

---

**Resumen:** Luego de reconocer las corrientes artísticas actuales que circulan dentro de la visualidad ecuatoriana, proponemos una revisión a los orígenes y consolidación del *lowbrow* en la propuesta gráfica local. Considerando que este movimiento surge en los EE. UU., anclado a una línea *underground*, establecemos un símil con la producción nacional, buscando entender en qué medida los estilos y tendencias que surgen en las capitales del arte permean la gráfica local. Además, indagamos en qué medida los conflictos sociopolíticos vividos en el país a fines del siglo XX influenciaron estas transformaciones gráficas. En este proceso se establece un análisis iconográfico de piezas que conforman una muestra intencional en las cuales es posible encontrar las características morfológicas y simbólicas que las asocian a esta corriente estética también llamada surrealismo pop. En este proceso se han evaluado cambios en la producción del cómic, el fanzine y el *street art* como gestores de esta corriente contracultural. Por esta razón se analizan los contextos de producción del *lowbrow* y el trabajo de ciertos autores que despliegan su obra bajo esta línea conceptual en el Ecuador.

**Palabras clave:** *Lowbrow - underground - surrealismo pop - cómic - fanzine - street art.*

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 80]

---

<sup>(1)</sup> Doctora en Diseño, Magister en Diseño Gráfico Digital, Magister en Docencia Universitaria, Diseñadora Gráfica Publicitaria. / [catpintora@yahoo.es](mailto:catpintora@yahoo.es)

## Introducción

Durante los últimos años se han podido reconocer algunos rasgos estéticos que se han vuelto habituales en las construcciones gráficas que circulan en el territorio local, las cuales son evidentes tanto en las artes visuales como en el diseño. Estas están asociadas a procesos culturales *underground*, que se conjugan con escenarios ficticios y surreales junto con las estéticas de los grupos étnicos existentes en el país. No obstante, el análisis que se despliega sobre estas producciones se centra en el trabajo del artista o el diseñador y en

su resultado gráfico. Por tanto, se muestra una versión parcial de este proceso estético y cultural, que en muchas ocasiones no se llega más allá de la catalogación de las obras.

Por esta razón, con este estudio se buscó conocer los antecedentes que dieron origen al desarrollo de obras asociadas al *lowbrow* en el territorio ecuatoriano. Es necesario señalar, en primera instancia, que esta investigación constituye el resultado de un proyecto final de Máster en Diseño Gráfico Digital cursado por la autora, y del cual, en el caso de este artículo se aborda uno de los estilos gráficos ahí estudiados.

Las representaciones visuales que surgen desde la estética *lowbrow* se han ido posicionando y han dejado de exhibirse fuera de los circuitos artísticos tradicionales penetrando estos espacios de difusión y, al mismo tiempo, logrando aceptación entre diversos públicos. Además, el deseo por reivindicar elementos asociados a la identidad nacional ha avivado el uso de recursos gráficos que provienen incluso de las culturas ancestrales ya extintas.

Reconociendo que en el Ecuador existe una escasa producción teórica sobre el análisis de los estilos, tendencias o producciones gráficas locales, sumado a los antecedentes expuestos, han motivado a llevar adelante el análisis de la producción *lowbrow* local que desde hace algunos años y hasta la actualidad, convive y se fortalece dentro de la cultura visual ecuatoriana.

Se toma en cuenta, además, el fenómeno descrito bajo el término “glocal” permite sistematizar “la simultaneidad y la interpenetración de los dominios global y local como un proceso multidimensional” (Preyer, 2016, p. 65). De este modo, la glocalización “enfatisa tanto en cómo las culturas locales pueden adaptarse o resistir de manera crítica a los fenómenos “globales”, y también revela la manera en que las creaciones locales son un componente estándar de la globalización” (Preyer, 2016, p. 66). En los campos asociados a la producción de bienes creativos y objetos culturales, se establece una estrategia de producción glocal, que permite a los autores personalizar sus creaciones considerando las costumbres y rasgos identitarios culturales específicos de un sector geográfico concreto.

Tomando en cuenta estos elementos, en el proceso exploratorio surgieron algunas interrogantes que guiaron el presente proyecto, por ejemplo: ¿Cuál ha sido el impacto de los estilos y tendencias que surgen en varias ciudades de Europa y EE. UU. consideradas capitales del arte<sup>1</sup> en la producción gráfica del Ecuador? ¿Existe correspondencia entre las transformaciones socioculturales y políticas que se vivieron en el Ecuador y la definición de su cultura visual? ¿En qué escenarios, espacios o soportes es posible dar lectura a los cambios de las propuestas gráficas? ¿Cuáles son los estilos o tendencias que se han destacado en el país desde la segunda década del siglo XXI?

Por ello, partiendo de un proceso de observación de los elementos circundantes que componen la cultura visual ecuatoriana y su expresión en el diseño gráfico, considerando los asuntos que plantean las preguntas de investigación arriba indicadas, se señala que, a pesar de la alta variedad de producción, dos tendencias han ganado terreno durante los últimos años: el *Lowbrow* y el Diseño Étnico.

Tomando en consideración un registro visual preliminar, se analizaron diversas formas de expresión del *lowbrow* en un período comprendido entre los años 2010 al 2020, contrastando las características generales de este estilo con las manifestaciones en el diseño gráfico ecuatoriano, realizando un análisis descriptivo de las gráficas *lowbrow* nacionales estableciendo una comparación con las producciones internacionales.

Así, el objetivo principal fue examinar los contextos de producción y las condiciones que han permitido el fortalecimiento del *lowbrow* nacional. Además, fue necesario: contextualizar las etapas socioculturales que propiciaron la definición del *lowbrow* como referente de la cultura visual ecuatoriana; definir las características morfológicas y simbólicas asociadas a este estilo dentro de las producciones gráficas realizadas por artistas y diseñadores ecuatorianos; y establecer los escenarios de difusión para las propuestas, sean estas ilustraciones, carteles, productos de identidad de marca, etc.

