneidad en el arte fue apelada desde distintos lugares y con repercusiones diferentes. Nuestro análisis se enfoca en procesos coyunturales que expresan pugnas por definir lo contemporáneo en el arte. En este sentido, analizaremos distintos impulsos y contextos que dan cuenta de esta consolidación de unos nuevos modos de ejercer y consumir la práctica artística.

Antes de entrar a discutir el caso de estudio, es necesario detenerse a reflexionar sobre el concepto de campo artístico propuesto por Bourdieu, de esta manera se dará cuenta de los límites y alcances de esta noción para el caso ecuatoriano. El campo es concebido por Bourdieu como un microcosmos social en el que diversos agentes toman posturas y luchan dentro de un campo de fuerzas constituido por distintas posiciones, algunas conservadoras y que defienden lo instituido y otras transformadoras y que tratan abrir nuevos puntos de vista dentro de las discusiones específicas del propio campo (Bourdieu, 1997, pp. 41-63). Este campo tiene grados de autonomía en función, por ejemplo, de la emergencia del conjunto de instituciones específicas como los lugares de exposición, las academias, los agentes especializados y los espacios de consagración (salones, concursos, bienales, etc.), “dotados de las *disposiciones* objetivamente requeridas por el campo y de las *categorías de percepción y valoración específicas*, irreductibles a aquellas que están en vigor en la existencia corriente y capaces de imponer una medida específica del valor del artista y de sus productos” (Bourdieu, 1995, p.428) .

En este caso de estudio nos interesa indagar en los grados de autonomía del campo artístico en Ecuador a partir de las instituciones culturales y las luchas por definir lo contemporáneo. Hemos organizado el texto para situar los procesos del arte ecuatoriano de la década del noventa en los siguientes ámbitos: en primer lugar, en el contexto de los postulados teóricos que abordan la modernidad y posmodernidad particularmente para el arte latinoamericano; en segundo lugar, en el escenario histórico del Ecuador de los noventa, las orientaciones neoliberales, la crisis bancaria

y su repercusión en las políticas culturales; y en tercer lugar, en el caso específico de los debates y resoluciones del Salón Mariano Aguilera (1917) y la Bienal de Cuenca (1987) y sus redefiniciones hacia lo contemporáneo en el arte. Si bien estos concursos tienen trayectorias históricas distintas, se analizará -desde una perspectiva comparativa- cómo durante los años noventa ambos eventos repensaron sus políticas y métodos de convocatoria en respuesta a los cuestionamientos y presiones de la esfera pública, articulada alrededor de la noción de contemporaneidad en el arte. Como se expondrá en las siguientes páginas, “lo contemporáneo” fue proclamado por artistas y críticos que apelaron a la renovación del formato tradicional del salón.

2. Arte y contemporaneidad

Las aproximaciones teóricas que vinculan modernidad, posmodernidad y las posturas críticas desde el contexto latinoamericano nos permiten abordar la noción de contemporaneidad. Arthur Danto (1999, pp. 25-41) utiliza el término contemporáneo para definir el arte producido “después del fin de la historia”, cuando la lectura del arte deja de ser posible desde una visión evolutiva y una progresión de estilos. Además, la contemporaneidad se caracteriza por una diversificación de la producción artística, un campo expandido del arte que deja de cimentarse en la pureza y especificidad del medio -características valoradas en la modernidad- para proponer a través de nuevos lenguajes que se relacionan con otras disciplinas artísticas y se contaminan de nuevos recursos de producción (Krauss, 1996, pp. 301-302).

Según Terry Smith hay una diferencia entre el concepto de lo contemporáneo como estar a la moda, seguir la corriente y el concepto profundo de lo contemporáneo que implica una capacidad de hacer referencia a una multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo (Smith, 2012, p.19). Para Agamben, esta relación singular con el propio tiempo es la que define lo verdaderamente contemporáneo, “aquel que no coincide perfectamente con éste (tiempo) ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo” (Agamben, 2011, pp.18-19 citado en Giunta 2014, p. 7).

Frente a los cuestionamientos sobre ¿qué es el arte contemporáneo? (Smith, 2012) y ¿cuándo empieza? (Giunta, 2014), ambos autores coinciden en que se puede ubicar los inicios del arte contemporáneo en la década del sesenta, sin embargo, es entre los años ochenta y noventa cuando la contemporaneidad artística se consolida (Giunta, 2014, p.96, Smith 2012, p.19). Los años noventa representan el fin de las utopías y la crisis de las certezas, a la vez que posibilitan la circulación de información y contenidos a una escala global a través de Internet.

El arte latinoamericano contemporáneo de los años ochenta y los noventa se nutre de la realidad y la cuestiona, pero sin la inscripción a un estilo predeterminado ni a una bandera política, la reflexión artística se plantea desde distintos medios y posturas y a través de variadas estrategias. ¿Cómo se diferencia del arte moderno? Andrea Giunta piensa que “No existe un hecho demarcatorio, único, que fije el nacimiento de un nuevo estilo. No tenemos un manifiesto, su inicio no fue decretado por un crítico, por un artista o un historiador. Se trata, en verdad, de muchas emergencias, cuyos síntomas se dispersan, que nos remiten a un nuevo estado del arte” (Giunta 2014, p.97). Así, la discusión reciente se centra en evidenciar que desde los años sesenta se

dan simultaneidades artísticas en distintas partes del mundo (2014, p.14), por lo tanto es una construcción hegemónica la preeminencia e invención del arte contemporáneo por parte de los centros. Esa construcción es desmantelada por Camnitzer (2009), quién reflexiona sobre cómo muchos conceptualistas latinoamericanos coincidieron o se antecedieron en sus propuestas a los artistas hegemónicos.

