

unir

LA UNIVERSIDAD
EN INTERNET

En la página anterior:

Portada.

Fuente: elaboración propia utilizando 4 obras de los autores: [Pino Supay](#), [Anabel Uyana](#), [Mo Vásquez](#) y [Andrés de la Bastida "KST"](#).

En la página siguiente:

Carátula interna.

Fuente: elaboración propia con base en la obra "Fase Kamufase" de [Roby Dwi Antono](#) (2015).



Universidad Internacional de La Rioja

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇ Máster Universitario en Diseño Gráfico Digital ◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

El Lowbrow y el Diseño Étnico, tendencias preponderantes del diseño ecuatoriano

Titulación: Máster Universitario en Diseño Gráfico Digital

Tipo de trabajo: Trabajo Fin de Máster Tipo 1

Presentado por: Larrea Solórzano, Andrea Daniela

Directora: Alcón Latorre, Mireia

Ciudad: Ambato - Ecuador

Fecha: 23 de septiembre del 2020

unir LA UNIVERSIDAD
EN INTERNET

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento sincero a los docentes del Máster en Diseño Gráfico Digital de la Universidad de La Rioja (UNIR) por sus valiosos aportes en este proceso de formación académica. De manera especial, mi gratitud a Mireia Alcón Latorre, tutora del presente trabajo, pues su orientación y sus correcciones fueron fundamentales para culminar con esta etapa.

A mis compañeros de cursada.

A quienes me concedieron su valioso tiempo para compartir sus experiencias en las entrevistas desplegadas: Jorge Chicaiza Molina "IOCH", Luis David Guachamín (Vulgomaestre etno-urbano), José Luis Jácome Guerrero (Colectivo Central Dogma), Andrés Pérez "Pino Supay" y a "Mo" Vásquez.

A mis padres Luis y Migdalia y a mi hermana Sandra. Ustedes me han apoyado constantemente, más durante este año 2020 en el que he cerrado varios procesos académicos.

A mi familia.

A mis amigos: Pato, Santiago, Lorena y Alexandra, quienes han estado pendientes y motivándome hasta el período final.

A todos ustedes infinitas gracias.

DEDICATORIA

Por segunda ocasión en este año:

*A mis padres Luis y Migdalia,
y a mi hermana Sandra,
por su apoyo incondicional.*

A Taxito.

RESUMEN

La presente investigación se ha centrado en conocer las corrientes artísticas actuales que más se difunden en la cultura visual ecuatoriana. En este contexto ha sido necesario comprender los antecedentes histórico-sociales que generaron transculturaciones estéticas durante la segunda mitad del siglo XX para decantar en dos estilos gráficos fundamentales durante el siglo XXI: el *lowbrow* y el diseño étnico.

Dado que el *lowbrow* es una corriente artística que surgió en EE. UU. y que el diseño étnico es una corriente latinoamericana, las características morfológicas específicas son diferentes y sus orígenes opuestos, sin embargo, se ha establecido una convivencia armónica de las dos tendencias en la producción nacional.

Con este trabajo se buscó responder algunas inquietudes, tales como: ¿Cuál ha sido el impacto de los estilos y tendencias que surgen en varias ciudades de Europa y EE. UU. consideradas capitales del arte 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? Y, señalando como hipótesis que tanto el *lowbrow* como el diseño étnico se constituyen en las dos tendencias predominantes en la producción gráfica entre los años 2010-2019, siendo una muestra relevante de la cultura visual ecuatoriana.

Por esta razón se buscó analizar los contextos de producción y las condiciones que han permitido el fortalecimiento y la convivencia preponderante de dos estilos opuestos en la producción gráfica local.

La investigación desplegada fue de corte cualitativo, estableciendo un corpus de imágenes y una selección intencional de obras que han permitido profundizar en el estudio de las características visuales del *lowbrow* y del diseño étnico por medio de piezas gráficas que combinan los dos estilos. Este proceso se ha sustentado en un análisis iconográfico, recurriendo a una metodología 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). Adicionalmente se complementó el proceso con cinco entrevistas a profundidad, realizadas a personajes destacados en el campo de estudio.

Como resultado se pudo corroborar la hipótesis y dar respuesta a las preguntas de investigación definiendo los orígenes y las características gráficas de las dos tendencias seleccionadas en el caso nacional, pero también, comprobando que en nuestra cultura visual prima una tendencia mixta que combina la idea conceptual del *lowbrow* junto a los motivos étnicos ecuatorianos.

Palabras clave: *Lowbrow*, diseño étnico, arte, diseño gráfico, motivos y patrones, surrealismo, *pop art*.

ABSTRACT

This research has focused on knowing the current artistic currents that are most widely disseminated in Ecuadorian visual culture. In this context, it has been necessary to understand the historical-social antecedents that generated aesthetic transculturations during the second half of the 20th century in order to opt for two fundamental graphic styles during the 21st century: lowbrow and ethnic design.

Given that the lowbrow is an artistic trend that emerged in the US and that ethnic design is a Latin American trend, the specific morphological characteristics are different and their origins are opposite, however, a harmonious coexistence of the two trends has been established in national production.

This work sought to answer some questions, such as: What has been the impact of the styles and trends that emerge in various cities in Europe and the US considered capitals of art in the graphic production of Ecuador? Is there a correspondence between the sociocultural and political transformations that took place in Ecuador and the definition of its visual culture? In what settings, spaces or supports is it possible to read the changes in the graphic proposals? And, pointing out as a hypothesis that both lowbrow and ethnic design constitute the two predominant trends in graphic production between 2010-2019, being a relevant sample of Ecuadorian visual culture.

For this reason it was sought to analyze the production contexts and the conditions

that have allowed the strengthening and prevailing coexistence of two opposing styles in local graphic production.

The research carried out was qualitative, establishing a corpus of images and an intentional selection of works that have allowed to deepen the study of the visual characteristics of the lowbrow and of ethnic design through graphic pieces that combine the two styles. This process has been supported by an iconographic analysis, resorting to a methodology that unifies the proposals of Nicos Hadjinicolaou (1981), together with the analysis of the social history of the works under the proposals of Baxandall (1978). Additionally, the process was complemented with five in-depth interviews, conducted with prominent figures in the field of study.

As a result, it was possible to corroborate the hypothesis and answer the research questions defining the origins and the graphic characteristics of the two trends selected in the national case, but also, verifying that in our visual culture a mixed trend prevails that combines the conceptual of the lowbrow next to the Ecuadorian ethnic motifs.

Keywords: *Lowbrow, ethnic design, art, graphic design, motifs and patterns, surrealism, pop art.*

En la página siguiente:

Composición visual 1

Fuente: elaboración propia, basada en la obra de "[A Miraculous Self-Healing](#)" de Roby Dwi Antono (2017).

El Lowbrow y el Diseño Étnico,
tendencias preponderantes del
◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇ diseño ecuatoriano ◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

CONTENIDO



CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Motivación o justificación	1
1.2. Planteamiento del problema	3
1.3 Estructura de la memoria	4
2. MARCO REFERENCIAL	6
2.1. Estado de la cuestión.	6
2.1.1. Antecedentes sobre el <i>Lowbrow</i>	7
<i>A qué nos referimos al hablar del Lowbrow</i>	7
Orígenes e influencias.	9
El surrealismo.	13
El Pop art.	14
La cultura underground: La música, el comix, el graffiti y el tatuaje como medios de expresión.	16
La Kustom Kulture y los deportes alternativos asociados al	

lowbrow.....	22
Los nuevos modos de expresión: el toy art.....	25
2.1.2. Antecedentes sobre el Diseño Étnico.	26
<i>A qué nos referimos al hablar del diseño étnico.</i>	<i>26</i>
Diseño Andino Precolombino.	28
Motivos étnicos.	29
2.2. Fundamentos teóricos y visuales.....	30
Cultura visual.	30
Estética.	31
Diseño.	32
2.2.1. Otras consideraciones	32
3. DISEÑO METODOLÓGICO	34
3.1. Hipótesis	34
3.2. Objetivos	34
3.2.1. Objetivo General:	34
3.2.2. Objetivos Específicos:	34
3.3. Metodología	34
Los primeros pasos: ¿Cómo indagar sobre el lowbrow y el diseño étnico?.....	35

El proceso metodológico: Un cambio de planes.	35
Desarrollo de la propuesta: Dos estilos, dos vertientes.	36

4. EL DEVENIR VISUAL ECUATORIANO: ENTRE EL ARTE Y LA RESPUESTA SOCIAL EXPRESADA EN LA GRÁFICA EXÓTICA. 39

4.1. La cultura visual emergente. Breve vistazo a sus antecedentes.	39
4.1.1. Las corrientes de arte y su influencia en la producción visual nacional.	41
4.1.2. El fin de siglo y la definición disciplinar del diseño en el Ecuador.	44
4.1.3. La cultura visual ecuatoriana durante las dos primeras décadas del siglo XXI.....	46
4.2. El <i>Lowbrow</i>, sus antecedentes y su consolidación gráfica en el Ecuador.	49
4.2.1. Las circunstancias que motivaron la producción lowbrow nacional.	49
<i>La pintura, la caricatura y la crítica social.</i>	<i>49</i>
4.2.1.1. Un artista que se destaca a nivel internacional.	50
4.2.1.2. El trabajo de artistas ecuatorianas desplegado fuera del país.	50

4.2.2. Primeras muestras del *lowbrow* en el Ecuador: la influencia internacional y la producción *underground*. . 52

4.2.2.1. La producción del fanzine: surgimiento, declive y reposicionamiento de esta expresión artística. 52

4.2.2.2. El cómic nacional y su vínculo estético con el movimiento *lowbrow*..... 55

LeSparraGusanada, reflejo del cómic lowbrow nacional. 56

4.2.2.3. La producción *lowbrow* en el espacio público y otros soportes para su difusión. 59

4.2.3. Artistas y diseñadores vinculados a la producción *lowbrow*..... 61

Diana Armas (Quito, 1981)..... 61

Christian Tapia Enríquez (Quito, 1982). 61

Diego Molina “Diegumberto” (Azogues, 1991) 62

Matías Páez “Espíritu mugroso” (Quito, 1992)..... 63

Andrés de la Bastida “KST” (Santa Cruz, Galápagos, 1990). 63

4.2.3.1. Entrevista a Pino Supay, personaje destacado en la práctica del estilo *lowbrow*. 64

Andrés Pérez “Pino Supay” (Baños de Agua Santa, 1985) 64

4.3. La corriente estética latinoamericana denominada “diseño étnico” y su expresión visual en el Ecuador.67

4.3.1. Algunas consideraciones generales para comprender este modo de expresión visual..... 67

4.3.2. Hacia el reconocimiento de la iconografía tradicional de los grupos étnicos nacionales y la reivindicación de la gráfica precolombina. 70

4.3.3. Artistas locales precursores del uso de motivos precolombinos. 72

Aníbal Villacís (Ambato, 1927 - 2012) 72

Estuardo Maldonado (Pintag, 1928) 73

Enrique Tábara (Guayaquil, 1930) 73

Oswaldo Viteri (Ambato, 1931) 74

Olga Fisch (Budapest, 1901 – Quito, 1990) 75

Peter Mussfeldt (Berlín, 1938) 75

4.3.4. Autores con producción afín al diseño étnico. .. 76

Paula Barragán (Quito, 1963) 77

Enrique Álvarez “Enriquestuardo” (Salcedo, 1964) 77

Pablo Gamboa (Quito, 1979) 78

Billy Soto (Guayaquil, 1983)..... 78

4.3.4.1. Entrevista a personajes destacados en la práctica del diseño étnico: *Vulgomaestre, tienda de diseño (Quito, 2009)*. 79

4.4. Una postura mixta. Análisis de las propuestas gráficas que combinan el *lowbrow* y el diseño étnico en una misma obra.81

“Boloh” Miranda Izquierdo (Quito, 1986). 81

Juan Sebastián Aguirre “Apitatán” (Quito, 1988) 81

Anabel Uyana (Quito,1991) 82

4.4.1. Síntesis de la propuesta mixta de diseño: entrevista a “Mo” Vásquez. 83

5. CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA 86

5.1. Dos estilos preponderantes en la cultura visual ecuatoriana: Reflexiones sobre las visiones de pensamiento que han potenciado la convivencia del *lowbrow* y el diseño étnico en la gráfica nacional.....**86**

5.2 Prospectiva87

6. BIBLIOGRAFÍA 90



Figura 1. "Pesta Tiga" de Roby Dwi Antono.
Fuente: Descarga en red- Cuenta de [Behance del autor](#).

ÍNDICE DE FIGURAS¹

Figura 1. "Pesta Tiga" de Roby Dwi Antono.	XII
Figura 2. "Mujer ave" pintura corporal de Mónica Vásquez (2015) con referencias low-brow y motivos étnicos.....	5
Figura 3. "Apetito de destrucción" – ilustración de la portada del libro recopilatorio de Robert Williams.	8
Figura 4. "Enchiladas de amor" de Robert Williams.	9
Figura 5. Portadas de la revista Juxtapoz, N°1 de 1994 y N°131 de 2011.	10
Figura 6. Portada del comix Zap.	11
Figura 7. Propuesta inicial de Robert Crumb para la portada de "Cheap Thrills" cover art Awesome.	11
Figura 8. Ed "Big Daddy" Roth's Rat Fink # 1.	11
Figura 9. "Five O'Clock Shadows un Disney-Dali Land" de Schorr, 1996.	12
Figura 10. "Unnatural Magic" de Mark Bryan.....	12
Figura 11. "Aurora" de Mark Ryden.	13
Figura 12. "Alice in the sea of Tears" 2019, de Simona Candini.....	13
Figura 13. "Look Mickey" de Roy Lichtenstein.....	14
Figura 14. "Campbell's soup" de Andy Warhol.	14
Figura 15. The Bronze Pinvball Machine with Woman Affixed Also, Edward Kienholz y Nancy Reddin Kienholz, 1980.	15
Figura 16. "Trash" Alex Gross, 2020.	15
Figura 17. Cartel elaborado por Lee Conklin, 1968 para un evento organizado por Bill Graham.	16
Figura 18. Cartel para Jimmy Hendrix de Griffin, 1968.	16
Figura 19. Portada del disco "One hot minute" de Red Hot Chili Peppers.	17
Figura 20. Portada del disco "Dangerous" de Michael Jackson.....	17
Figura 21. Portada del disco "Sympahty".....	17
Figura 22. Punk Magazine.	18
Figura 23. "Sequential Dissension" de Robert Williams.	18
Figura 24. Viñeta del cómic "Las 7 vidas del Gato Fritz"	18
Figura 25. "Las 7 vidas del Gato Fritz" de Robert Crumb	19

¹ En los casos de las imágenes que han sido descargadas de internet, tanto en los pie de imagen, así como en las mismas fotografías, se encuentran los links que direccionan hacia su sitio en red. En todos los casos las imágenes se han utilizado solo para esta publicación académica, citando las autorías correspondientes.

Figura 26. "Medidas desesperadas" n° 3, Frank Kozik.....	19	Figura 42. Gráfica Lowbrow que destaca motivos Tiki.....	24
Figura 27. "The Vanity of the New" - Robert Willimas 1992.	19	Figura 43. Muestras de toy art de Eric So.	25
Figura 28. "Free South Africa" graffiti fotografiado por James Prigoff.	20	Figura 44. "Oh mi juguete", escultura en poliuretano de Michael Lau.	25
Figura 29. Muestra de arte urbano.	20	Figura 45. Estatua de bronce situada en California.	25
Figura 30. Mural de MTO.	20	Figura 46. Prissy, mini escultura pop surrealista.	25
Figura 31. Tatuaje de Betty Boop con ancla tatuada.	21	Figura 47. Screenshot de la búsqueda "diseño étnico" en Google.	26
Figura 32. Carteles del artista japonés Rockin Jelly Bean.....	21	Figura 48. Catálogo de Iconografía Ancestral del Ecuador.....	27
Figura 33. "Cráneo" 2005 y "Wim" (2006). Piel de cerdo tatuada en molde de poliéster - Wim Delvoye.....	21	Figura 49. Piezas de la exposición "Chamanes y divinidades del Ecuador precolombino".	28
Figura 34. Auto customizado por Anthony Ausgang.	22	Figura 50. Tatuajes con motivos prehispánicos.	28
Figura 35. "Jesus Tour" de Glenn Barr.	22	Figura 51. Tatuajes con motivos prehispánicos.	29
Figura 36. Chevy del 62 customizado por el equipo de @californialocos.	22	Figura 52. Identidad corporativa basada en motivos prehispánicos.	30
Figura 37. Imágenes de la serie "Kustom Kulture" de Dirk Behlau, incluye una imagen de pegatina de Rat Fink.....	23	Figura 53. Collage con referencias visuales lowbrow y diseños étnicos	32
Figura 38. "Into the Valley of Finks and Weirdos" de Todd Schorr (2003).	23	Figura 54. Portada de la revista Beautiful Bizarre – ed. 28, marzo 2020.....	36
Figura 39. Tatuajes con el logo de Screaming Hand, creado por Jim Phillips.	23	Figura 55. Diseño para camiseta alusiva al Día de Difuntos.	37
Figura 40. Williams con la colección de tablas de skate dedicadas a él.	24	Figura 56. "Lágrimas de sangre" Oswaldo Guayasamín – 1973.	41
Figura 41. Tabla ilustrada por Fish en la Pink Pizza Party de 303 Boards.....	24	Figura 57. Alfombra con motivos ancestrales de Olga Fisch.	43
		Figura 58. Algunos logotipos icónicos: Mussfeldt-1972, Diaz-1975, Barragán-1979,	

Benavides-1991.	44	Figura 75. LeSparraGusanada N°0.	57
Figura 59. Primera Bienal del Afiche ADG -1994.....	45	Figura 76. Portada de fanzine NYorkino ilustrada por IOCH.....	58
Figura 60. Muestras de gráfica popular nacional.	47	Figura 77. Ilustración de IOCH para la revista Mínima (Arg.).....	59
Figura 61. Oswaldo Terreros - Tripa mishky 2 – 2009	48	Figura 78. 1ra edición del fanzine La Licuadora.	60
Figura 62. Logo “Arts-Américas” de Sandro y Silvio Giorgi – 2000.	48	Figura 79. Mural realizado por 2nz, Espíritu Mugroso y Anat, miembros de Kuzkina Mat. .	61
Figura 63. Afiche “Jaguar” Bladimir Trejo y Ricardo Novillo – 2005.....	48	61
Figura 64. “Serie de los militares” de Juan Villafuerte.....	49	Figura 80. “La Sala” - Diana Armas.	61
Figura 65. Obras de Luigi Stornaiolo.	50	Figura 81. “Sueño Drag”, ilustración de Christian Tapia.....	62
Figura 66. “Second Ave” - Lady Pink, 1985.....	51	Figura 82. Serie “Memories”, ilustración digital de Christian Tapia.	62
Figura 67. “Bedford Corner” - Lady Pink, 1982.....	51	Figura 83. Ilustraciones de Diego Molina.	62
Figura 68. Muro de TOOFLY para el Ruda Fest en Bogotá.....	51	Figura 84. Mural realizado por Espíritu Mugroso.	63
Figura 69. Graffiti Bus Eco Via, Quito, Ecuador 2015.....	51	Figura 85. Mural realizado por Espíritu Mugroso.	63
Figura 70. “Secreciones del Mojigato” Edición #1 (portada y créditos).	52	Figura 86. Mural de KST.....	63
Figura 71. Cerebro Obtuso #3 - portada y páginas.	53	Figura 87. Olivia, serie “Seres cósmicos andinos”.	63
Figura 72. Primera publicación editorial de Fanzinoteka.	54	Figura 88. Serigrafía “ Diosgatito ” y tatuaje “ Jarrón con flores ” del autor de Pino Supay.	65
Figura 73. Afiches de la exposición “Arqueología del Cómic Ecuatoriano”.	55	65
Figura 74. Ilustración de Marco Tóxico.....	56	Figura 89. “ Diosgatito ” y “ Tiempos covitos ” pinturas de Andrés Pérez.	65
		Figura 90. Moodboard sobre la producción lowbrow nacional.....	65

Figura 91. Billy Soto, con carteles de su muestra "Identidad Única".	68	Figura 109. Registro de la exposición Arquetipo de Pablo Gamboa.	78
Figura 92. Obras de Joaquín Torres-García.	69	Figura 110. Montaje para la exposición "Identidad Única"	79
Figura 93. Ejercicio de "creación controlada de la forma".	69	Figura 111. Cliente con una camiseta con el motivo RFC.	79
Figura 94. Sello Jama Coaque.	71	Figura 112. Productos de la tienda Vulgomaestre.	80
Figura 95. Pieza de barro precolombina.	71	Figura 113. Prehispanic-punk Boloh, 2014.	81
Figura 96. "Entonación de arcilla", Aníbal Villacis.	72	Figura 114. Obra colectiva de Primates Crew, Quito - 2019.	82
Figura 97. "Composición #15" y "Precolombino 15" (detalles)- Estuardo Maldonado.	73	Figura 115. Mural interior por Apitatán, Guayaquil -2019	82
Figura 98. "Precolombino" y "s/t"- Enrique Tábara.	74	Figura 116. "Cabeza shuar" - Anabel Uyana.	82
Figura 99. Obras de la serie "Símbolos" – Oswaldo Viteri.	74	Figura 117. Boceto por Anabel Uyana.	82
Figura 100. Tapices diseñados por Olga Fisch.	75	Figura 118. Sticker de la serie "Selva"	83
Figura 101. Peter Mussfeldt con los tapices de su serie "Pájaros"	75	Figura 119. Ilustración de Mo Vásquez.	83
Figura 102. Serigrafías de la serie "Sol figurativo", Mussfeldt, 1977.	75	Figura 120. Mo Vásquez y pintura mural.	84
Figura 103. Jesica Velasco y su colección.	76	Figura 121. Retablo de la serie "Azul".	84
Figura 104. Packaging de chocolates Toak-Guayasamin.	76	Figura 122. Moodboard sobre el diseño étnico y las propuestas visuales mixtas nacionales.	84
Figura 105. Portada del LP "Arcabuz" - Paula Barragán, 1988.	77		
Figura 106. "El cielo de mi casa" – Paula Barragán.	77		
Figura 107. "Tatuaje de centurias", Enriquestuardo, 2018.	77		
Figura 108. Perla Organic Chocolate.	78		

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Portada.....	II
Carátula interna.....	II
Composición visual 1.....	VIII
Composición visual 2.....	XVII
Composición visual 3.....	XVII
Portadilla 1.....	1
Portadilla 2.....	6
Portadilla 3.....	34
Composición visual 4.....	38
Portadilla 4.....	39
Portadilla 5.....	86
Moodboard Covid-19.....	88



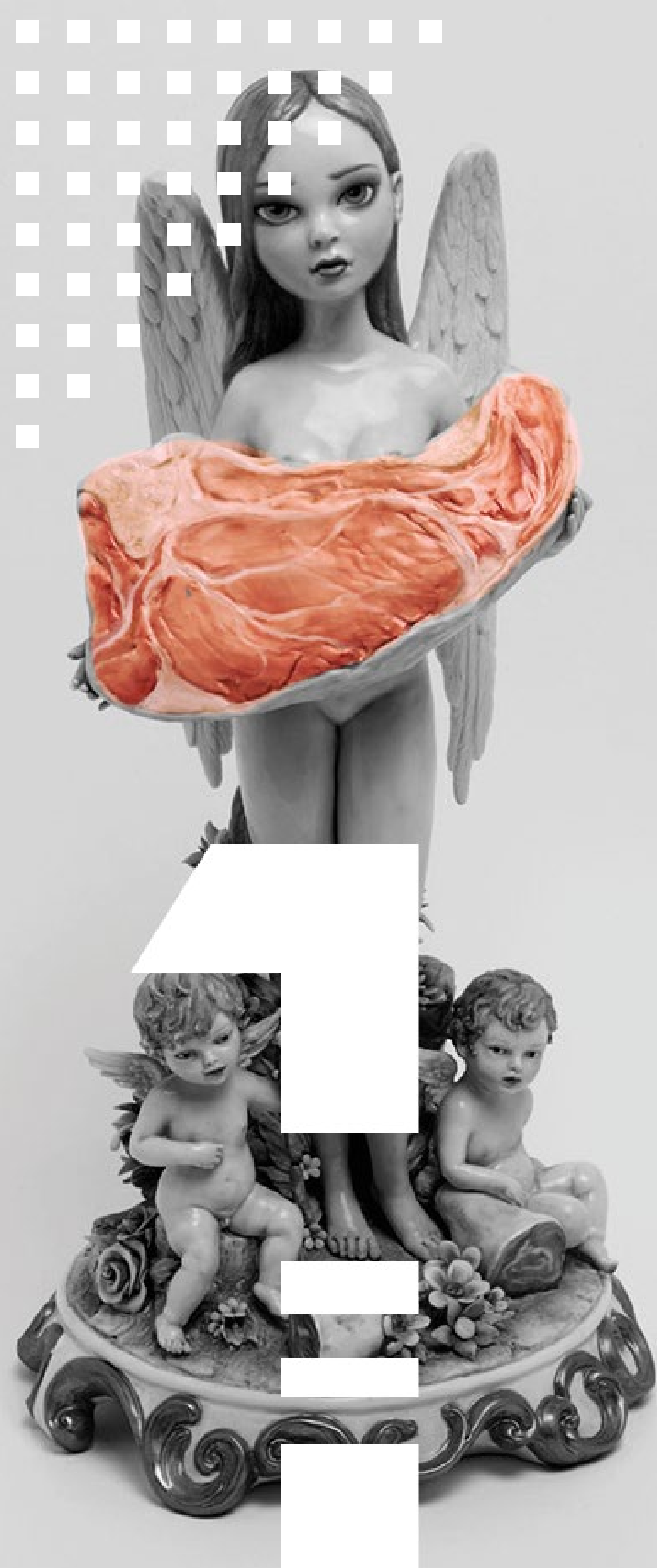
Arriba:
Composición visual 2
Fuente: elaboración propia, basada en la escultura "Chikkoi Kiba" de [@erikasculpture](#)

En la página siguiente:
Composición visual 3
Fuente: elaboración propia, basada en la ilustración para el álbum "[Sleep Party People's](#)" realizada por Roby Dwi Antono (2017) y "[Pinkie](#)" de Mark Ryden, 2020.



DESARROLLO





El Lowbrow y el Diseño Étnico, tendencias preponderantes del diseño ecuatoriano

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación o justificación

Durante el recorrido académico que supuso el Máster en Diseño Gráfico Digital, uno de los módulos que más cautivó mi atención, fue, sin duda, el de Cultura Visual. En cada clase que cursaba me fascinaban más las referencias de los movimientos de vanguardia y las propuestas de arte contemporáneo que circulan actualmente en el planeta. Varias de esas referencias para mi eran desconocidas, ubiqué el trabajo de ciertos autores de los cuales nunca había escuchado ni siquiera citar su nombre.

Empero, en algunos momentos, a pesar de desconocer a los autores o incluso el nombre bajo el cual se agrupaba su tendencia de trabajo logré detectar que muchas de esas gráficas eran similares a determinadas obras que había observado entre artistas e ilustradores de mi círculo geográfico.

Empecé a prestar más atención a los postulados del *kitsch* y el *camp*, a las categorías estéticas, al graffiti y sobre todo al *lowbrow*. Volví a revisar mi colección de estampas y postales y descubrí en muchas de estas la cercanía hacia estos estilos visuales. Examiné una vez más las cuentas de Instagram de varios creativos a los cuales les seguía los pasos desde hace un tiempo, y entendí entonces que, aunque sin las certezas conceptuales, me emocionaban las creaciones asociadas a surrealismo pop.

A estas alturas mi relación con el diseño étnico ya se había consolidado. Llevaba un tiempo estudiándolo, e involucrándome con algunos creativos (diseñadores o no, que trabajan bajo este eje conceptual), además, interiorizando en mi propia obra estos postulados. Me encantaba el tema, e indiscutiblemente lo retomaría en mi trabajo final de máster.

Paralelamente, desde hace algunos años, y como parte de mi práctica profesional, me ha interesado abordar el diseño desde una perspectiva cultural. En el año 2009 me gradué como diseñadora gráfica, pero antes había estudiado pintura; hasta hoy, tanto la pintura como las artes gráficas, son parte de mi actividad diaria. Como diseñadora, en muchas ocasiones, me resulta complejo deslindar en mi discurso los límites

entre el arte y el diseño. Y, definitivamente, considero que mientras nuevos estilos y tendencias emergen, los dos campos vuelven a enlazarse.

Estos elementos me han motivado a estudiar la cultura visual ecuatoriana, comprendiendo que, en su definición, tanto los campos de la cultura, el arte y el diseño, están presentes. La lectura de estos fenómenos permite comprender las características y las perspectivas estéticas que guían la producción cultural de un sector específico, así como los componentes de las diversas manifestaciones visuales y objetuales que surgen como resultado del trabajo de seres vinculados a las prácticas creativas.

Por tal razón, el interés para desarrollar esta propuesta proviene de la experiencia personal -como artista visual y docente investigadora-, reconociendo que en el Ecuador existe una escasa producción teórica sobre el análisis histórico y crítico del diseño gráfico, sus tendencias o sus autores.

En los últimos años, algunos rasgos estéticos se han vuelto habituales en las construcciones gráficas que circulan en el país, tanto en las artes visuales como en el diseño. El fortalecimiento de prácticas culturales *underground*, la combinación de escenarios fic-

ticios, surreales, y la asociación de las estéticas de los grupos étnicos existentes en el país, son cada vez más frecuentes en nuestra cultura visual. Sin embargo, los análisis sobre estas producciones suelen centrarse en el trabajo del artista o el diseñador y en su resultado gráfico; de este modo 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 este motivo, se ha vislumbrado un sector de vacancia cognitiva, mismo que se busca solventar con el desarrollo de la presente investigación, en la cual se propone conocer los antecedentes que dieron origen al desarrollo de obras asociadas al *lowbrow* y al diseño étnico en el territorio ecuatoriano.

Debido a los vínculos que he formado por mi trabajo, con el paso de los años he conocido de la obra de diversos artistas, diseñadores, ilustradores y varios creativos que no buscan ser enmarcados dentro de las profesiones señaladas, o bien desean reflejar su conocimiento en todas estas áreas. Como parte de este nexo he podido asistir a diversas exposiciones, coleccionar obras gráficas, postales, afiches y textos afines al estilo *lowbrow*, y cada vez más, me ha interesado asociarlo a mi propia obra plástica. Al mismo tiempo,

he trabajado con grupos de artesanos, originarios de diversas nacionalidades indígenas, los cuales en varios casos han combinado la actividad artesanal con el desarrollo de elementos únicos que bien pueden considerarse piezas de diseño de autor.

Las representaciones visuales que surgen desde la estética *lowbrow* han ido ganando terreno, han dejado de exhibirse fuera de los circuitos culturales tradicionales, y han penetrado estos espacios de difusión, logrando aceptación entre diversos públicos. Por otro lado, 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. Y, en el marco de una corriente Latinoamericana de diseño, los trabajos creados bajo los criterios del diseño étnico se fortalecen acogiendo la visualidad de las diversas culturas que conviven en el país.

Precisamente, sobre este último tema, he trabajado con antelación, estudiando la iconografía de ciertos grupos culturales y sus características compositivas plásticas, que difieren de los parámetros de la lectura estética occidental pero que, no obstante, hoy son preponderantes en la práctica del diseño gráfico local.

Las razones expuestas me han motivado a llevar adelante el análisis de estas dos tendencias estilísticas que desde hace algunos años y hasta la actualidad, conviven y se fortalecen dentro de la cultura visual ecuatoriana.

1.2. Planteamiento del problema

Cuando Wilém Flusser reflexiona sobre nuestro objeto de estudio señala que, en la contemporaneidad, “diseño significa más o menos aquel lugar en el cual el arte y la técnica (y por ello el pensamiento valorativo y el científico) se solapan mutuamente, con el fin de allanarle el camino a una nueva cultura” (Flusser, 2002, p. 25).