## Metodología

Para desarrollar esta investigación, en primer lugar, se procedió a la observación de ciertos trabajos de varios artistas y diseñadores que han consolidado la gráfica *lowbrow* al interior del país. A partir de esta primera observación se generó la hipótesis de la investigación, y mediante este postulado se estableció que el *lowbrow* se constituye en una de las tendencias predominantes en la producción gráfica ecuatoriana durante la segunda década del siglo XXI, siendo además una muestra relevante de la cultura visual nacional.

Al ser esta una investigación cualitativa de corte exploratorio y descriptivo se procedió con una revisión bibliográfica y documental, que incluyó publicaciones académicas, textos de referencia, archivos audiovisuales y notas de internet. En esta revisión se circunscribieron términos claves para este estudio, entre estos: *lowbrow*, surrealismo pop, *kustom kulture*, tatuaje de autor, diseño de autor, motivos y patrones, diseños autóctonos, entre otros. Luego de haber realizado este acercamiento sobre este estilo, fue posible recolectar elementos sobre sus orígenes, las características, los representantes, así como los espacios de difusión a nivel general. También, este momento permitió construir una idea global de la producción gráfica asociada al caso ecuatoriano.

El proceso inició con la revisión de fuentes bibliográficas, a nivel internacional se encontraron diversos materiales (tesis de doctorado y maestría, artículos científicos, revistas y textos especializados) que abordan el nacimiento y las características *lowbrow*. Sin embargo, en la producción teórica nacional, no se ha podido encontrar nada que específicamente trate la relación del *lowbrow* con el diseño gráfico local. En este caso, lo más cercano que se ha relevado son artículos de prensa y opiniones en algunos sitios webs. Por esto la recolección de elementos teóricos significó un reto en este trabajo, pero al mismo tiempo validó la necesidad de su elaboración.

En cuanto al archivo visual, fueron de gran ayuda los sitios webs de artistas y diseñadores, aunque, y principalmente las redes sociales: Facebook e Instagram, para la toma de contacto y el desarrollo de un banco de imágenes para el proyecto. Se profundizaron las búsquedas en las revistas especializadas: Juxtapoz, Hi-Fructosa, Beatufull Bizarre y publicaciones en prensa nacional e internacional.

Considerando que este estilo se instaló hace no muchos años en el país, fue necesario ampliar el marco de objetos y productos culturales analizados, recurriendo a: carteles, postales, estampas, *fanzines*, comics, propuestas de *packaging*, artículos textiles, objetos de diseño de autor y *souvenirs*. También fue necesario conocer el desenvolvimiento de las

vanguardias que sumaron a su definición en nuestro contexto. Por ello, se revisó brevemente la obra de artistas que transitaron por el surrealismo, el pop art, así como en los campos de producción *underground*.

Dada la información recabada en la etapa previa, se estableció un corpus de imágenes definido a partir de una muestra intencional para profundizar en el estudio por casos de ciertas propuestas de diseño donde se reconocen las características del *lowbrow*. Para la selección de estos casos se consideró el reconocimiento de los autores –tomando en cuenta la difusión de su obra tanto nacional como internacionalmente–, así como el hecho de que sus producciones se hubieran realizado en varios tipos de soportes.

Este proceso se ha sustentado en un análisis iconográfico, recurriendo a una metodología<sup>2</sup> particular que combina las propuestas de Nicos Hadjinicolaou (1981), junto con el análisis de la historia social de las obras bajo los planteamientos de Baxandall (1978). El diseño metodológico se complementó con entrevistas realizadas a personajes destacados en el campo de estudio y vinculados a las corrientes gráficas seleccionadas en el caso ecuatoriano.

## Resultados

En este marco fue necesario explorar la cultura visual ecuatoriana –desde la segunda mitad del siglo XX– y las corrientes globales de arte que influyeron en la producción visual local, como antesala para comprender el desarrollo del *lowbrow* que se instala con fuerza en la producción nacional del s. XXI.

Esta tenencia surgió con un sentido sociopolítico, buscando crear una identidad nacional sólida y más incluyente. Como idea global se puede anticipar que las tendencias que hoy circulan en la producción visual nacional, de modo similar a su desarrollo en Latinoamérica, han fusionado el arte de los pueblos originarios con las manifestaciones de los circuitos artísticos tradicionales –y también de la producción de diseño–, creando propuestas híbridas, que miran hacia el modernismo pero que están ancladas a criterios identitarios culturales, que incluyen valoraciones sobre la cosmovisión andina.

Estas propuestas gráficas se han desarrollado de forma paralela al establecimiento del arte contemporáneo nacional, que, si bien brinda muchas experiencias artísticas, aún no ha podido superar en el espectador la visión del arte ecuatoriano varado en las creaciones asociadas al indigenismo y al realismo mágico que se destacaron durante el siglo pasado.

En palabras de Kronfle (2011, p. 14) “la historia del arte contemporáneo del Ecuador se ha escrito, por desgracia, sólo en catálogos. A lo mucho podríamos hablar también de páginas salpicadas en Internet y de algunos ensayos publicados que excepcionalmente se plantean objetivos analíticos ambiciosos”. Por esta razón, ese necesario entender cómo ciertos movimientos artísticos globales se desarrollaron en el país y permitieron a posterior originar una corriente contemporánea, pero, al mismo tiempo, posibilitaron la ramificación de otras muestras artísticas paralelas que no encajaban en las visiones aceptadas en los salones y circuitos de arte, pero que gozaban de referentes internacionales que los difundían y cobijaban alrededor del mundo.