Por otra parte, Mary Louise Pratt (2000) diferencia a los modernismos periféricos de los hegemónicos en su relación con el contexto latinoamericano en su complejidad. La noción de modernismos periféricos sirve para apreciar el carácter específico (y diverso) del arte latinoamericano. Para la autora, en Latinoamérica, los modernismos tienen “relaciones de contradicción, complementariedad y diferenciación con los del centro” (Pratt, 2000, p.838). Si los modernismos europeos se relacionaron con la vida de las metrópolis (Williams, 1997), los modernismos latinoamericanos tuvieron un vínculo con el mundo rural indígena, mestizo y negro. Esas tradiciones heterogéneas de la cultura popular latinoamericana influyeron y posicionaron políticamente a intelectuales y artistas. De esta manera, los contenidos de los centros fueron resignificados y recodificados en correspondencia con esos elementos culturales de carácter local.

Desde la década del ochenta se genera un diálogo entre los artistas, críticos y curadores de la periferia, quienes se integran en el circuito artístico internacional consolidando su propio sistema del arte. Se debe destacar la Bienal de la Habana fundada en 1984 que propuso suscitar el intercambio entre los países del llamado “tercer mundo”. En la primera edición se convocaron artistas de países latinoamericanos y en la segunda de 1986 a participantes asiáticos y africanos. Los diálogos Sur-Sur abrían también posibilidades para pensar en posturas estéticas que hacían frente a un arte europeizado, se trataba de producir arte “inspirado en los valores de vida, cotidianidad, y en los propios grupos marginados de América Latina” (Eder, 2009, p.51).

Una de las discusiones más fuertes en la definición del arte latinoamericano ha estado vinculada con la conflictiva relación entre centro y periferia. ¿Pero tiene sentido hablar de arte latinoamericano? Mosquera apunta a que la noción de antropofagia (como una deglución crítica de los contenidos de occidente) se ha desgastado y que ya no es necesario hablar de un arte latinoamericano, sino de un arte que se enuncia desde Latinoamérica, que está familiarizado con los lenguajes contemporáneos y no tiene necesidad de situar su denominación de origen (1992, p.14).

La discusión sobre la postmodernidad en Latinoamérica, además de cuestionar a la modernidad, se toma como una posibilidad para discutir nociones esencialistas de identidad, conceptos como hibridación, transculturación y mestizaje son claves para entender los procesos culturales latinoamericanos y los debates en el campo artístico. Gerardo Mosquera (2010) plantea la necesidad de propender hacia intercambios culturales en la globalización que permitan superar los esquemas radiales de los centros. Al alejarse de la denominación “arte latinoamericano”, Mosquera evidencia la simplificación de la heterogeneidad de prácticas artísticas en el continente. Sin dejar de reconocer la importancia que ésta categoría tuvo en los sesenta encaminada hacia la resistencia y al posicionamiento legítimo del continente, la idea sobre “lo latinoamericano” devino en generalidades y estereotipos asociados con el realismo mágico y el mestizaje.

Para Mosquera lo fundamental de las nuevas generaciones de artistas de los noventa radica en la presencia del contexto y la cultura no como contenido sino

como lugar de enunciación. Añade que, la “superación de la neurosis de la identidad” implica comprender la identidad por la acción y no por la representación (2010, pp.56-57). Resalta además la práctica del arte como creadora de diferencia cultural que confrontaba la orientación de los discursos del modernismo en América Latina; es decir el desplazamiento de la necesidad de legitimación en el nacionalismo hacia identidades que se expresan desde contextos diversos sobre discusiones “globales”. Así su noción de “arte desde América Latina” enfatiza en la participación activa de los artistas de la región en los circuitos y lenguajes “internacionales” (Mosquera, 2010).

La idea de un lenguaje “universal” del arte contemporáneo, una “lingua franca” del arte que permite circular por distintas prácticas artísticas (como el propio Mosquera lo reconoce) deja de lado a muchas prácticas artísticas. El arte no se legitima por sí solo, también ayudan los discursos críticos y los proyectos curatoriales que dan un empuje a su circulación. El caso del arte ecuatoriano ha experimentado una limitada crítica interna que lo sitúe en contextos internacionales y poco interés de investigadores externos en analizarlo. A pesar de contar con una bienal internacional de arte, el Ecuador se encuentra aislado de los circuitos internacionales y latinoamericanos. Sus procesos podrían ser leídos como precarios y por su poca visibilización, las obras artísticas comprendidas como derivativas (Camnitzer, 2009). No obstante, en este estudio nos alejamos del esquema centros y periferias, para considerar la noción de vanguardias simultáneas y activaciones específicas en el escenario global (Giunta, 2014, p.105).

¿Cómo se expresa el debate teórico en las redefiniciones del arte ecuatoriano en los años noventa? Nos interesa indagar en procesos y situaciones específicas del campo del arte ecuatoriano, tomando como estudio de caso las dinámicas de circulación del campo artístico, que se expresaron en la reformulación de bases de dos concursos nacionales: el Salón Mariano Aguilera y la Bienal de Cuenca. Indudablemente estos procesos fueron influenciados por referencias teóricas y artísticas globales, pero también fueron respuestas al contexto específico y complejo de la década de los noventa. Así, analizaremos cómo una concepción sobre arte contemporáneo fue calando en los discursos institucionales durante toda la década.