El vínculo entre las artes y el diseño hace que estos campos compartan rasgos estilísticos en curso de la historia, pero que, en determinado momento, cada uno defina su modo de expresión. El diseñador ecuatoriano Guido Díaz considera que las artes plásticas

han influido en el diseño, tanto como el diseño ha influido en las artes desde su consolidación como disciplina concreta. Desde diversas aristas, elementos constructivos de todo tipo suman a la producción del diseño, sin embargo, “mientras que el arte recibe esas influencias para devolverlas reinterpretadas, el diseño gráfico decodifica sus formas y su mensaje y los aplica para construir nuevas formas gráficas con las que informa, comunica, emociona y seduce” (Díaz, 2011, en Calisto y Calderón, 2014, p. XIV). Por tanto, el cruce fronterizo entre el arte y el diseño transforma los productos culturales, así como la lectura de estos.

La interpretación de la permeabilidad existente entre estos campos, como reflejo constructivo de una cultura estética específica, es la base para el desarrollo de esta investigación.

Considerando los procesos globales¹ tomamos la opinión de Ortiz (1997) quien cree necesario observar la contemporaneidad del mundo desde su configuración por varias zonas inconexas, que van desde lo multidisciplinario de la vida posmoderna hasta lo semejante en diferentes puntos del planeta; fenómeno

que ha roto barreras a través de la conexión digital. De este modo, la mundialización de la cultura no involucra la extinción de prácticas culturales propias de diversos sectores geográficos, por el contrario, genera nuevas construcciones que conviven y se alimentan de estas. En este escenario, el diseño se convierte en un modo de proyectar esta avenencia global.

Este fenómeno, descrito bajo el término “glocal” y desde la visión de quien lo acuñó (Roland Robertson, 1995), 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). Con este concepto se resume un modo de actuación común en la actualidad, donde se piensa de manera global, pero se actúa de modo local. 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 per-

¹ Es necesario señalar que, durante los inicios del 2020, un fenómeno global sanitario, que afectó a todo el planeta, permitió que las conexiones globales se intensificaran. Al mismo tiempo que los conceptos asociados a la globalización tomaron fuerza la necesidad de adaptar estrategias globales a los mercados locales, para maximizar sus ventas, también ha permitido que la glocalización sea más evidente.

sonalizar sus creaciones considerando las costumbres y rasgos identitarios culturales específicos de un sector geográfico concreto.

Tomando en cuenta estos antecedentes, en el proceso exploratorio surgieron algunos 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 arte² 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

² 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.

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 analizan las diversas formas de expresión de estas tendencias en un período comprendido entre los años 2010 al 2019 (aunque se revisan también obras realizadas durante los primeros meses del 2020), contrastando las características generales del *lowbrow* y del diseño étnico con las manifestaciones en el diseño gráfico ecuatoriano, resaltando el trabajo de varios autores nacionales y de determinadas creaciones gráficas.

1.3 Estructura de la memoria

Para analizar la producción gráfica afín al *lowbrow* y al diseño étnico en el Ecuador, en este trabajo se han establecido cinco bloques de contenidos que permiten un recorrido por los antecedentes y la consolidación

de estos estilos.

En este primer capítulo de la investigación se realiza una introducción al tema, señalando la motivación y estableciendo el problema a ser estudiado.

Dentro del segundo capítulo se establece un marco referencial, en el cual se señala el estado de la cuestión, construido por medio de la revisión de producciones académicas y textos especializados que han servido de base para el estudio de los dos estilos seleccionados. Estos documentos han permitido, también, enmarcar los antecedentes generales que motivaron la consolidación de estas propuestas visuales; elementos que se retoman en el cuarto capítulo, delimitando su símil con el caso ecuatoriano. En este segundo momento, además, se señalan los fundamentos teóricos y visuales, considerando tres conceptos medulares: Cultura visual, Estética y Diseño; que posibilitan el estudio del contexto, y de las piezas gráficas seleccionadas, para entender cómo se muestran estos estilos en el Ecuador.

En el tercer capítulo se define la hipótesis, los objetivos



Figura 2. "Mujer ave" pintura corporal de Mónica Vásquez (2015) con referencias lowbrow y motivos étnicos.
Fuente: Archivo de [Arte Contemporáneo Ecuador](#).

y la metodología utilizada en este proyecto.

En el cuarto momento, analizamos la cultura visual ecuatoriana en el período comprendido entre los años 2010 al 2019; resaltando las corrientes globales de arte que influyeron previamente en la visualidad de este territorio. Planteamos un recorrido histórico por los antecedentes que permitieron la consolidación del *Lowbrow* a nivel internacional, creando una analogía con el caso ecuatoriano, para definir el contexto de surgimiento y los autores vinculados a este estilo a nivel nacional. Seguidamente, se examina la corriente estética Latinoamericana denominada Diseño Étnico y cómo esta se expresa en la construcción gráfica nacional. En este cuarto capítulo, además, se analizan las propuestas gráficas en las cuales se combinan estos dos estilos, reflexionando sobre los factores que han permitido y potenciado la convivencia del *lowbrow* y el diseño étnico en el país; dando así respuesta a la hipótesis planteada.

En el quinto capítulo se establecen las conclusiones y la perspectiva que surge a partir de esta investigación.



Los orígenes del lowbrow y del diseño étnico.

2. MARCO REFERENCIAL

En este segundo capítulo se han planteado dos etapas. Primero, el estado de la cuestión, en el cual se citan los estudios previos que contribuyen a este caso, que, además, permiten entender el contexto de surgimiento y consolidación de los estilos *lowbrow* y diseño étnico; señalando de este modo los orígenes de estas tendencias. Segundo, los fundamentos teóricos y visuales, que incluyen conceptos macros que engloban esta reflexión y definen la línea teórica para los análisis del cuarto capítulo; en este apartado también se establecen los elementos visuales principales que dan cuenta de la configuración gráfica de estos estilos.

Como resultado de estas revisiones documentales, al cierre de este capítulo, se marcan las conclusiones que surgen de esta etapa de exploración, que, junto a la propuesta metodológica, dan paso al estudio de estos movimientos estéticos en el caso ecuatoriano.

2.1. Estado de la cuestión.

Al establecer el estado del arte es necesario señalar que las búsquedas han sido variadas considerando que se estudian dos estilos; sin embargo, estas revisiones han ratificado la ausencia de estudios específicos sobre estos temas en el país, lo que contrasta con la circulación de contenidos visuales. En los dos casos, aunque existen aportes internacionales de carácter científico previo, se debe mencionar que, hasta la actualidad, no se ha podido relevar ninguna publicación que aborde específicamente los orígenes del *lowbrow*, ni del diseño étnico en el Ecuador.

En referencia a los dos estilos, entre las fuentes bibliográficas se han analizado tesis, artículos científicos, textos especializados desde varios campos multidisciplinarios, en vínculo con el diseño, y también revistas impresas y digitales (con artículos de difusión) que permiten reflexionar sobre la convivencia de estilos existente dentro de la cultura visual de un sector geográfico concreto.

Para poder dar cuenta del análisis de estos estilos consideramos que, al momento de catalogar el trabajo de autores, que comparten rasgos comunes o que

Portadilla 2
Fuente: elaboración propia, basada en la obra "Laundrette" de [Ray Caesar](#) (2017).

participan de las mismas ideas, solemos usar los términos estilo, tendencia e inclusive movimiento, para referirnos a estos, sin discrimen de las particularidades que cada expresión presenta dentro del mundo del arte. Empero, con estos términos, buscamos describir las representaciones visuales en las cuales un creador ha dejado su impronta personal, estableciendo su propio modelo de reflejar la realidad.

Por esto, al referirnos a un estilo no se observan las características subjetivas o particulares de un grupo, más bien se consideran “características formales, objetivas, de modelos de discurso considerados en sí mismos. Por tanto, el estilo es un sistema de exigencias unidas entre ellas de manera orgánica” (Souriau, 2010, p. 541). Y, aunque dentro de un movimiento se comparten estilos, y muchos de estos estilos marcan tendencias, en el proceso creativo, cada autor “selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza y construye” su obra; de este modo, “no se trata de reflejar tanto como de recibir y construir” con estas bases una propuesta nueva que guarde rasgos individuales (Goodman, 2010, p.23).

A partir de estas definiciones nos proponemos analizar la configuración histórica y gráfica de dos estilos: el *lowbrow* y el diseño étnico, tomando en cuenta el contexto social y las influencias que consolidaron estos movimientos, sus artistas pioneros y los espacios de difusión de sus obras.

2.1.1. Antecedentes sobre el *Lowbrow*.

A qué nos referimos al hablar del *Lowbrow*.

Aunque, en la actualidad, los modos de expresión gráfica relacionados al *lowbrow* se han ampliado, este estilo, también llamado surrealismo pop³, tiene en estos dos movimientos artísticos previos –el surrealismo y el pop art– la base para la configuración de sus obras.

Para entender esta propuesta visual de arte y diseño que circula en nuestro medio es necesario analizar los orígenes y las influencias que permitieron arribar no solo a los modos de expresión, sino incluso, al nombre

del estilo. Inicialmente se consideraron como obras de tipo *lowbrow* aquellas que estaban inspiradas en las manifestaciones de la *low culture*⁴, que según Anthony Ausgang (2014) implicaban “el resurgimiento de marginales oscuros de épocas anteriores”. Esta opinión puede deberse a que, como lo señala Robert Williams (considerado como el iniciador de este movimiento), los artistas *lowbrow* se vieron influenciados por “el Síndrome de Bohemia, que es el movimiento revolucionario, anarquista y antisocial del siglo XV” (Bilgi, 2017, p. 233). Sin embargo, Ausgang, uno de los pioneros dentro de la segunda ola del movimiento *lowrow*, cree que este estilo se estaba convirtiendo en un espacio para resaltar íconos olvidados, temas de la cultura de masas que las nuevas generaciones ya no recuerdan, lo cual estaba acabando con el movimiento. Por esto, durante la segunda ola surgieron nuevas formas de expresión *lowbrow* ancladas a la ilustración y el *toy art*.

Aunque este estilo nació en los Estados Unidos, su influjo se esparció alrededor del mundo. Implícitamente abandonó los espacios callejeros y contraculturales

3 Kirsten Anderson editor el libro Pop Surrealism señala que el *lowbrow* y el surrealismo pop están relacionados, aunque son movimientos diferentes; pero Matt Dukes Jordan, creador de Weirdo Deluxe, cree que se pueden usar las dos denominaciones para hablar de este estilo artístico.

4 *Low culture*, con este término suele hacerse referencia, en forma despectiva, a las expresiones de la cultura popular y de la cultura de masas, que difieren de las muestras elitistas de alta cultura.



Figura 3. "Apetito de destrucción" – ilustración de la portada del libro recopilatorio de Robert Williams.
Fuente: [Robert Williams Gallery](http://RobertWilliamsGallery.com).

para ingresar a los circuitos de arte tradicionales, rebasando los soportes clásicos e influyendo, incluso, en el campo de la publicidad.

El *Lowbrow* fue el resultado de la conjunción de diferentes hechos de la vida cotidiana que sucedían en las calles. Personas muy diferentes, como amantes de las motocicletas y coches customizados, *surfistas*, *skaters*, hippies, dibujantes de cómic y muchos otros que tenían como principio alejarse de las normas y seguir las propias suyas (...). Los artistas del *Lowbrow* no salieron precisamente de academias, aunque muchos de ellos estudiaron arte; otros venían de entornos y situaciones muy diferentes, de barrios marginales, especialmente de New York y Los Ángeles (Puga, 2017, p. 16).

No obstante, dada la amplia investigación ejecutada por Joseph R. Givens, y luego de describir las características del movimiento, este autor, lo conceptualiza en estos términos: "Lowbrow Art es un arte figurativo ejecutado en medios tradicionales que explota las convenciones estéticas de la cultura visual popular para involucrar al espectador con una narrativa o narrativa implícita"⁵ (Givens, 2013, p. 41).

5 El texto original de la cita es: "Lowbrow Art is figurative art executed in traditional media that exploits the aesthetic conventions of popular visual culture in order to engage the viewer with a narrative or implied narrative".

Su definición se basa en el análisis de las obras de los artistas pioneros de este movimiento. Aunque, como se señaló, dado que la influencia *lowbrow* ha rebasado los límites del arte, es necesario reconsiderar las lecturas para incluir los trabajos que bajo esta línea de pensamiento se han situado en el campo de los objetos y las gráficas asociadas a la ilustración y la publicidad.

Considerando que, en la primera etapa de consolidación, este movimiento fue rechazado por las lecturas de las bellas artes, la acción de estos artistas se basó en la autogestión y la búsqueda de espacios alternativos para su difusión. Este fenómeno motivó la expresión a través de posters, estampas, fanzines y el más variado universo de objetos. Por esto "el *lowbrow* engloba diferentes manifestaciones del arte y su estética combina a su vez la del tatuaje con los *cartoons* clásicos, el cómic *underground*, la cultura *surf*, *hot rod*, *tiki*, el graffiti, entre otros" (Puga, 2017, p. 18,19).



Figura 4. "Enchiladas de amor" de Robert Williams.
Fuente: [Robert Williams Gallery](https://www.robertwilliams.com/).

Orígenes e influencias.

Hay varias teorías sobre los orígenes del *lowbrow*. En 1979 Gilbert Shelton, quien trabajaba en la editorial *Rip Off Press*, era responsable de la publicación de un libro recopilatorio de la obra de Robert Williams, artista que incluía en sus trabajos elementos asociados al cómic y

a las muestras culturales *underground*. Shelton solicitó al artista que escogiera un título para el libro. Finalmente, este trabajo se editó bajo el nombre "*The Lowbrow Art of Robert Williams*" (fig. 3), que se traducía como "El arte de mal gusto de Robert Williams", como marca de su humor auto despreciativo.

Sin intención, esta denominación establecería el nombre de un movimiento artístico (Givens, 2013; Nebot, 2013), con rasgos eclécticos, que marcaría las producciones de fines del siglo XX. Este movimiento poco a poco entraría formar parte de los espacios de arte tradicionales, a pesar de haberse originado acogiendo elementos de los circuitos alternativos contraculturales. En 1994 Robert Williams crearía la revista *Juxtapoz* (fig. 5), que se convertiría en el principal medio de difusión de la obra de los artistas cercanos a este tipo de trabajos, magazín que se mantiene hasta hoy.

El *lowbrow* se empezó a configurar en Los Ángeles, en la década de 1970⁶, asociado al movimiento punk, los cómics, el *surf*, el *skate*, el graffiti, el arte urbano, la

cultura *tiki*, la *kustom culture* y otras culturas callejeras. Los autores afines a este estilo, en muchos casos sí poseían formación en artes, pero rechazaban los convencionalismos adoptados en las academias, por ello utilizaban estos recursos variados coligados a las expresiones culturales de masas. Las primeras muestras de este estilo fueron expuestas en galerías alternativas de California y Nueva York, hasta consolidarse y difundirse alrededor del mundo, asociado al diseño, la ilustración y la creación de objetos de diseño de autor.

Por su parte, Esaak (2020) señala que los orígenes del *lowbrow* se remontan décadas atrás, hacia la época de los *hot rods*, la *kustom culture* y a la cultura *surf* del sur de California. Según esta autora, "Ed (Big Daddy) Roth" es a quien se le atribuye la creación del movimiento *lowbrow* -aunque aún sin ese nombre- al desarrollar el personaje Rat Fink a fines de los 50's.

Para los años 60, este estilo se bifurcó en comix⁷, con la revista ZAP (fig. 6) y el trabajo de R. Crumb, Víctor Moscoso, S. Clay Wilson y el ya mencionado Williams.

⁶ Aunque el nombre del movimiento se establece en 1979, el *lowbrow* se empezó a gestar antes de su definición asociada al libro de Robert Williams.

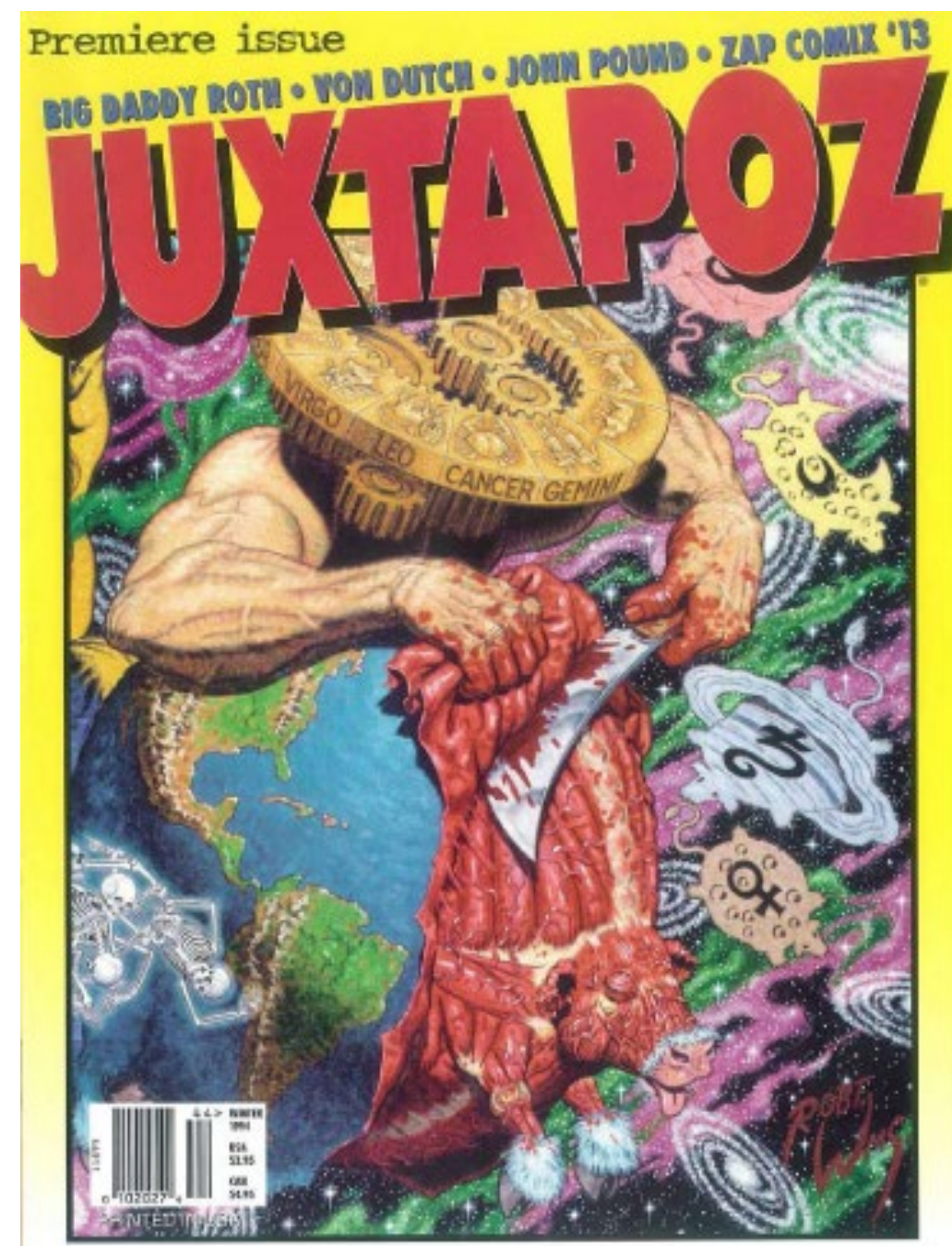


Figura 5. Portadas de la revista Juxtapoz, N°1 de 1994 y N°131 de 2011.
Fuente: Descarga libre en red, sitio web de [Juxtapoz](http://juxtapoz.com).

Con el paso de los años este estilo fue adquiriendo las influencias de los dibujos animados, las comedias de televisión de aquella época, la música rock y psicodélica, el arte *pulp*⁸, el porno suave⁹, los cómics, la ciencia

este movimiento, opuesto a los convencionalismos artísticos que predominaban por ejemplo en New York, la saturación de la producción que comportó el auge del llamado expresionismo abstracto permitió que

ficción, las películas del género de terror "B"¹⁰, el anime, entre otros rasgos contraculturales, que pueden apreciarse, por ejemplo, en la figura 4.

Todos estos elementos, coincidentes en un contexto sociocultural específico, influenciaron el nacimiento del *lowbrow*, siendo este escenario donde abrevaron los artistas y su estética, que reflejaba la cultura popular que los rodeaba en aquella época, incluyendo en sus trabajos reflexiones irónicas y críticas sobre lo que pasaba en EE. UU. Aunque inicialmente las Bellas Artes no aceptaban

mucha gente se sintiera atraída por esta nueva propuesta –el *lowbrow*– que retomaba los elementos del surrealismo y del pop.

El desconocimiento hacia el *lowbrow* que surgía desde las Bellas Artes se veía reflejado en las publicaciones y catálogos que hicieran ciertos historiadores de arte. Como referencia de lo antedicho, en 1997, Anna Guasch publica su texto "El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995" y en el capítulo denominado "La nueva imagen de la pintura americana: 1977 a 1985", aunque aborda el trabajo de Keith Haring o Jean Michel Basquiat, cuya obra tomaba como recurso al graffiti, y analiza exposiciones como la Bad Painting, nunca menciona las muestras de los artistas que se aglutinaban alrededor del movimiento *lowbrow*, y que ya para esos años habían establecido un circuito de galerías que exhibía sus obras.

Por ejemplo, Robert Williams y Gary Panter expusieron su obra en galerías alternativas en New York. Aunque, siendo Los Ángeles el epicentro de este movimiento galerías como la Psychedelic Solutions Gallery de Ja-

7 El uso del término "comix" se popularizó a partir de 1968 con las publicaciones del cómic book de Robert Crumb titulado Zap Comix; con esta denominación se acogen las publicaciones de cómic underground.

8 Los *pulp* magazines eran publicaciones impresas en papel barato (con pulpa de madera) y sin guillotinar. El contenido de estas revistas está asociado a la ficción escapista, con recursos de fantasía y acción; las portadas eran muy llamativas, sugerentes, y su lenguaje sencillo, directo y obsceno.

9 Esta categoría hace referencia al género pornográfico en el que los actos sexuales no son evidentes.

10 El cine de tipo B se refiere a un género de cine comercial de bajo presupuesto que incluía en los contenidos de la película elementos de publicidad. Este género era considerado como inferior frente a las producciones de Hollywood, siendo catalogado negativamente por la crítica.



Figura 6. Portada del comix Zap.
Fuente: Descarga en red del sitio [la cúpula](#).



Figura 7. Propuesta inicial de Robert Crumb para la portada de "Cheap Thrills" cover art Awesome.
Fuente: Drew Friedman en el sitio [comicarfans](#).

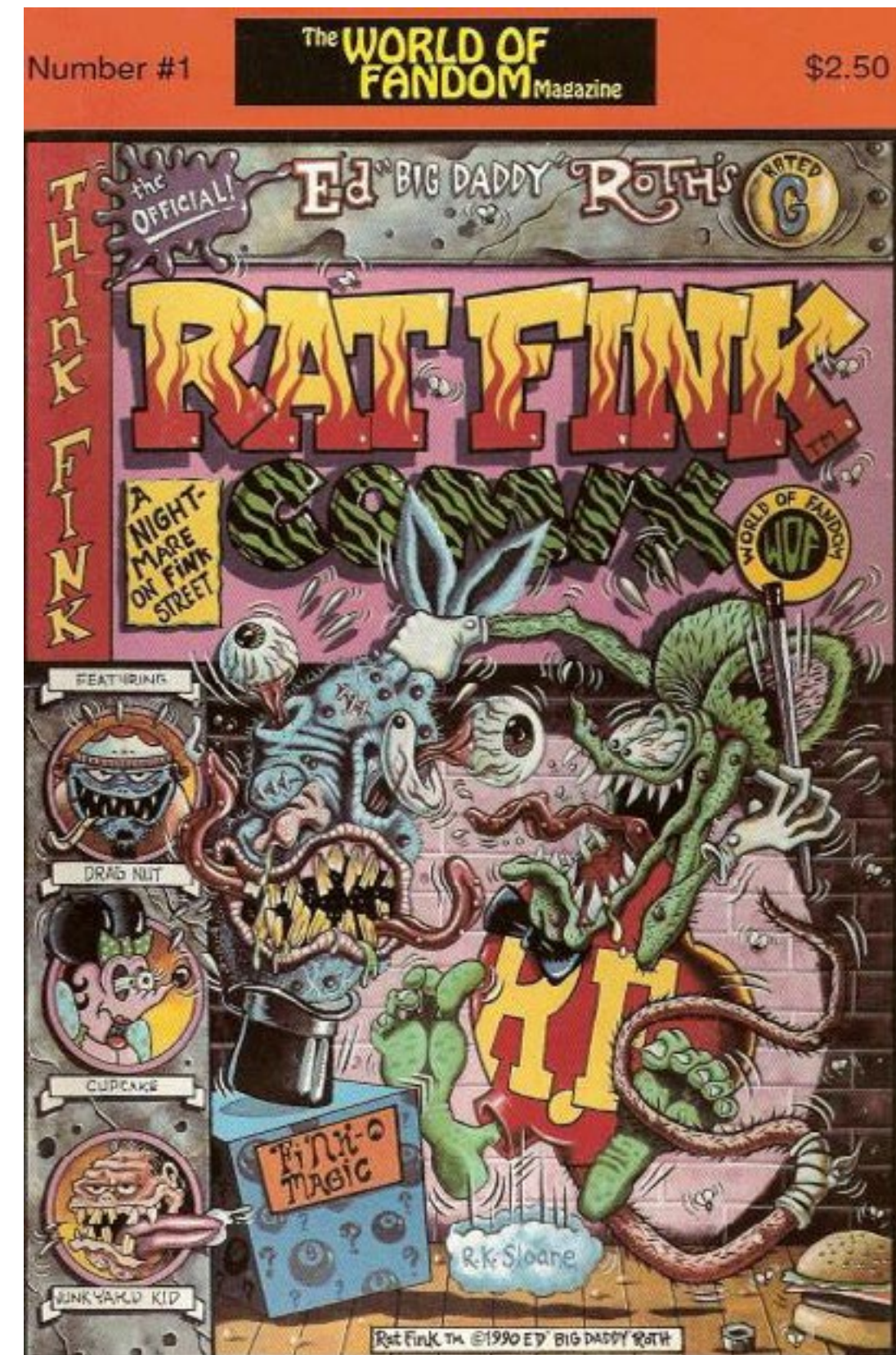


Figura 8. Ed "Big Daddy" Roth's Rat Fink # 1.
Fuente: Descarga en red del sitio [underground collectibles](#).

caeber Kastor y la galería Zero One, en Hollywood, de John Pochna, contribuyeron a la difusión del movimiento. "El Lowbrow tuvo la suerte de contar con dos personas muy importantes que fueron determinantes

a la hora de impulsar este movimiento, son Billy Shire y Greg Escalante, fundadores de las galerías La Luz de Jesús y Copro Nason Gallery" (Puga, 2017, p. 339), quienes cambiaron el modo de ver estas obras que

nacieron asociadas a la marginalidad y encontraron su sitio en el campo de las artes. Lo que nació como una propuesta de arte emergente *underground* llegó a cautivar incluso a grandes marcas, que utilizaban en sus publicidades estas revolucionarias formas de expresión visual, copando anuncios, portadas de discos e incluso vitrinas de tiendas, propuestas de moda y la producción de objetos. Para Givens (2013), es práctico y preciso agrupar todas las expresiones gráficas afines bajo la nomenclatura de "Lowbrow Art", en oposición al otro descriptor frecuente: "Pop Surrealism". Este último nombre, según Givens (2013), se originó en la exposición homónima del Museo de Arte Contemporáneo Aldrich, de 1998, pues el término resultaba familiar con

dos estilos ya existentes, lo que lo hacía atractivo para galerías y comerciantes de arte. Adicionalmente, muchos artistas del movimiento *lowbrow* no se identifican con el surrealismo pop:

El pop art y el surrealismo son dos movimientos artísticos distintos con historias dispares e intenciones conflictivas. Los artistas pop surgieron en la década de 1960 y estaban preocupados por la cultura material y la existencia contemporánea, mientras que los surrealistas estaban interesados en los fenómenos subconscientes y metafísicos, que eran las principales preocupaciones del discurso psicológico en la década de 1920. El término surrealismo pop implica que los artistas se adhieren a las convenciones formales del arte pop y el surrealismo sin reconocer los fundamentos intelectuales que fueron el marco conceptual de estos estilos¹¹ (Givens, 2013, p. 8).

Sin dejar de lado estos antecedentes conceptuales, describimos, a continuación, los movimientos artísticos y las expresiones culturales más preponderantes que permitieron la configuración del *lowbrow* art.

¹¹ La cita original está escrita en inglés, la traducción corresponde a la autora.



Figura 9. "Five O'Clock Shadows un Disney-Dali Land" de Schorr, 1996.
Fuente: [OCIMAG](#) (2017).



Figura 10. "Unnatural Magic" de Mark Bryan.
Fuente: Cuenta de Instagram [Art of Mark Bryan](#).



Figura 11. "Aurora" de Mark Ryden.
Fuente: Descarga libre en red del sitio elplattillo.comilon.



Figura 12. "Alice in the sea of Tears" 2019, de Simona Candini.
Fuente: Cuenta de Instagram [Beautiful Bizarre magazine](https://www.instagram.com/BeautifulBizarreMagazine).

El surrealismo.

Este movimiento surgió desde el dadaísmo, agrupando prácticas artísticas y literarias que buscaban expresar los pensamientos y sentimientos inconscientes. Los artistas de este movimiento practicaban el automatismo psíquico utilizando "los métodos freudianos de la libre asociación, los estados de trance y los sueños", lo que propició el dibujo automático donde "el consciente deja de operar y surge el flujo de imágenes y palabras directamente del inconsciente" (Hodge, 2017, p.41).

Los pioneros del *lowbrow* tienen reparos para ser considerados surrealistas pop, sin embargo, dentro de los autores de la denominada segunda ola del movimiento, la cercanía con el estilo surrealista, e incluso las referencias hacia obras y autores connotados, es más evidente.

En las figuras 9 y 10 se aprecian obras de Todd Schorr y Mark Bryan en las que evocan a Salvador Dalí, uno de los representantes más reconocidos del movimiento surrealista en sus orígenes. No obstante, en la obra de Schorr se puede reconocer mayor ironía, la inclusión de elementos de la cultura de masas y la acidez con la que surgió el género *lowbrow*.

Las nuevas propuestas del estilo suavizan los escenarios, crean espacios oníricos, se asocian a la imaginación y el inconsciente de cada autor, tal como sucede en el surrealismo, pero, al mismo tiempo, demuestran

una mayor influencia de la ilustración infantil (fig. 11 y 12). Este nuevo planteamiento del *lowbrow* ha significado, por ejemplo, la crítica del propio Robert Williams, quien en una entrevista expresaría: “Ese mundo del que vengo está muerto hace mucho tiempo. Traté de arrastrarlo a Juxtapoz, y duró un tiempo, pero ahora tienes una generación completamente nueva de artistas inocentes que son complacientes, y quieren ganarse la vida y hacer felices a las personas” (Williams, 2009 en Givens, 2013, p. 69, 70).



Figura 13. “Look Mickey” de Roy Lichtenstein.
Fuente: Descarga en red del sitio [Subasta real](#).

El Pop art.

El término *pop art* surge de la expresión inglesa «popular art» usada para describir “un amplio repertorio de imágenes populares, integrado por la publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela, los cómics, etc., es decir, por el repertorio icónico de la cultura urbana de masas” (Marchán Fiz, 2012, p. 31-33). El término como tal no posee un sentido crítico en referencia a las



Figura 14. “Campbell's soup” de Andy Warhol.
Fuente: Cuenta de Instagram [Andy Warhol Archive](#).

clases sociales bajas, tampoco busca relación con la idea romántica del arte del pueblo; por el contrario, el uso del término popular, en este caso, referencia a la sociedad de masas y a su convivencia en un entorno cultural urbano e industrial. De este modo, el *pop art* se apropió de los aspectos comunes y banales dentro de la cotidianeidad de la sociedad industrializada y consumista (fig 13 y 14).

La versatilidad de la expresión surgida a partir del *pop art* proyectó una exploración semiótica connotativa en el campo del arte y permitió el desarrollo de nuevos movimientos que configuran la era *post-pop* (Marchán Fiz, 2012). En California tuvo amplio desarrollo la subtendencia del *Funk art*.