## Las corrientes de arte y su influencia en la producción visual nacional

Como se ha establecido, el relato histórico sobre el arte contemporáneo ecuatoriano es escaso, algo que contrasta con la cantidad de obras que se están desarrollando, y el exiguo conocimiento que se difunde sobre este escenario ha limitado la asimilación de estas nuevas propuestas por parte de los espectadores.

Pérez y Rizzo, concluyen que el medio cultural ecuatoriano, hasta la actualidad “se encuentra permeado por las propuestas autóctonas originales desarrolladas en el siglo XX, especialmente entre los años 50, 60 y 70. Estas propuestas marcaron de tal forma el arte local, que su influencia resulta casi indeleble en la mentalidad de los espectadores” (Pérez y Rizzo, 2016, p. 141). De este modo, la memoria visual de los consumidores de arte ecuatoriano no logra traspasar más allá de la creación que en su momento hiciera Oswaldo Guayasamín y otros artistas afines al Naturalismo –estilo que en el Ecuador se conoció como “Indigenismo”–, cuyos trabajos son objeto de múltiples reproducciones en todo el país. En contrapartida, la obra de los artistas de las décadas del 80 y 90 –como Cela, Blum o Stornaiolo (cuya obra se considera una influencia para el *lowbrow* nacional)– poseen un menor reconocimiento, a pesar de ser propuestas impactantes y vanguardistas. Este fenómeno, a decir de los autores citados, generó un estancamiento visual, tanto en consumidores como en productores, que repetían constantemente el uso de estas gráficas vaciadas de su significación inicial, provocando una resistencia hacia las propuestas artísticas que surgieron después. El llamado “efecto Guayasamín” sigue vigente y crece a conveniencia de los promotores culturales.

El desarrollo de varias tendencias artísticas en el país, durante la segunda mitad del s. XX, además, relata cómo el arte de los pueblos originarios se fusionó con las manifestaciones que habían llegado al territorio, lo que permitió el surgimiento de obras híbridas entre la cosmovisión indígena y las culturas extranjeras. Esta tendencia mantendría su vigencia en la producción artística de nuestro continente durante un extenso período, adaptándose a los nuevos desarrollos visuales.

En el Ecuador, con el impulso de las vanguardias locales y el uso de estos recursos iconográficos autóctonos y ancestrales, se dio paso a la exploración de lenguajes artísticos propios. Esta búsqueda tomaría fuerza a partir de los años 60 y 70, cuando varios artistas se suman al estudio del folclore nacional promovido por figuras como Paulo de Carvalho Neto<sup>3</sup> y establecimientos como el Instituto Andino de Artes Populares (IADAP) y el Centro Interamericano de Artesanías y Arte Popular (CIDAP), que no solo vincularon el trabajo artístico con la producción folclórica y artesanal, sino que a posterior se convirtieron en ejes rectores para la consolidación disciplinar del diseño en el Ecuador.

## El fin de siglo y la definición disciplinar del diseño en el Ecuador

A mediados del siglo pasado, en el país se fundaron los primeros institutos y facultades que se orientaban hacia las artes plásticas y ramas afines a la decoración, la arquitectura y los estudios de diseño. Las artes gráficas empezaron a desarrollarse gracias a la motivación

que comportó las exportaciones que se generaron a raíz del *boom bananero*<sup>4</sup>, no obstante, durante este período, la comunicación visual aún estaba a cargo de los artistas plásticos. Estos creativos, pioneros del campo del diseño nacional trabajaron “en la elaboración de periódicos, libros, publicaciones de género, cultura y arte; avisos publicitarios, afiches culturales y políticos; logotipos para instituciones y empresas, marcas, etiquetas, empaques y contenedores; ilustraciones de historietas y caricaturas” (Calisto y Calderón, 2014, p. 46), y durante esos momentos, la comunicación social sirvió como un espejo de los acontecimientos sociales que marcaron al país.

Desde inicios del siglo XX la producción gráfica de varios países Latinoamericanos, más industrializados e influidos por las corrientes de diseño europeo, como México, Brasil o Argentina, ya se había consolidado, sin embargo, en el caso ecuatoriano, el diseño gráfico cobra fuerza con el *boom petrolero*<sup>5</sup> de los años setenta y se estableció como disciplina académica en la década de los ochenta. No obstante, y a pesar del desarrollo de las artes gráficas, aún en la década de los setenta existía un escaso número de centros de enseñanza de diseño en el país. Frente a esta necesidad, muchos de estos diseñadores contribuyeron a la apertura de institutos y facultades específicas.

En sus inicios, la consolidación de las carreras de diseño estaría anclada a la producción artesanal. Por ejemplo, en el año 79, el IADAP realizó el Primer Curso Experimental de Diseño Motivador. Como resultado de este evento se publicó una colección de textos en los cuales abordaba su concepción sobre los “Motivos gestores” para la creación de nuevos diseños, esto es, una propuesta curricular que se difundió entre los artesanos del país y en algunos institutos de educación media. Por su parte, el CIDAP se ha dedicado a “la formación de artesanos diseñadores” (Hidalgo, 2008, p. 161) desde su origen, fomentando la artesanía artífice y la cultura popular. Este organismo contribuyó al nacimiento de la primera facultad de diseño del país, y se comprende que los contenidos de aprendizaje estuvieron influenciados por este vínculo con el campo artesanal. En 1984 se funda la Facultad de Diseño en la Universidad del Azuay, y en 1985 se inaugura el Instituto Ecuatoriano de Diseño –conocido como La Metro– en Quito. Durante la década del 90 la oferta académica del diseño se amplió. La concepción disciplinar fue cambiando, ya no se sustentaba tanto en el trabajo artesanal y se orientaba más a la producción industrial, a las visiones estilísticas modernas surgidas en otros puntos del planeta.