3. Años noventa: contexto y campo artístico en Ecuador

El cambio de década entre los ochenta y noventa está marcado por el fin de los metarrelatos de izquierda y el replanteamiento de las utopías. La caída del Muro de Berlín y el fin de la Unión Soviética modificaron los roles de la izquierda. En Ecuador, la década de los noventa estuvo determinada por medidas neoliberales, crisis económicas constantes y el afianzamiento de los movimientos sociales (Massal, 2006). Los años noventa representan el nacimiento de una izquierda no partidista y basada en reivindicaciones políticas concretas, el feminismo, el ecologismo, los movimientos por los derechos de los homosexuales y con mayor fuerza el movimiento indígena, configuran una práctica política distinta. Cuando el movimiento indígena irrumpe en la esfera pública nacional, visibiliza un proceso organizativo que se venía gestando desde décadas anteriores y que no buscaba instaurar el cambio del sistema político nacional, sino más bien garantizar el acceso a la tierra y a la educación intercultural para la población indígena (Rhon, 2003).

En los noventa varios acontecimientos modifican el modo de producir arte en el Ecuador, se trata de las múltiples crisis del decenio y sus efectos en el mercado del arte y las instituciones culturales. El Fondo Monetario Internacional y sus recetas de carácter neoliberal se imponen sobre toda Latinoamérica, y el Ecuador no fue la excepción. Los discursos de reducción del Estado y del gasto social, de ahorro de fondos para “la época de vacas flacas” delimitan las políticas gubernamentales en casi toda la década. El Estado se desinstitucionaliza y el aporte a la cultura se debilita, se privilegia el libre mercado. La promesa de la aplicación de políticas neoliberales consistía en acercar a la inversión extranjera, crear empleos y una sociedad poblada de individuos competitivos, en el periodo es constante la arenga de que la búsqueda de riqueza individual crearía bienestar y abundancia para la sociedad. Como argumenta Grant Kester (2014) las políticas neoliberales no tuvieron efectos positivos en los países latinoamericanos, en el Ecuador la imposición del neoliberalismo fue combatida por los movimientos sociales, que articularon una resistencia hacia la imposición del modelo económico.

¿Qué consecuencias tuvieron las políticas neoliberales y la crisis para el sector cultural y artístico? Aparte de algunos proyectos culturales gestionados desde los gobiernos locales, se puede decir que el Estado limitó su involucramiento cultural en lo mínimo posible y no desarrolló agendas específicas para encaminar políticas culturales de incentivo a este sector. A pesar del repliegue cultural del Estado, hay una dinámica artística interesante y constituida por distintos actores.

La década de los noventa consolidó un proceso de renovación del campo artístico ecuatoriano que se caracterizó por la heterogeneidad. Así, en esta década las prácticas artísticas se expandieron hacia la fotografía, el performance, la instalación, entre otros medios que abrieron posibilidades en una escena básicamente *pictocentrista* (Álvarez, 2001). En la década del 90, había una variedad de artistas, con motivaciones, intenciones y concepciones distintas sobre el arte, aunque puede ser un ejercicio arriesgado clasificar prácticas tan diversas, podemos ubicar de manera general a los productores del campo artístico. En primer lugar, maestros consagrados que habían comenzado su práctica entre los años 30 y 50 y tenían garantizada la comercialización de sus obras; en segundo lugar, artistas abstractos, neofigurativos y neoexpresionistas, que se habían abierto espacio entre los años 60 y 80; en tercer lugar, artistas catalogados por la crítica como “magicistas” quienes presentaban una estética exotista y complaciente con un mercado artístico conservador; y finalmente, artistas emergentes que comenzaron su práctica en los años noventa, tuvieron un espacio en contadas galerías y mostraron sus propuestas en espacios culturales independientes. Este escenario, desde la perspectiva de Bourdieu (1995), da cuenta de cómo la lucha por transformar o conservar el campo se convierte en el principio generador y unificador de las tomas de posiciones en el campo. No obstante, en esta clasificación habría que considerar las luchas internas que muchas veces expresaron otro tipo de disputas por capitales, simbólicos, sociales y económicos.

En cuanto a las instituciones, el fomento de la circulación a las artes se generó fundamentalmente desde las municipalidades a través de bienales, salones y concursos. Entre los principales debemos destacar en Quito, el Salón Mariano Aguilera (desde 1917), en Guayaquil, el Salón de Julio (desde 1959) y en Cuenca, la Bienal de Pintura (desde 1987) que se establecieron como espacios legitimados, tanto para el afianzamiento de artistas consagrados como para el posicionamiento de las generaciones jóvenes. Además existían otros concursos que convocaban

permanentemente como el Salón de Octubre (Guayaquil), el Salón Luis A. Martínez (Ambato), y los convocados en Quito como el Premio París, el Salón de Diciembre y El Salón de El Comercio que aportaron en la visibilización de artistas.

Es fundamental observar los procesos de estos concursos porque, ante el reducido impulso de las instituciones públicas por generar colecciones de arte contemporáneo, este rol fue asumido desde la modalidad de premio-adquisición. La problemática principal de esta forma de coleccionismo se revela en la ausencia de un criterio institucional que fue suplantado por juicios de selección de un jurado eventual. De esta manera, varios artistas y procesos de los noventa quedaron fuera, incluyendo por ejemplo a propuestas de carácter efímero que no entraban en el sistema de premios adquisición propuesto por las instituciones.