El *funk* exploró técnicas como el *assemblage* (fig. 15) y se caracterizó por la obsolescencia de sus obras. La actitud impresa en estas se relacionaba con “la vulgaridad de los objetos creados, a bajo precio, con la grosería de los materiales y las técnicas empleadas, así como con su naturaleza efímera (...) Los mejores *funky* contienen elementos humorísticos, ridiculizando el sexo, la religión, el patriotismo, el arte, la política” (Marchán Fiz, 2012, p. 89). El *funk art* se había apropiado del *assemblage* del pop optimista con fines de agitación y destrucción; estas características le hicieron merecedor a la denominación de *Shocker Pop* o *Acid Pop*. Y es, precisamente, esta vertiente del pop



Figura 15. The Bronze Pinball Machine with Woman Affixed Also, Edward Kienholz y Nancy Reddin Kienholz, 1980. Fuente: Descarga del sitio [tageswoche.ch](https://www.tageswoche.ch).

art, la que contribuyó al desarrollo posterior del movimiento *lowbrow*.

Simón Marchán Fiz (1974) señala que el *shocker pop* estaba “íntimamente ligado a la evolución del *underground*”; planteaba, además, que la versión más avanzada de este movimiento es: (..) paralelo a los cómics de superhorror y sexualidad como Barberella o a los aun *underground* Comix de G. Shelton, B. Crawford, R. Crumb, etc. (...) La ideología del *shocker-pop* mezcla el culto de las drogas con la porno-política, la admiración por Mao con la pansexualidad. Pero en este aparente caos se develan unas constantes: la confrontación de la sociedad del capitalismo tardío con sus preferidas y amadas: el poder, el sexo, el crimen, la guerra, la pornografía, el horror, etc. (Marchán Fiz, 2012, p. 90).

Frente a este planteamiento teórico, nos atrevemos a señalar, qué, si a posterior el libro de Robert Williams no hubiese ganado tal reconocimiento bajo el título que el mismo asignó, tal vez el día de hoy no nos referiríamos al movimiento que estudiamos bajo ese nombre, ni como surrealismo pop, sino simplemente como *shocker-pop*.



Figura 16. "Trash" Alex Gross, 2020. Fuente: Cuenta de [Instagram Alex Gross](https://www.instagram.com/AlexGross).



Figura 17. Cartel elaborado por Lee Conklin, 1968 para un evento organizado por Bill Graham.
Fuente: [Villalba, 2014](#).

La cultura *underground*: La música, el comix, el graffiti y el tatuaje como medios de expresión.

Aunque existen múltiples expresiones contraculturales, el graffiti, el tatuaje y comix son las muestras más recurrentes en el arte *lowbrow*; estas propuestas visuales a su vez se vieron influenciadas o influyeron en la producción musical del momento.

Durante los últimos años de la década de 1960 el movimiento hippie había ganado terreno entre los jóvenes. California se había convertido en un punto de encuentro en el cual el rock and roll, las drogas psicodélicas y el amor eran parte de la escena. Surgieron, entonces, propuestas gráficas inspiradas en el Art Nouveau (fig. 17), con elementos que parecían diluirse en el soporte y con tipografías deformadas que buscaban imitar los efectos producidos por los alucinógenos como el LSD. La publicidad de estas bandas empezó a cubrir las calles de Los Ángeles y San Francisco propiciando el nacimiento del Arte Psicodélico y permitiendo el reconocimiento de varios artistas. “Junto con Alton Kelley, Stanley “Mouse” Miller, Victor Moscoso y Wes Wilson, Rick Griffin (fig. 18) se hizo conocido como uno de los “Cinco Grandes” de la psicodelia” (Stephenson, 2019, s/p). El arte psicodélico y los carteles para eventos musicales fueron de gran influencia para el movimiento *lowbrow* posterior.

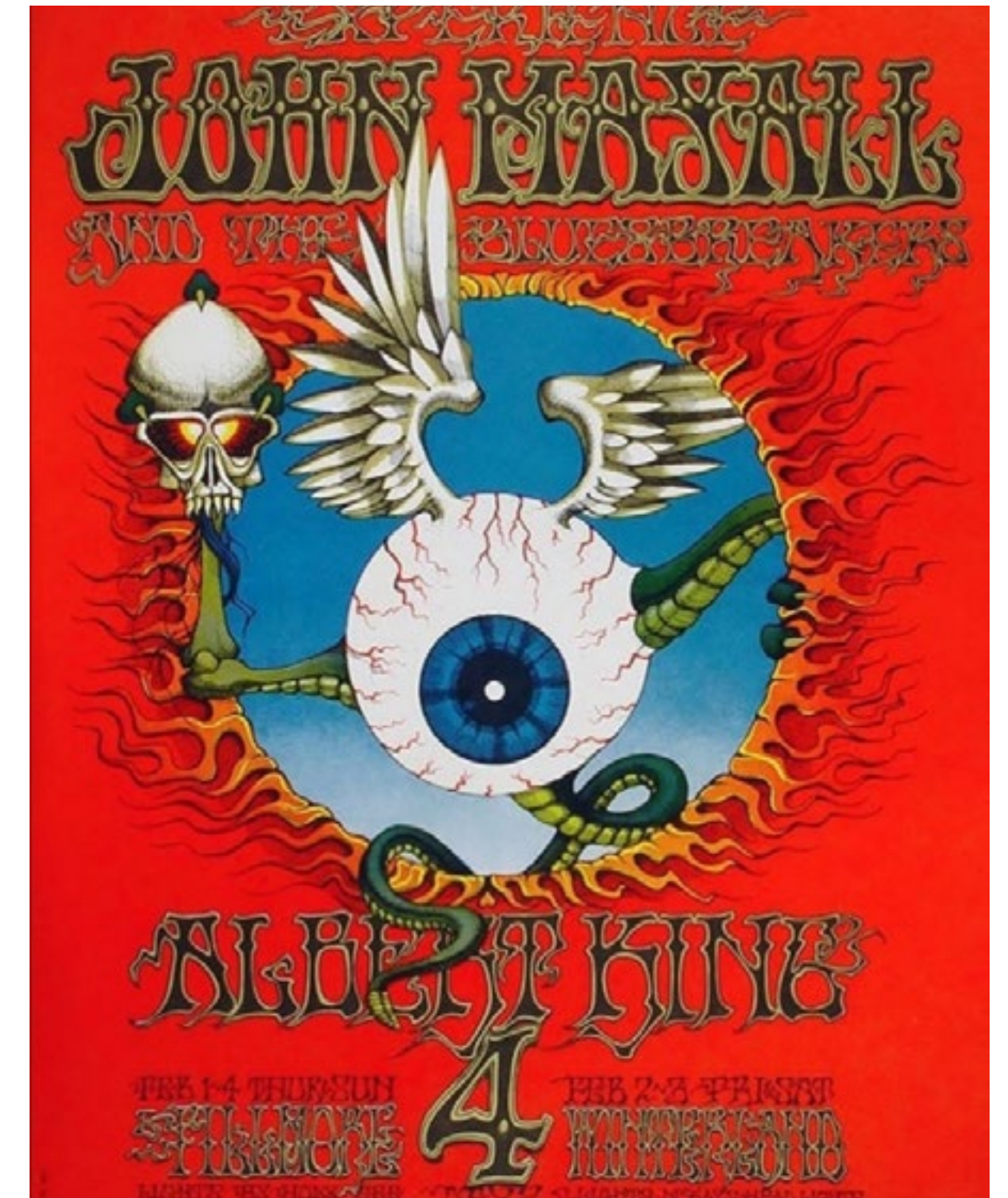


Figura 18. Cartel para Jimmy Hendrix de Griffin, 1968.
Fuente: Cuenta de Instagram [Rick Griffin designs](#).

Varios autores que habían realizado estos trabajos además elaboraron portadas de discos. Por ejemplo, la ilustración que sostiene en sus manos Robert Crumb (fig. 7) dentro de la misma ilustración por él realizada, se convirtió en la portada de “Cheap Thrills”, para la banda en la que participaba Janis Joplin. La obra “Apetito de destrucción” de Rober Williams (fig. 3) no solo fue la portada del libro que daría origen al



Figura 19. Portada del disco "One hot minute" de Red Hot Chili Peppers.
Fuente: Cuenta de Instagram de [Mark Ryden](#).



Figura 20. Portada del disco "Dangerous" de Michael Jackson.
Fuente: Descarga en red de [Juxtapoz](#).



Figura 21. Portada del disco "Sympathy".
Fuente: Descarga en red del sitio [pigtaileinpaint.org](#).

movimiento *lowbrow*, esta pintura fue considerada como carátula del disco homónimo de Guns N 'Roses, aunque sería rechazada en el primer lanzamiento del disco. Así mismo, Mark Ryden ha trabajado en las portadas de discos para Michael Jackson y Red Hot Chili Peppers, aunque además ha ilustrado para otros artistas como Jimi Hendrix, o la carátula titulada "Sympathy" (fig. 19 a 21).

El **punk o punk rock**, como género musical y su estética es otra de las vertientes que ha sumado al *lowbrow*, pues muchos de sus exponentes se identifican con su filosofía contracultural.

El concepto de "DYD" o "hazlo tú mismo" estuvo asociado a la obra de estos artistas, que preferían fabricar sus instrumentos e incluso su ropa; no solo la *Kustom Kulture* se nutrió de esta idea, también la expresión gráfica, que consecuente con el pensamiento punk era agresiva y extravagante, buscando llamar la atención. Este fenómeno impulsó además la producción de fanzines (fig. 22). Los artistas de inicios del *lowbrow* (fig. 23) vivieron el cambio de las tecnologías, que poco a poco iban dejando de lado el mundo analógico, cada vez más fueron incorporando en su producción el uso de herramientas digitales domésticas que les permitieran difundir su obra.

El mundo del **comix** ha sido otro de los propulsores de este movimiento artístico. Esta vertiente que surgió desde las propuestas del cómic *underground* dejó de ser un producto subcultural hasta encontrar cabida en el mundo de las artes. El vínculo con el *lowbrow* obedece a que "muchos de estos artistas venían del mundo del diseño gráfico y encontraron en la ilustración un modo de expresarse artísticamente (...) de manera crítica, mezclando elementos de la cultura popular con otros fantásticos y oscuros" (Puga, 2017, p. 27).



Figura 22. Punk Magazine.
Fuente: Descarga del sitio rockcrime.jp

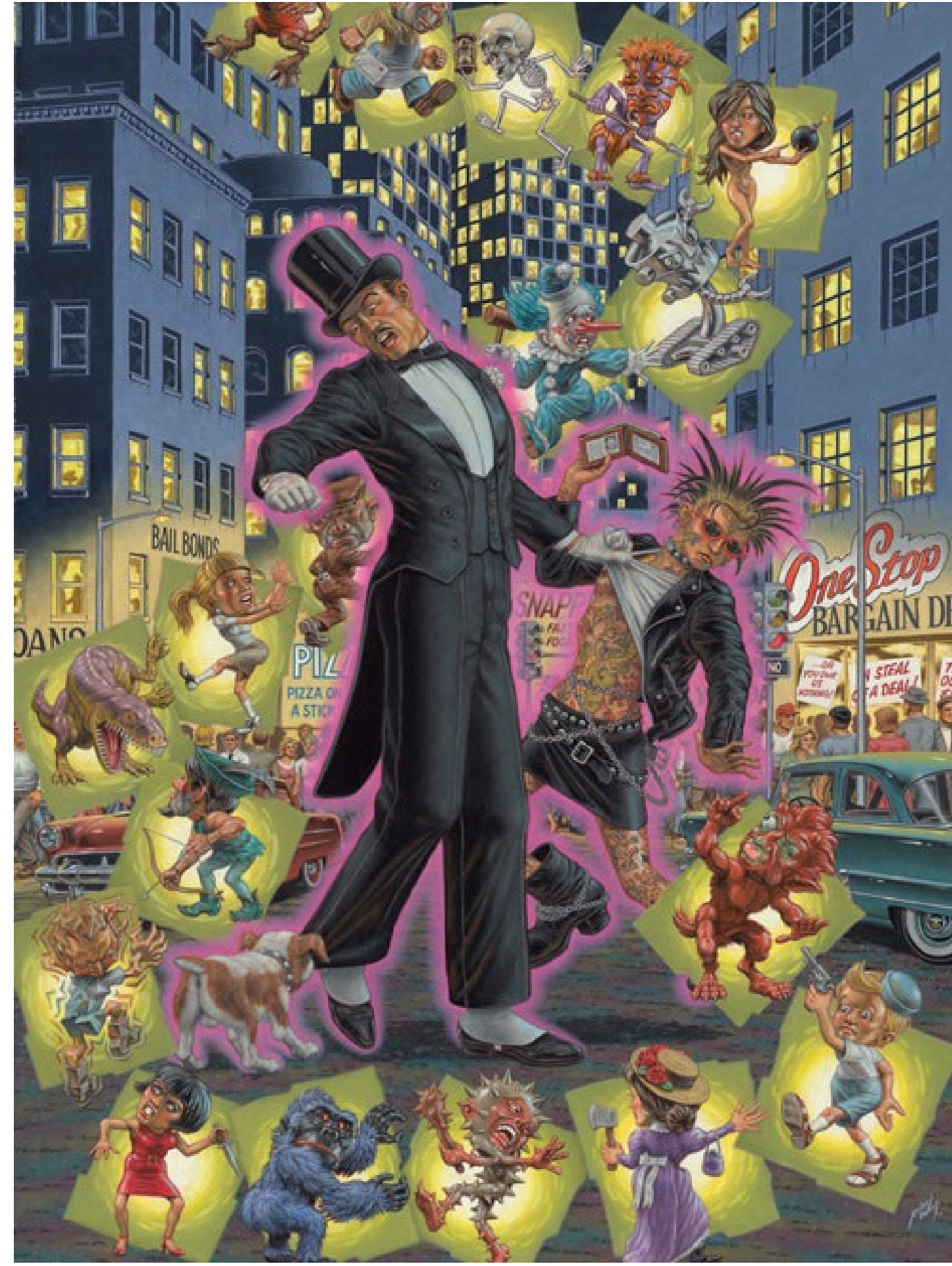


Figura 23. "Sequential Dissension" de Robert Williams.
Fuente: [Robert Williams Gallery](http://RobertWilliamsGallery.com).



Figura 24. Viñeta del cómic "Las 7 vidas del Gato Fritz"
Fuente: Descarga en red, [de Olivera](http://de.Olivera.com), 2017.

A mediados del siglo XX en los cómics se abordaban historias violentas, de terror y asociadas a la ciencia ficción, críticas políticas y opiniones sobre los nuevos estilos de vida, sin embargo, la naciente idea del ser norteamericano hizo que muchas personas rechazaran estos contenidos.

Su difusión temática debió adaptarse a la nueva vida puritana, aunque paralelamente, el cómic *underground* ganó adeptos. Su producción abrió el camino para las editoriales independientes que abordaban los temas censurados, y durante las décadas siguientes posicionaron a nivel mundial varios personajes y también a varios autores que recogieron en sus obras los aportes de este sector. Por esto, en las obras de tipo *lowbrow* se podía apreciar las mezclas psicodélicas, que incluían chicas *sexis*, *hot rods*, *cartoons*, sexo, violencia y sarcasmo en un mismo trabajo (fig. 26 y 27).

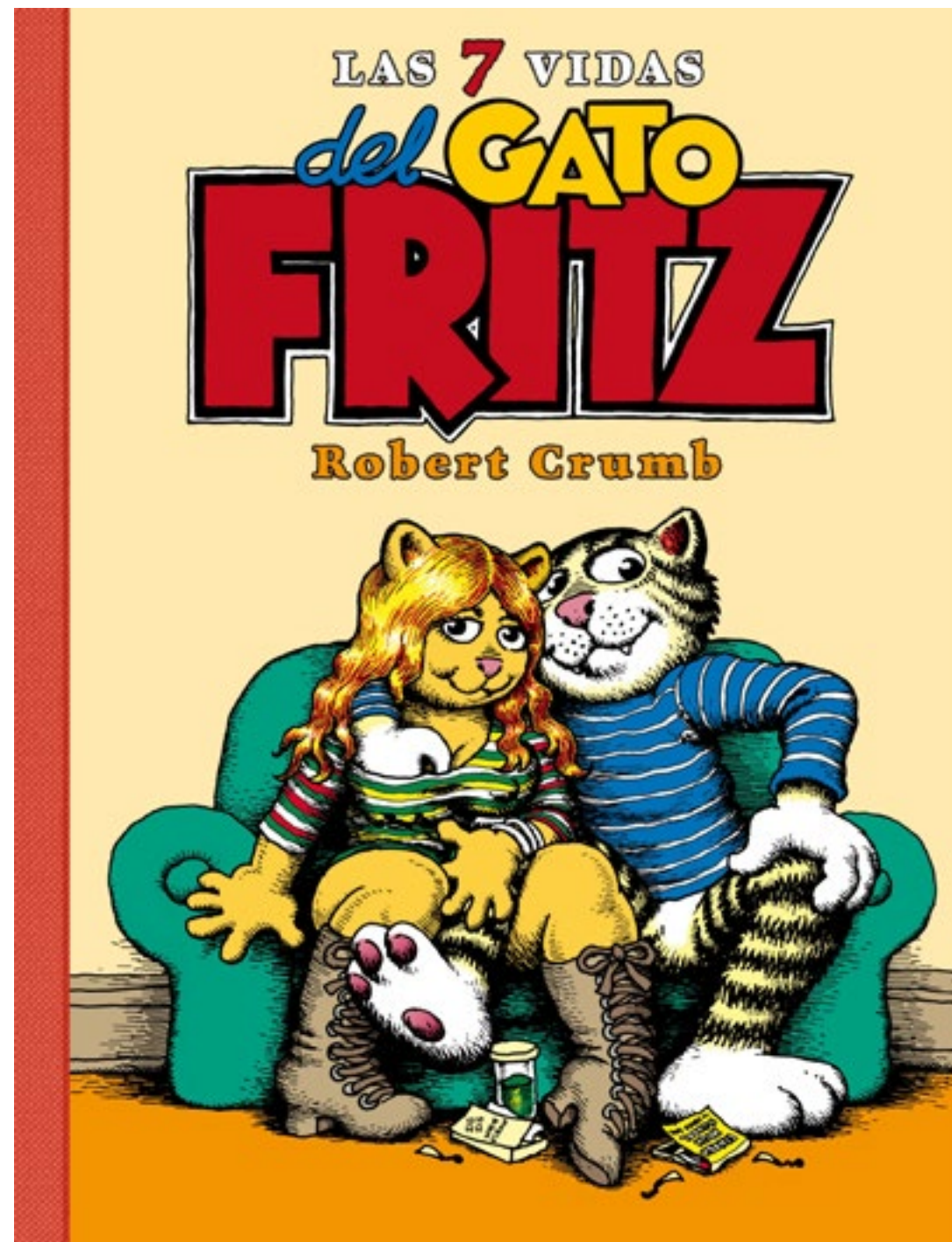


Figura 25. "Las 7 vidas del Gato Fritz" de Robert Crumb
Fuente: La Cúpula, descarga en red, [de Olivera](#), 2017.

El Gato Fritz (fig. 24 y 25) fue un personaje creado por Robert Crumb, en 1965, que llegó a convertirse en un ícono del cómic underground norteamericano. Su origen obedeció a la efervescencia social que se vivía y reflejaba los anhelos de libertad de los jóvenes de ese contexto. Fritz era un gato antropomórfico, que vivía en Nueva York a mediados de los años 60's, buscaba llenar su vida de placeres, aunque poseía una conciencia sociopolítica. Este cómic fue trasladado a la pantalla en 1972, y aunque fue la primera película de animación en ser calificada como X, su creador no se sintió satisfecho con el resultado, y un tiempo después su exhibición decidió matar a Fritz en una de sus viñetas.

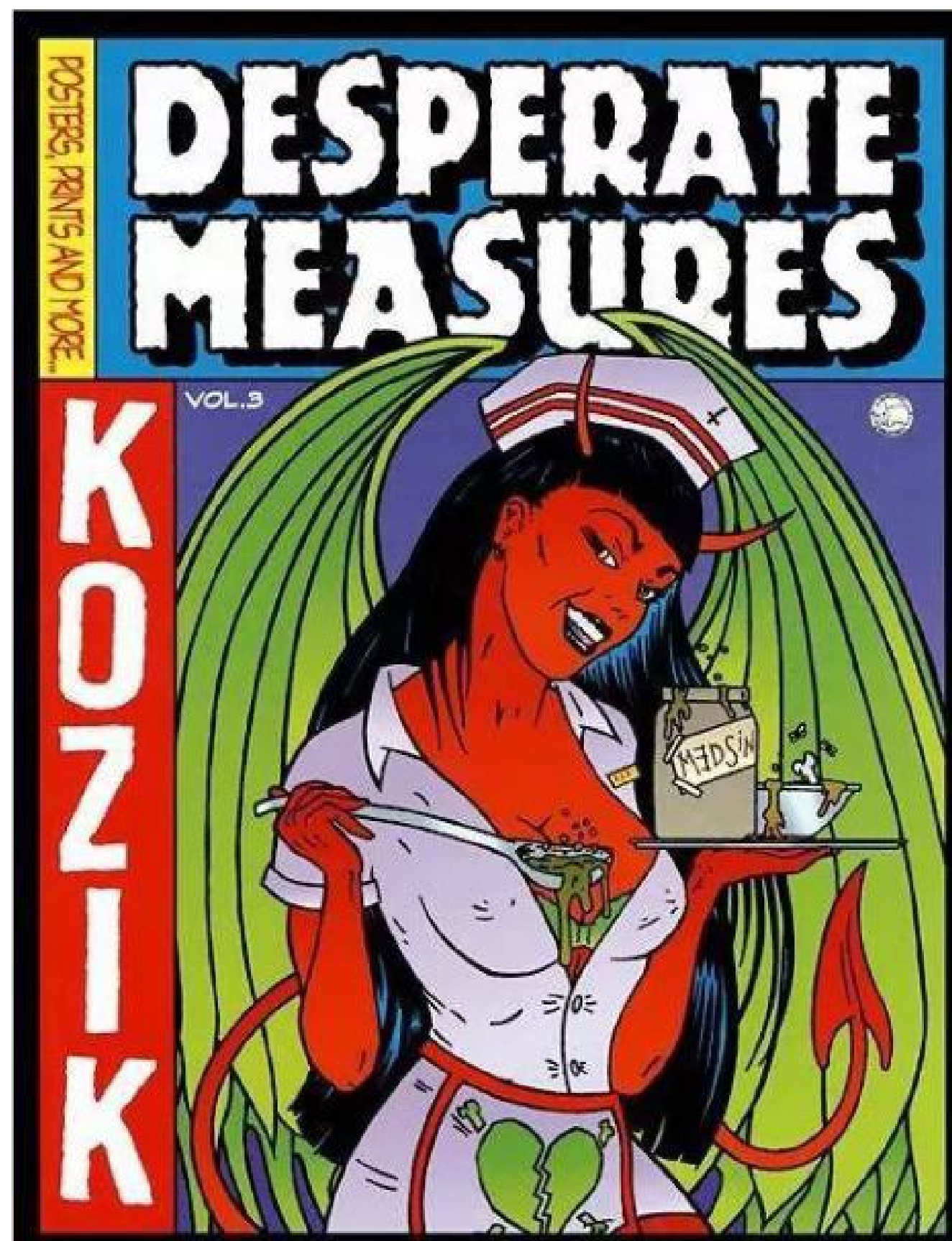


Figura 26. "Medidas desesperadas" n° 3, Frank Kozik.
Fuente: Descarga en red de [i.ebayimg.com](#).

¹² Darryl McCray, afroamericano nacido en Filadelfia, durante su juventud estuvo en un reformatorio y fue en este sitio donde ganó el apodo de Cornbread. Al salir de su reclusión se dedicó a pintar su firma por toda la ciudad sin problemas, dada su amistad con los miembros de las pandillas. Lo que empezó como una forma de llamar la atención de una chica se transformó en el primer tag que todos reconocerían.



Figura 27. "The Vanity of the New" - Robert Williams 1992.
Fuente: Descarga en red del sitio [imgur.com](#).

El **graffiti** es otra de las fuentes que los artistas del *low-brow* incorporaron a su obra, esta influencia se ha revitalizado en los últimos años con el muralismo urbano.

Aunque se ha registrado que el graffiti contemporáneo nació en Filadelfia (ciudad que estaba dominada por *gangs* que etiquetaban las esquinas para definir su territorio) en los años 60's, a "Cornbread"¹² se le atribuye el origen de esta práctica; sin embargo, el graffiti ganó popularidad a inicios de los años setenta en New York, anclado a las propuestas musicales del hip-hop.



Figura 28. "Free South Africa" graffiti fotografiado por James Prigoff.
Fuente: Sitio web de Juxtapoz Magazine.

Esta era una forma de expresión rechazada por muchos por considerarla vandálica (fig. 28).

De forma paralela, la escena artística de New York crecía, convirtiéndola en una metrópolis cultural, en la que galerías, críticos y marchantes, no solo aplaudían la recuperación pictórica, sino que, al mismo tiempo, en la ciudad emergió "un arte de la marginalidad" que se apoderó de los espacios anónimos e inimaginados.

Los muros de las vallas publicitarias y los túneles del ferrocarril metropolitano (*underground*) se convirtieron en soportes sin límite de unos trazos, de unos tags, expresión popular y espontánea de las minorías de la



Figura 29. Muestra de arte urbano.
Fuente: Sitio web de Juxtapoz Magazine.

ciudad (puertorriqueños, hispanos y gente de color) que conectaba más con la tendencia Pattern & Decoration que con las expresionistas. Lo espontáneo y popular, sin embargo, fue rápidamente absorbido por el mercado y la zona del East Village neoyorquino se convirtió en caldo de cultivo del Graffiti Art protagonizado por artistas como Keith Haring, Rhonda Zwillinger, Jean-Michel Basquiat, Futura 2000 y Walter Robinson (...) (Guasch, 1997, p. 295).

La fama de ciertos autores hizo que estas expresiones fueran aceptadas por los circuitos de arte; las grandes marcas usaron estos conceptos en su publicidad logrando que esta propuesta visual *mainstream* tenga



Figura 30. Mural de MTO.
Fuente: Sitio web de Beautiful Bizarre Magazine.

aceptación. El *street art* (fig. 29 y 30) dio paso a propuestas visuales que han inundado las ciudades.

Finalmente, mencionamos al **tatuaje**, como otra de las formas de expresión contraculturales influyentes en la estética *lowbrow*. Aunque en la actualidad se hace una distinción entre el tatuaje común y el "arte del tatuaje"¹³ (Kosut, 2013), que permite ver a estas marcas sobre la piel como elementos que se usan y se coleccionan sobre un "lienzo humano" (Greenberger, 2002 en Kosut, 2013, p.2); por muchos años el tatuaje estuvo asociado a conductas inapropiadas y actos vandálicos.

13 Esta consideración surge en EE. UU. a mediados de la década de 1990 después del 'Renacimiento del tatuaje' de los años 1960-80 y posterior a la mercantilización y popularización del tatuaje (Kosut, 2013).



Figura 31. Tatuaje de Betty Boop con ancla tatuada.
Fuente: Descarga del sitio tatuajes247.blogspot.



Figura 33. "Cráneo" 2005 y "Wim" (2006). Piel de cerdo tatuada en molde de poliéster - Wim Delvoye.
Fuente: Sitio web de Win Delvoye.

El *lowbrow* y el tatuaje estuvieron emparentados desde los inicios de este movimiento artístico, considerando, los dos casos, como prácticas *underground*. Muchos exponentes de este género (desde sus orígenes y hasta la actualidad) han recurrido al tatuaje como elemento discursivo de sus obras.

Inicialmente se utilizaban los motivos considerados clásicos en el tattoo (fig. 31), pero en los trabajos de la nueva ola *lowbrow* también los íconos han variado, al igual que la propuesta estética.

Dado que el *lowbrow* combina un sin número de componentes subculturales, en las pinturas, los comix, en las pegatinas, en los carteles o en la decoración de objetos, el sumar personajes tatuados es una forma de expresar su oposición a la *high culture*. Estos recursos han sido influyentes en el trabajo de muchos artistas.



Figura 32. Carteles del artista japonés Rockin Jelly Bean.
Fuente: Cuenta de [Pinterest](https://www.pinterest.com) y sitio web We Bring Justice.

"Rockin Jelly Bean", por ejemplo, es un artista japonés con fuertes influencias de la cultura norteamericana, en sus ilustraciones recurre al tatuaje, a la caricatura y a personajes icónicos del *lowbrow* (fig. 32).

Algunos artistas contemporáneos, incluso, han sido más agresivos con la irrupción del tatuaje en los circuitos artísticos; muestra de ello es la serie de cerdos tatuados de Wim Delvoye (fig. 33), que bien podría decirse, retoma las posturas antisistema que guiaron a los artistas del espectro *lowbrow* desde sus orígenes.

La *Kustom Kulture* y los deportes alternativos asociados al *lowbrow*.

Kustom Kulture es el término usado para describir las producciones de arte, las decoraciones de automóviles y motocicletas (y su proceso de modificación), los estilos de moda y los peinados que surgieron asociados a las prácticas del *hot rod* norteamericano, a mediados del siglo XX, sin duda el automóvil fue un componente fundamental para el desarrollo de este movimiento que trasladó su propuesta gráfica, también, a diversos soportes, asociados con la música y deportes alternativos.



Figura 34. Auto customizado por Anthony Ausgang.
Fuente: Descarga del sitio wowxwow.com.

“El sur de California se convirtió en un foco de creatividad atrayendo a todos los jóvenes del país, y surgía así algo importante difícil de definir con un lenguaje propio, un estilo de vida era en definitiva una cultura, la *Kustom Kulture*” (Puga, 2017, p. 70).

La época en la que la *Kustom Kulture* se desarrolló fue el escenario en el cual varios artistas -que luego gestarían el movimiento *lowbrow*- crecieron y la estética de este momento sería trasladada a sus obras (fig. 34 y 35). Uno de los personajes más importantes en el campo de la customización de autos fue Ed “Big Daddy” Roth; y precisamente en su taller acogió a uno de los gestores del *lowbrow*, Robert Williams, quien es-



Figura 35. “Jesus Tour” de Glenn Barr.
Fuente: Anderson, 2004, p22.

taba vinculado desde muy joven a las actividades del *hot rod*.

Ed “Big Daddy” Roth se convirtió en un ícono dentro de este movimiento *underground*, y para Williams trabajar en el taller de Roth le permitió desplegar los conocimientos que había recibido en su formación artística, pero que dentro de los circuitos tradicionales era rechazado por ser considerado “ilustrador” como uso peyorativo del término. Williams “prosperó como director de arte para el Imperio Rat Fink (fig. 37) de Big Daddy” (Givens, 2013, p. 55), publicación de comix anexa a las prácticas contraculturales y bohemias que encabezaba Roth.



Figura 36. Chevy del 62 customizado por el equipo de @californialocos.
Fuente: Cuenta de Instagram de [Hot rod magazine](https://www.instagram.com/hotrodmagazine).



Figura 37. Imágenes de la serie "Kustom Kulture" de Dirk Behlau, incluye una imagen de pegatina de Rat Fink.
Fuente: Descarga del sitio dirk-behlau.de.

Además de los autos de carreras, el mundo del *surf* y la cultura *tiki*, se convirtieron en los ejes de este movimiento, juntos eran conocidos como "la santísima Trinidad de la *Kustom Kulture*" (Puga, 2017, p. 70). Entre los años 1990 y 2000, coincidente con la segunda ola del *lowbrow*, también se ha dado un resurgimiento de esta corriente cultural que se mantiene hasta hoy, aunque con actualizaciones estilísticas, conserva como eje aglutinador el automóvil estadounidense.

Este renacimiento ha derivado en la práctica de los *Kustom graphics* (fig. 36, 37), término con el que se describen a las obras asociadas a esta subcultura, cuyas aplicaciones se exponen (además de sobre vehículos) en carteles, logotipos, objetos (como tablas de *surf* y *skate*) pero también en prendas de vestir.

Dentro de la *kustom kulture*, **el surf y la cultura tiki** han sido determinantes en la estética que se derivó en este escenario, pero también en las producciones *lowbrow*, sobre todo en las obras realizadas por los primeros artistas de este movimiento son notorias las referencias hacia el ambiente de playa y mar que enmarca la vida en California.