## La cultura visual ecuatoriana durante las dos primeras décadas del siglo XXI

La última década del Siglo XX es el marco en el que surge el Arte Contemporáneo en Ecuador, dando lugar a una gran diversidad en la producción artística de los jóvenes creadores y también de los artistas de trayectoria que deciden inscribirse en las nuevas tendencias. Manifestaciones como la instalación, el vídeo arte, la performance, el arte tierra y el arte social urbano se unen a las tendencias tradicionales que empiezan a ser releídas y reestructuradas. Todo el arte relevante del nuevo siglo tendrá una marcada tendencia reflexiva, una carga social (...) (Pérez y Rizzo, 2016, p. 145).

Con el cambio de siglo en el Ecuador se producen también una serie de fenómenos políticos y sociales que repercutirían en el modo de ver y pensar de sus pobladores, incluida la visión de los artistas. Luego que la última década del siglo XX se cerrara con un profundo proceso de inestabilidad política, y en el marco de una crisis económica internacional que sumiría al país en la miseria, a inicios del año 2000 se acoge el dólar como moneda oficial. Este fenómeno político-social, desencadenó una aguda crisis migratoria, que obligó a miles de ecuatorianos a desplazarse hacia Europa y Estados Unidos. “Este hecho transformó los nexos familiares y las condiciones sociales y culturales del país, evidentes desde los primeros años de este nuevo milenio” (Larrea, 2020, p. 260), además, esta nueva dinámica social sería determinante en la metamorfosis de la cultura visual nacional a raíz de las modificaciones en los componentes socioculturales del entorno.

Ante la fractura social se intensificó también la brecha entre las artes tradicionales y las propuestas contemporáneas, en el mismo marco, las expresiones contraculturales ganaron vigencia.

Para añadir complejidad al (des)orden social en este período se ha exacerbado la inestabilidad en la conducción y gobernabilidad del país, y se han vuelto patentes las distintas reacciones y efectos ante la globalización y la migración como procesos de hibridación intercultural. Este es el escenario en el cual ecllosionaron entonces ambiguas, fluctuantes y hasta contradictorias maneras en que grupos determinados han representado su propia existencia, o el individuo ha construido una imagen de sí mismo (Kronfle, 2011, p. 121).

Igualmente, el intercambio cultural que supuso el mayor movimiento turístico en el país con el uso del dólar como moneda oficial, junto a la expansión de la comunicación a través del internet, permitió un mayor acceso a nuevas corrientes visuales que se gestaban en otras partes del mundo.

En las obras plásticas y visuales, los artistas fueron abandonando el uso de símbolos explícitos para sumarse a los análisis semióticos de los signos impresos sobre las obras, y acudieron a otros campos teóricos - filosóficos, sociológicos, antropológicos, y demás - con los cuales se sustentarían los trabajos. Así, las obras del nuevo milenio mostraron una propuesta más analítica, que buscaba profundizar en el significado de los signos y símbolos utilizados en cada trabajo.

Además, las obras que surgen en esta época llevan consigo, en términos de Kronfle (2011), un “sub-texto relativo a la indagación, rechazo o afirmación de diversas nociones de identidad”, que buscaron brindar desde el arte una respuesta a las interrogantes que surgieron en los momentos previos de crisis y que transformaron los constructos identitarios instaurados antes por la iglesia o el Estado. Por esto, las muestras contemporáneas reelaboraron visualmente la idea de identidad nacional, revalorizando las estéticas “consideradas de mal gusto, tomadas de la realidad circundante (del habla y la rotulación popular, de los *mass media*, de saberes y formas de producción artesanal, etc.)” (Kronfle, 2011, p. 133) –como las que se muestran en la *Figura 1*–, creando nuevos discursos, en los cuales la identidad se muestra como una construcción de su propio yo, o sumergida subjetivamente el entorno.



**Figura 1.** Oswaldo Terreros -Tripa mishky 2. Fuente: Kronfle, 2011, p. 193.

Las prácticas artísticas tienen un carácter múltiple, y en muchos casos, las apropiaciones del entorno a las que recurren están atravesadas por una estética de la precariedad.

En torno al diseño la producción estuvo vinculada al sector empresarial y comercial, aunque “continuó el desarrollo de productos artesanales y semi-industriales” (Hidalgo, 2008, p. 170). La globalización y la apertura de los mercados fruto de la dolarización, orientaron el trabajo del diseño hacia el *branding*, el marketing, las producciones multimedia y el diseño para internet.

## El Lowbrow, sus antecedentes y su consolidación gráfica en el Ecuador

### *Las circunstancias que motivaron la producción lowbrow nacional*

En el año 2004, Lupe Álvarez coordinó la muestra “Umbral del arte en el Ecuador”, con la cual se inauguraba el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo –MAAC–, esta exposición buscó “presentar, dentro de lo posible, una información más sólida y completa del quehacer de los artistas visuales que han transitado por el Ecuador durante el siglo

XX”, identificando en este recorrido no solamente la expresión pictórica y escultórica, sino, además, el aporte de la gráfica, la caricatura y la fotografía. Dentro de la exhibición, la sala denominada “*Rutas críticas del arte*” contenía una sección titulada “Insurgentes de la tinta”, en la que se exploraba la caricatura como potestad artística pionera de la discusión social en el país, y de la que destacaban trabajos de caricatura política junto a obras marcadas por la crítica y el abordaje de momentos de tensión en los periodos de conflicto e inestabilidad social. La investigación realizada por el MAAC (2004) sobre la caricatura ecuatoriana determinó que fueron cuatro los temas principales que se abordaron desde esta línea gráfica durante el siglo XX: las problemáticas relaciones internacionales, la crítica al centralismo, la crítica a las diferentes instancias del poder –gobierno, iglesia, fuerzas armadas, etc.– y la construcción de un sentimiento de “pueblo” como actor de la trama social.