4. Espacios en disputa: la Bienal de Cuenca y el Salón Mariano Aguilera

La Bienal de Pintura de Cuenca se crea tres años después del surgimiento de la Bienal de la Habana (1984), las dos bienales se pensaron a sí mismas como generadoras de intercambios entre Latinoamérica, sin embargo, entre las dos convocatorias hay diferencias significativas. La Bienal de la Habana se posicionó en un lugar central en el debate del arte latinoamericano y se propuso generar relaciones de diálogo y colaboración entre los campos artísticos periféricos desde una postura de izquierda, en ese proceso la Bienal de la Habana se constituyó en una plataforma de proyección internacional para los artistas cubanos (Smith, 2013, p.197; Eder, 2009, p.53). A diferencia de la Bienal de la Habana, que tuvo la visión geopolítica de articular las posturas estéticas del “tercer mundo”, la Bienal de Cuenca, se propuso traer a Cuenca lo que estaba sucediendo en la región de una manera despolitizada. Hay que recordar que la Bienal de la Habana de 1984 se inauguró en el gobierno de Fidel Castro, quien tomó a la Bienal como una oportunidad para internacionalizar a sus artistas y a los ideales revolucionarios (Smith, 2013, p.198). Mientras tanto la Bienal de Pintura de Cuenca se inauguró en la presidencia de León Febres Cordero, su gobierno de derecha apoyó con fondos a la organización de la convocatoria, con repercusiones e injerencias que no analizaremos en este texto.

La presentación de la artista Eudoxia Estrella, Presidenta del Comité Organizador de la I Bienal de Pintura de 1987, dice mucho del tipo de Bienal que se estaba proyectando, una bienal como “un gran abrazo fraternal y un incentivo para fomentar la paz entre los hombres de buena voluntad” para que “por medio del arte podamos conseguir esta paz tan deseada en el mundo.” Luego de comentar que “el hombre naturalmente cambia por sus vivencias y conceptos atados a prejuicios, cánones, casilleros, todo lo cual está limitando para que pueda expresarse con esa maravillosa espontaneidad infantil” manifiesta “que del niño podemos aprender muchos valores estéticos, para poder expresarnos bellamente” (Estrella, 1987, p. 23-24). Las nociones abstractas de paz en el mundo, expresión y belleza camuflan un escenario político complejo, hay que recordar que el gobierno de León Febres Cordero estuvo alineado con el modelo neoliberal y la política represiva del gobierno de Ronald Reagan y ha sido uno de los gobiernos más autoritarios y violentos del Ecuador (Tamayo, 2008).

La Primera Bienal de Pintura de Cuenca (1987) tuvo la participación de 116 artistas que representaron a veinte países de la región, en un artículo de prensa de abril de 1987 se apunta sobre los estilos pictóricos predominantes: “El constructivismo, el

cinetismo, la nueva figuración, el realismo mágico y el surrealismo” (El Comercio, 24 de abril de 1987, p. B2). Tanto el título Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, así como los eventos teóricos organizados (Conversatorio sobre los 50 años de la pintura en el Ecuador y Exposición la pintura ecuatoriana en el libro) evidencian el énfasis dado a la pintura desde la concepción de la primera Bienal.

Un primer momento fundamental en el posicionamiento de una visión contemporánea sobre el arte fue la respuesta del colectivo guayaquileño Artefactoría a las limitaciones de Bienal de Cuenca sobre la diversidad de medios de producción artística. En la primera edición el grupo realizó una serie de intervenciones paralelas: Marco Alvarado pintó *graffitis* con la frase “Arte No es Pintura”, Xavier Patiño repartió tarjetas de presentación con la frase “El Arte No es Moda”, y Marcos Restrepo pintó siluetas policiales de víctimas en las aceras de la ciudad de Cuenca (Ampuero, 2002, Cartagena 2002). Más allá de la incidencia de la intervención artística de Artefactoría en la calles de Cuenca -la cual fue borrada de manera inmediata por los organizadores de la Bienal- la propuesta del colectivo se constituye en un cuestionamiento directo al culto moderno a la pintura, según la investigadora María Fernanda Cartagena el grupo quería marcar distancia con “la estrechez de la formación artística del medio, la imagen decorativa y mercantilista [...] y la labor conservadora de los museos. Con una evidente vocación conceptual, el grupo se inclinó a pulsar discusiones sociales a través de la sátira” (200, p.12).

El cuestionamiento de Artefactoría no se limitaba a criticar la exclusividad de la pintura como medio de producción artística, su postura discutía a la pintura como objeto-mercancía que limitaba el impulso de un arte experimental y crítico. Hay estudios sobre la nociva influencia del mercado en el arte ecuatoriano (Álvarez 2001, Cartagena 2002), estos argumentos se constatan al recorrer la prensa de las décadas del ochenta y noventa y mirar la gran cantidad de galerías que se dedicaban a exponer y comercializar arte decorativo. A pesar de la negativa influencia del mercado, hay artistas que realizaron propuestas de interés a través de la pintura, finalmente éste es el medio por el que optan la mayoría de los artistas del último lustro de los ochenta y principios de los noventa; y es a través de la práctica pictórica, desarrollada en el espacio del taller, que los artistas se acercan a la experimentación e investigación sobre referentes teóricos y artísticos.

Con respecto a la exclusividad de la técnica pictórica, la Bienal recibió recomendaciones por parte de los jurados que no fueron tomadas en cuenta hasta la séptima edición (2002). Por ejemplo, el jurado de la segunda Bienal de Pintura de Cuenca (1989) conformado por Juan Acha, Aracy Amaral, Luis Martínez Moreno, Bélgica Rodríguez y Hernán Rodríguez Castelo, recomendó “Que se propicie la apertura a otras técnicas además de la pintura” (El Comercio, 3 de junio de 1989).

Esta era también la postura de los críticos de arte que observaban las limitaciones del formato concurso: la baja calidad de las propuestas, la exclusividad de la pintura como medio, la idoneidad de la conformación de los jurados eran puntos reiterados en las reseñas de prensa y artículos de revistas. Por ejemplo, la historiadora Trinidad Pérez a partir de un balance de la cultura en el año 1993, cuestionaba la falta de conceptualización y actualización de los salones nacionales (El Comercio, 16 de enero de 1994). Para ella, era necesaria una apertura a las distintas expresiones que tendría como efecto la des-jerarquización de las artes plásticas, es decir el cuestionamiento a una visión anacrónica de las artes dada por la predominancia local de la pintura y escultura.