Rick Griffin (con su personaje Murphy de la *Surfer Ma-*



Figura 38. "Into the Valley of Finks and Weirdos" de Todd Schorr (2003).
Fuente: Fuente: [OCIMAG](http://OCIMAG.com).



Figura 39. Tatuajes con el logo de Screaming Hand, creado por Jim Phillips.
Fuente: Descarga de los sitios pinimg.com y preview.redd.it.

gazine), Jim Phillips, Robert Williams, Anthony Ausgang, Alex Gross, Todd Schorr (fig. 38), The Pizz, Mark Ryden, entre otros recurren a estos elementos, dejando claro las influencias con las que se originó el *lowbrow*, mo-

vimiento que se fue abriendo espacio principalmente entre la juventud, en parte, gracias a la incorporación de sus obras en el campo de la publicidad -que irónicamente muchos artistas criticaban con sus pinturas.

No obstante, la asociación del *lowbrow* con la publicidad germinó por ese deseo de incluir nuevas propuestas visuales que se apartaran de la ilustración de corte infantil que Disney había marcado. "Screaming Hand" (fig. 39) gráfica desarrollada por Jim Phillips para la tienda Santa Cruz, especializada en artículos de *surf* y *skate* se convirtió en un símbolo de arte urbano vigente hasta hoy.

Adicionalmente, la cultura *Tiki* (fig. 42), que surgió en Estados Unidos desde la apropiación de los rasgos de las culturas originarias de las islas del Pacífico (principalmente de la Polinesia) mezcló elementos exóticos y estéticos de estos sectores con la cultura pop americana (Puga, 2017), implantando en Hawaii esta cultura creada.

El ambiente que se había instaurado tuvo tal acogida que pronto en la Costa Este norteamericana proliferaron los bares *tikis*, con estas decoraciones exóticas, cargadas de simbolismo, asociadas al mundo marino y caracterizados por el consumo de cocteles. Todos estos elementos también fueron acogidos por los artistas *lowbrow*, pues fue otro de los rasgos característicos del sector en el cual crecieron. Posteriormente esta estética fue exportada y muchos artistas la han incorporado en sus trabajos.



Figura 40. Williams con la colección de tablas de skate dedicadas a él.
Fuente: Cuenta de Instagram de [California Locos](#).



Figura 41. Tabla ilustrada por Fish en la Pink Pizza Party de 303 Boards.
Fuente: Cuenta de Instagram de [Jeremy Fish](#).



Figura 42. Gráfica Lowbrow que destaca motivos Tiki.
Fuente: Descarga del sitio [cdn.shopify.com](#).



Figura 43. Muestras de toy art de Eric So.
Fuente: Cuenta de Instagram de [Eric So](#).



Figura 45. Estatua de bronce situada en California.
Fuente: Cuenta de Instagram de [Jeremy Fish](#).



Figura 44. "Oh mi juguete", escultura en poliuretano de Michael Lau.
Fuente: Cuenta de Instagram [Michael Lau](#).



Figura 46. Prissy, mini escultura pop surrealista.
Fuente: Cuenta de Instagram de [Annie Montgomerie](#).

Los nuevos modos de expresión: el toy art.

La consolidación artística del *lowbrow* permitió su ramificación hacia nuevas tendencias, nuevos medios de expresión e inclusive nuevas corrientes visuales. En este marco, el *toy art* (o juguetes artísticos), así como el diseño de autor han recogido varias expresiones afines al *lowbrow*, tomando en cuenta que el mundo del cómic y los *cartoons* fueron trascendentes para su origen. El desarrollo de estas figuras coleccionables, únicas, dirigidas sobre todo para adultos, se convirtió en otra vitrina explotada por este sector de productores artísticos (fig. 43 - 46).

Aunque esta corriente artística surgió en Hong Kong, ha logrado extenderse por todo el planeta permitiendo el reconocimiento de muchos artistas del vinilo. Incluso, varias de las figuras creadas se han transformado en grandes esculturas en las cuales se distingue el estilo de cada artista.



Figura 47. Screenshot de la búsqueda "diseño étnico" en Google.
Fuente: Elaboración propia.

2.1.2. Antecedentes sobre el Diseño Étnico.

A qué nos referimos al hablar del diseño étnico.

La definición de diseño étnico es aún una propuesta en construcción. Bajo este nombre se han agrupado un sin número de creaciones que, en el caso de Latinoamérica, buscan acoger las gráficas precolombinas y los motivos de los pueblos originarios como símbolo de identidad cultural, trasladándolas a representaciones

visuales asociadas al arte y al diseño.

Aunque el término suele coligar más al diseño de moda hay muestras de este estilo aplicado al diseño en general de productos, e incluso al diseño de espacios interiores y arquitectónico. En nuestro caso, si bien buscamos referencias teóricas desde diversos panoramas, el análisis visual lo centramos en los elementos que son más cercanos al diseño gráfico y sus derivados.

Siendo este un campo en exploración, varias disciplinas producen reflexiones técnicas y científicas para abonar a su definición conceptual. Desde el campo de la antropología, la sociología, la historia, la etnografía o los estudios culturales, emergen reflexiones que, junto al trabajo de artistas y diseñadores, elaboran criterios de una definición que aún puede ponerse a debate. El concepto de diseño de autor se asocia con frecuencia a las producciones de carácter étnico a nivel nacional, y, los conceptos de reconocimiento, apropiación y plagio están presentes en esta discusión, buscando señalar

los límites que los creativos no deben rebasar al hacer uso de la producción ancestral de estos los pueblos originarios.

Un ejemplo de lo anterior lo constituye el artículo de De La Barrera (2021) en el cual se aborda la estrecha relación entre las artes plásticas, la artesanía y el diseño en la creación de objetos, propiciando la concepción de valor de uso y valor simbólico sobre estos. En este texto se identifica la pluralidad en las formas de expresión que conforman la estructura de la vida material y cultural de la sociedad, en la cual la perspectiva social se expone por medio de estos objetos diseñados. Otro ejemplo para considerar es el texto de Sandoval (2021), en el cual se reflexiona sobre la creación de productos con diseños únicos, que conllevan en su elaboración prácticas artesanales, incluso sustentables. En este trabajo se analiza cómo el diseño contemporáneo busca establecer valores simbólicos a los objetos, e inclusive a propuestas inmateriales.

Por su parte, García Canclini (2011) ya había señalado que esta corriente que acude al uso de los diseños autóctonos o motivos étnicos creció con las propuestas de arte occidental contemporáneo que buscaron resaltar el valor de las artes primeras, cuyo carácter



Figura 48. Catálogo de Iconografía Ancestral del Ecuador.
Fuente: [Diario El Comercio](#) (15 de octubre de 2015).

simbólico primigenio solo podía ser comprendido por los miembros del grupo cultural en el cual estas expresiones se gestaron. De este modo, los creadores contemporáneos de diversas disciplinas profesionales buscaban destacar la experiencia estética de las sociedades no occidentales, permitiendo evidenciar, desde una propuesta artística, el pensamiento y las prácticas de poblaciones que no comparten plenamente las representaciones de arte occidental.

Este tipo de prácticas buscaban desleír las murallas

entre lo artístico y lo etnográfico; procurando “dar cuenta de las operaciones históricas en las que esos objetos se tornaron bellos y poderosos. Buscando autocuestionar y explicitar los actos a través de los cuales los museos y los medios intervienen en esa carrera de resignificaciones” (García Canclini, 2011, p.111).

Por otro lado, también, existen cantidad de textos académicos que principalmente exploran la iconografía y el diseño precolombino. Entre estos estudios se revisan los trabajos de Milla (2008), Ballestas (2010) o Pepe (2017), que han abordado la morfología de los motivos precolombinos como base para la creación de nuevos diseños. Como muestra, Pepe (2017) al analizar la gráfica aborígen argentina, aspira con su obra establecer “un marco que posibilite la creación de normas y parámetros adecuados para la reelaboración y la elaboración formal de motivos autóctonos por medio de la revaloración de elementos del diseño nativo” (Pepe, 2017, p.20) que se enlacen a los nuevos usos de los

productos elaborados. En el Ecuador también existen estudios afines, sin embargo, aún no se visualizan propuestas concretas que hablen del diseño étnico centrado en la producción gráfica.

Por esta razón, consideramos como antecedentes teóricos del presente proyecto la tesis doctoral: “Iconografía Precolombina del Ecuador: Aplicación en obras de arte sobre materiales alternativos” de Ruth Simaluiza (2017), así como la tesis de maestría “Aproximación a un vocabulario visual básico andino” de Vanessa Zúñiga (2006). Las producciones: “Una iconografía multicolor en la Mitad del Mundo: Las bellas y diversas expresiones del Ecuador aborígen. Proyecto Artesanía de los Pueblos Ancestrales en la Mitad del Mundo: Ecuador” de Ramón Valarezo (2014)¹⁴ y “La geometría entretejida” de Micelli y Crespo (2011), dan cuenta de la variedad de abordajes que contribuyen al estudio del diseño étnico. En este tema además se han revisado una serie de artículos de prensa, en los cuales con frecuencia se aborda este estilo como una etapa de moda pasajera. Se suman a estos recursos teóricos el análisis de la producción gráfica de ilustradores y diseñadores que llevan a la práctica estos conceptos.

14 Además de este trabajo de Valarezo (2014) se consideran otros textos generados desde el Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador – MINDALAE.



Figura 49. Piezas de la exposición "Chamanes y divinidades del Ecuador precolombino".
Fuente: [Revista Vistazo](#) (15 de febrero de 2016).



Figura 50. Tatuajes con motivos prehispánicos.
Fuente: Descarga del sitio [masdemx.com](#).

Diseño Andino Precolombino.

Entre las múltiples investigaciones que se han realizado sobre las producciones artísticas y objetuales de las culturas Precolombinas, y en función de la disciplina desde la cual se aborde el estudio, los criterios de lectura sobre su estructura y su composición visual pueden cambiar. Sin embargo, en nuestro caso concreto, tomamos como referencias de análisis aquellos escritos que se aglutinan alrededor del campo estético que surge desde las artes y el diseño.

Juan Acha (1993) señalaría que el devenir histórico conformó varias estéticas; entre las de occidente se pueden citar: la estética medieval, la renacentista y la mal llamada estética posmoderna, en la que predomina el diseño y el sentido de ultramodernidad. En el caso latinoamericano se establecerían: la estética precolombina, la feudal ibérica, que se fortalece en la colonia y desplaza a las estéticas autóctonas, y la estética renacentista importada en tiempos de la república y que luego se suma a la globalidad estética "posmoderna" durante el siglo XX.

Añadimos la opinión de Marta Traba (2005) quien, analizando el arte latinoamericano, determina dos grupos

de países en la producción plástica contemporánea: los formalistas y los emocionales. Traba delimita como formalistas a los países que carecen de tradición precolombina, entre estos: Brasil, Argentina y Venezuela; y considera como países de producción artística emocional, a aquellos cuyos trabajos reflejan expresiones formales precolombinas, como sucedió en: México, Perú y Ecuador (Traba 2005 citada en Valencia 2014).

(...) se dice que el reconocimiento de lo precolombino como arte se inicia en Europa a finales del siglo XIX, cuando artistas de vanguardia como Gauguin, en primer lugar, y luego Picasso, Klee y posteriormente Moore, se inspiraron en estas obras ancestrales. Habría que decir también que el término "arte precolombino" fue acuñado en la Exposición Histórico-americana de Madrid, en 1892, para referirse a las manifestaciones plásticas de las culturas originarias de América, reconociéndose de esta manera la dimensión estética e histórica como categoría artística (Simaluiza, 2017, p. 61).

Sondereguer (2003) considera que al tratar la estética precolombina o amerindia (fig. 49) se debe analizar iconográficamente varios aspectos, entre los que puntúa: los fundamentos míticos, la metafísica de la expresión plástica, la geografía y geometría sagradas, el



Figura 51. Tatuajes con motivos prehispánicos.
Fuente: Descarga del sitio i.pinimg.com.

diseño, los géneros plásticos, los modos estéticos y estilísticos, los sistemas compositivos morfoproporcionales, y las técnicas artesanales. Todos estos elementos de estudio Milla (2008) los resume bajo el concepto de “Semiótica del Diseño Andino Precolombino”, lo que se traduce en que las manifestaciones del arte precolombino deben analizarse considerando tres aspectos fundamentales: su lenguaje, su composición y su simbolismo.

En torno al lenguaje se examinan los códigos visuales, plásticos y simbólicos. En el caso de la composición, cabe reconocer estructuras de orden (composición del espacio), estructuras proporcionales (en base a simetrías estáticas o dinámicas que determinan la composición modular) y estructuras formales (geométrica o figurativa). Finalmente, el simbolismo está vinculado a la concepción del mundo, que lo ordena en tres niveles de comprensión: la cosmovisión, la cosmogonía y la cosmología (Milla, 2008).

La comprensión de estos parámetros permite establecer una lectura apropiada de las representaciones visuales que fueron desarrolladas por las culturas originarias de América. En términos formales conviene destacar que, en torno a la composición simbólica en el diseño andino, se consideran como influencias el carácter religioso del Arte Prehispánico y la Geometría Simbólica insertadas en las producciones plásticas. Estas formas geométricas construyen códigos iconológicos y a la vez ordenan los signos precolombinos en dos géneros principales:

Aquellos que expresan las cualidades del espacio y que corresponden a las estructuras de orden y proporcionalidad en el plano básico como manifestaciones de la “unidad”, la “dualidad”, la “tripartición” y sus de-

rivaciones, y aquellos que representan la definición de las formas, tales como el “cuadrado”, la “diagonal”, el “rombo”, el “triángulo”, el “escalonado”, las “cruces” y las “espirales” (...) Este sistema estructurado a partir de un proceso complejo de leyes de formación, se encuentra simbolizado en el signo de la “cruz cuadrada” (Milla, 2008, p. 18).

Motivos étnicos.

En el campo de las artes plásticas nos referimos como un motivo al hablar de un dibujo, una pintura o una forma esculpida con fines decorativos en los que existe una secuencia de repetición. Imbricada a la idea anterior y en el campo estético, un motivo es “la idea directriz que lleva adelante el desarrollo de la obra, orientándola hacia lo que es propio de su esencia” (Charles y Souriau, 2010, p. 800).

Un motivo se configura cuando un patrón es recurrente en una obra de arte. “Por lo tanto, los patrones de diseño son modelos que se usan como referencia para intentar generar algo similar, de este modo, el patrón o modelo es un arquetipo, un ejemplo a imitar” (Larrea, 2020, p. 72).



Figura 52. Identidad corporativa basada en motivos prehispánicos.
Fuente: Descarga del sitio cdn.forbes.com.mx.

A propósito de los estudios realizados en el campo, los motivos étnicos, prehispánicos o precolombinos (fig. 50 y 51), se han retomado en la visualidad contemporánea, empleándose en nuevas construcciones gráficas ancladas a conceptos de identidad cultural. Se recurre a estos motivos en la “búsqueda de una gráfica auténticamente nuestra, que permita la evolución del diseño aborigen, asegurando su presencia como elemento indiscutido de nuestra identidad” (Pepe, 2017, p.20).

Reconociendo que estos motivos guardan una carga simbólica alta, resulta imposible conocer las motivaciones de sus artistas de origen; como lo señala Pepe (2017, p.25) “tan imposible como tratar de recuperar

su pensamiento y sus vivencias creadoras”. No obstante, en la actualidad, la vigencia del uso de estos motivos ha impulsado su revalorización cultural (fig. 52), aunque en algunos casos se ha intentado ocultar los orígenes de estas formas gráficas.

2.2. Fundamentos teóricos y visuales.

Existen tres campos de estudio generales que agrupan los contenidos teóricos que deben profundizarse para realizar el análisis de las dos tendencias seleccionadas; estos son: la cultura visual, la estética y el diseño.

Cultura visual.

Según Alpers (1987) la cultura visual permite dar testimonio de lo vivido en una sociedad si se mira más allá de lo que suele considerarse tradicionalmente arte. Las imágenes que narran historias se encuentran dispersas en todas partes, en los libros, en los tapices, en los tejidos y los textiles, en los muros y en los azulejos, no solamente en los cuadros enmarcados sobre las

paredes. Actualmente, miramos la mayoría de estas imágenes en pantallas y soportes digitales. Es a través de esta observación amplia y profunda que podemos entender el contexto en el cual se desarrollaron ciertos movimientos artísticos y visuales, y las influencias que determinaron sus rasgos estilísticos.

La expresión cultura visual fue usada por primera vez por Michael Baxandall en 1978; quien desarrolló un análisis sistemático entre la relación de las imágenes y el contexto histórico en el que fueron creadas. De este modo, Baxandall pudo establecer que los hechos sociales propician la conformación de ciertos hábitos y rasgos visuales específicos que permiten reconocer el estilo de un artista. De esta manera podemos comprender si un autor se encasilla o no dentro de un movimiento específico, signado por una cultura visual semejante a la de su producción.

Describir la cultura visual de un determinado sector es rememorar prácticas que son analizadas desde las posturas artísticas plásticas históricas como: la pintura, la escultura, la arquitectura o las artes decorativas, pero considerando, paralelamente, propuestas modernas como la fotografía, el cine, el diseño, el cómic o la publicidad. Ante la cantidad de imágenes que

circulan a nuestro alrededor se reconoce que “la comunicación visual es ineludible, impetuosa y omnipresente, su comprensión rebasa fronteras lingüísticas y es accesible a cualquier persona, por lo tanto, universal” (Larrea, 2020, p. 47).

En este marco analizamos dos estilos: el *lowbrow* y el diseño étnico, que tuvieron orígenes en contextos históricos y geográficos específicos, pero que, gracias a los procesos de comunicación, salieron de su sector de origen y se establecieron alrededor del mundo, adaptando características visuales concretas de cada nuevo territorio y asimilando, al mismo tiempo, las valoraciones personales de cada creativo involucrado.

Estética.

Si bien el uso del término estética surge a mediados del siglo XVIII cuando Baumgarten recurre a este para designar el análisis científico y filosófico del arte y la belleza que se encuentra contenida dentro de una obra (Souriau, 2010), bajo este planteamiento -que proviene del pensamiento moderno europeo y la razón ilustrada- la estética permitiría la reflexión sobre las categorías que están impresas en los observables

positivos, conocidos como obras de arte.

El análisis estético con frecuencia resulta complejo, pues demanda el traslado al plano objetivo de varias categorías subjetivas. Empero, este contexto cambió a partir de la proliferación de las vanguardias, dado el establecimiento de nuevos soportes, e incluso la ausencia de ellos, y las transformaciones en el modo de observar, consumir e incluso crear una obra artística, por esta razón el concepto de estética debió ser actualizado.

Los cambios que operaron sobre el campo del arte permitieron, además, que el objeto de estudio esencial de la estética se modificara, pues ya no se consideraban únicamente las piezas artísticas, sino también, los objetos y creaciones de diseño. De hecho, la definición disciplinar del diseño jugaría un rol determinante en este aspecto, pues, ahora la amplitud de los terrenos creativos propiciaría que en muchas obras no se pudiera desligar su función de su fin estético.

Esto permitiría el ingreso al estudio estético de las producciones generadas por artistas de otros sectores culturales, o de los grupos indígenas, cuyos trabajos antes eran descartados de las consideraciones artís-

ticas, precisamente porque sus creaciones fundían en un solo cuerpo la forma y la función. Muchas de las propuestas de arte que actualmente observamos mezclan, en un mismo escenario, significantes y significados muy variados, y en algunas de estas obras se hace imposible separar la belleza y la utilidad en los objetos, por consiguiente, las lecturas estéticas mutan, reflejando las estéticas de la alteridad (Cenci, 2016).

Por esta razón, según Escobar (2012), la definición de estética se amplía al enfrentarla al trabajo generado por “los otros”. Por ejemplo, si se analiza el arte de los grupos étnicos e incluso de las subculturas, es conveniente dar respuesta a la pregunta de “¿Cómo puede definirse el borde de lo estético en culturas que mezclan la pura belleza con los trajines cifrados del culto, los prosaicos afanes en pos de la comida y el complicado ejercicio del pacto social?” (Escobar, 2012, p. 28).

Bajo esta concepción de pensamiento se puede reconocer la presencia de otras estéticas que no comparten los cánones de lectura tradicionales surgidos desde la estética occidental, pero que actualmente circulan alrededor del mundo, y son apropiadas incluso desde aquellos creativos formados desde la vi-

sión artística tradicional. Consecuentemente, tanto el *lowbrow* como el diseño étnico han surgido como propuestas contraculturales y culturales alternas que se han abierto camino en los campos artísticos tradicionales y han sido aceptados masivamente por la comunidad.

Diseño.

Lograr un consenso en la definición de diseño es una tarea ardua, pues depende del punto de vista que se asuma. Una de las complicaciones para acordar el concepto de diseño se origina al usar el mismo término para referirse al producto que deviene de una práctica, así como la propia actividad. Según Frascara (2000), si se considera una profesión en la cual su designación incluye un vocablo que describe al mismo tiempo la actividad, el fenómeno y el objeto, no puede esperarse que los límites se comprendan sobre la sola base de su nombre.

Por esta razón “el diseño como actividad no se justifica a sí mismo ni puede comprenderse a partir de la autorreferencia, sino a partir de su articulación con la sociedad en la que desarrolla su labor” (Pedroza et

al., 2013, p. 16). Para Valdés de León, el diseño puede definirse “como un proceso de programación racional que, a partir de un acto de lenguaje, conduce a la producción industrial de bienes y servicios (Valdés de León, 2010, p. 195).

Considerando esta última definición, en el presente estudio, ampliamos el concepto de diseño, asociado al diseño de autor, pues es, esta forma de trabajo la que se vincula con las prácticas de los creativos afines al *lowbrow* y al diseño étnico.

2.2.1. Otras consideraciones.

Cada uno de los aspectos descritos en el apartado de antecedentes, tanto del *lowbrow* como del diseño étnico, nos permiten tener una idea clara de los elementos que fundamentan visualmente estos estilos. No obstante, en los dos casos la presencia de signos y símbolos (en muchas ocasiones de carácter religioso), que se repiten en las obras de diversos artistas, admite comprender que existe una reconsideración de conceptos y de los modos de interpretar de las imágenes en las que se basan estas propuestas estéticas, pues se toman elementos de un contexto y se trasladan a uno

nuevo operando, sobre estos, nuevas significaciones. Las alusiones y en general los procesos de intertextualidad son recurrentes en las producciones de los dos estilos. Su propuesta visual esta vigente y es parte del entorno de diferentes contextos y múltiples tipos de expresiones y soportes.

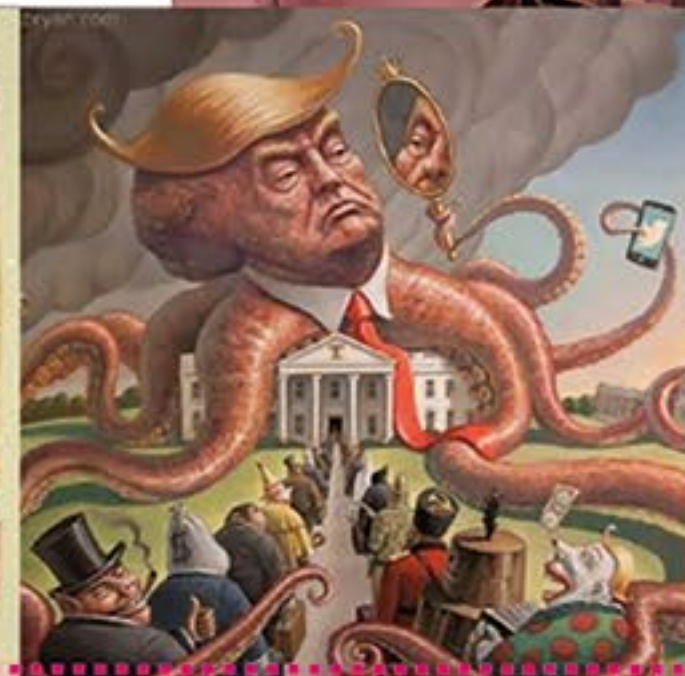
A continuación (fig. 53), se recogen diversos trabajos que resumen los medios expositivos en los que se pueden apreciar las propuestas del *lowbrow* y del diseño étnico. Aunque su presencia gráfica ha traspasado las artes visuales y coexisten muestras de expresión asociadas en campos como la música, por ejemplo. En función de este último criterio se puede tomar como referencia el video “[Alejandro](#)” -y otras tantas producciones de Lady Gaga-, cuyo performance resume la estética surrealista pop; mientras que en la interpretación del tema “[La llorona](#)”, realizada por Carmen Goett, o el tema “[Latinoamérica](#)” de Calle 13, recurren a ciertos motivos tradicionales latinoamericanos (y de carácter étnico en general) para diseñar la propuesta visual que soporta la interpretación musical.

En la página siguiente:

Figura 53. Collage con referencias visuales *lowbrow* y diseños étnicos
Fuente: Elaboración propia



Tribal





Los fundamentos metodológicos para el análisis teórico y gráfico

3. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1. Hipótesis

El *lowbrow* y el diseño étnico constituyen dos tendencias predominantes en la producción gráfica ecuatoriana entre los años 2010-2019. Ambas tendencias son una muestra relevante de la cultura visual ecuatoriana mediante la definición de públicos objetivos específicos.

3.2. Objetivos

3.2.1. Objetivo General:

Analizar los contextos de producción y las condiciones que han permitido el fortalecimiento y la convivencia preponderante de dos estilos opuestos en la producción gráfica ecuatoriana, el *lowbrow* y el diseño étnico.

3.2.2. Objetivos Específicos:

- Contextualizar las etapas socioculturales que propiciaron la definición del *lowbrow* y el diseño étnico como referentes de la cultura visual ecuatoriana (2010-2019).
- Definir las características morfológicas y simbólicas asociadas tanto al *lowbrow* como al diseño étnico de las producciones gráficas realizadas por artistas y diseñadores ecuatorianos.
- Establecer los escenarios de difusión para las propuestas basadas en el *lowbrow* y el diseño étnico: ilustraciones, carteles, productos de identidad de marca, etc.
- Analizar varias piezas gráficas, asociadas a las dos tendencias, como ejemplos de la cultura visual ecuatoriana a partir del año 2010.

3.3. Metodología

Para el desarrollo de este proyecto se debió establecer una metodología que conjugara diversos métodos e instrumentos de análisis en función de los objetivos pro-

puestos, por lo cual fue necesario reunir referencias visuales y crear un archivo gráfico sobre el *lowbrow* y el diseño étnico.

Para esto se procedió a la observación de ciertos trabajos de varios artistas y diseñadores que han consolidado estas tendencias gráficas al interior del país, considerando los antecedentes visuales previos, de los orígenes de los dos movimientos. En ese proceso se descubrió que no solo las dos tendencias son parte de la visualidad ecuatoriana, también que, aunque las características de los dos estilos son lejanas, existen ciertos autores que las han combinado en su trabajo. Y de este modo se formuló el tema y la hipótesis de la investigación.

Los primeros pasos: ¿Cómo indagar sobre el *lowbrow* y el diseño étnico?

En primer lugar, se realizó 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*, surrea-

lismo pop, *kustom kulture*, tatuaje de autor, diseño de autor, diseño étnico, motivos y patrones, diseños autóctonos.

Luego de haber realizado un primer acercamiento a los estilos *lowbrow* y diseño étnico, fue posible recolectar elementos sobre los orígenes, las características, los representantes, así como los espacios de difusión de los dos estilos a nivel general. También, este primer momento permitió construir una idea global de la producción gráfica asociada al caso ecuatoriano.

El proceso metodológico: Un cambio de planes.

En torno al recorrido metodológico que supuso este proyecto es necesario señalar que la visión inicial cambió debido a las medidas adoptadas para afrontar la pandemia del virus Covid-19.

Cuando se proyectó la etapa de recolección de información se consideró visitar algunos espacios como agencias de diseño, museos y tiendas especializadas -ubicados en su mayoría en la ciudad de Quito- para proceder a una revisión de sus archivos. Asimismo, se pensaba entrevistar a varios personajes en sus talleres

y espacios de trabajo; sin embargo, estas opciones quedaron descartadas. La búsqueda de referentes gráficos y el contacto con algunas personas de interés para esta investigación ha debido realizarse únicamente a través de la red. Adicionalmente, dos de los sitios que se habían considerado para la investigación en relación con el diseño étnico -el MINDALAE¹⁵ y la tienda Vulgomaestre- cerraron sus puertas en el mes de abril. En el camino, ha sido necesario ir corrigiendo el plan trazado frente a las limitantes que se presentaron.

Sin dejar de lado estos detalles que marcaron la primera etapa de la investigación, debo señalar que la misma inició con la revisión de fuentes bibliográficas, tanto en repositorios digitales, así como en libros que constituyen parte de mi acervo personal. A nivel internacional se han encontrado diversos materiales (tesis de doctorado y maestría, artículos científicos, revistas y textos especializados) que abordan el nacimiento y las características *lowbrow*, juntamente con producción académica latinoamericana sobre el diseño étnico.

Sin embargo, en la producción teórica nacional, no se

15 Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador.



Figura 54. Portada de la revista Beautiful Bizarre – ed. 28, marzo 2020.
Fuente: Descarga del sitio de Beautiful Bizarre magazine.

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. Algo similar ocurre con el diseño étnico, aunque en este caso existen algunos artículos científicos que incluyen como arista de su análisis este tema. Por esto la recolección de elementos teóricos ha significado un reto en este trabajo, pero al mismo tiempo valida la necesidad de su elaboración.

Ante la ausencia de referencias directas, se debe señalar que para construir el recorrido histórico del *lowbrow* en el Ecuador, se han revisado los trabajos de Calisto y Calderón (2014) “*Diseño Gráfico en Quito - Ecuador 1970-2005*” y Pérez y Rizzo (2015) “*Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad*”. Así como varios artículos publicados en los blogs: “*Diseño en Ecuador - Haremos Historia*” y “*Arte contemporáneo Ecuador*”, donde se ha podido explorar el trabajo desplegado por diversos autores cercanos a la práctica del estilo *underground*. En estos sitios, aunque

no se han encontrado piezas específicas sobre diseño étnico, sí se han descubierto las obras de ciertos autores que en sus trabajos combinan estos dos estilos.

En cuanto al archivo visual, han sido de gran ayuda los sitios webs de artistas y diseñadores, aunque, principalmente se han recurrido a las redes sociales: Facebook y especialmente Instagram¹⁶, 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, Beautiful Bizarre (fig. 54) y publicaciones en prensa nacional e internacional, una vez que se tenía certeza del camino a seguir.

Desarrollo de la propuesta: Dos estilos, dos vertientes.

La médula de esta investigación ha consistido en indagar el surgimiento, las características gráficas, los medios de difusión de los dos estilos, así como conocer a los productores de obras asociados al *lowbrow* y el diseño étnico en el Ecuador. Esto es, establecer un contexto histórico global para determinar la influencia

¹⁶ Principalmente las cuentas de: Juxtapoz Magazine, Hi-Fructosa Magazine, Beautiful Bizarre Magazine, Lowbrow and Popsurrealists, Hod Rot Magazine, y de muchos artistas asociados a estas tendencias cuyas cuentas se citan en varias imágenes seleccionadas.



Figura 55. Diseño para camiseta alusiva al Día de Difuntos.
Fuente: Descarga de facebook - Archivo de [Vulgomaestre](#).

en la gráfica local.

Considerando que estos estilos se instalan hace no muchos años en el país, fue necesario ampliar el marco de objetos y productos culturales analizados, recurriendo a: carteles, postales, estampas, fanzines, cómics, propuestas de *packaging*, artículos textiles, objetos de diseño de autor y *souvenirs* (fig. 55).

Para establecer los nexos de consolidación de estos estilos, también fue necesario, en el caso del *lowbrow*, conocer el desenvolvimiento de las vanguardias que sumaron a su definición en nuestro contexto. Por ello, se revisa brevemente la obra de artistas que transitan por el surrealismo, el pop art, así como en los campos de producción *underground*. En materia del diseño étnico, se ha procedido a una revisión transdisciplinar (desde campos como la sociología, la antropología y los estudios culturales) que han abonado a la definición conceptual, junto a la práctica proyectual del diseño.