A partir de mediados de siglo XX, y coincidiendo con los regímenes dictatoriales que se sucedieron en el país, el dibujo se alineó a una “deformación expresionista, acopiando recursos de la caricatura y la historieta, o introduciendo componentes estéticos avalados por el universo plástico híbrido de la neofiguración” (MAAC, 2004). Durante este periodo, el arte ecuatoriano se dirigió a un público menos elitistas y tuvo cercanía con el discurso cultural que circuló en Latinoamérica a partir de los años 60’s, caracterizado por una postura anticolonialista y de resistencia ante las dictaduras militares.

Para los años 80 se destaca la producción de Luigi Stornaiolo, considerado uno de los pintores contemporáneos más importantes del país y América Latina. Sus trabajos se basan en una línea expresionista, aunque –según se ha descrito– su obra resulta autobiográfica y representativa de la clase media latinoamericana. El historiador de arte Rodríguez Castelo (1989) considera que la obra de Stornaiolo refleja una pugna entre un realismo y las búsquedas para superar ese realismo, llegando al feísmo, a lo grotesco y a lo extraño, mientras que para Oña (2006) la obra ilustrada de Stornaiolo<sup>6</sup> se inscribe dentro de un ritual profano y secreto (*Figura 2*).

El trabajo de este artista ha sido considerado por varios autores *lowbrow* nacionales como una influencia para sus propias creaciones, sobre todo por sus rasgos caricaturescos, su asociación a lo oscuro, lo grotesco, lo mágico y lo surrealista, pero especialmente por su representación de las escenas populares que reflejan el ambiente urbano, la noche y su “fauna” y la vida bohemia. “En Stornaiolo se hace visible la verdad más oscura del ser humano, lo que no queremos ver, el tabú o la sombra jungiana que negamos, pero está omnipresente y se refleja en la alteridad que juzgamos” (Kraemer, 2014).

Mientras la obra de algunos artistas se consolidaba dentro del territorio nacional, fuera de este, desde los años 80 comenzaría a destacarse la figura de *Lady Pink*, con su obra alineada hacia lo *underground*, aunque, su influencia sobre la producción de los artistas locales llegaría tiempo después, ya entrados los años dos mil. Sandra Fabara desde muy joven se involucró en el mundo del graffiti, en 1979 empezó a visualizarse su obra en los muros de Queens y los vagones del metro de NY. *Lady Pink* ganó reconocimiento por ser la única mujer que inscribía su trabajo en un sector conflictivo y peligroso, casi restringido para los hombres. Por esta razón recibió la denominación de “la primera dama del graffiti”. Pronto se consagró como artista y su obra se expuso en los grandes museos de arte junto a destacados como Andy Warhol, Keith Haring o Basquiat.



**Figura 2.** Obras de Luigi Stornaiolo. Fuente: Descarga en red - Archivo de Facebook de Luigi Stornaiolo.

En los 90, María Castillo, empieza a dejar su huella en los muros de New York firmando sus trabajos como “Toofly”. Esta artista aparece en la escena del graffiti en 1992, y cuenta entre sus influencias el trabajo previo realizado por *Lady Pink*, quien a esa época ya era una figura destacada en ese campo. Toofly “se convirtió en ilustradora, muralista, curadora e incluso gestora cultural” (Fandiño, 2018, s/np). Esta artista ha organizado eventos como: Unity, Warmy Paint, Ladies Love Projet, donde ha conseguido convocar a mujeres latinoamericanas y así elevar su mensaje a través de sus pinturas.

Considerando estos hechos, el *lowbrow* como estética concreta empieza a manifestarse en el territorio nacional a finales de los años 80, sin embargo, el trabajo de los artistas nacionales afines a este estilo ganó mayor aceptación durante la segunda década del año 2000. Luego de las exploraciones documentales y las entrevistas aplicadas en esta investigación es posible señalar que el vínculo más sólido para la producción *lowbrow* nacional está relacionado con el mundo de los *fanzines* y el cómic. Principalmente desde el desarrollo de las autopublicaciones, que difundían contenido independiente, empiezan a visibilizarse estas expresiones gráficas como alternativa a las propuestas artísticas que se encontraban vigentes y eran aceptadas en los museos y en los circuitos artísticos del momento.

## La producción del fanzine: surgimiento, declive y reposicionamiento de esta expresión artística

A fines de 1980 aparecen en el país una serie de publicaciones autogestionadas de carácter periódico, con tiradas cortas, que abordaban temas alternativos culturales, cercanos a expresiones musicales, deportes y gráficas *underground*. En 1990 se publica “Secreciones del Mojigato”, este trabajo “evidenció deseos de distanciarse del humor como articulador central y planteó una influencia surrealista de los cómics alternativos de EE. UU” (Zabala, 2014, s/np.).

En 1988, en la ciudad de Ambato, se publica el primero de los cinco números editados del fanzine “Cerebro Obtuso” (Figura 3). La propuesta estética que guiaba la publicación dirigida por José Luis Jácome se basaba en el concepto de “*lo-fi*” (low fidelity, producciones sonoras con medios arcaicos, de baja fidelidad de grabación afines a la idea musical DIY), como referencia contraria al sonido “*hi-fi*” (o de alta fidelidad sonora), es decir su idea visual era una metáfora que concordaba con el mundo *underground*. Con esta misma base estética, los creadores de Cerebro Obtuso publicarían en 1993 la revista Dogma (de la cual circularon 7 números). Estas dos publicaciones fueron dos referentes para el ámbito del fanzine en el Ecuador y otros países, puesto que las facilidades que representa la autopublicación y autoedición dentro del campo editorial, motivaron el crecimiento de la práctica del fanzine.