Durante las ediciones posteriores de la Bienal de Cuenca en 1991, 1994, 1996 y 1998, ésta experimentó déficits presupuestarios que repercutieron, por ejemplo, en el aplazamiento de la edición de 1993. Sin embargo, los conceptos que movilizaba la convocatoria se mantuvieron relativamente estables. ¿Qué motivó un cambio en la concepción de la Bienal a inicios del nuevo milenio? Para comprender este proceso es necesario conectarlo con el Salón Mariano Aguilera en la ciudad de Quito y los debates generados para modificar sus bases legales a finales de los años noventa.

El Salón Mariano Aguilera es el concurso anual más importante y antiguo en Ecuador con proyección nacional. Su primera convocatoria fue en 1917, sin embargo durante sus 98 años de existencia se han realizado 59 ediciones. Como afirma el historiador del arte Lenin Oña la dependencia del salón de las políticas municipales incidió en prolongadas suspensiones y en ediciones bianuales (Oña, 2010, p.7). No obstante, la pausa que experimentó el salón en la década del noventa respondió también a las demandas de inclusión de los nuevos medios en las bases del salón. Durante los años noventa se realizaron 7 ediciones del salón (de 1990 a 1996) y hasta ese momento los premios se enmarcaron en las categorías tradicionales de pintura y escultura. Sin embargo, varias de las obras premiadas como *Proyecciones* de 1993 de Nancy Vizcaino (maqueta con materiales efímeros) y *Seis de bastos que no juega* de 1994 de Jenny Jaramillo (mixta sobre tela) evidencian las maneras que artistas y críticos insertaron en la institución el debate sobre lo efímero en el arte y la noción de pintura expandida.

¿Cuándo y cómo se concretó el afán de inclusión de “lo contemporáneo”, entendido principalmente como una apertura hacia los múltiples medios de las artes visuales? A finales de los noventa se discutió intensamente sobre la pertinencia y coherencia de los espacios institucionales de circulación, y sobre la crisis que experimentaba el Salón Mariano Aguilera. En 1997 no se realizó la convocatoria y durante 1998 el Municipio de Quito generó un proceso de diagnóstico y re conceptualización a cargo de la historiadora María Fernanda Cartagena. El rediseño fue estructural y consideró la creación individual y colectiva. Además propuso una apertura hacia distintas técnicas e incluso la interdisciplinariedad. Así se fusionaron el “Concurso de Pintura y Escultura Mariano Aguilera” y el “Concurso de Dibujo, Acuarela, Témpera, Grabado y Caricatura ‘Salón de Diciembre’” bajo la denominación “Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera” (El Comercio, martes 27 de octubre de 1998).

A partir de encuestas y foros, Cartagena observó que las bases eran extemporáneas y obsoletas, pues a pesar de su trayectoria y prestigio se había convertido en un salón de aficionados (El Comercio, martes 27 de octubre de 1998). El cuestionamiento a la “estética de concurso” se reflejaba en improvisaciones o presencias esporádicas de artistas cuya motivación era el premio económico; en la ambigüedad de las bases y la ausencia de vínculos con el objetivo del concurso y el contexto. La crítica también se articulaba desde espacios independientes, por ejemplo en julio de 1998, el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) y Viteri Centro de Arte convocaron al conversatorio “Criterios de admisión, selección y premiación en salones, bienales y otros eventos similares en el Ecuador”. Ahí se propusieron posibilidades de apoyo alternativas a la modalidad de concurso como la presentación de proyectos, becas de estudio, selección de artistas por trayectoria o exposiciones promocionales. Los participantes del conversatorio sostenían “En lugar de fomentar apoyos particulares,

urgen políticas con las cuales el ganador sea la cultura, es decir, la comunidad” (El Comercio, 14 de julio de 1998).

Simultáneamente, mientras en el país se estaba debatiendo sobre la modalidad de los salones y su incidencia en las prácticas artísticas, la Bienal de 1998 dio un retroceso que fue leído como conservadurismo. Las bases de la convocatoria fueron cuestionadas duramente porque establecieron, por primera vez, unas restricciones que se consideraron excesivas. Por una parte, la línea temática demarcada “América: vidas, cuerpos e historias” y por otra, la participación exclusiva de pintura neofigurativa. De manera paradójica y como reflejo de la imposibilidad de limitar lo contemporáneo, una de las obras premiadas del artista guayaquileño Marco Alvarado era fotografía digital.

De esta manera, la exclusión de otros medios, distintos al pictórico, fue apelada desde el propio jurado y rebatida desde el evento paralelo *InvadeCuenca*, que se desarrolló en lugares abiertos, semipúblicos y públicos que cumplieran con la necesidad de interacción entre artistas y espectadores. El evento se desarrolló por La Galería Madeleine Hollaender con la curaduría de la argentina Mónica Girón y se seleccionaron 10 propuestas que trabajaron desde la instalación, happening, performance y música (Cartagena, 2002). Este proyecto amplía las posibilidades del arte en el espacio público con una coherencia conceptual y un trabajo articulado entre artistas, galeristas y curadores. Si la intervención artística que *Artefactoría* emprende en 1987 se centró en el cuestionamiento de la pintura como único medio de producción artística, la crítica de *InvadeCuenca*, además de cuestionar (implícitamente) la pureza del medio pictórico, también aborda la problemática del espacio público abriendo variadas posibilidades de comunicación con los públicos. La convocatoria, aunque fue paralela a la Bienal de Cuenca, fue más exitosa que la propia bienal y se constituyó en una crítica productiva. El impacto de *InvadeCuenca* tuvo repercusiones durante el Seminario Internacional organizado en el marco de la Bienal de 1998, donde surgió la urgencia de replantear sus bases legales (El Comercio, 30 de noviembre de 1998, C7). Así la Bienal decidió seguir el camino de reingeniería trazado por el Salón Mariano Aguilera con argumentos similares.