Siendo esta una investigación de corte cualitativo, y dada la información recabada en la etapa previa, se establece un corpus de imágenes definida a partir de una muestra intencional que permite profundizar en

el estudio por casos de ciertas propuestas de diseño donde se reconocen las características del *lowbrow*, del diseño étnico y de piezas que combinan los dos estilos en una misma gráfica. 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 metodología¹⁷ 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 cinco entrevistas realizadas a personajes destacados en el campo de estudio y vinculados a las corrientes gráficas seleccionadas en el caso ecuatoriano. Entre ellos se encuentran: José Luis Jácome Guerrero con quien se exploró los orígenes del cómic y los fanzines a nivel nacional, Pino Supay, artista multidisciplinario, exponente del surrealismo pop nacional y Jorge Chicaiza Molina fundador de la revista "*LeSparraGusanada*",

ícono de la difusión del comix, cómic de autor y del *lowbrow* a nivel nacional. En torno al diseño étnico se dialogó con Luis Guachamín creador de la tienda "Vulgomaestre", donde -desde el año 2010- realizan productos englobados en lo que han denominado estilo etno urbano. Adicionalmente se incorpora la entrevista a la artista Mónica (Mo) Vázquez, quien en sus obras acude al surrealismo pop pero además incorpora recursos étnicos, siendo su obra una muestra de síntesis entre los dos estilos abordados en este proyecto.

La opinión directa de personajes claves en la producción gráfica de las dos tendencias abreva esta construcción teórica, pues como fuentes primarias comparten su visión sobre el porqué de la preponderancia de estas tendencias en este sector y en la época definida en el estudio. Estos contactos directos permiten reflexionar sobre cómo se ha potenciado la convivencia del *lowbrow* y el diseño étnico en la gráfica nacional, elementos con los cuales se cierra el cuarto capítulo.

17 Metodología que ya fue utilizada por la autora en una investigación previa.



Composición visual 4
Fuente: elaboración propia, basada en un mural de [Christian Tapia](#) y la etiqueta del licor artesanal "Aguita de Puerco".



Análisis específico de los estilos lowbrow y diseño étnico en el Ecuador

4. EL DEVENIR VISUAL ECUATORIANO: ENTRE EL ARTE Y LA RESPUESTA SOCIAL EXPRESADA EN LA GRÁFICA EXÓTICA.

4.1. La cultura visual emergente. Breve vistazo a sus antecedentes.

En medio del cúmulo de imágenes que se producen a diario, aquellas que tienen una intención estética y que conllevan una significación histórica -sustentada en hechos culturales-, traspasan la barrera de la inmediatez, expanden su dimensión simbólica y crean vínculos entre los acontecimientos y la trama social que las envuelve. Por esta razón, en este trabajo se abordan las manifestaciones, tendencias y experiencias emergentes de la cultura visual y el diseño gráfico ecuatoriano durante la segunda década del s. XXI.

No obstante, para construir este relato visual se debe mirar a sus antecedentes inmediatos, escudriñar en las capas de significación que consolidaron la transformación artística ecuatoriana desde mediados del siglo pasado, con el acercamiento a las vanguardias y el desarrollo de las propuestas modernas y contemporáneas en el arte y el diseño nacional.

En este sentido, nos apropiamos del pensamiento de Acha (1981), quien muestra acuerdo con la idea de que los universos culturales están atravesados por prácticas estéticas que conjugan lo popular y lo hegemónico. Estas propuestas artísticas/estéticas, que surgen en medio de complejos relacionales, están determinadas por el proceso sociocultural de producción, distribución y consumo de bienes artísticos; el giro social que se instituyera con el paradigma posmoderno insertó toda producción bajo la lógica del capital, incluida la producción cultural. Entonces, estos bienes artísticos/culturales son parte de un sistema estético, conformado por las obras que se originan en las artes cultas¹⁸, las artesanías y el diseño, aunque en la contemporaneidad, los diseños constituyen “el verdadero

¹⁸ Acha (1981) al definir los sistemas culturales estéticos recurre al término “artes cultas” para señalar la diferencia que socialmente se establece entre las artes y las artesanías, delimitando las prácticas artísticas como la pintura, el dibujo o el grabado, frente al desarrollo de los objetos.

arte de nuestro tiempo, desde el punto de vista socio-cultural, por llegar a las mayorías demográficas y ser recibido con agrado por estas” (Acha, 1981, p.21).

En este marco, nos disponemos a 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 de las tendencias *lowbrow* y diseño étnico que se instalan con fuerza en la producción nacional del s. XXI.

Las dos tendencias señaladas surgieron con un sentido sociopolítico, buscando crear una identidad nacional sólida y más incluyente, o excluyente y subcultural, según desde donde se lean sus procesos constitutivos. Nos adelantamos a establecer que, desde nuestra mirada, reconocemos varios hechos sociales como determinantes en la formación de estas corrientes artísticas, fuertemente ancladas a propuestas contraculturales.

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 ma-

nifestaciones 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 rami-

ficación 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.

Empero, la misma producción *lowbrow* y la del diseño étnico podrían acoplarse en la amplia estructura del arte contemporáneo nacional, pues, las propuestas que actualmente situamos bajo este concepto no poseen ni una fecha de origen, ni un rasgo estilístico concreto¹⁹. El arte contemporáneo busca dar respuesta a los cuestionamientos múltiples que atraviesan nuestra historia, sin pretender establecer una única respuesta, así “el arte contemporáneo parece basarse en la significación múltiple de un después” (Cuauhtémoc Medina, 2013 citado en García, 2018, p. 45).

Por este motivo las producciones visuales que a continuación analizamos, asociadas al *lowbrow* y al diseño étnico, son parte de la producción artística contemporánea ecuatoriana, en cuya práctica “se interpela el presente y se actualiza el pasado como una forma de citar su vigencia” (García, 2018, p.45).

19 El arte contemporáneo sustituyó desde, aproximadamente, los años setenta aquello que antes se consideraba arte moderno. Definir el arte moderno puede ser complejo, pues la producción realizada en este período de tiempo no significa que lo actual sea contemporáneo, ni lo contemporáneo se refiere a lo pasado, pues “la agitación de la experiencia sobre el tiempo contemporáneo pareciera multiplicarse y diluirse” (García, 2018).



Figura 56. "Lágrimas de sangre" Oswaldo Guayasamín
- 1973.

Fuente: Descarga del sitio [Capilla del hombre](http://Capilla.del.hombre).

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

Como ha establecido Kronfle (2011), 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.

Durante los años 1930, tres artistas ecuatorianos -Pedro León, Camilo Egas y José Moscoso- introdujeron las primeras vanguardias en la producción artística local: el cubismo, el expresionismo y el realismo, con un considerable retraso frente a la producción internacional. Tomando en cuenta este antecedente, los autores Pérez y Rizzo (2016), al investigar las corrientes artísticas más relevantes de las artes visuales ecuatorianas desde la segunda mitad del siglo XX, concluyen que diez movimientos artísticos se convirtieron en los más representativos durante esta época. Estos fueron: el

Realismo Social, el Naturalismo, el Expresionismo, el Informalismo, el Formalismo, el Feísmo, el Magicismo, el Conceptualismo, el Nuevo Expresionismo y el Constructivismo, los cuales dieron origen a las propuestas contemporáneas en el Ecuador.

Sin embargo, este estudio también da cuenta 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 Guayasamín (fig. 56)²⁰ 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 Stornaiolo²¹- poseen un

20 El pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín se convirtió en uno de los máximos representantes del arte nacional, destacándose como pintor, escultor y muralista. Su obra estuvo influenciada por la corriente muralista mexicana, aunque de forma global su trabajo humanista se asocia al expresionismo. A pesar del reconocimiento internacional que logró su obra, autores como Escobar (2014) critican que Guayasamín -y muchos de sus seguidores latinoamericanos- no buscaron construir desde su propia identidad la realidad del indio y el mestizo basado en su perspectiva cultural, sino que se limitaron a describirlo de manera literal, generando un freno a la producción artística latinoamericana.

menor reconocimiento, a pesar de ser propuestas impactantes y vanguardistas. Este fenómeno, a decir de los autores citados, generó un estancamiento o un letargo visual, tanto en consumidores como en productores, que repetían constantemente el uso de estas gráficas asociadas al indigenismo, ahora vaciadas de su significación inicial, provocando una resistencia hacia las propuestas artísticas que surgieron después.

Retomando el análisis de Pérez y Rizzo (2016), los 10 movimientos artísticos que se destacaron a nivel nacional fueron similares a los desarrollados a nivel global, y tomaron sus referencias de los grupos artísticos internacionales. Así, el Realismo Social estuvo inspirado en el Muralismo Mexicano, el Naturalismo tuvo sus orígenes en las propuestas francesas -y en el Ecuador se lo conoció como Indigenismo-, el Expresionismo acogió los rasgos del arte alemán, el Informalismo estuvo basado en el arte europeo -y en el país se lo llama Ancestralismo-, el Formalismo usó recursos como el collage y el ensamblaje, el Feísmo hizo eco a otras tendencias latinoamericanas y al trabajo más oscuro de Goya, el Magicismo se basó en el Surrealismo, el Concep-

tualismo se inspiró en el arte de Estados Unidos en los años 70, el Nuevo Expresionismo ecuatoriano se construyó sobre la base de la revisión del naturalismo y el expresionismo global, mientras que el Constructivismo recurrió a la abstracción geométrica, igual que su símil internacional.

A pesar de la sucesión de estas propuestas artísticas, el llamado “efecto Guayasamín” sigue vigente y crece a conveniencia de los promotores culturales. Además, resulta revelador que “esta noción haya sido propuesta desde el diseño gráfico, para describir la proliferación de retratos de la miseria india patente en la decoración interior de las oficinas burocráticas, murales sindicalistas y mercados artesanales para turistas” (Andrade, 2011, s/np). Las obras que en la actualidad se reproducen del estilo indigenista han perdido sus bases teóricas, están desprovistas de su significación original y se han transformado en objetos suntuarios que circulan como una mercancía más. Por esta razón, Andrade (2011) considera que la producción contemporánea en el Ecuador es paradójica, pues “mientras el Estado promueve la resurrección de imá-

genes indigenistas como parte de la construcción de representaciones públicas sobre arte y autenticidad”, muchos artistas marcan distancia con el pesado legado surgido desde la obra de Guayasamín.

El desarrollo de estas tendencias artísticas en el país, durante la segunda mitad del s. XX, tal como sucedió en otros puntos latinoamericanos, además, relata cómo el arte de los pueblos originarios se fusionó con las manifestaciones que habían llegado al territorio -incluso desde los procesos de conquistas-, 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 folklore nacional promovido por figuras como Paulo

21 La obra de Luigi Stornaiolo visualmente se considera una influencia para el *lowbrow* nacional.



Figura 57. Alfombra con motivos ancestrales de Olga Fisch.
Fuente: Archivo Olga Fisch Folclore.

de Carvalho Neto²² 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.

Aunque en este proceso el aporte de algunos artistas extranjeros “que llegaron al país desde 1940, como Hans Michaelson, Else Michaelson, Olga Fisch (fig. 57), Lloyd Wulf y Jan Schreuder” fue preponderante al utilizar “motivos como los rituales, las fiestas y las actividades de las diferentes culturas del Ecuador, dentro de sus exploraciones estéticas” (Catálogo “Umbrales”, 2004), otros artistas locales como Leonardo Tejada, Jaime Andrade u Oswaldo Viteri (Oña, 1995), participaron del levantamiento de un registro visual de las artesanías tradicionales, y establecieron una base de datos sobre motivos, formas, materiales, técnicas e incluso connotaciones simbólicas, que servirían de fuente para la producción artística nacional que se aglutinó bajo el movimiento del “Ancestralismo” a partir de los años 60 -manteniendo aún vigencia entre

los años 80 y 90-, y retomando su uso en la contemporaneidad con prácticas vinculadas al diseño.

Gerardo Mosquera (2003), en su artículo *El Arte Latinoamericano deja de serlo*, se refiere a este proceso bajo el nombre de “autoexotismo”, y lo considera como la “cualidad de venderse como diferente, extravagante, único, místico, utilizando para ello su legado cultural y muchas veces ancestral” (Mosquera, 2003, s/np). Para este crítico, el uso de estos elementos en el arte y en el diseño, no refiere precisamente a la valoración del bagaje cultural, sino más bien se constituye en una excusa para, en muchos casos, apropiarse de estos motivos con fines comerciales acudiendo al concepto de inspiración cultural.

De este modo, estas obras se construyen sin estudiar en profundidad el origen de los motivos que se toman, mezclándolos al mismo tiempo con las temáticas extranjeras, buscando en paralelo, recuperar de algún modo el fondo tradicional y ancestral de la producción étnica actual o del arte precolombino, en un intento de sintetizar formas modernas con evocaciones hacia las culturas primigenias.

22 Antropólogo brasileiro, dirigió el accionar del Instituto Ecuatoriano de Folklore.

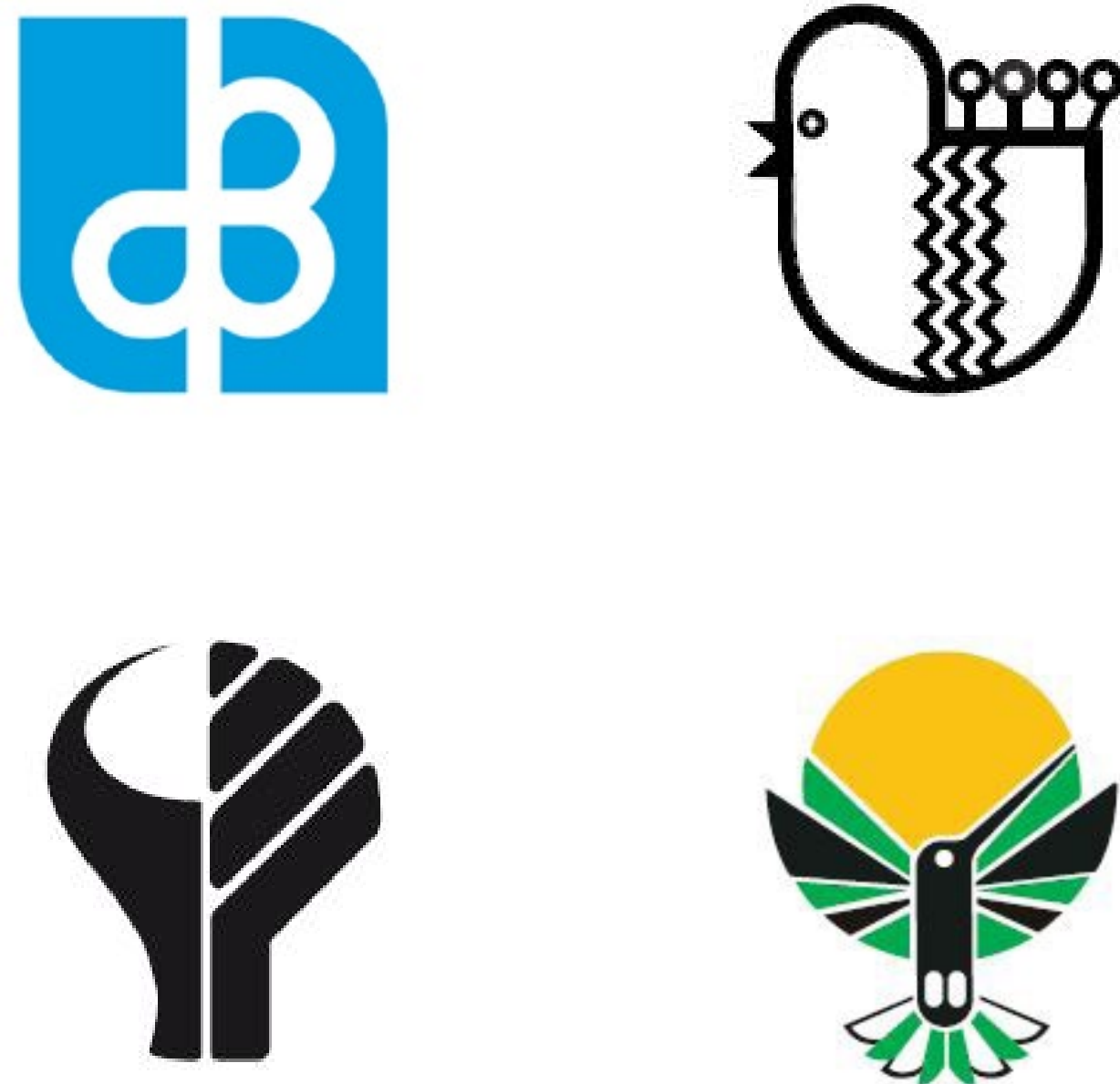


Figura 58. Algunos logotipos icónicos: Mussfeldt-1972, Diaz-1975, Barragán-1979, Benavides-1991.
Fuente: Elaboración propia.

4.1.2. 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 básico: composición, forma, equilibrio imagen”. Las artes gráficas empezaron a desarrollarse gracias a la motivación que comportó las exportaciones que se generaron a raíz del *boom bananero*²³, 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

²³ 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.

²⁴ 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.

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*²⁴ de los años setenta y se establece como disciplina académica en la década de los ochenta.

El impulso industrial que significó el inicio de la época petrolera ecuatoriana acrecentó el número de empresas y la competencia comercial, por tanto, el diseño y la comunicación visual tuvieron una fuerte demanda motivada por el incremento de los canales de comunicación. En este marco se destacó el trabajo de Peter Mussfeldt, Guido Diaz, Max Benavides, Juan Lorenzo Barragán, entre otros diseñadores (fig. 58) que crearon los logotipos y la identidad visual de importantes instituciones del país.

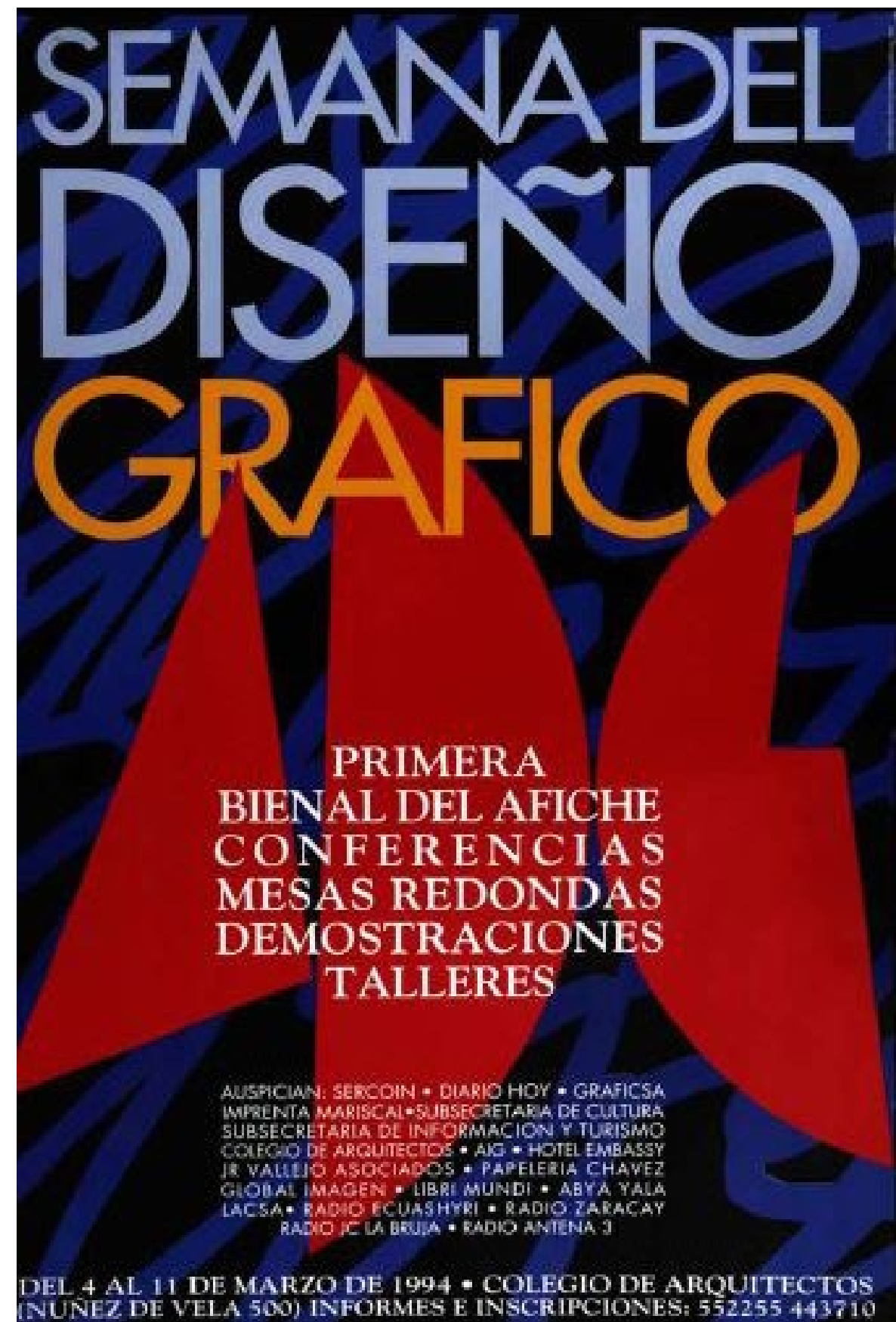


Figura 59. Primera Bienal del Afiche ADG -1994.
Fuente: Calisto y Calderón, 2014, p. 196.

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, por esto, los diseñadores titulados de aquel momento cursaron sus estudios en el extranjero. 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. Como se describió en el apartado anterior, los estudios que múltiples artistas hicieron sobre el folclor nacional y el vínculo con los artesanos del país por parte de instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el IADAP o el CIDAP, confluyeron en el nacimiento de estos espacios de formación académica. El IADAP, por ejemplo, ya en el año 79, 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 ar-

tífice 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.

En 1990 se creó la Asociación de Diseñadores Gráficos (ADG) con el objetivo de orientar pautas para la enseñanza, la práctica de la profesión y la divulgación de la actividad. (...) Esta década se destacó por la consolidación de la actividad, la definición de los límites de la carrera frente a otras disciplinas, el análisis y la discusión de estilos e influencias, la presencia de una generación más numerosa de nuevos profesionales y la dinámica en las relaciones interprofesionales (Hidalgo, 2008, p. 167).

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, y a la formación de profesionales con conocimientos integrales en el campo, anclados

más a las necesidades de la empresa y el Estado. Adicionalmente, durante este periodo se desarrollaron algunos eventos internacionales (como la I y II Bienal Universitaria de Diseño), que fomentaron la transformación sobre la idea artesanal del diseño con la que surgieron los primeros centros de estudio. Esto se vio reflejado en la propuesta gráfica de los nuevos diseñadores de la época.

4.1.3. 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 eclosionaron 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).

Asimismo, 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



Figura 60. Muestras de gráfica popular nacional.
Fuente: Barragán, 2007, p. 121, 198.

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 fig. 60-, creando nuevos discursos, en los cuales

la identidad se muestra como una construcción de su propio yo, o sumergida subjetivamente el entorno.

Sin embargo, los argumentos más disidentes no se cimentaron sobre un sustrato de análisis académico o de solvencia intelectual, sino que se erigieron sobre los intereses más antojadizos de una precaria escena cultural, matizada por tintes xenófobos, un sentimiento de temor al recambio generacional y por luchas para conservar espacios de visibilidad y legitimación (Kronfle, 2011, p. 177).

En medio de esta marea de cambios que se suscitaban en las representaciones visuales, el arte contemporáneo, además, cambió el modelo de trabajo artístico, volcándolo hacia un sistema de proyectos desarrollados por colectivos artísticos (Pérez y Rizzo, 2016). Entonces, las muestras plásticas que reflejan las "nociones de identidad deslocalizadas", en su mayoría, han surgido del trabajo mancomunado de varios autores y desde sus propias condiciones, así mismo, se constituyen en un espejo del paisaje social con el que conviven. Sus prácticas artísticas tienen un carácter múltiple, y en muchos casos, las apropiaciones del entorno a las que recurren estarán 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. Sin embargo, la producción gráfica nacional se ha visto marcada por registros propios de su cultura popular. La Asociación de Diseñadores de Ecuador (2002) señalaba que, al igual que en otros países de América Latina, en nuestro territorio "se evidencia un esfuerzo



Figura 61. Oswaldo Terreros - Tripa mishky 2 – 2009
Fuente: Kronfle, 2011, p. 193

por consolidar un diseño gráfico con características propias, enmarcado en las corrientes contemporáneas de diseño internacional” (Calisto y Calderón, 2014, p.46).



Figura 62. Logo “Arts-Américas” de Sandro y Silvio Giorgi – 2000.
Fuente: Calisto y Calderón, 2014, p. 282.

En este camino, el diseño ecuatoriano ha recurrido a su simbología autóctona para rescatar los signos de su identidad y determinar bajo estos elementos las percepciones estéticas y culturales que le permitan crear una corriente de diseño nacional anclada a sus condiciones históricas, geográficas y culturales específicas, sin desconocer el vínculo con las corrientes globales que traspasan fronteras.

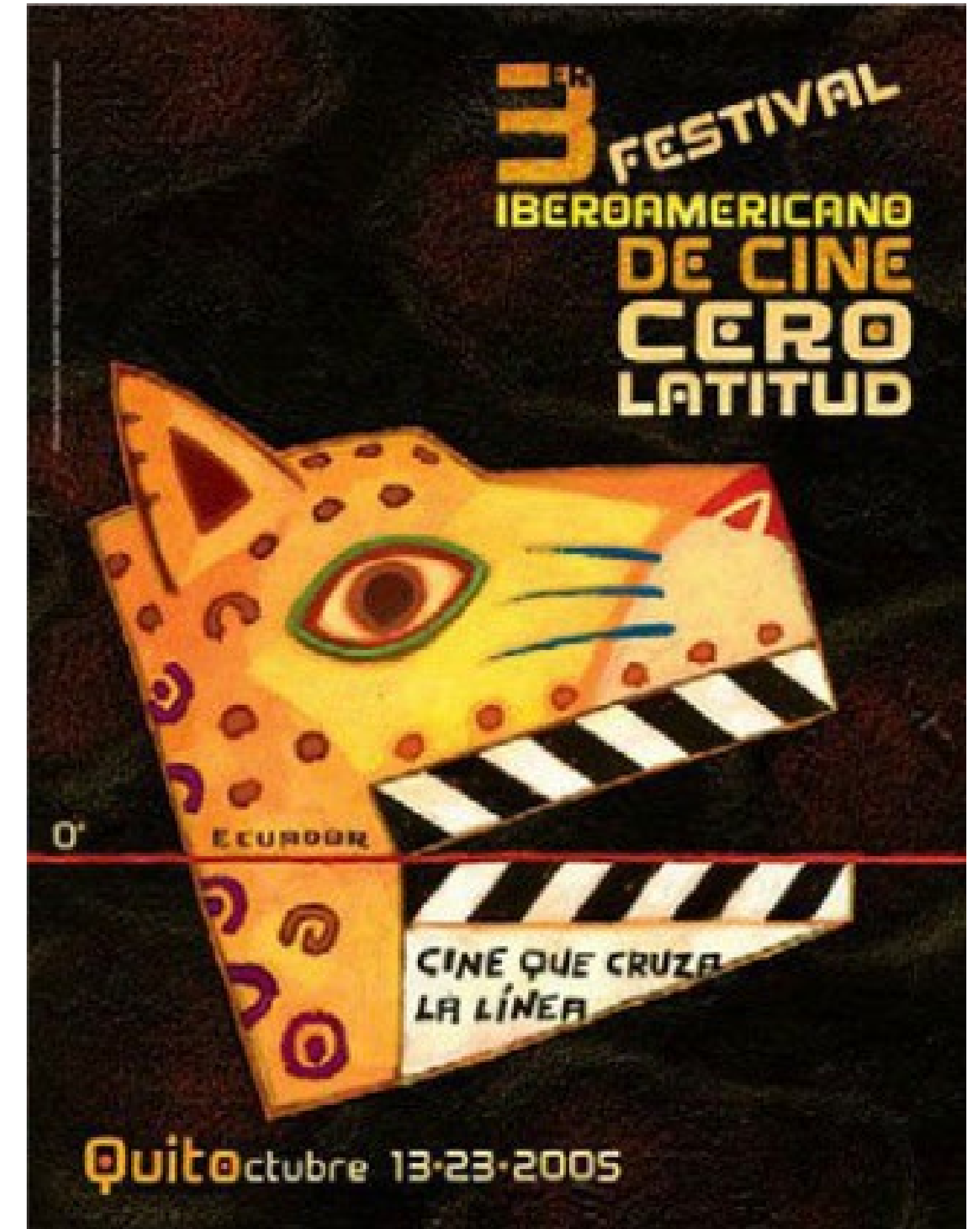


Figura 63. Afiche “Jaguar” Bladimir Trejo y Ricardo Novillo – 2005.
Fuente: Calisto y Calderón, 2014, p. 282.

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

4.2.1. Las circunstancias que motivaron la producción lowbrow nacional.

La pintura, la caricatura y la crítica social.

En el año 2004 Lupe Álvarez coordinó la muestra “*Umbrales 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 han sido 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.

Considerando estas cuatro líneas gráficas medulares, a inicios del s. XX se destacaron varias revistas de sátira política – como la *Cocoricó*– en cuyas páginas se publicaron los trabajos de Galo Galecio “el más incisivo y destacado artista-caricaturista que tuvo el Ecuador” (Kronfle, 2011, p. 116). A partir de mediados de siglo, y coincidiendo con los regímenes dictatoriales que se sucedieron en el país, el dibujo se alineó a una “deformación expresionista,



Figura 64. “Serie de los militares” de Juan Villafuerte. Fuente: Catálogo muestra *Umbrales*, (MAAC, 2004).

acopiando recursos de la caricatura y la historieta, o introduciendo componentes estéticos avalados por el universo plástico híbrido de la neofiguración” (MAAC, 2004).

Por medio de este tipo de revistas –que representaban medios más ágiles para su difusión–, varios artistas reactivaron en sus obras el tono polémico y crítico hacia los abusos del poder, buscando cuestionar la política, la religión y las instituciones en general. Durante este periodo, el arte ecuatoriano se dirigió a un público menos elitista 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. En este marco se destaca la vasta producción de artistas como Miguel Varea, Ramiro Jácome, Hernán Zúñiga o Juan Villafuerte, de este último autor, como ejemplo, en la figura 64 se aprecia una obra de su serie sobre los obispos y los militares, producida durante la época del *boom petrolero*.



Figura 65. Obras de Luigi Stornaiolo.
Fuente: Descarga en red - Archivo de [Facebook de Luigi Stornaiolo](#).

4.2.1.1. Un artista que se destaca a nivel internacional.

En los años 80 es relevante la producción de Luigi Stornaiolo, considerado uno de los pintores contemporáneos más importantes del país y de 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 Stornaiolo²⁵ se inscribe dentro de un ritual profano y secreto.

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).

4.2.1.2. El trabajo de artistas ecuatorianas desplegado fuera del país.

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 -ambateña quien firmaría sus obras como *Lady Pink*- migró de forma ilegal con su madre y su hermana hacia los Estados Unidos. Siendo aún niña, se establecería junto a su familia en New York. 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 desta-

25 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.



Figura 66. "Second Ave" - Lady Pink, 1985.
Fuente: Descarga en red del sitio web de [Lady Pink](#).



Figura 67. "Bedford Corner" - Lady Pink, 1982.
Fuente: Descarga en red del sitio web de [Lady Pink](#).

cados como Andy Warhol, Keith Haring o Basquiat.

En los 90, María Castillo, otra ecuatoriana (ibarraña) que también había migrado junto a su familia a NY, empieza a dejar su huella en los muros de esa ciudad 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. En la década de los 90 el *street art* aún no gozaba de la aceptación popular, a pesar de ello *Toofly* quiso fortalecer su creación basada en el graffiti, por lo que, en 1996 empieza a estudiar en la *School of Visual Arts*, de Manhattan. Con esta formación académica como punto de partida "se convirtió en ilustradora, muralista, curadora e incluso gestora cultural" (Fandiño, 2018, s/np).

Toofly 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. En su recorrido se cuenta la participación en festivales en diferentes países de América y Europa, además fue una de las creativas seleccionadas para participar del documental de "*Street Heroines*" (Alexandra Henry, 2016), en el que se analiza el trabajo de las mujeres vinculadas al graffiti y el arte urbano alrededor del mundo.