Figura 3. Cerebro Obtuso #3 - portada y páginas. Fuente: Descarga en red - Archivo Issuu de Diego Lara.

No obstante, para el año 2000, luego de la época de explosión que se vivió en los años 90, esta práctica decayó, sobre todo por la circulación de contenidos digitales a través del internet. La misma saturación que se crearía con los nuevos contenidos digitales impulsaría, alrededor del año 2010, una nueva ola de producción fanzinerana nacional que se mantiene vigente hasta la actualidad.

La creación de la Fanzinoteca, por parte del Colectivo Central Dogma reavivó el espíritu del fanzine en el país. Desde esta iniciativa se buscó dar a conocer la extensa recopilación de cómic que los miembros de este colectivo habían recolectado durante años. También, se convirtió en el espacio para una nueva publicación que llevaba este nombre. Una arista derivada desde el trabajo de la Fanzinoteca fue la muestra recopilatoria denominada “Arqueología del cómic ecuatoriano” que surgió como una evolución del proyecto inicial.

### **El cómic nacional y su vínculo estético con el movimiento *lowbrow***

Durante los años 90, mientras crecían las publicaciones independientes, también se reconocía el trabajo de muchos autores asociados al cómic. Aunque, como lo señala Zabala (2014, s/np), este proceso ha sido en la mayoría de los casos “una labor exclusiva de artistas visuales formados en las artes plásticas o la ilustración”, para los cuales su creación se constituye en verdaderos rituales de introspección y búsquedas personales, aunque estos trabajos rara vez llegan a publicarse y mucho menos a distribuirse.

Mena (2017) analizó el trabajo de varios autores de cómic ecuatoriano, a quienes considera que, durante la década de los 90, se convirtieron en destacados exponentes de estas muestras visuales. Entre estos señala a: Eduardo Villacís y su trabajo con la revista *Traffic* en los años 1989, 1990, 1991, Fabián Patinho, cuyo trabajo fue parte de las revistas *Ático Caótico* y *Mango* en el año 1994 y que además entre 1997-1998 publica en la revista *XOX Cómic*s, Melvin Hoyos, Director de Cultura del Municipio de Guayaquil, quien aspira consolidar la cultura del cómic mediante espacios como la *Comicteca* o la *Convención Nacional de Cómic*s, ADN Montalvo, quien creó y dirigió a fines de los 90 la revista *XOX Cómic*s<sup>7</sup>, J. D. Santibáñez, que inició su trabajo gráfico en el año 1978 con el cómic *El Gato*, en los 80 publica *Guayaquil de mis temores* y en 1996 autofinancia la revista de cómic *Ficciónica*. Mena (2017) incluye además en esta lista a José Luis Guerrero, Bonil y Juan Zabala, pero también destaca a autores como: Paco Puente, Afromonkey y al grupo de *LeSparraGusanada*, que revitalizarían estos procesos ya entrados los años dos mil.

A inicios del nuevo milenio nacería el *Fanzine LeSparraGusanada*, sus orígenes se remontan a las aulas de la Facultad de Artes de la Universidad Central y su carrera de Diseño Gráfico, donde Alex Sánchez, Jorge Chicaiza (IOCH) y Lenin Dávila serían sus promotores primigenios.

La reactivación de *LeSparraGusanada* en el año 2011 significó el aglutinamiento de productores de contenidos que trabajan bajo la línea de comic de autor, muchos de ellos acogiendo el estilo *lowbrow*. IOCH considera que, al mirar hacia atrás, sí se puede pensar que *LeSparraGusanada* permitió el desarrollo estético del *lowbrow* nacional, aunque en el momento en que generaron la revista no podían haberlo establecido de ese modo, porque



**Figura 4.** Ilustración de Marco Tóxico. Fuente: LeSparraGusanada N°3, 2014, p. 13.

ni siquiera conocían la definición de este movimiento estético, simplemente seguían la línea del comix, las gráficas *underground* y el cómic de autor, que tiempo después concibieron era la base del *lowbrow*. Su intención fue generar un cómic con identidad, “que no se pareciera a los rasgos tradicionales del cómic gringo, o al manga, sino tener algo propio, tal vez fue un poco accidental que termináramos sumando al *lowbrow*, cuando lo que buscábamos era definir nuestra línea” (Chicaiza, 2020) (Figura 4).

### **La producción *lowbrow* en el espacio público y otros soportes para su difusión**

Bajo el modelo de producción artística contemporánea, en el nuevo siglo la cultura visual ecuatoriana cambió rápidamente. Esta transformación visual se reflejó en la producción de artistas, diseñadores e ilustradores que planteaban con sus gráficas una crítica ante la situación social. Enlazada a estas posturas, poco a poco, se fueron retomando los criterios *underground* en el desarrollo y la difusión de contenidos por parte de sectores específicos que, tomando los criterios organizativos del arte contemporáneo, empezaron a aglutinarse en colectivos artísticos.

Como parte de estas prácticas artísticas, la apropiación del espacio público se convirtió en uno de los fenómenos más destacados, buscando una participación horizontal en el mundo del arte, lejos de los circuitos convencionales. Muchos de los artistas y los colectivos que surgieron en esta etapa aspiraban que sus obras suscitara reflexiones de manera amplia, por eso sus trabajos no se han limitado a un solo soporte, sino que establecen propuestas

multimediales, pero sosteniendo la idea contracultural del “DIY”. Por esta razón, la producción de fanzines se reactivó y se multiplicó retomando el trabajo artesanal, así como las técnicas clásicas del grabado, la serigrafía y la rizografía. Además, crecieron las prácticas de muralismo urbano y el ‘*pate stamp*’, mientras que los stickers, los botones y múltiples objetos de diseño de autor potenciaron las prácticas cooperativas en la producción.