En el 2001, el cuestionamiento a los salones era generalizado: los críticos, la prensa y las academias recalcaron en la caducidad del formato salón. En enero de ese año, la Facultad de Artes de la Universidad Central organizó un coloquio para discutir sobre la necesidad de renovación que contribuya a “establecer un escenario para que el Ecuador sintonice la diversidad del arte actual” (El Comercio, 21 de enero de 2001, C7). El diagnóstico de la situación mencionaba la falta de políticas coherentes, la poca información que circulaba en el país y el énfasis de museos y galerías en las disciplinas tradicionales. Otros criterios emitidos en el coloquio señalaban que los jóvenes artistas y los actores vinculados a nuevos espacios de formación, eran los mayores impulsores de los cambios, a la par de artistas que abrían espacios frente a las instituciones oficiales. En esta línea se puede mencionar, por ejemplo, las propuestas *Banderita Tricolor* (Artes no Decorativas S.A 1999), *Bancos e Individuales*, (Exposición colectiva en El Pobre Diablo 1999) *Tiro al blanco* (Intervención colectiva en el espacio público organizada por Marcelo Aguirre, 2000). Para los participantes del coloquio, el resultado de este debate y la incorporación de nuevas voces críticas debían concretarse en la reorganización de la Bienal de Cuenca desde las lógicas del arte contemporáneo.

Finalmente, en 2001, la VII Bienal fue la primera en poner en vigencia unas bases renovadas en diálogo con los debates de la época. Se generó una apertura hacia las diversas manifestaciones estéticas, sin restricción de formato y técnica. Aunque la decisión revelaba cierta timidez y ambigüedad, para la historiadora del arte Trinidad Pérez (2002) en su calidad de miembro del Comité Técnico de la Bienal, era el deber institucional comprometerse con el mundo del arte contemporáneo. El tema propuesto para la Bienal “Globalización, nomadismo e identidades” también se hacía eco de los debates que habían marcado el pensamiento latinoamericano con respecto al arte en toda la década del noventa. Gerardo Mosquera, jurado convocado por la Bienal, destacaba la importancia de crear escenas contemporáneas accionando la diferencia y conformando el lenguaje artístico internacional de muchos modos (Mosquera, 2002). En este sentido, la pregunta planteada por Trinidad Pérez “¿qué significa mirar al mundo desde un pequeño país andino?” compartía un afán por ubicar las potencialidades de lo local como lugar de enunciación y en tensión con lo global (Pérez, 2002. p.112).

Por su parte, después de cinco años, el Salón Mariano Aguilera hizo su reapertura en 2002 con un giro “contemporáneo” explícito en la convocatoria. Por primera vez, el salón planteó una curaduría con un eje temático sobre la migración. Hay que decir que el tema propuesto era coyuntural, a raíz de la agudización de la crisis el gobierno de Jamil Mahuad, el país se dolarizó, recrudeció el desempleo y empeoró la capacidad adquisitiva de los ecuatorianos. A diferencia de migraciones previas la mayor parte de la migración fue hacia España, país que en 1999 tuvo alrededor de 13.000 migrantes ecuatorianos y en 2003 acogió a 387,565 personas (Gratton, 2005, p. 44). La curadora Raquel Camacho propuso el tema “Con o sin retorno” y seleccionó 17 de 300 obras presentadas. La obra ganadora fue *Proyecto protector de pantalla* de Ulises Unda, artista quiteño que a partir de una residencia en Holanda había iniciado una exploración en los medios digitales. La obra resuelta en fotografía digital y audiovisual, correspondía con las expectativas de la nueva convocatoria, aunque no era representativa del panorama general. Uno de los jurados, el artista colombiano Bernardo Salcedo, consideró escolar la limitación temática del salón y señaló en la debilidad conceptual y falta de confrontación con el contexto internacional de las propuestas (El Comercio, 30 de mayo de 2002, B7).

5. Reflexiones finales

En los años noventa, la Bienal de Cuenca y el Salón Mariano Aguilera se convierten en espacios en disputa entre dos nociones distintas sobre el arte, la modernidad que tenía a la pintura como medio privilegiado, basada en la búsqueda del estilo personal y la originalidad del artista como genio creador y la contemporaneidad como un cuestionamiento y una postura crítica ante el propio presente. Más que una búsqueda de la trascendencia, la apertura hacia lo contemporáneo también implica la crítica a la modernidad, la experimentación con diversos medios y lenguajes, y la búsqueda de otros públicos y espacios de circulación.

Además de las posturas relativas al arte, (discursos teóricos, planteamientos estéticos, rupturas conceptuales y formales), hay otros elementos que atraviesan el campo del arte ecuatoriano, se trata de otro tipo de capitales que inciden en el campo artístico. Por un lado, el capital social relacionado con la pertenencia a una

clase social y a una red de contactos que permiten la visibilización de las prácticas artísticas en determinados espacios; y, por otro, el capital económico que permitió a un grupo de artistas salir del país durante la crisis económica de fines de los años noventa o seguir produciendo a pesar de la precariedad del mercado del arte. Entre los artistas emergentes, denominados a sí mismos como contemporáneos, estas tensiones económicas y de clase también configuraron, de manera implícita, las relaciones entre los actores. Creemos complejo entender este proceso desde la noción de clases sociales marxista, ya que en el caso de estudio no se trata de grupos homogéneos con reivindicaciones específicas, en cambio nos parece de utilidad la discusión de Bourdieu sobre las clases sociales y su noción de espacio social, “un espacio de diferencias, en el que las clases existen en cierto modo en estado virtual, en punteado, *no como algo dado sino como algo que se trata de construir*” (Bourdieu, 1997, p. 24). Aunque los artistas emergentes de la década comparten por un lado el espacio social, en lo académico, en los espacios de legitimación y en el interés en promover el arte contemporáneo, también se generaron distancias entre los actores relacionadas con la posesión de distintos tipos de capital.