Figura 68. Muro de TOOFLY para el Ruda Fest en Bogotá.
Fuente: Descarga en red del sitio [Cartel Urbano](#).



Figura 69. Graffiti Bus Eco Via, Quito, Ecuador 2015.
Fuente: Descarga en red del sitio de [Toofly](#).

4.2.2. Primeras muestras del *lowbrow* en el Ecuador: la influencia internacional y la producción *underground*.

Considerando los antecedentes descritos en el punto anterior, 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 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 auto-publicaciones, 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.

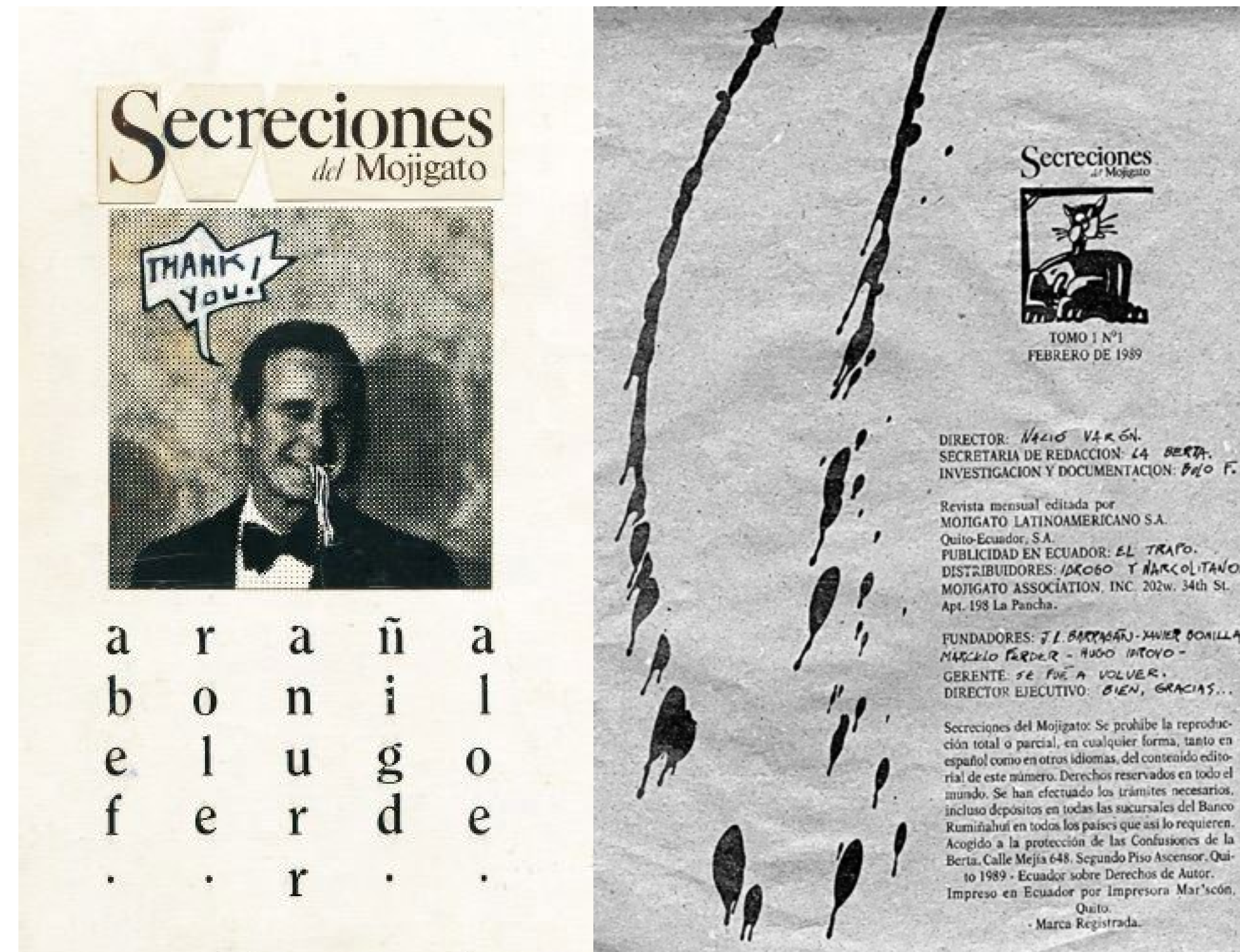


Figura 70. "Secreciones del Mojigato" Edición #1 (portada y créditos).
Fuente: Descarga en red - Archivo [Issuu de Juan Lorenzo Barragán](#).

4.2.2.1. 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" (fig. 70) un fanzine que contenía trabajos de artistas de corrientes variadas como: Hugo Idrobo -**E. Lugo**- músico y dibujante, Marcelo **Ferder** -ilustrador argentino-, Xavier Bonilla -**Bonil**- caricaturista, Juan Lorenzo Barragán -**Araña**- diseñador, y las colaboraciones gráficas de Gustavo Idrovo y Alexey Páez. 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 esta misma época, un grupo de amigos se aglutinan en la ciudad de Ambato para publicar el fanzine llamado "Cerebro Obtuso" (fig. 71) y que en 1988 lanzaría el primero de los cinco números editados. Los creadores de este trabajo serían además los responsables de generar el archivo de las producciones gráficas independientes que reanimaría la producción del fanzine alrededor del año 2010.

La primera edición de Cerebro Obtuso, fue un trabajo autogestionado y reproducido por medio de fotocó-

pías, parte de un proyecto personal del gestor cultural José Luis Jácome Guerrero²⁶. En la producción del 2do número se sumaron las ilustraciones de Diego Lara, Jaime Molina y Edgar Castellanos, y ya a partir del 3ro existieron múltiples colaboraciones, entre las que se cuentan la de J. Santibañez (Gyq) o Roger Icaza. Cerebro Obtuso “era básicamente una publicación *lowbrow*, tenía contenidos de comix, *skate boarding*, música local y fotografía. Fuimos unos de los primeros en trabajar en las portadas de las publicaciones con este tipo de caricaturas exageradas, con mucho color, basándonos en el collage” (Jácome, 2020).

El gestor cultural recuerda que este trabajo inicialmente no tuvo mucha aceptación pues en la zona circulaban otras publicaciones sobre metal y rock y el *fanzine* Cerebro Obtuso tenía mayor contenido sobre punk, comix y *skate*, por esta razón la mayor parte de ejemplares se intercambiaban por correspondencia

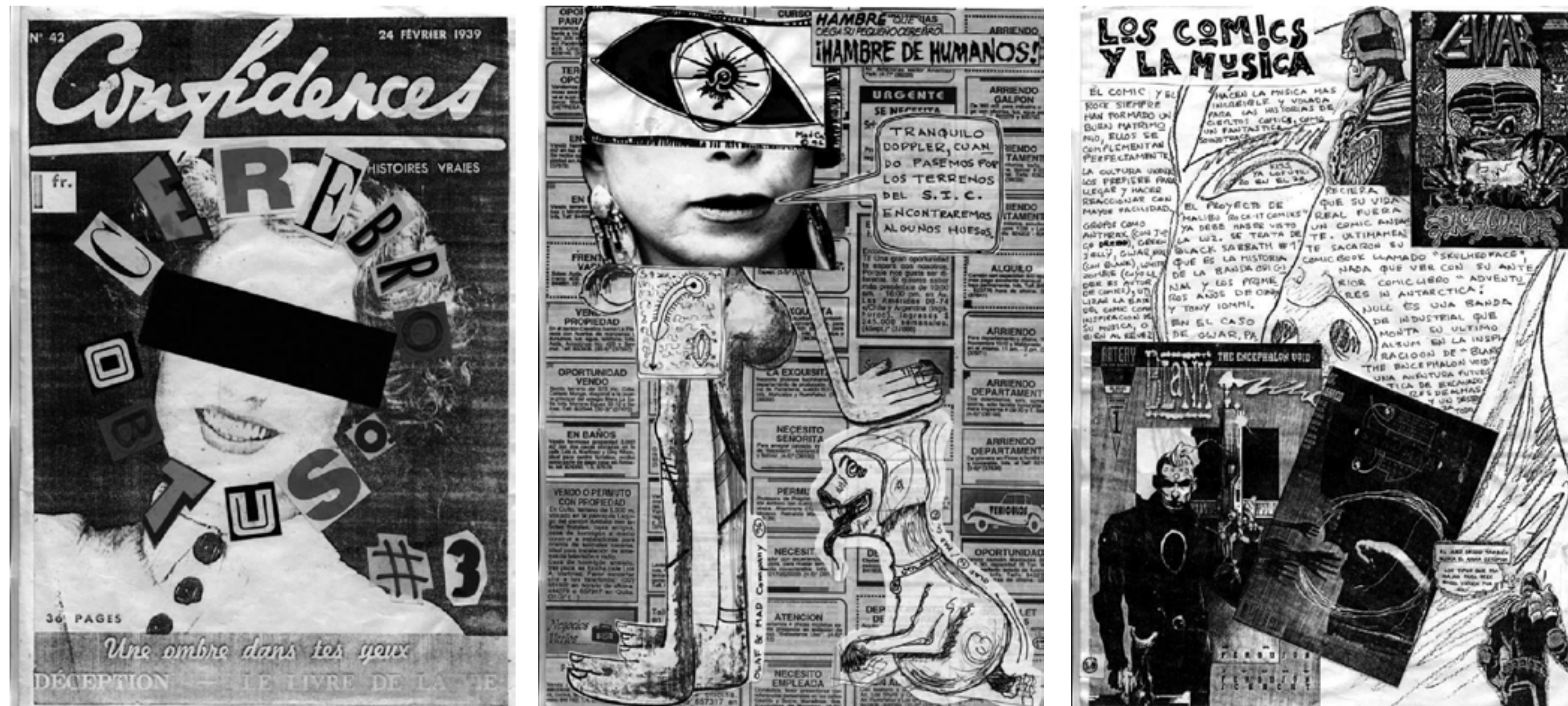


Figura 71. Cerebro Obtuso #3 - portada y páginas.
Fuente: [Descarga en red](#) - Archivo [Issuu de Diego Lara](#).

fuera del país. Esta forma de difusión les permitió conocer a otros creadores de contenidos similares en el país, como muestra se toman los *fanzines* “Nuclear” y “Contaminación Zine” producido por José Luis Terán, considerada por Jácome como “la más grande influencia para la esfera fanzinería ecuatoriana” (Maldonado, 2017, s/np). A partir de esta experiencia, los autores del Cerebro Obtuso participaron en la creación de un proto-club de cómic en Quito, junto a ilustradores nacionales destacados como Eduardo Villacis, Fabian Patinho y ADN Montalvo, este último, años más tarde, dirigiría la publicación de la revista XOX, con-

siderada la primera revista de cómic ecuatoriana (en el apartado siguiente se aborda el trabajo de los personajes ahora citados).

La propuesta estética que guiaba la publicación dirigida por 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). Dogma seguía la línea de creación de un *fanzine*, pero estaba impresa en offset, se mejoró la calidad de la publicación y junto con la revista se entregaba un Cd con contenidos creados por artistas nacionales, incluyendo reportajes sobre video arte, que en aquel tiempo era una práctica muy reducida en el país.

Debido a que en los años 90's hubo una pequeña explosión de arte emergente, surgieron sitios de exposi-

26 Entrevista a José Luis Jácome Guerrero (junio del 2020).

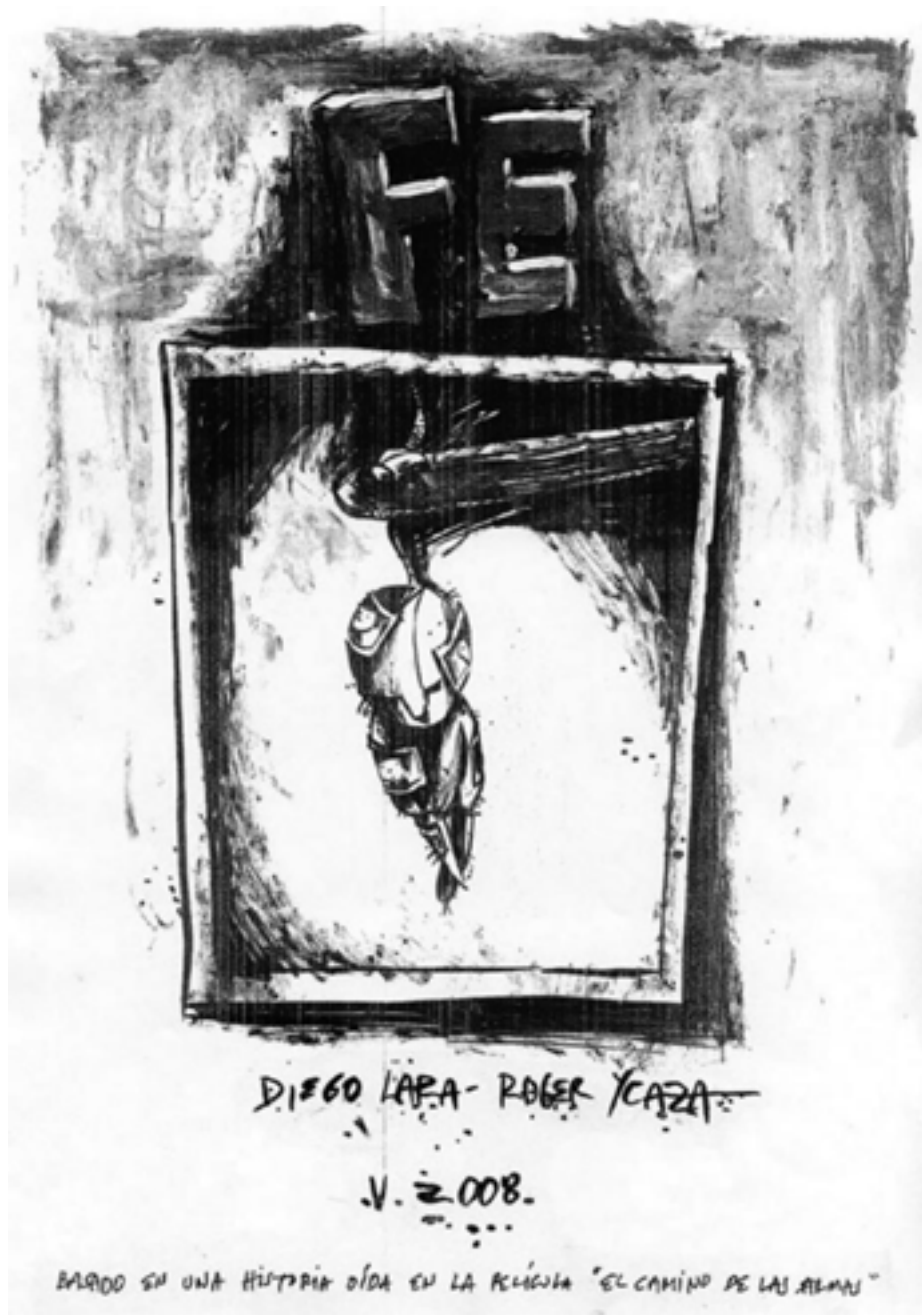


Figura 72. Primera publicación editorial de Fanzinoteka.
Fuente: Archivo [Issuu de Central Dogma](#).

ción alternativos, como “La Naranjilla Mecánica” en Quito, donde se hicieron varios lanzamientos de esta revista, aunque también se realizaron otros eventos similares en Guayaquil y Cuenca.

Dogma logró posicionarse en el mercado *underground*, por cual, cuando se realizaban estos eventos a nivel nacional de forma simultánea se hacían lanzamientos en tiendas internacionales, en sitios como Bogotá, New York o Lima. La última edición de Dogma se publicó solo online en el año 2000. Sin embargo,

desde este trabajo se constituyó el colectivo Central Dogma, que aglutina a creativos de diversos campos artísticos alternativos, migrando sus propuestas hacia el Festival de Arte Público GRAFF, el Festival de Video Creación VFFF y el Festival FFF de Música de Vanguardia.

Cerebro Obtuso y Dogma 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*.

Se establecieron líneas conceptuales específicas que se abordaban desde este género artístico, para lo cual los fanzineros buscaban la circulación de sus imágenes haciendo uso de todos los recursos tecnológicos que iban surgiendo y que les permitían generar un mayor número de ediciones. 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.

(...) En el año 2010 junto con Diego Lara retomamos el trabajo de los *fanzines* y creamos la Fanzinoteka (fig. 72). El primer objetivo de la Fanzinoteka era compartir la colección de *fanzines* nacionales y extranjeros que habíamos construido. Ideamos una especie de encuentro que se iba a llamar Fanzinoteka Ecuador, en ese momento recibimos el apoyo de la Dirección de Cultura Provincial que apenas se había creado, y se realizó un encuentro de iniciativas independientes. Primero desde Fanzinoteka se hicieron talleres para enseñar a realizar *fanzines*, luego este proyecto ganó un fondo concursable y con estos recursos se amplió el trabajo no solo dentro del país sino también en New York y Bolivia. Este proyecto aún se mantiene y desde esta iniciativa generamos la Arqueología del Cómic Ecuatoriano (Jácome, 2020).

La creación de la Fanzinoteka, 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 (la mayoría no publicados, incluidas tesis de varios ilustradores) que los miembros de este colectivo habían recolectado durante años. También, se convirtió en el espacio para una nueva publicación que llevaba este nombre. En



Figura 73. Afiches de la exposición "Arqueología del Cómic Ecuatoriano".
Fuente: Descarga del sitio de [Central Dogma](#) - Archivo [Issuu de Central Dogma](#).

el primer número recopilatorio que se publicó, participaron autores, ahora destacados en el arte contemporáneo nacional como: Adrián Balseca, Luis Fernando Auz, Francisco Galarraga, Willo Ayllón, además de quienes fueron parte de las publicaciones del Cerebro Obtuso (Jácome, 2020).

La iniciativa denominada Fanzinoteca ha permitido el desarrollo de talleres -para niños, jóvenes y adultos- de

cuyo trabajo se han generado nuevos números de este fanzine. Los trabajos creados desde Fanzinoteca se han expuesto a nivel nacional en el MAAC, en la Universidad de las Artes de Guayaquil, en la Bienal de Cuenca, en FLACSO, pero también en el extranjero, por ejemplo, en Zaragoza – España, donde la muestra se exhibió durante 3 meses.

Una arista derivada desde el trabajo de la Fanzinoteca -además de las exposiciones itinerantes y los talleres- fue la muestra recopilatoria denominada "Arqueología del cómic ecuatoriano" (fig. 73) que surgió como una evolución del proyecto inicial.

Jácome (2020) señala que al principio pensaron realizar una feria de fanzines, pero, había ya varias similares que se efectuaban a nivel nacional, por lo que ante la gran cantidad de registros de ilustración y cómic -que no estaban publicados oficialmente- decidieron organizar esta secuencia de producción, acudiendo, como respaldo, al grupo con el que habían trabajado

en los años 80 y 90, entre ellos: ADN Montalvo, Eduardo Villacis, Carlos Sánchez Montoya, Royer Icaza y Fabian Patinho. Posteriormente la Alianza Francesa compró los derechos de exhibición de esta muestra.

Las ferias de *fanzines* y auto publicaciones se han convertido en uno de los principales escenarios de difusión de nuevos creativos, sumado a las convenciones de cómic que desde hace varios años ya se desarrollan en el país.

4.2.2.2. 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 Cómics*²⁷, 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 Cómics*, ADN Montalvo, quien creó y dirigió a fines de los 90 la revista *XOX Cómics*, 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, a Bonil y a 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.

Según Fausto Machado, uno de los gestores actuales

de *LeSparraGusanada*, “el detonante para hacerlo fue una cultura emergente de boceteros que trabajaban atados de hojas papel bond, anilladas y con portadas a mano que se iban compartiendo de mano en mano”, además “es una plataforma impresa para la publicación de historietas, comics, viñetas y otros productos de ilustración (...) una galería en formato revista que realiza convocatorias abiertas a actores del cómic, de la ilustración y de la literatura” (Maldonado, 2017, s/np). Es un espacio que revitalizó la producción de cómic e ilustración nacional (fig. 74).

***LeSparraGusanada*, reflejo del cómic lowbrow nacional.**

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 y Lenin Dávila serían sus promotores primigenios. El nombre surgió como una mezcla de palabras,

con la premisa de buscar un término propio que no tuviera ningún significado y que representara una revista nueva de comix.

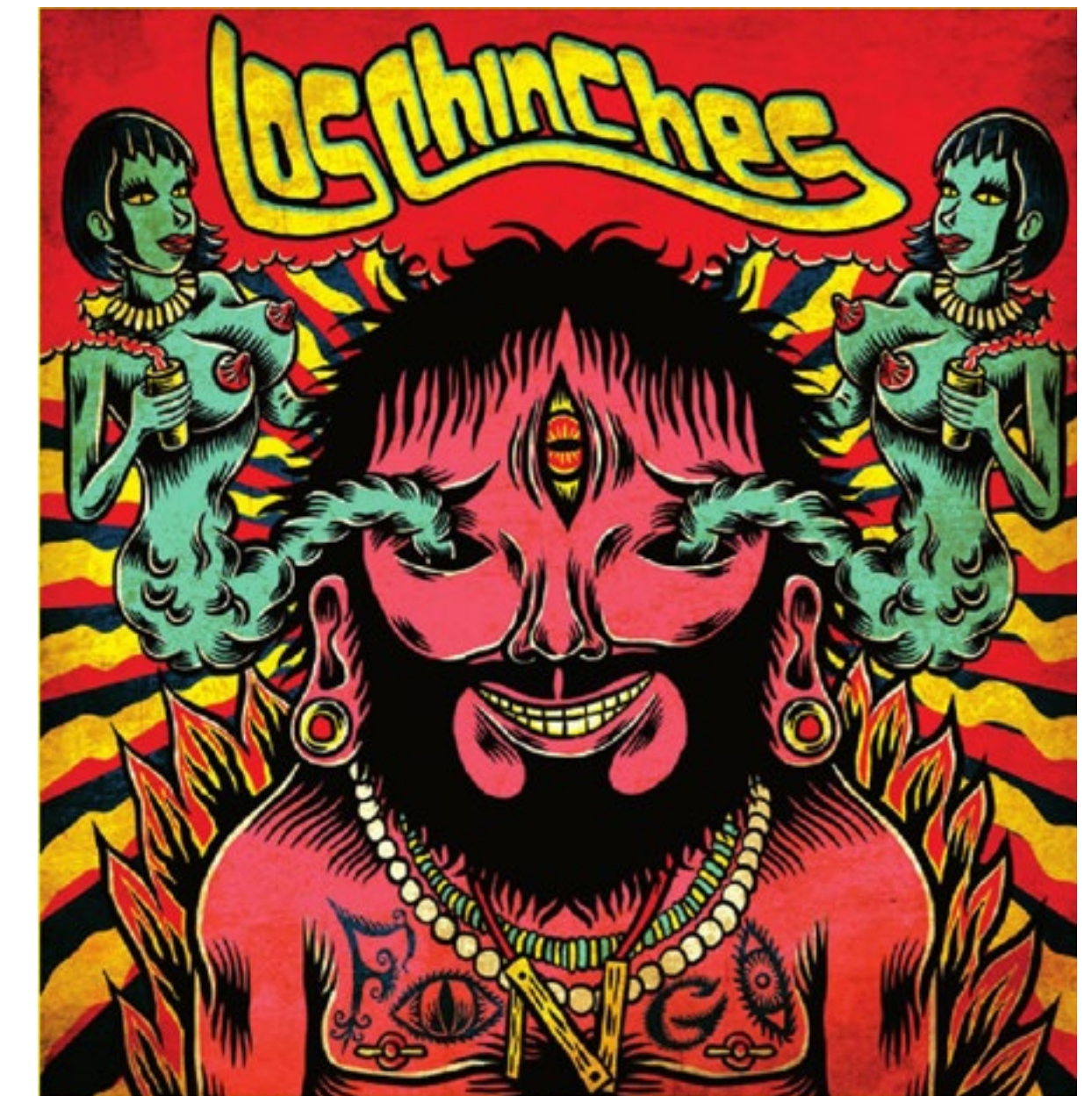


Figura 74. Ilustración de Marco Tóxico.
Fuente: [LeSparraGusanada](#) N°3, 2014, p. 13.

27 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”.

Jorge Chicaiza Molina²⁸ -quien firma sus trabajos como IOCH- comenta que su acercamiento con el mundo del cómic se dio cuando tenía aproximadamente 15 años, pues a fines de los 90, en Quito, una librería empezó a vender cómics de autor, entre estos la revista española Zona 84 que, si bien era una publicación de los años 80, en el país se empezó a difundir en la siguiente década.

Este conocimiento cambió su perspectiva sobre el cómic, pues el guión del cómic de autor le resultaba más atractivo y de mejor calidad que el de superhéroes. A partir de aquí cambió su paradigma sobre el tema y empezó a dibujar buscando establecer un estilo propio. IOCH señala:

En la Facultad de Artes hice un grupo de amigos y nos dedicábamos a dibujar, de forma empírica, porque en realidad no conocíamos a nadie que nos enseñara este proceso. En esa época salió el primer número de la revista XOX, con un amigo enviamos nuestros trabajos, pero no nos publicaron (...) Y no intentamos publicar en ninguna otra revista porque nuestros cómics eran, podría decirse, subidos de tono y libres. Bajo esa experiencia decidimos sacar nuestra propia revista que se llama *LeSparraGusanada*, el primer número salió entre

28 Entrevista a Jorge Chicaiza Molina (junio del 2020).



Figura 75. *LeSparraGusanada* N°0.
Fuente: Archivo [Issuu de LeSparraGusanada](#)

1999 – 2000, aunque fue un fanzine, lo sacamos solo con copias. No sabíamos nada sobre publicaciones, ni diseño editorial, solo queríamos publicar lo que hacíamos (Chicaiza, 2020).

El número 0 de este fanzine (fig. 75) se reimprimió a todo color a finales de 2011. En este primer número existían varios estilos de dibujo, pero al ser una publicación en B/N, todos los autores (cerca de 10) trabajaron con tinta china, lo cual unificó la línea gráfica, de esta publicación se generaron 300 copias.

(...) teníamos mucha influencia del trabajo *underground* de Robert Crumb y por eso también hablábamos de este género. Aunque si uno revisa los conceptos el comix gringo es lo mismo que el manga japonés, o los tebeos de España, o sea son historietas o narrativas gráficas. El comix era nuestro estilo favorito, y en esa época el internet aún no era de uso común en el país, así que era difícil encontrar información y lo que conseguíamos sobre el tema se convertía en objetos de adoración y eran nuestras referencias. En este grupo también teníamos en común que no nos gustaba el cómic gringo de superhéroes (lo considerábamos muy fantasioso), estábamos buscando nuestra identidad, así que empezamos a localizar referentes en Argentina, Chile, Colombia, México, buscábamos autores latinoamericanos. Cuando nos graduamos de la Universidad, con este grupo de amigos dejamos de vernos cerca de 10 años. Luego de ese tiempo nos reencontramos y empezamos a conversar sobre la idea de publicar la *LeSparraGusanada*, pero ya de modo más profe-

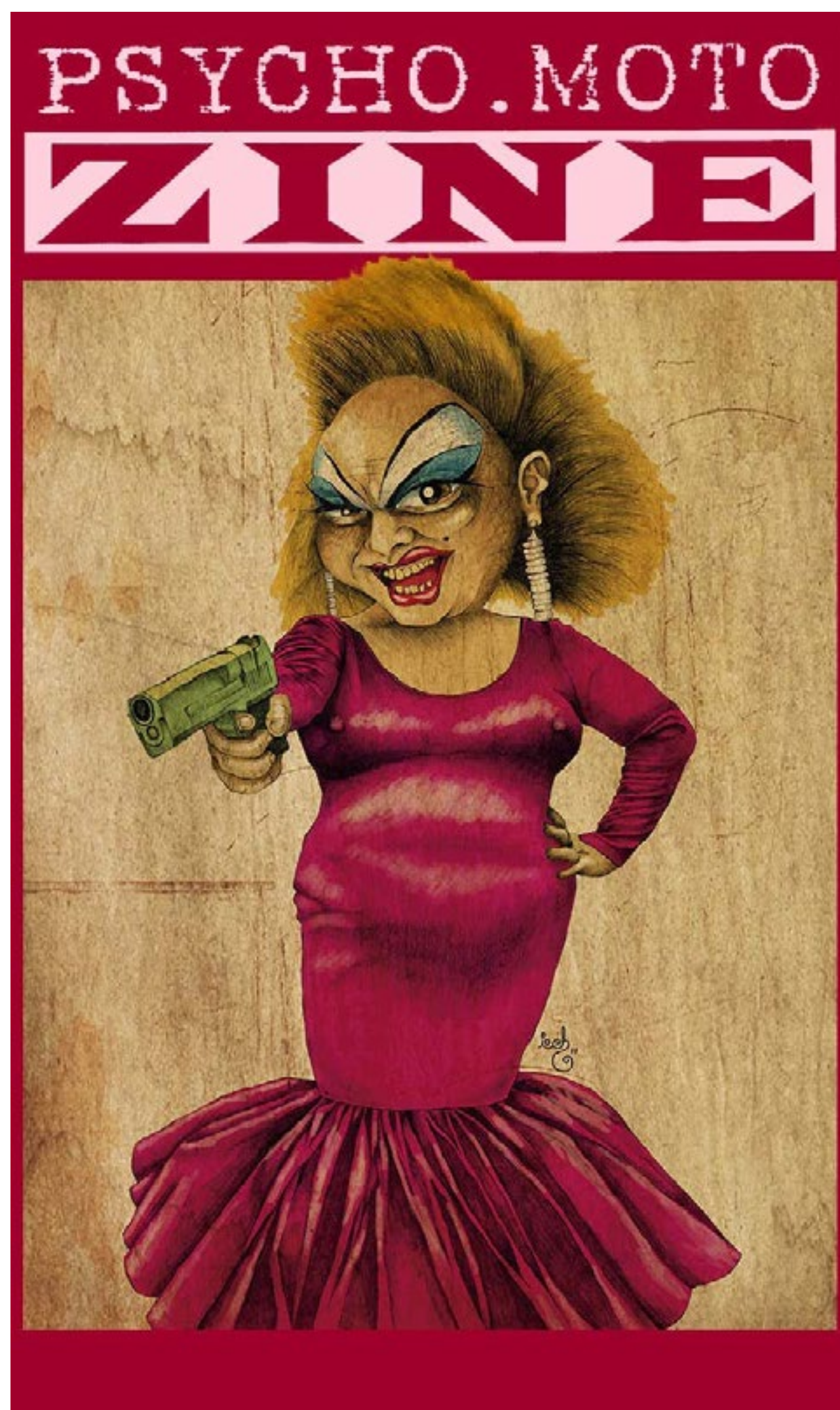


Figura 76. Portada de fanzine NYorkino ilustrada por IOCH.
Fuente: Archivo personal de Jorge Chicaiza Molina.

sional. Lo primero que hicimos fue crear una página en Facebook, y por ese medio hicimos una convocatoria a dibujantes. La nueva publicación de esa revista dependía de los resultados de ese llamado, y tuvimos una respuesta tremenda, había mucha gente que aún recordaba el 1er número del fanzine, así que envió sus trabajos. Recibimos ilustraciones de Argentina, México y Colombia, más los artes que se enviaron del propio país (Chicaiza, 2020).

La reactivación de *LeSparraGusanada* en el año 2011 coincidió con una convocatoria en la Secretaría de Cultura de Quito, gracias a la cual se pudo financiar esta primera edición a *full color* de 36 páginas; todo el contenido fue cómic de autor. Las ediciones 2 y 3 se publicaron a través de los proyectos de fondos concursables del Ministerio de Cultura y la 4ta edición se financió con un premio del Centro de Arte Contemporáneo (año 2016). El proyecto quedó suspendido luego de la última edición, pero no está cerrado, existe intención de retomarlo, pues la revista tiene una línea definida y es un medio de expresión que ya ha consolidado su público. No obstante, Zabala (2014) considera que, si bien ha sido acertado “expandir la convocatoria a autores internacionales, hacer uso de un comité curatorial y exponer excelentes ejemplos

de viñeta experimental, en su búsqueda identitaria y de *target* ha desdibujado la distinción entre cómic y caricatura”.