Como lo expresa Kingman, en el Ecuador “el periodo post-crisis se caracteriza por el surgimiento de propuestas independientes de las instancias de legitimación tradicionales y por la búsqueda de espacios alternativos para el arte” (2012, p. 102).

Así, las principales muestras del trabajo *lowbrow* pueden observarse en diversos muros alrededor de las ciudades, aunque también hacen parte del diseño interior de muchos locales comerciales cuyas gráficas tienen clara cercanía hacia el surrealismo pop (*Figura 5*). Las prácticas de pintura e ilustración tradicional o digital han abandonado el papel, o la pared, para recorrer la más variada selección de objetos, que incluyen tablas de *skate*, botones, *stickers*, pero también mobiliario, cerámicas y vajillas, accesorios de moda e incluso textiles, sumado a las muestras de *toy art*. Sin olvidar que las gráficas de este tipo también se han tomado la producción editorial, más allá de los fanzines, las propuestas *lowbrow* se pueden encontrar en carteles y flayers de eventos artísticos, de conciertos, pero, además, en etiquetas de productos e incluso en el *packaging* de producciones musicales y la piel de muchas personas que es otro de los soportes destacados (*Figuras 6, 7, 8 y 9*).

## Conclusiones

En este estudio se abordaron diferentes fuentes por esta razón el tratamiento de esta información se dio considerando una asociación metodológica basada en las teorías de Hadjinicolaou (1981) y Baxandall (1978) que nos permitió mirar a los artistas y a sus obras no solo desde la estructura morfológica, sino, principalmente reconociendo el contexto de su elaboración. Es decir, comprendiendo la historia social que conllevó cada producción visual, así como los significados –y la transformación de estos– en dependencia del público que las observa.

A la par, este cotejo metodológico en tiempo y espacio determinó que ciertos procesos políticos, sociales y culturales que significaron inflexiones dentro de la nación, repercutieron en la transformación de la cultura visual ecuatoriana y fortalecieron la convivencia del *lowbrow* –y otros estilos como el diseño étnico– durante la segunda década del siglo XXI, siendo estas obras direccionadas principalmente a un público adulto joven.

Para poder dar cuenta de este proceso de transformación visual fue necesario comprender las dispuestas que se produjeron al interior del campo artístico ecuatoriano, entre las propuestas de arte hegemónico y las propuestas contraculturales y subalternas, desde las cuales emergieron las prácticas que confluyeron en la estética *lowbrow*, así como los fenómenos actuales de postidentidad que han motivado la apropiación y resignificación de los motivos artísticos precolombinos dentro del territorio ecuatoriano.



5



6



7



8



9

**Figura 5.** Mural realizado por 2nz, Espíritu Mugroso y Anat, miembros de Kuzkina Mat. Fuente: Descarga en red del sitio Grafica Mestiza. **Figura 6.** “Sueño Drag”, ilustración de Christian Tapia. Fuente: Descarga en red- Cuenta de Instagram del autor. **Figura 7.** Olivia, serie “Seres cósmicos andinos”. Fuente: Cuenta de Instagram kst.ec. **Figura 8.** “Diosgaito” pintura de Andrés Pérez. Fuente: Cuenta de Instagram Pino Supay. **Figura 9.** Boceto por Anabel Uyana. Fuente: Cuenta de Instagram de @mofractal.

La presente investigación, deja notar que en el Ecuador el *lowbrow* –cuyas obras guardan características gráficas concretas– es un estilo que se desarrolla de forma paralela al diseño étnico y su combinación en varias propuestas no es disruptiva, por el contrario, permite establecer creaciones altamente atractivas que inundan la visualidad y cada vez más copan diversos soportes para su exposición. La población de rango etario adulto joven, vinculada a las propuestas contraculturales *underground* y motivada por el sentimiento que busca “consumir lo nuestro” propicia el incremento de la creación y el uso de productos visuales con esta síntesis estilística contemporánea que rescata los motivos culturales tradicionales en un marco surreal.

En adelante se podría indagar a mayor profundidad sobre el fenómeno bajo el cual el diseño y el arte se permean mutuamente y generan nuevas propuestas de transculturación estética que circulan masivamente aprovechando las ventajas que surgen desde la producción del diseño gráfico. Así, se puede comprender como otras corrientes estéticas –como el *kitsch* y *camp*– hacen parte de la cultura visual actual y se ponen de manifiesto en la infinidad de soportes y artefactos que tanto el arte como el diseño permiten generar.

## Notas

1. Paloma Alarcó (2007) señala como capitales del arte moderno a varias ciudades europeas: Viena, Bruselas, Londres, París, Moscú, Berlín, Milán, Barcelona y Madrid. En el caso de América, considera en esta categoría a Buenos Aires y New York.
2. Metodología que ya fue utilizada por la autora en su tesis doctoral.
3. Antropólogo brasileño, dirigió el accionar del Instituto Ecuatoriano de Folklore.
4. Se conoce como el *boom bananero* al período de desarrollo y estabilidad económica que se vivió en el Ecuador durante los años '50, cuando empezó la producción y exportación de esta fruta. Varias industrias surgieron en la zona del litoral ecuatoriano –asociadas a este proceso– lo que impulsó la industria gráfica por medio de la creación de marcas y empaques.
5. Durante los años '70 en el Ecuador inició la explotación petrolera lo que estimuló el desarrollo industrial nacional. El *boom petrolero* permitió que el campo del diseño en el Ecuador se empezara a consolidar.
6. La obra de Stornaiolo se ha expuesto, fuera del país, en: Brasilia, México, Caracas, Santiago de Chile, Buenos Aires, Sao Paulo, New York, Amberes, Bruselas, Roma, Venecia y Melbourne.
7. Zabala (2014) señala que ADN Montalvo, creó la XOX Cómics con el propósito de “vivir del cómic”, la revista nació en 1998, pero el feriado bancario de 1999 acabó con esos sueños. “A lo largo de 5 números XOX publicó trabajos de Gustavo Idrovo (Gusvato), ADN Montalvo, Edgardo Reyes (Fat Kings), Disueño, Carlos Sánchez Montoya, Jorge Cevallos, Rober, Pablo Jijón, Aly, Julio Daniel Cevallos, Darwin Fuentes (Win), Gonzalo Rizzo, Picallo y JD Santibáñez, entre otros”.