Del mismo modo que ubicar las clases sociales es una tarea infructuosa, pensar en fronteras exactas entre nociones artísticas distintas es complejo, sobre todo si consideramos que la década es un espacio temporal en el cual se replantean las prácticas artísticas. Así, en la praxis de pintores, leídos por la historia del arte local como “modernos”, se pueden ubicar interrogantes y búsquedas propias del arte contemporáneo. Sin embargo, para ciertos actores emergentes de ese momento, la categoría “arte contemporáneo” también se convirtió en una noción descalificadora de la modernidad artística. En esta pugna dentro del campo artístico, lo contemporáneo devino en un “deber ser”. La lucha por la legitimidad en el campo artístico se impuso desde un capital intelectual que a la vez que atacó a la institución arte moderno y desbarató las ingenuas nociones que le daban legitimidad, también desconoció el aporte de muchos artistas que tenían búsquedas artísticas sostenidas y coherentes con su propio tiempo.

Lejos de concluir con un relato celebratorio sobre la instauración de la noción de arte contemporáneo en el campo del arte ecuatoriano hay que ubicar estas limitaciones y aspectos problemáticos de ese proceso. Esta transformación no estuvo por fuera de los intereses, posturas y herramientas que los actores tenían a su disposición en ese contexto histórico específico. En este sentido, se percibe un énfasis fuerte de cierto tipo de prácticas cercanas a la posmodernidad en la noción que se legitimaba (o no) como arte contemporáneo. Con el devenir del tiempo se ha visto que la noción de arte contemporáneo incluye una serie de prácticas diversas. No obstante, el proceso de ruptura mencionado tuvo como consecuencia el invisibilizar muchas prácticas y trayectorias artísticas.

Aunque rebasa los límites de este artículo, también es necesario lo que sucedió posteriormente en este proceso de ruptura, pues con la crisis económica de fines de los años noventa, muchos de los afanes de transformación se vieron frustrados. Durante la década del 2000, la reestructurada Bienal logró traer a la ciudad de Cuenca a críticos y artistas que aportaron de manera potente al debate artístico del arte contemporáneo regional y mundial. La Bienal también se constituyó en un espacio de encuentro para los artistas locales y en un espacio propicio para la circulación de propuestas independientes. Se puede decir que la Bienal de Cuenca se fortaleció y se articuló como una pequeña escena reconocida en el circuito artístico mundial. En la

actualidad ha consolidado líneas de acción que convocan desde la contemporaneidad artística. En las dos últimas ediciones, la XI Bienal de 2011 y la XII Bienal de 2014, se percibe una articulación al circuito artístico internacional y una organización de los contenidos a partir de criterios curatoriales. Sin embargo, sería importante -para futuros estudios- revisar la incidencia de la Bienal en la internacionalización de los artistas contemporáneos ecuatorianos, así como su incidencia en el aspecto educativo para la democratización cultural y la formación de públicos.

A diferencia de la Bienal de Cuenca, el Salón Mariano Aguilera, no logró adecuar su propia tipología -nacida bajo un paraguas moderno- a las demandas del arte contemporáneo emergente. Es importante considerar que en las convocatorias de 2004 y 2006 del Salón Mariano Aguilera, se cuestionaron las limitaciones temáticas e incluso se planteó la ambigüedad del concurso entre dos herramientas expositivas diametralmente diferentes: el dispositivo de salón y la exposición curada (Pérez, 2004, p.54; Vorbeck, 2006, s/p). En el 2008, el crítico de arte Lenin Oña habla de un abrupto final para un tramo contemporáneo del Salón cuando se declaró desierto el premio (Oña, 2010, p.13). El testimonio de la curadora María Iovino, miembro del jurado de la edición de 2008, exteriorizaba la crisis de la convocatoria, para la colombiana: “las propuestas que respondieron a la convocatoria no se desempeñan en niveles de excelencia, que puedan constituir referencias contundentes de ejercicio creativo y reflexivo para el medio artístico y para el público que asiste a estas exposiciones” (La Hora, 23 de Mayo de 2008).

El Mariano Aguilera manifestó una nueva transformación en el 2012 que modificó el modelo de premiación de la obra autónoma al proyecto. Esta idea, a pesar de que fue recomendada por críticos y curadores a fines de los noventa, se concretó una década después. Lo interesante de esta transformación es que además de premiarse proyectos de creación artística, se premian iniciativas, de curaduría, publicación, investigación y nuevas pedagogías. El actual Premio Mariano Aguilera también da un reconocimiento a la trayectoria artística. Hasta ahora solo se han realizado dos ediciones de este nuevo formato de convocatoria (2012 y 2014) y es temprano para hacer una evaluación de la incidencia del actual Premio Mariano Aguilera, pero se puede afirmar que el reconocimiento a la trayectoria y la apertura hacia modos de producción paralelos a la producción artística podrían aportar en la profesionalización del campo artístico.

A partir de la argumentación de Bourdieu sobre los grados de autonomía del campo, se puede decir que en la década de los noventa hubo una disputa entre nociones distintas del arte, esa lucha dentro del campo de fuerzas del arte ecuatoriano logró transformar algunas instituciones y convocatorias, como parte de un proceso de institucionalización de la ruptura en función de la legitimidad artística (Bourdieu, 1995, p.202). Sin embargo, esa conversión no logró sostenerse por mucho tiempo, pocas instituciones renovadas lograron seguir trabajando en esa línea y mantener su independencia (como la Bienal de Cuenca) y la mayor parte de procesos decayeron (un ejemplo de este tipo es el Salón Mariano Aguilera).