Esta última opinión es la que nos permite enlazar el trabajo realizado por *LeSparraGusanada* con el movimiento estético *lowbrow*, pues los comix publicados en esta revista -como en varios trabajos que circularon en XOX Cómis- pueden significar los inicios de la estética *lowbrow* en el país, ya que unifican varias figuras representativas que no se muestran aisladas, como vimos en lo referente a la figura de Stornaiolo (véase apartado 4.2.1).

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 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*. “Nuestra intención era 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

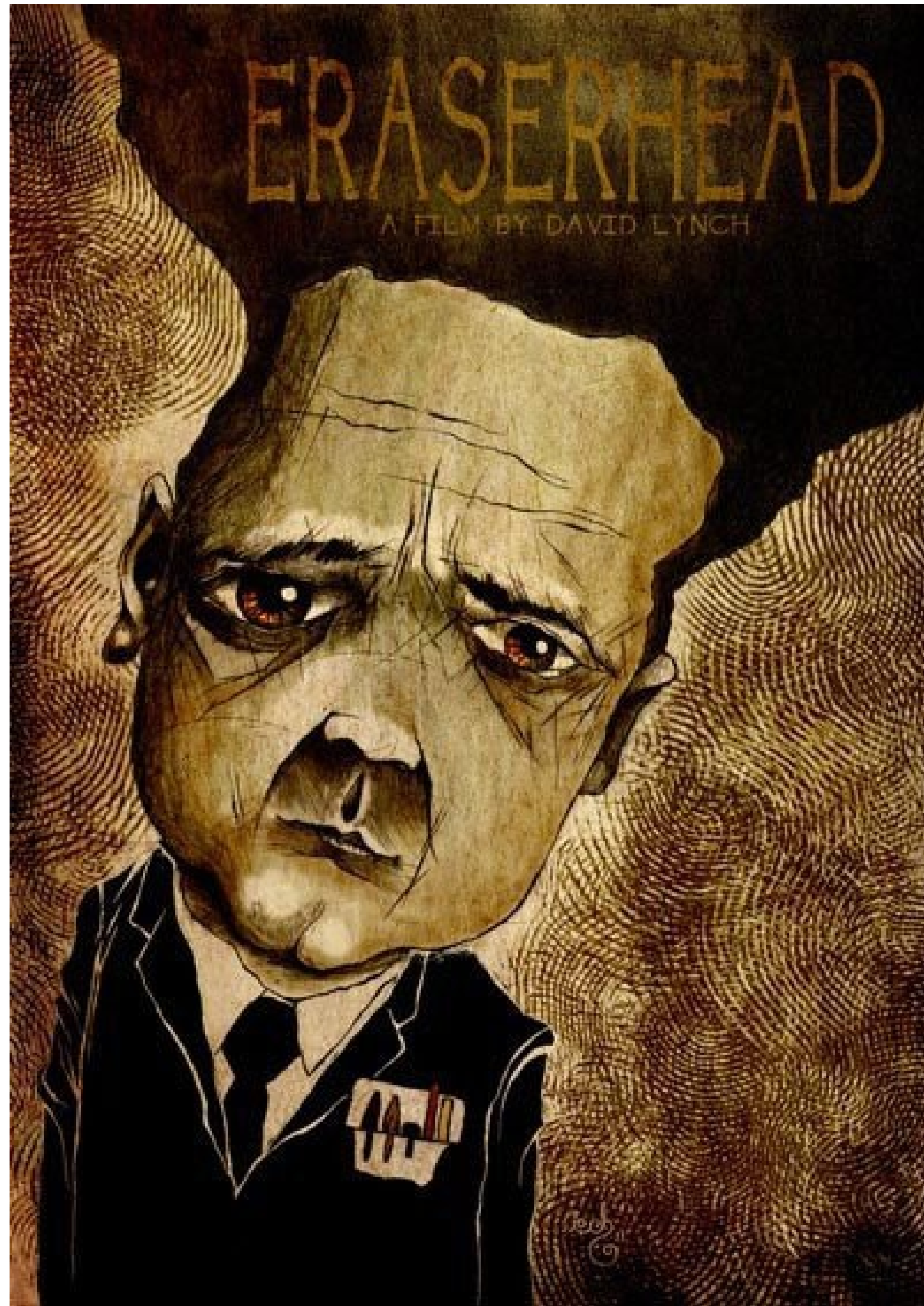


Figura 77. Ilustración de IOCH para la revista Mínima (Arg.)
Fuente: Archivo personal de Jorge Chicaiza Molina.

que terminaríamos sumando al *lowbrow*, cuando lo que buscábamos era definir nuestra línea” (Chicaiza, 2020).

Este autor además señala que en cuanto a su obra personal (fig. 76 y 77) no podría definirla concretamente como *lowbrow*, aunque reconoce que su estilo de ilustración nació desde este movimiento, pues en su obra busca caricaturizar los personajes acogiendo muchas referencias del trabajo de los años 80.

4.2.2.3. 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, a consecuencia de varios factores que confluyeron en este proceso, entre estos: las condiciones políticas y sociales conflictivas que desencadenaron la dolarización, la aguda crisis migratoria, la apertura amplia del turismo atraído por la nueva moneda y la comunicación masiva a través del internet que permitieron que en el territorio circularan muchos contenidos producidos fuera de nuestro territorio.

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



Figura 78. 1ra edición del fanzine La Licuadora.
Fuente: Descarga del sitio [Grafitat](http://Grafitat.com).

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.

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).

Una muestra de lo señalado es el trabajo desplegado por los miembros del colectivo “Kuzkina Mat” (fig. 79), quienes sienten que los sucesos globales que se suscitaron mientras aún eran niños repercutieron en sus manifestaciones estéticas. En este sentido “es difícil hablar de un solo estilo para un colectivo con tantos miembros que trabajan desde la tipografía con influencias *chicha*²⁹ a los personajes en blanco y negro con mensajes lúgubres, perros calaveras, tripas y la lista sigue” (Mavizu, 2016), sin embargo, los trabajos de algunos de sus integrantes, como “2nz” y “Espíritu Mugroso” tienen clara cercanía hacia el surrealismo pop.

Es frecuente observar como las propuestas de arte urbano -que poseen intervenciones cromáticas y diseños variados, en la mayoría de los casos, con iconografías fáciles de interpretar por el transeúnte- se han tomado las paredes de las ciudades. El graffiti ilegal busca ser relegado por estas propuestas artísticas que se plasman en los muros, pero no con el sentido efímero o anónimo de antes, los artistas que ahora usan la pared como soporte de su obra desean ser reconocidos, y sus producciones, en muchos casos, se eje-

cutan bajo acuerdos con la comunidad circundante. El “graffiti ilustrado” que surgió como resultado de la combinación de sus prácticas tradicionales con los conocimientos tomados de la educación -en arte y diseño-, transformaron la idea del graffitero, pasando de ser un vándalo y marginal (Jaramillo, 2017) a destacar en la categoría de artista urbano.

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 *flyers* de eventos artísticos, de conciertos, pero, además, en etiquetas de productos e incluso en el *packaging* de producciones musicales y en la piel de muchas personas que es otro de los soportes destacados.

29 La *chicha* es una bebida de herencia ancestral andina basada en la fermentación de los frutos, sin embargo, según el grado de fermentación puede llegar a ser una bebida embriagante. En este caso el uso del término *chicha* se da en vínculo a un género musical popular conocido como “música *chichera*” que combina los tonos tropicales con los géneros populares del sector. Esta propuesta musical además está acompañada de un estilo gráfico muy llamativo y característico, con tonos de alto contraste, como la que se muestra en la fig. 61.



Figura 79. Mural realizado por 2nz, Espíritu Mugroso y Anat, miembros de Kuzkina Mat.
Fuente: Descarga en red del sitio [Grafica Mestiza](http://Grafica.Mestiza).



Figura 80. "La Sala" - Diana Armas.
Fuente: Descarga del sitio Arte Contemporaneo Ecuador.

4.2.3. Artistas y diseñadores vinculados a la producción *lowbrow*.

Este apartado no pretende comprender el universo total de creativos que recurren en sus obras al estilo *lowbrow*, pues el alcance de la investigación como tesis de maestría y la dimensión de su aplicación no abarca el conocimiento de todos los autores. Empero, nos referimos al trabajo de algunos de ellos, en cuyas propuestas predominan estos rasgos estéticos -aunque muchos no describan su obra como *lowbrow*-, pero que han logrado difundirlo a través de múltiples soportes o propuestas de diseño. Por esta razón acogemos diversos tipos de trabajos dentro del campo

visual, realizados por autores que han participado en eventos nacionales e internacionales, alcanzando el reconocimiento de su obra principalmente en circuitos contraculturales, pero también en espacios de exposición tradicional.

Diana Armas (Quito, 1981)

Pintora autodidacta que busca el desarrollo de un lenguaje propio experimentando sobre diferentes soportes más allá del lienzo. Recurre a la pintura, el dibujo, la escultura y la fotografía como técnicas de expresión. Su obra está envuelta en ambientes mágicos

(fig. 80) y busca reflejar "las facetas y emociones de la vida y de la gente", pues considera que las reacciones y sensaciones que produce su trabajo es lo que enriquece a la propia obra. Una de sus influencias directas es El Bosco.

Christian Tapia Enríquez (Quito, 1982).

Artista visual que combina en sus obras los recursos de las artes plásticas tradicionales junto al diseño de moda, la ilustración o la publicidad. Define su estilo de trabajo como *lowbrow*, en su gráfica recurre a la línea simple, pero también a las formas y texturas barrocas.



Figura 81. "Sueño Drag", ilustración de Christian Tapia.
Fuente: Cuenta de [Instagram del autor](#).



Figura 82. Serie "Memories", ilustración digital de Christian Tapia.
Fuente: Cuenta de [Behance del autor](#).



Figura 83. Ilustraciones de Diego Molina.
Fuente: Cuenta de Instagram de [Diegumberto](#).

En sus obras (fig. 81 y 82) crea retratos imaginarios, pues considera que la figura humana le permite establecer una conexión entre sus deseos y su memoria, por esto una de sus temáticas más frecuentes es "la relación entre la figura humana y los objetos" (Arte Contemporáneo Ecuador, s/pi.). Trabaja sobre soportes alternativos como el vidrio o el plástico ya que considera importante la cualidad simbólica y metafórica que representa la transparencia.

Diego Molina "Diegumberto" (Azogues, 1991)

Ilustrador que recurre a técnicas analógicas, digitales y mixtas en sus prácticas de pintura, escultura y fotografía, para crear obras basadas en la caricatura y con un estilo surrealista que además reflejan la cotidianidad. Su trabajo (fig. 83) se convierte en un ejercicio lúdico, que está representado, por ejemplo, en sus libros de artistas (Murudumbay, 2017). La obra de "Diegumberto" se inscribe dentro del arte contemporáneo, que en paralelo combina la plástica tradicional con la ilustración.



Figura 84. Mural realizado por Espiritu Mugroso.
Fuente: Descarga en red del sitio [Grafica Mestiza](#).



Figura 86. Mural de KST.
Fuente: Descarga del sitio web de [Andrés de la Bastida](#).



Figura 87. Olivia, serie "Seres cósmicos andinos".
Fuente: Cuenta de [Instagram kst.ec](#).



Figura 85. Mural realizado por Espiritu Mugroso.
Fuente: Descarga en red- cuenta [Tumblr de Espiritu Mugroso](#).

genas: la experiencia de una estructura social y cultural impuesta" (Diario El Comercio, 2015).

Andrés de la Bastida "KST" (Santa Cruz, Galápagos, 1990).

Andrés de la Bastida, arquitecto urbanista conocido como KST, considera que toda su vida ha estado involucrada con el dibujo y las artes. Desde el 2015, en la ciudad de Quito, empieza su trabajo como muralista. En sus obras refleja su pasión por el arte, el diseño gráfico y la ilustración (fig. 86 y 87). En su trabajo, KST recurre al mural como "herramienta clave para intervenir el espacio público". Ha participado en festivales nacionales e internacionales como: Proyecto Kuyuy: Engabao- Manabí, Galería de Arte Urbano: Lisboa-Portugal, Urban Spree: Berlín-Alemania, Fiesta de Colores: Portoviejo- Manabí, y Guayarte: Guayaquil.

Matías Páez "Espiritu mugroso" (Quito, 1992)

Miembro del colectivo artístico Kuzkina Mat, Matías Páez trabaja en narrativas visuales que se difunden por medio de murales y fanzines, su línea gráfica, inspirada en el cómic, orilla su trabajo hacia la novela gráfica. Este artista crea sus personajes dentro de sus propios escenarios, que representan su visión sobre las acciones cotidianas en territorios urbanos (fig. 84 y 85), sus dibujos "llevan huellas de un conflicto frecuente de las sociedades andinas, y no necesariamente indí-

4.2.3.1. Entrevista a Pino Supay, personaje destacado en la práctica del estilo lowbrow.

Andrés Pérez “Pino Supay” (Baños de Agua Santa, 1985)

Cuando me preguntan por mi obra, menciono que mi trabajo es surrealismo pop. Desde que estudié en la Facultad de Artes guardé muchas referencias desde ese campo, en mi obra hay mucho graffiti y estilo ignorante, muestra de tatuaje de cárcel, busco la esencia del dibujo. De hecho, mi trabajo actual no difiere mucho de los dibujos que hacía desde niño (Pérez, 2020).

Andrés Pérez³⁰, quien firma sus obras como Pino Supay, considera que toda su vida estuvo vinculado al dibujo, la pintura y las artesanías, estos ámbitos hacían parte de la ocupación diaria en su familia. A los 15 años ingresó al colegio de Artes, en Baños - Ecuador, en esa época empezó a tatuar, como él señala “de manera muy irresponsable, sin ningún conocimiento”. Al terminar su formación secundaria ingresó a la Universidad Central, ahí se interesó en el *Street art*. Mientras estudiaba en la universidad, su obra estuvo cen-

trada en la pintura, pero varios años después retomó el trabajo del tatuaje. Al terminar su carrera universitaria viajó hacia Chile y Argentina. En Buenos Aires conoció el concepto de tatuaje de autor, que es una de las aristas de trabajo principales a las que se dedica en la actualidad.

En su obra hay referencia hacia temas religiosos – aunque él no sea cercano a esas prácticas- pero esta simbología es un reflejo de la ciudad en la que vive (Baños), un sitio en el que existe un arraigo fuerte hacia la religión católica. Pino Supay (posee este apodo desde niño) reconoce que una de sus primeras influencias artísticas fue el muralismo mexicano, pero, principalmente, cree que sus motivaciones vienen desde los dibujos animados (Thunder cats, las tortugas ninja y las producciones de Hanna Barbera). En su obra hay muchos referentes de la vida diaria:

Lo cotidiano, lo que está pasando, memes, contenidos que circulan en Facebook, muchos íconos que se vuelven repetitivos por internet. También varios elementos religiosos, que están asociados al espíritu de la ciudad, al tema de “Agua Santa”, el amor con la aso-

ciación hacia el sagrado corazón. También gatos, y figuras de la cultura valdivia, como elemento significativo nacional. En resumen, mucho hacia las imágenes populares, pop art (Pérez, 2020).

En sus tatuajes tuvo influencia del estilo tradicional americano algo de lo que hoy se considera hippster, pero también del estilo llamado el Tradi Latino, que consiste en realizar flashes de diseño, “es como irse llenando de parches” y es lo que ahora aplica en su obra. Su tatuaje es de autor, para ellos recurre al tradi latino o tradi andino como base del estilo, las ilustraciones realizadas para sus tatuajes son únicas, y nunca repite un mismo modelo. En la pintura ha empezado a recuperar algunos de los bocetos previos de los tatuajes para llevarlos al óleo, pero con el mismo estilo ilustrativo.

Pino Supay ha trabajado con varios colectivos artísticos, como “Fenómenos”, pero ha creado su propia marca y su tienda “Vudú Supay”, donde vende sus obras, aunque la circulación de sus contenidos la realiza principalmente por Instagram. Entre sus productos destacados están las ediciones limitadas de camisetas

30 Entrevista a Andrés Pérez “Pino Supay” (junio del 2020).



Figura 88. Serigrafía "[Diosgatito](#)" y tatuaje "[Jarrón con flores](#)" del autor de Pino Supay.
Fuente: Cuentas de Instagram y Facebook del autor.



Figura 89. "[Diosgatito](#)" y "[Tiempos covitos](#)" pinturas de Andrés Pérez.
Fuente: Cuentas de Instagram Pino Supay.

ilustradas bajo la técnica de serigrafía -considera que esta forma de mostrar su trabajo es más interesante que el grabado tradicional sobre papel-, la primera obra de esta línea fue la ilustración de "Diosgatito" (fig. 88 y 89). La ubicación de su tienda en la ciudad turística de Baños, y que abrió en el 2014, ha permitido que la circulación de su obra se amplíe. Personalmente con su trabajo ha participado en eventos como residencias artísticas, festivales de mural, de tatuaje y también producción de objetos en Chile, Argentina, Brasil, EE. UU. y México.

4.2.4. Las propuestas visuales emergentes y los espacios de difusión.

La estética *lowbrow* ha invadido un sinnúmero de espacios y a través del vínculo entre las artes y el diseño ha logrado permear un infinito número de soportes que están dirigidos, principalmente, a un público adulto joven. A continuación (fig. 90), proponemos un breve recorrido visual por las diversas posibilidades en las que la producción *lowbrow* circula a nivel nacional.

En la página siguiente:

Figura 90. Moodboard sobre la producción *lowbrow* nacional.
Fuente: elaboración propia.



4.3. La corriente estética latinoamericana denominada “diseño étnico” y su expresión visual en el Ecuador.

4.3.1. Algunas consideraciones generales para comprender este modo de expresión visual.

Al hablar del diseño étnico, diseño autóctono o diseño multiétnico suele considerarse, como un objetivo, la necesidad de rescatar la identidad cultural de un grupo, criterio que surge desde la postura de ciertos sectores que no, precisamente, forman parte del grupo al cual se referencian esos rasgos de identidad.

Bajo esta línea de pensamiento surge una tendencia de diseño que a momento parecería ser solo pasajera, sin embargo, brota de las propuestas artísticas contemporáneas que han encontrado en las manifestaciones de arte de carácter primigenio los recursos necesarios para sumar a sus obras.

Durante los últimos años, han aumentado los estudios, en territorio Latinoamericano, sobre las gráficas precolombinas o los motivos étnicos. A pesar de la gran cantidad de material recolectado en procesos investigativos, en este mismo escenario han existido distor-

siones acerca del uso de las gráficas ancestrales por parte de los sectores creativos; propiciando, no únicamente las apropiaciones de estas representaciones visuales, sino que, en muchos casos, se ha dejado de lado el origen de estos elementos como muestra cultural de grupos concretos.

En virtud de lo expuesto, conceptos como las apropiaciones, el plagio, la resignificación, o la iconografía ancestral, se anclan a este modelo de diseño. Tal como en el campo de las artes, los antropólogos o historiadores han sido partícipes de los nuevos tipos de construcción de obra, también los artistas han tomado recursos de estas áreas para su producción. Algo similar ha ocurrido en el caso del diseño, donde la interrelación con ciertas ramas de las humanidades ha orientado el trabajo de los diseñadores hacia propuestas antropológicas e incluso arqueológicas (Larrea, 2020, p. 91).

De este modo, el diseño étnico, promueve una línea visual que acumula los orígenes culturales de diferentes sectores, como un reflejo de la identidad, bajo la diversidad y confluencia de varios campos en ocasiones considerados antagónicos. El diseño étnico logra sintetizar el complejo y multívoco diálogo entre el diseño y el bagaje cultural-ancestral, al tiempo que establece un cruce entre las artes y las artesanías para la definición de nuevas propuestas gráficas.

En esta línea latinoamericana de diseño las coyunturas socioculturales en las que se asienta el trabajo de los diseñadores y la definición de políticas públicas orientadas al fortalecimiento cultural de los territorios generan una influencia en el pensamiento estético, en el cual las propuestas gráficas -que buscan resaltar la identidad cultural- develan patrones visuales, en los que las creaciones son revestidas de nuevas significaciones. El diseño étnico surge en medio de criterios articulados, yuxtapuestos o tensionados sobre la identidad cultural, en cuyo panorama se evidencia una distribución desigual de los réditos de este “rescate cultural”, pues en muchos casos se asumen posturas reduccionistas frente al valor que determinadas prácticas o signos tienen para un grupo cultural específico.

Los signos e hitos usados para la esta definición gráfica han generado una idea de localidad y de nación, en el cual las nuevas significaciones e interpretaciones trascienden sobre las concepciones originales de los elementos requeridos, que provienen de un amplio abanico de manifestaciones hechas con técnicas textiles, cerámica, madera, tejidos, metales, entre otros elementos usados desde hace miles de años como muestra del trabajo, por ejemplo, de las culturas precolombinas. Las propuestas asociadas al diseño étnico recurren al simbolismo marcado en estos elementos



Figura 91. Billy Soto, con carteles de su muestra "Identidad Única".
Fuente: [Diario El Comercio](#) (19 de febrero de 2018).

que está basado en los mitos, valores y rasgos particulares de sus grupos humanos creadores.

Uno de los artefactos del que más se han acogido motivos inspiradores para estas nuevas construcciones son los textiles -precolombinos e indígenas actuales- que atesoran una preeminencia ensoberbecida en el contexto contemporáneo, pues se constituyen en elementos testimoniales, que teniendo un recorrido histórico se vuelven atemporales y determinantes en la noción de identidad actual. Sus representaciones visuales reflejan el modo de sentir y de pensar de su época. Los signos que más se encuentran sobre estos soportes hablan del vínculo de los pueblos con la na-

turalidad, por esta razón se observan interpretaciones de los astros, las aves, los insectos, los animales selváticos y domésticos, la flora endémica y la producción comestible de la tierra -sobre todo las representaciones del maíz-, además de los elementos naturales: tierra, agua y fuego, así como también las secuencias narrativas de sus mitos y su cosmovisión.

El diseño étnico se convierte en un ejercicio de aproximación a la gráfica ancestral y autóctona, como como una herramienta para la generación de nuevas propuestas visuales contemporáneas (fig. 91), asociadas con los principios de diseño, con las formas esquemáticas, con el diseño paramétrico, con la tipografía o con las estructuras plásticas que se derivan de uso de leyes como la Gestalt.

Si bien existe un amplio número de artistas y diseñadores latinoamericanos que han recurrido a los motivos precolombinos para el desarrollo de su obra -y que pueden ser considerados precursores del diseño étnico-, tomamos como ejemplo a dos autores: Joaquín Torres-García y Eduardo Pepe.

La obra plástica del uruguayo Joaquín Torres-García (1874 – 1949) transita entre la tradición y la utopía. Con sus lienzos buscó explorar las relaciones entre la ciudad moderna y los símbolos rituales milenarios y, bajo esta convergencia, desarrolló un lenguaje constructivo propio con la síntesis de ciertos tópicos de las vanguardias europeas junto a las referencias cósmicas universales.

Luego de residir y formarse como artista en Europa, regresa a Montevideo en 1934, con la idea clara de establecer una Escuela de Arte Constructivo a la que denominaría "Escuela del Sur" marcando su antagonismo hacia los ismos eurocentristas de las vanguardias del norte. Para esto "retomará la cosmología prehispánica como fundamento filosófico-religioso de su simbolismo universal, buscando entroncar la tradición indoamericana con la tradición arcaica del saber en la que abrevaba, según él, la tradición mediterránea: la Gran Tradición del Hombre Abstracto" (MUNTREF, 2011).

Con este planteamiento su propuesta estética nombrada como "universalismo Constructivo" buscó "explicar el presente a través del pasado" (Simaluiza, 2017, p. 69), organizando su pintura bajo un sistema áureo, en el cual todos los componentes estuvieran relacio-

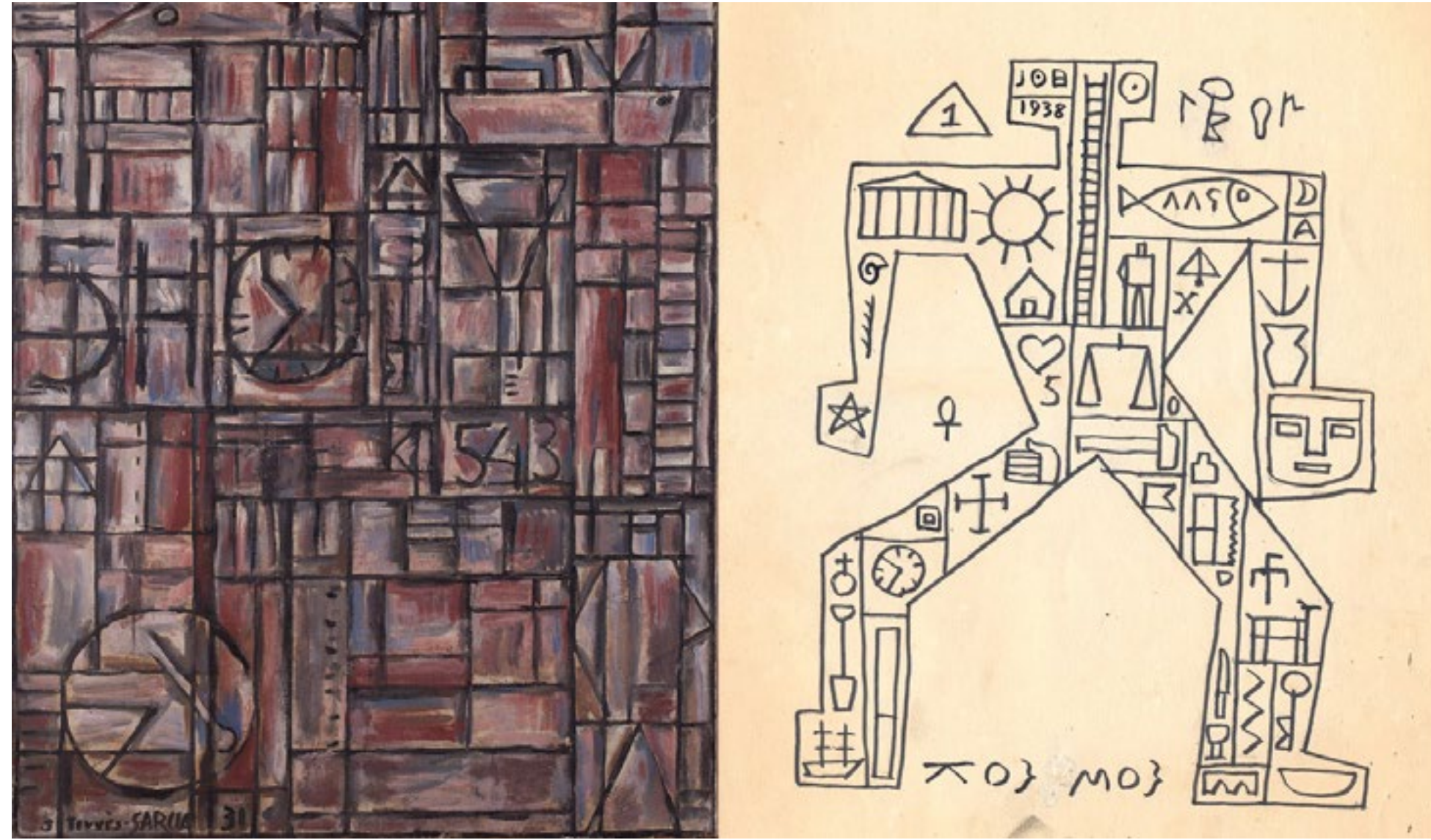


Figura 92. Obras de Joaquín Torres-García.
Fuente: Descarga en red del sitio [MUNTREEF](#) (2011).

nados. En su obra es evidente el uso de una retícula compositiva, así como el rechazo a la perspectiva, los grafismos y el uso de la bidimensionalidad, que recuerdan las formas del arte primitivo (fig. 92), “los pictogramas que pueblan sus pinturas recrean el mundo: el pez (la naturaleza), el triángulo (la razón), el corazón (los afectos), el hombre arte eterno, que no renegara del pasado, tratando de encontrar imágenes que trascendieran las épocas” (Ruiza, et al., 2004). Su obra rebasa fronteras, y fue, por ejemplo, influencia para el surgimiento de la asociación argentina “Arte Concreto Invención”, encabezada por Tomás Maldonado.

En cuanto a los desarrollos desde el campo del diseño asociados al arte precolombino, citamos la obra del argentino Eduardo Pepe, quien ha anclado su obra al concepto de glocalización, para abordar sistemáticamente la gráfica aborígen, con el fin de establecer las normas de construcción y la forma de uso de elementos geométricos que provienen de estas muestras artísticas pasadas. Desde los primeros años del presente siglo se ha dedicado a explorar el vínculo entre el diseño y las artes primitivas.

Su obra consiste en la reelaboración de la gráfica nativa (fig. 93), acudiendo como recurso básico a la geometrización, como base de una síntesis formal para estilizar y limpiar los trazos autóctonos. Con este proceso logra establecer nuevos motivos “ligándolos al presente con nuevos usos, adaptándolos y dándoles nuevamente sentido” (Pepe, 2017, p. 20), sus aplicaciones se enmarcan en producciones de diseño gráfico y la comunicación visual.

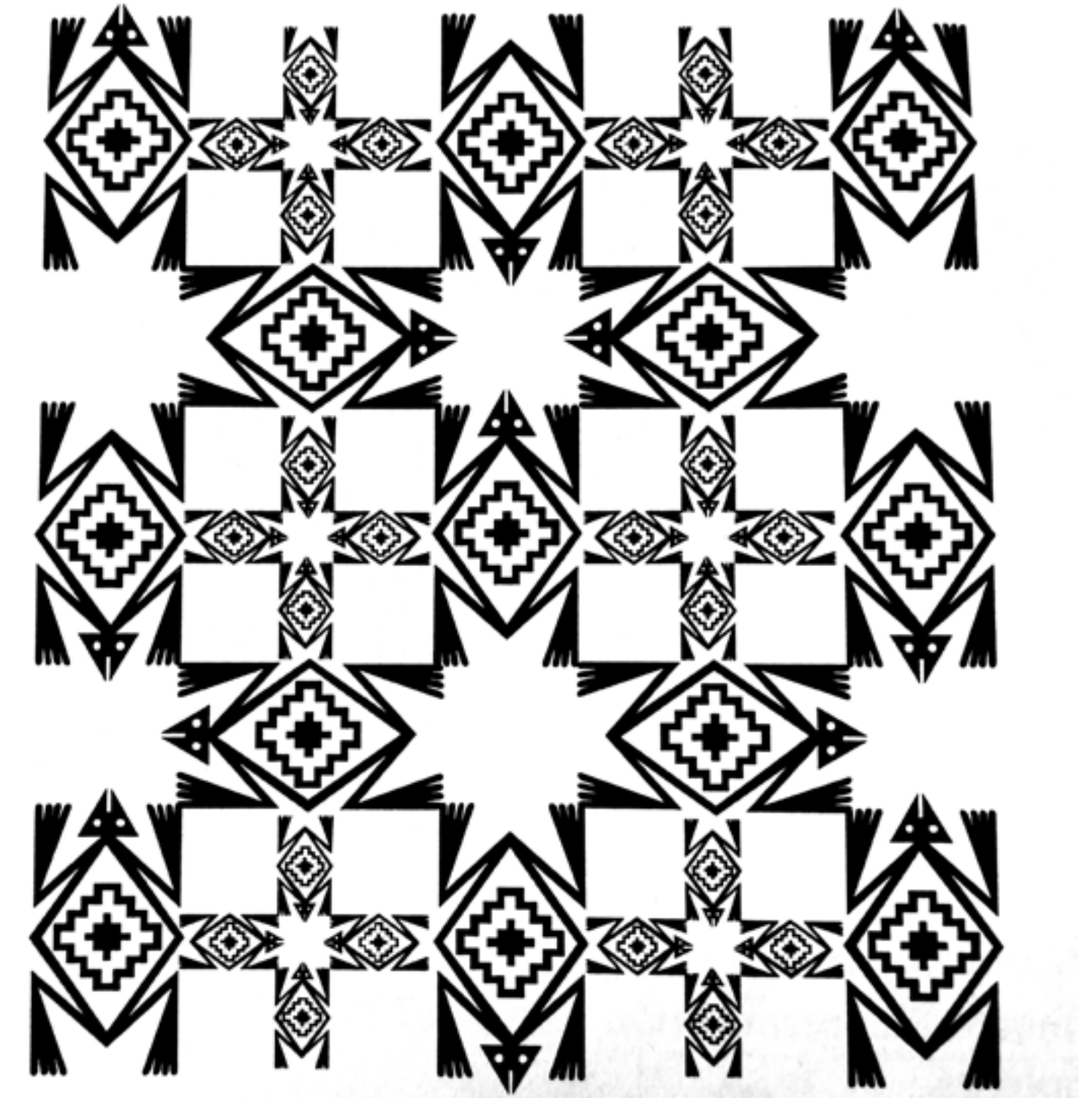


Figura 93. Ejercicio de “creación controlada de la forma”.
Fuente: Pepe, 2017, p. 46.