## Referencias Bibliográficas

- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona Gustavo Gil.
- Calisto, M. & Calderón, G. (2014). *Diseño Gráfico en Quito - Ecuador 1970-2005*. Quito: Punto y Magenta.
- Hadjinicolaou, N. (1981). *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI.
- Hidalgo, A. (2008). Ecuador. En *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, Silvia Fernandez y Gui Bonsiepe coord. Sao Paulo. Blücher.
- Kingman, M. (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO sede Ecuador.
- Kronfle, R. (2011). *HISTORIA(S) en el arte contemporáneo del Ecuador 1998 - 2009*. Guayaquil: Río Revuelto ediciones.
- Larrea, A. (2020). Trama, aunque sea urdimbre. Tesis Doctoral. Buenos Aires: Universidad de Palermo. [https://www.palermo.edu/dyc/doctorado\\_diseno/tesisdoctoral\\_larrea.html](https://www.palermo.edu/dyc/doctorado_diseno/tesisdoctoral_larrea.html)
- Mena, J. (2017). *El arte del cómic en Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Corporación Editora Nacional.
- Oña, L. (2006). Stornaiolo. En *Revista Mundo Diners* No. 286. Quito: DINEDICIONES S.A.
- Ortiz, R. (1997). *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza.
- Perez, C. & Rizzo, M. (2015). Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. En *Arte, Individuo y Sociedad*. 2016; 28(1) 139-154. Ediciones Complutense. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2016.v28.n1.47715](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n1.47715)
- Preyer, G. (2016). Una interpretación de la globalización: un giro en la teoría sociológica. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México Nueva Época, Año LXI, núm. 226; enero-abril de 2016; pp. 61-88.
- Rodríguez Castelo, H. (1989). Stornaiolo. En *Revista Mundo Diners* N° 88. Quito: DINEDICIONES S.A.

## Artículos en web

- Andrade, X. (2011). Artes Visuales en el Ecuador Contemporáneo: contra el efecto Guayaquín. <http://www.laselecta.org/2011/05/3367/>
- Fandiño, D. (2018). TOOFly: trazos latinos que han bombardeado las calles neoyorquinas. <https://cartelurbano.com/arte/toofly-trazos-latinos-que-han-bombardeado-las-calles-neoyorquinas>
- Zabala, J. (2014). Historia del cómic ecuatoriano. En Suplemento Cartón Piedra del diario El Telégrafo. 14 de abril de 2014.

## Catálogos Exposiciones

- (2004). "Umbrales del arte en el Ecuador: Una mirada a nuestra modernidad estética". Guayaquil. MAAC.
- (2014). "Stornaiolo" - catálogo, textos de Kraemer, S. Quito: AFESE.

## Fuentes primarias

Chicaiza Molina, Jorge (IOCH), 23 de junio del 2020.

---

**Abstract:** After recognizing the current artistic currents that circulate within the Ecuadorian visuality, we propose a review of the origins and consolidation of the lowbrow in the local graphic proposal. Considering that this movement arises in the US, anchored to an underground line, we establish a simile with the national production, seeking to understand to what extent the styles and trends that emerge in the art capitals permeate local graphics. In addition, we investigate to what extent the sociopolitical conflicts experienced in the country at the end of the 20th century influenced these graphic transformations. In this process, an iconographic analysis of pieces that make up an intentional sample is established in which it is possible to find the morphological and symbolic characteristics that associate them with this aesthetic trend also called pop surrealism. In this process changes in the production of comics, fanzine and street art have been evaluated as managers of this countercultural trend. For this reason, the lowbrow production contexts and the work of certain authors who display their work under this conceptual line in Ecuador are analyzed.

**Keywords:** Lowbrow - underground - pop surrealism - comic - fanzine - street art.

**Resumo:** Após reconhecer as correntes artísticas atuais que circulam na visualidade equatoriana, propomos uma revisão das origens e consolidação do lowbrow na proposta gráfica local. Considerando que esse movimento surge nos Estados Unidos, ancorado em uma linha underground, estabelecemos uma comparação com a produção nacional, buscando compreender em que medida os estilos e tendências que emergem nas capitais da arte permeiam a gráfica local. Além disso, investigamos em que medida os conflitos sociopolíticos vividos no país no final do século XX influenciaram essas transformações gráficas. Nesse processo, estabelece-se uma análise iconográfica de peças que compõem uma amostra intencional na qual é possível encontrar as características morfológicas e simbólicas que as associam a essa tendência estética também chamada de surrealismo pop. Nesse processo, mudanças na produção de quadrinhos, fanzine e arte de rua foram avaliadas como gestores dessa tendência contracultural. Por isso, são analisados os contextos de produção lowbrow e a obra de alguns autores que expõem seus trabalhos sob esta linha conceitual no Equador.

**Palavras chave:** Lowbrow - underground - surrealismo pop - quadrinhos - fanzine - arte de rua.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---