En síntesis, es indispensable comprender a estas dos convocatorias en función del contexto institucional y la crisis del país en los años noventa. Por un lado, con un Estado que se desentendió de su papel frente a la cultura y del coleccionismo y, por otro, ante un tipo de mercado del arte decorativo y conservador, que incidieron en el surgimiento de espacios alternativos e independientes. Esta precariedad institucional configuró un campo del arte que logró articular posturas críticas y renovadoras que

circularon en la esfera pública para disputar la noción de lo contemporáneo en el arte. Así, en los años noventa, artistas, colectivos, críticos y curadores cuestionaron los paradigmas de la modernidad, desde distintos espacios y por diversos medios, tanto en las propuestas artísticas, como en la prensa, los espacios académicos y las políticas culturales. Las convocatorias artísticas, son un escenario que permite constatar los ecos de las rupturas en las instituciones culturales y su marca en la transformación y apertura del campo.

6. Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2011) ¿Qué es lo contemporáneo?, En G. Agamben, *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Álvarez, L. (2001) Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano. En *Políticas de la diferencia, Arte iberoamericano de fin de siglo* (pp. 462-513). Valencia: Generalitat Valenciana.
- Ampuero, M. (2002) La Artefactoría. En VV.AA. *Catálogo conmemorativo Galería Madeleine Hollaender 25 años* (pp. 63 -71). Cuenca: Imprenta Monsalve Moreno.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1997). *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Camnitzer, L. (2009) *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.
- Cartagena M. F (2002) La Galería Madeleine Hollaender 25 años apostando por el arte contemporáneo en el Ecuador entre muchas otras cosas. En VV.AA. *Catálogo conmemorativo Galería Madeleine Hollaender 25 años* (pp. 9-19). Cuenca: Imprenta Monsalve Moreno.
- Danto, A. C (1999) *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.
- Eder R. (2009) Arte e identidad en América Latina. En VV.AA. *Bienal de la Habana para leer*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Estrella, E. (1987) Presentación. En VV.AA *Primera Bienal Internacional de Pintura* (pp.23-24). Cuenca: Banco Central.
- Giunta, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Gratton, B. (2005) Ecuador en la historia de la migración internacional ¿Modelo o aberración?. En Gioconda Herrera, María Cristina Carrillo Alicia Torres, (eds) *La migración ecuatoriana transnacionalismo, redes e identidades*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Kester, G. (2011) *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham: Duke University Press.
- Krauss, R. (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Massal, J. (2006) El papel de los movimientos sociales en la consolidación democrática: reflexiones alrededor del caso ecuatoriano en perspectiva comparada. En *Colombia Internacional*, 63 (ene - jun 2006), pp.108-127.

- Mosquera, G. (2010) *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones.
- _____ (2002) Notas sobre Globalización identidades y Nomadismo. En VV.AA. *Globalización e identidad cultural. Seminario Internacional, VII Bienal de Cuenca 5-6 noviembre de 2001. Ponencias* (pp.17-19). Cuenca: Ministerio de Educación y Cultura.
- _____ (1992) Presentación. En VV.AA. In Ante América (pp.12-16). Bogotá: Banco de la República/Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Oña, L. (2010) *Mariano Retro: catálogo, 91 años del Salón Mariano Aguilera*. Quito: FONSA.
- Pérez, T. (2002) Más allá de la pintura: cambios fundamentales en la conceptualización de la Bienal Internacional de Cuenca. En VV.AA. *Globalización e identidad cultural. Seminario Internacional, VII Bienal de Cuenca 5-6 noviembre de 2001. Ponencias* (pp. 111-114). Cuenca: Ministerio de Educación y Cultura.
- _____ (16 de enero de 1994) Concursos sin solidez. Reflexiones acerca de la plástica ecuatoriana de 1993. *El Comercio*, p.B-5.
- Rhon F. (2003) Estado y movimientos étnicos en Ecuador. En José Seoane (Comp): *Movimientos sociales y conflicto en América Latina* (pp. 66-74). Buenos Aires: CLACSO.
- Smith, T. (2013). *¿Qué es el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Tamayo, E. (2008). *Resistencias al autoritarismo: Gobierno de León Febres Cordero (1984-1988)* Quito: Agencia Latinoamericana de Información ALAI. 2008.
- Vorbeck, M. (2006) Retos de la práctica curatorial en el Ecuador. *La Selecta*. Recuperado de: <http://www.laselecta.org/2009/09/retos-de-la-practica-curatorial/>

7. Documentos

- 116 pintores de América en la Bienal de Pintura de Cuenca. (24 de abril de 1987). *El Comercio*, p.B2.
- El veredicto de la Bienal. (3 de junio de 1989). *El Comercio*, p.A8.
- La Bienal será neofigurativa. (2 de octubre de 1997). *El Comercio*, p.C4.
- Cuestionan concursos. (14 de julio de 1998). *Diario El Hoy*, p.9A
- El Mariano Aguilera se renueva. (27 de octubre de 1998), *El Comercio*, p.C8.
- La Bienal no sólo quiere ser de pintura. (30 de noviembre de 1998), *El Comercio*, p.C7
- Los salones de arte levantan polémica. (21 de enero de 2001) *El Comercio*, p.C7.
- El arte digital se impuso en el M. Aguilera (30 de mayo de 2002) *El Comercio*, p.B7
- El ‘Mariano Aguilera’ no tendrá ganadores, (23 de Mayo de 2008) *Diario La Hora*, Sección Cultura.