4.3.2. Hacia el reconocimiento de la iconografía tradicional de los grupos étnicos nacionales y la reivindicación de la gráfica precolombina.

En el año 2008 se aprobó una nueva Constitución la cual establece que el Ecuador es un estado intercultural y plurinacional (2008, Art. 1). La aplicación de esta nueva Constitución estuvo anclada a varios proyectos, uno de estos denominado “Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017”, que destacaba como objetivo “(...) fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad” (PNBV-Obj. N°5, 2013). En esta misma época (en el 2010) se conmemoraron los 20 años del primer levantamiento indígena nacional, con una serie de eventos reivindicativos por parte de las nacionalidades y pueblos que cohabitan el territorio ecuatoriano.

Estas acciones que se dieron durante la segunda década de este nuevo siglo impulsaron la idea de una construcción simbólica que destacaba la valoración del patrimonio colectivo ecuatoriano como punto medular en el debate nacional. Con estas propuestas no solo se buscó incluir a “la interculturalidad y la cultura como ejes transversales en la política pública” (PNBV-Obj. N°5, 2013), sino que, también, se promovió

el desarrollo de las industrias culturales como parte de la matriz productiva.

Entre otras circunstancias y por las razones señaladas, se reavivó un sentimiento identitario que resaltaba el reconocimiento de la otredad, para lo cual se desarrollaron una serie de estrategias simbólicas -impulsadas de forma individual o colectiva- bajo las cuales, ciertos elementos asociados con la idea de la ecuatorianidad se retomaron inmersos en un ambiente de afirmación, interpretación, contextualización y exigencia, expresando un sentimiento marcado por el pensamiento latinoamericano de preservar la esencia local en medio de un panorama globalizante.

Se recurrió a las muestras culturales ancestrales, mismas que en un ejercicio de contemplación y comparación de lo pasado con lo contemporáneo, propiciaron el surgimiento de agrupaciones sociales que acogiendo la idea de industrias creativas (aunque más bien se generaron espacio de emprendimiento) desarrollaron una serie de iniciativas artístico/culturales en las que se representan fusiones coherentes de los elementos culturales recolectados y adaptados al nuevo contexto. Estas muestras abordaron temáticas relacionadas con el espacio, el tiempo, la vida, el erotismo, la fecundidad, la naturaleza y sus ciclos.

Aunque en la segunda década de los dos mil la idea de resaltar la identidad nacional desde las prácticas creativas se ha revitalizado, a mediados del siglo XX surgieron expresiones artísticas en las cuales el interés estuvo volcado hacia la realidad social y lo autóctono. “Es en ese momento cuando nacen las propuestas ecuatorianas como tales, alejadas de los presupuestos coloniales o republicanos, y se inicia la exploración de una iconografía propia” (Pérez y Rizzo, 2016, p. 141).

Esta construcción iconográfica acudió como referente a las piezas precolombinas, sobre todo a las elaboradas por las culturas originarias de la costa, sobre las cuales se considera guardan los rasgos artísticos más puros, ya que, debido a su ubicación geográfica, fueron más inaccesibles a los Incas y a los españoles, por lo que sus rasgos artísticos tuvieron menos transformaciones y se consideran muestras más autóctonas de la obra precolombina. También, se ha recurrido más a las gráficas presentes en los objetos precolombinos costeros, pues, arqueológicamente, estas piezas han sido las más documentadas en el caso nacional. Aunque las referencias usadas son varias, principalmente los sellos planos y cilíndricos -con motivos zoomorfos y geométricos- de la cultura Jama Coaque (fig. 94), han sido los más apropiados para las nuevas interpretaciones.



Figura 94. Sello Jama Coaque.

Fuente: Descarga en red, sitio [Museo Casa del alabado](#).



Figura 95. Pieza de barro precolombina.

Fuente: Descarga en red, sitio [Vivir Ecuador](#).

A fines de los años cincuenta en el país se articuló el movimiento pictórico Ancestralista que se configuraría como “un intento por sintetizar formas modernistas con evocaciones a las culturas primarias que habitaron este suelo” (Kronfle, 2011, p. 198) y cuya característica fue la experimentación con materiales no tradicionales y técnicas como el corte o la perforación del soporte, reinterpretando y reconstruyendo las formas del mundo precolombino. Entre los artistas que se destacaron en este movimiento se pueden considerar a: Aníbal Villacís, Enrique Tábara, Estuardo Maldonado y Oswaldo Viteri.

La postura ancestralista llevó nuevamente al plano de la conciencia pública, la huella originaria, así como el legado de una población marginada por siglos. Esta lectura fructificó naturalmente en una época repleta de manifiestos ideológicos y extendidos sentimientos anticolonialistas. El ancestralismo asumió para sí, la síntesis de la relevancia universal junto con la importancia concedida a la tradición local, aunando de esta manera, las necesidades de rigor plástico, de libertad para el arte y de autenticidad cultural (MAAC, 2004, s/np.)

En esta misma línea Ancestralista, se sumaron -como recurso plástico visual- las gráficas plasmadas en los textiles de los grupos étnicos del país y sus producciones

artesanales. Esta tendencia surgió paralelamente al estudio del folcklore nacional y latinoamericano, considerando que estas representaciones visuales autóctonas son evidencias gráficas de formas de pensamiento compartidas por los pueblos andinos, que reflejan de manera simbólica su ontología y su modo de comprensión del universo, pues “los elementos gráficos de los textiles indígenas se consideran ejecutantes semánticos en tanto sintetizan y concentran significados” (Vilchis, 2021, p. 29).

Estas representaciones visuales, elaboradas por los pueblos indígenas y las culturas precolombinas, son muestras arquetípicas de la identidad de los pueblos y se sostienen en narraciones míticas que evocan a las estaciones del año, las fases de la luna o las épocas de siembra y cosecha, de cuyos relatos surgen alegorías, que contienen como núcleo simbólico de su densa médula cultural (Escobar, 2012), a través de la cual se expresa su esencia identitaria en un lugar y tiempo determinado, pero también “les proporciona un rostro y un nombre frente a otros grupos y les confiere la seguridad acerca de su existencia y su ser” (Vilchis, 2021, p. 24).

El uso de estos símbolos, como reflejo de elementos culturales pasados, dada su reinterpretación han permiti-

tido establecer, pero al mismo tiempo, romper barreras de conocimiento entre diferentes sectores. Además, ha posibilitado desarrollar espacios de identificación cultural, generando una imaginería distintiva para las creencias, caracterizaciones e identidades locales urbanas actuales. La apropiación de estos elementos como base de nuevas creaciones, también, se constituye en un aporte original, no derivativo, basado en la producción continúa surgida desde nuestro territorio, nutriendo la cosmovisión, creencias y mitologías locales que se articulan con las raíces, la historia y las tradiciones nacionales.

4.3.3. Artistas locales precursores del uso de motivos precolombinos.

El movimiento Ancestralista surgió como una transformación del movimiento artístico indigenista, y desplazó la contemplación de las temáticas sociales y la visión del indígena como ser desvalorizado, para recurrir a elementos de la gráfica precolombina como muestra de una nueva propuesta artística. Aunque estos estilos, en el Ecuador, guardan características específicas, su producción fue paralela hasta aproximadamente los años '80 del pasado siglo.

En el repertorio visual de varios artistas próximos a la

filosofía ancestralista, como: Enrique Tábara, Aníbal Villacís o Estuardo Maldonado se evidencia la reformulación de sus experiencias creativas, a favor de una expresión enraizada en los universos culturales locales. Marta Traba -crítica argentina- considera que "la idea de que este tipo de orientación apuntalaba una forma de resistencia a los cauces hegemónicos de las vanguardias europeas, que tradicionalmente constituyeron el principal referente estético y filosófico para los artistas latinoamericanos" (MAAC, 2004, s/np.).

A partir de estas nociones revisamos, brevemente, la obra de varios autores que desde su propia visión han sentado las bases para el desarrollo de un nuevo estilo gráfico vigente en la producción visual nacional.

Aníbal Villacís (Ambato, 1927 - 2012)

Con inicios modestos en su formación, su habilidad artística le hizo acreedor a una beca de estudios lo que le permitió recorrer Europa. En París se involucra con el movimiento informalista, posteriormente, en España es influenciado por la obra de Tàpies y la pintura matérica. A mediados de los años '60 su expresión se transforma usando gruesas capas de materia sobre las que graba sus motivos con base caligráfica



Figura 96. "Entonación de arcilla", Aníbal Villacís.
Fuente: [Diario La Hora](#) (enero, 16, 2011).

con referencias precolombinas arqueológicas o folclóricas. "La cromática busca tonos indios o mestizos, con predilección por blancos, grises, ocre arcillosos y tierras, aunque se abra a veces, con un sentido ritual o mágico, a rojos intensos u otros fastuosos" (Rodríguez Castelo, 1990, p. 35).

La obra de Villacís (fig. 96) se definió bajo el uso de



Figura 97. "Composición #15" y "Precolombino 15" (detalles)- Estuardo Maldonado.
Fuente: [Catálogo Ecos del Tiempo](#) V7, 2012, p. 58, 123.

signos y símbolos que representaban los orígenes y la sangre como muestra de la esencia nacional. Las gráficas precolombinas y el uso de materiales como la arcilla acercaron la creación de este artista a los pasados aborígenes que busco dar valor con su obra.

Estuardo Maldonado (Pintag, 1928)

Inició su formación en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, en 1957 viajó a Italia para continuar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Roma, decidiendo radicarse en Roma, donde explora sus

raíces para el desarrollo de su obra. En esta etapa recuerda los fragmentos cerámicos precolombinos, con un curioso signo similar a la "S", que lo sedujo en su juventud y más tarde se convertiría en grafema signico clave de sus estructuras (Rodríguez Castelo, 1982a), con esta experiencia acogería los registros de la Cultura Valdivia

como base de su obra. Entre las influencias de Maldonado se cuentan Paul Klee, de quien aprendió el poder de lo simple y las inagotables posibilidades del signo y Torres-García, de quien suma la definición de estructuras reticulares, a modo de cuadrícula y paneles con motivos estilizados.

La obra de Maldonado (fig. 97) bordea los límites entre la abstracción y la representación, empleando pictogramas precolombinos y tonos tierras en sus pinturas, para relacionar la tradición primitiva local con la creación universal basada en lo geométrico, combinando

formas y texturas. El signo de la "S" que evoca la dualidad esencial y existencial se vuelve pregnante en la madurez de su obra.

Enrique Tábara (Guayaquil, 1930)

Al igual que Villacís y Maldonado, formó parte del Grupo VAN (Vanguardia Artística Nacional), un colectivo artístico que en los años '60 se opuso al predominio del indigenismo en la pintura y defendió nuevas formas de creación bajo un enfoque arraigado en la producción previa de las culturas precolombinas de la zona, como fuentes de inspiración. Tábara "es una de las figuras mayores de la vigorosa promoción latinoamericana que en la década de los cincuentas supera el realismo social, en busca de formas visualmente más autónomas y a la vez más enraizadas en el sustrato americano" (Rodríguez Castelo, 1990, p. 40). Aunque inició su trabajo como expresionista, su obra transita por el feísmo, hasta situarse en informalismo, el constructivismo geométrico y el precolombinismo (fig. 98). Tal como sucedió con Villacís, en España conoció el trabajo de Tàpies, quien sería una de sus influencias en sus primeras etapas, aunque en este periodo se conjuga además los influjos provenientes de Torres-García.



Figura 98. "Precolombino" y "s/t"- Enrique Tábara.
Fuente: [Catálogo Ecos del Tiempo](#) V7, 2012, p. 85, 86.

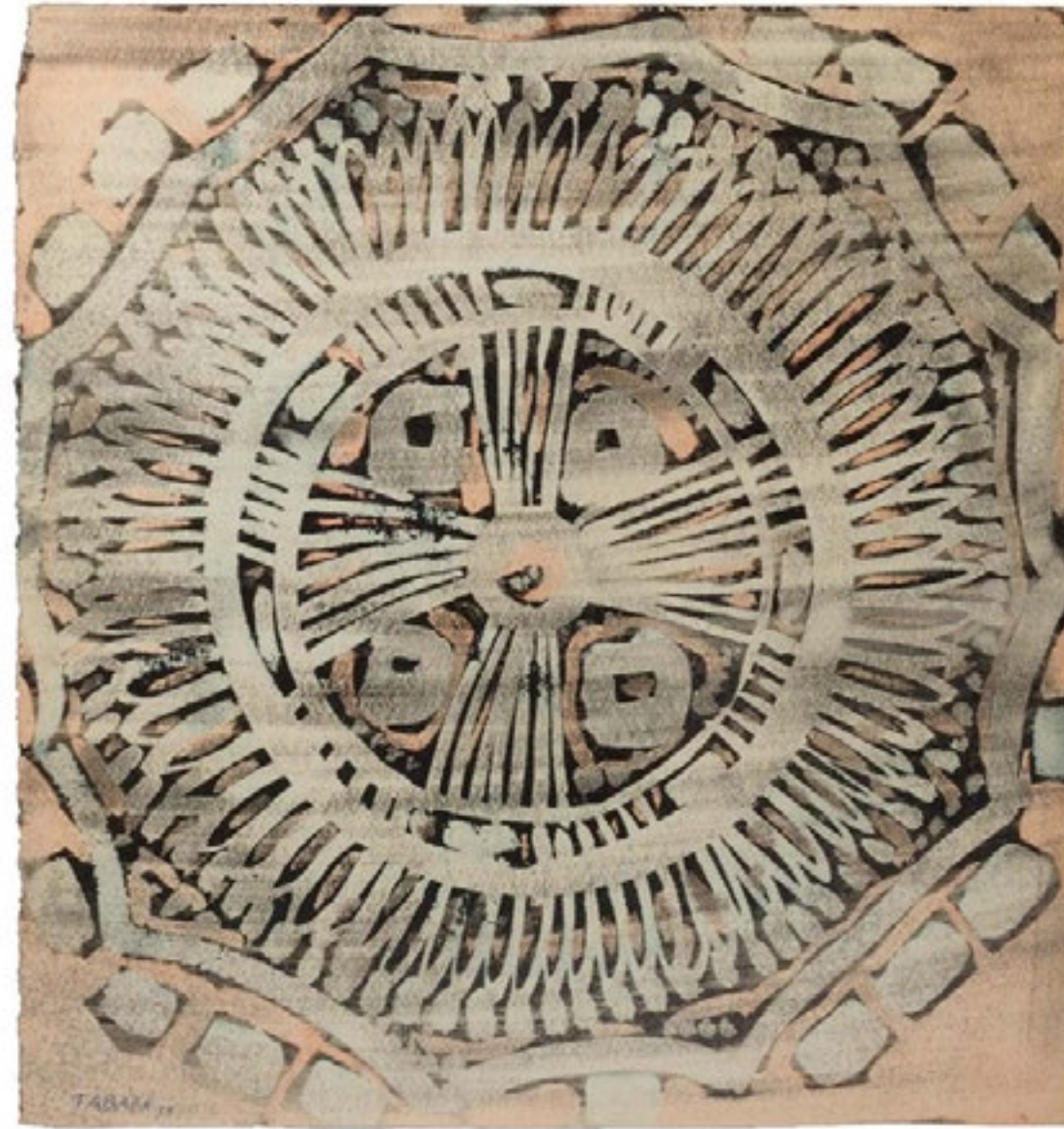


Figura 99. Obras de la serie "Símbolos" – Oswaldo Viteri.
Fuente: [Catálogo Ecos del Tiempo](#) V7, 2012, p. 130, 131.

No obstante, aunque la discursividad sobre la búsqueda de lo propio y lo auténtico estaba impregnada en la creación de los artistas que transitaron por el movimiento ancestralista, Kronfle ha señalado -sobre este episodio importante del modernismo ecuatoriano- que Tábara reconoce que detrás del respeto hacia los logros de las culturas precolombinas existió "un móvil pragmático para explotar sus convenciones formales (interpretaciones evocativas en el caso de Tábara), que capitalizaba al mismo tiempo tanto la diferencia exotista de estos elementos hacia la mirada extranjera, como el hinchado orgullo nacional que insuflaba

el ambiente cultural del momento" (Kronfle, 2011, p. 199). Para finales de los '60 se alejaría de los motivos precolombinos y acogería las estructuras como principio organizador de su obra.

Oswaldo Viteri (Ambato, 1931)

Estudió arquitectura en la Universidad Central, y su formación artística la realizó en los talleres de Jan Schreuder y Lloyd Wulf, orientando su obra hacia el informalismo y la estilización. En sus trabajos de los años

'60 se evidenciaba una temática que parecía obsesionar a los artistas del momento: "el sincretismo de lo indio y lo mestizo" (Rodríguez Castelo, 1982b, 2006). Viteri también se empeñó en hurgar en los signos prehispánicos.

Su obra transitó por el informalismo, el precolombinismo, la antipintura y el neoexpresionismo. Su propuesta es reflejo de un arte enraizado en lo popular, en el folclor, es un arte signico y de texturas fuertes que conjuga lo lúdico y lo mágico.



Figura 100. Tapices diseñados por Olga Fisch.
Fuente: Archivo de la tienda Folclore.

Olga Fisch (Budapest, 1901 – Quito, 1990)

Pintora, dibujante y diseñadora textil, con formación antropológica, estudió en la Academia de Artes de Dusseldorf y se estableció en Quito desde 1940. Desde su llegada al país se involucra en la investigación folclórica y la recuperación de sus formas para la aplicación en el diseño. Aunque desplegó una amplia producción de dibujos y pinturas de corte neoexpresionista basados en motivos indígenas, el reconocimiento de su trabajo crece junto a su carrera de diseñadora de tejidos y alfombras, en las que combinaba rasgos con-

temporáneos con la riqueza del folclor ecuatoriano. Establece en Quito la tienda de productos de diseño artesanal Olga Fisch Folclore, en la cual, hasta la actualidad, trabajan junto a artesanos y artistas de las comunidades indígenas del país.

Peter Mussfeldt (Berlín, 1938)

Peter Mussfeldt estudió artes, se interesó por el grabado principalmente las técnicas de serigrafía, xilografía y litografía, en Alemania también trabajó como freelance, para algunas agencias de diseño, aunque su formación y consolidación como diseñador gráfico se dió en el Ecuador, desde 1962 que llegó al país. Junto con Olga Fisch participó por algunos recorridos por las comunidades indígenas, se interesó por el folcklore, pero también por la arqueología nacional, con lo cual empezó a recurrir a las gráficas precolombinas como fuente de inspiración.



Figura 101. Peter Mussfeldt con los tapices de su serie "Pájaros".
Fuente: Archivo personal de Peter Mussfeldt.



Figura 102. Serigrafías de la serie "Sol figurativo", Mussfeldt, 1977.
Fuente: Valencia, 2014, p. 97.

Como diseñador yo quise involucrarme en este campo, desarrollando un producto nuevo, con creaciones originales que fuesen elaboradas desde el Ecuador. Durante los años setenta trabajé en mi serie de los Pájaros (fig. 101); en esta serie articulé mi trabajo con la obra precolombina, pero no copiando los motivos que ya existían (algo que era común en aquella época, puesto que los souvenirs que se vendían eran una copia del arte precolombino), sino, por el contrario, desarrollando una propuesta contemporánea con aires precolombinos (Mussfeldt, 2018 – entrevista personal).

Tanto en sus grabados -principalmente en la serie Soles (fig. 102)-, pero sobre todo en los tapices y las alfombras que realizó (junto a tejedores de las comunidades de Salasaca y Guano), es posible identificar esta influencia precolombina dentro de un contexto moderno. La obra de este artista y diseñador ha sido una de las más influyentes en la transformación visual de diseñadores e incluso de los artesanos nacionales dado el amplio reconocimiento que su obra logro desde los años setenta.

4.3.4. Autores con producción afín al diseño étnico.

Dentro del campo de creativos que asocian su obra al diseño étnico -diseño autóctono o etno diseño- los trabajos son más notorios en las propuestas asociadas a la moda (fig. 103), no obstante, dentro de la producción gráfica, este estilo también se ha abierto camino, como se aprecia una construcción de *packaging* para chocolates creada por la agencia FICTO (fig. 104) que acoge estos rasgos estilísticos.

Como se ha identificado en este estudio, en la actualidad, un número importante de diseñadores ecuatorianos combinan el *lowbrow* con el diseño étnico en



Figura 103. Jesica Velasco y su colección.
Fuente: Descarga en red de [Front Row](#).

sus obras estableciendo una propuesta mixta (planteamiento que se retoma en los siguientes puntos), sin embargo, en este apartado nos referimos al trabajo de algunos artistas y diseñadores -que se suman a las ya

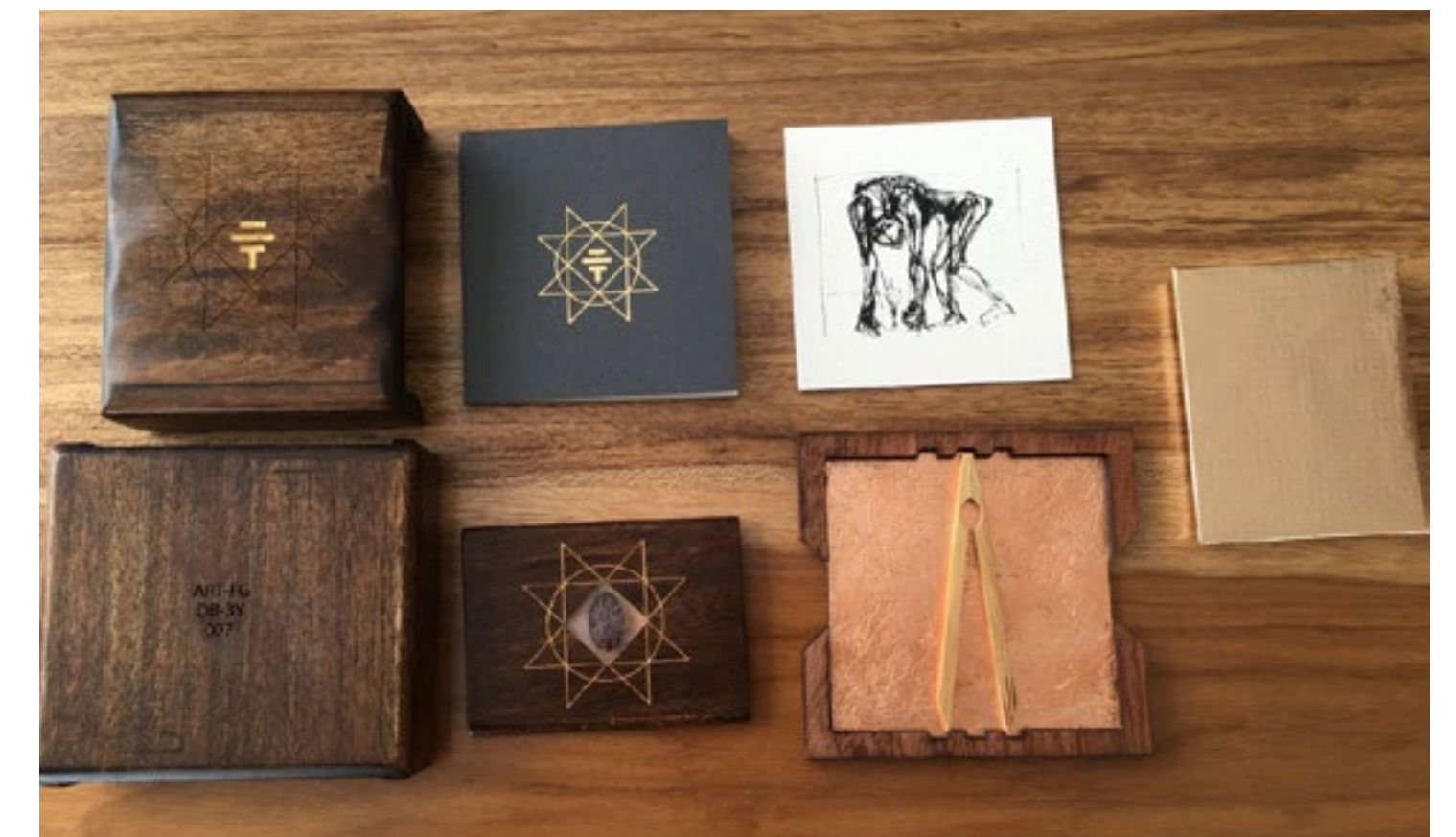


Figura 104. Packaging de chocolates Toak-Guayasamin.
Fuente: Descarga en red del sitio [FICTO](#).

nombradas producciones de Olga Fisch y Peter Mussfeldt- quienes han priorizado las gráficas autóctonas y tradicionales en sus creaciones, acudiendo a diversos soportes y productos para exteriorizar sus trabajos.

Paula Barragán (Quito, 1963)

Graduada en diseño gráfico e ilustración en el Pratt Institute (New York), desde mediados de los años 80 ha consolidado su obra diseñando logos, carteles, carátulas de discos (fig. 105), portadas y libros en su propio taller "Azuca", en el cual además crea dibujos, pinturas, grabados (fig. 106), tapices y alfombras. Su trayectoria le ha merecido reconocimiento nacional e internacional en los campos del arte y del diseño contando con varios premios a su haber; su trabajo además incluye dirección de arte en varias publicaciones internacionales, habiendo incluso diseñado uno de los carteles para la entrega de los premios Grammy Latinos.

Es una de las pioneras en la consolidación disciplinar del diseño ecuatoriano. "Su obra se caracteriza por un poderoso dibujo, a veces de carácter más abstracto, y otras, más bien figurativo, pero que se traduce siempre en una necesidad constante de visibilizar los significados que se esconden tras las imágenes, gestos y trazos, así como el goce mismo de la creación plástica" (Viteri en STATUSuio, 2020).



Figura 105. Portada del LP "Arcabuz" - Paula Barragán, 1988.
Fuente: Descarga en red del sitio de [Hugo Hidrovo](#).



Figura 106. "El cielo de mi casa" - Paula Barragán.
Fuente: Descarga en red del sitio de [Paula Barragán](#).



Figura 107. "Tatuaje de centurias", Enriquestuardo, 2018.
Fuente: Descarga en red del sitio [Artex Limited](#).

Enrique Álvarez "Enriquestuardo" (Salcedo, 1964)

Luego de graduarse como arquitecto estudió en México una maestría en Artes Visuales. El desarrollo de su tesis de posgrado le permitió establecer su interpretación sobre las culturas híbridas (concepto desplegado en México por Néstor García Canclini) tomando como base de su construcción las muestras de arte precolombino. En sus series plásticas "El Dorado" y "Ecos del Dorado" acude a las piezas precolombinas "tratando de encontrar su misterio y dándole otras significaciones o lecturas al ubicarlas en contextos diferentes, vista al



Figura 108. Perla Organic Chocolate.

Fuente: Descarga en red del sito de Facebook de [Enriquestuardo](#).

pasado que late en nuestro yo más recóndito”, de este modo, el artista pretende “abrir un diálogo entre los vestigios arqueológicos y la contemporaneidad” (Álvarez en Revistas Vistazo, 2018).

Los trabajos de estas series pictóricas han sido expuestos en Ecuador y Estados Unidos. Además, como se aprecia en la figura 108, se incluye el traslado de algunas de sus obras en composiciones de *packaging* como muestra identitaria nacional, un ejemplo es la edición especial de los chocolates Perla Organic, presentada en la Galería de la Embajada de Ecuador en Washington, en el año 2017.

Pablo Gamboa (Quito, 1979)

Artista plástico y visual, ha desarrollado proyectos heterogéneos bajo el concepto de upcycling, bajo el cual busca proporcionar nuevos valores -estéticos, funcionales y conceptuales- a los elementos que reutiliza.

Desde 2017 trabajó en una extensa serie de figuras inspiradas en la estética precolombina que confluyó en la muestra Arquetipo. “Su ascendencia manabita lo acercó desde la infancia a la estética de las culturas Bahía y Jama-Coaque, cuyos patrones geométricos y deidades zoomórficas quedaron grabados en su mente” (Diario La Hora, 2019).



Figura 109. Registro de la exposición Arquetipo de Pablo Gamboa.

Fuente: Descarga del blog [Pablo Gamboa Santos](#).

Billy Soto (Guayaquil, 1983)

Diseñador gráfico y artista plástico, que desde el año 2011 inicia una investigación sobre piezas precolombinas de la cultura Jama-Coaque y cuyo resultado es un análisis histórico y gráfico que confluye en nuevas creaciones asociadas al diseño gráfico bajo propuestas visuales contemporáneas. Esta etapa de su trabajo se resume en el libro “Identidad Única” y las exposiciones que se han derivado de este proyecto, que muestran la “dinámica de la creación visual a partir de la referencia prehispánica” (García, 2018 -Diario El Comercio).

Como diseñador emprendí un camino que hasta el día de hoy sigue generando propuestas que “bailan” entre el arte y el diseño, que están al límite de ambas competencias y que dejan en el centro a nuestra gráfica, nuestra herencia visual llena de sus propias circunstancias, teorías, cuentos, relatos y demás cosas, que la vuelven única (Soto, 17 de julio, 2020 -comunicación personal en Facebook).

El trabajo de Soto surge de la desfragmentación gráfica de los sellos tubulares de la cultura Jama-Coaque, para luego aplicar criterios de diseño en la composi-



Figura 110. Montaje para la exposición "Identidad Única"
Fuente: Cuenta de Facebook de [Billy Soto Chávez](#).

ción generando nuevos patrones, motivos, tramas, estructuras y módulos. Su propuesta de reconfiguración simétrica de la gráfica precolombina se ha expuesto en varios países del continente americano y fue parte de las ediciones 2016 y 2018 de la Bienal Iberoamericana de Diseño (BID) en Madrid.

4.3.4.1. Entrevista a personajes destacados en la práctica del diseño étnico: Vulgomaestre, tienda de diseño (Quito, 2009).

Vulgomaestre es un proyecto que surge en el año 2009 bajo la iniciativa Luis David Guachamín -diseñador gráfico- y Yadira Bonilla -diseñadora de modas-, quienes buscaron posicionarse como "la primera y única marca de diseño independiente con una tendencia etno-urbana del país" (Brochure de Vulgomaestre/spi).

(...) la idea era realizar un rescate cultural de todo tipo de manifestaciones de nuestro pueblo. Tanto de la parte runa (indígena) como de la parte mestiza. Así concebimos la idea. Trabajé en los primeros diseños durante un par de años antes, planificando y tomando valor para lanzarnos a esta aventura (Guachamín, 2020).

Según el creador de Vulgomaestre la motivación para desarrollar productos en torno a la línea de diseño etno-urbano surgió por el arraigo que siempre ha sentido hacia las tradiciones culturales nacionales y ante la falta de ofertas (en ese momento) de artículos y prendas de vestir dirigidas hacia sectores juveniles. Los productos que existían no rebasaban los límites del folclor, por eso se buscó crear elementos basados en la cultura ecuatoriana, pero en el marco de una pro-



Figura 111. Cliente con una camiseta con el motivo RFC.
Fuente: Archivo de facebook de [Vulgomaestre](#).

puesta contemporánea. La idea de esta marca surgió, en el año 2005, con un ejercicio dentro de la clase de antropología que cursaba Guachamín, en la que desarrolló el diseño llamado "RFC- Rosita Fry Cuy" (fig. 111) -una analogía de KFC- que se convirtió en ícono de esta marca y se mantiene hasta la actualidad.

Posteriormente acudieron a los motivos precolombinos Jama-Coaque, pero también a representaciones de



Figura 112. Productos de la tienda Vulgomaestre.

Fuente: Descarga de las cuentas de Facebook: [Vulgomaestre Luis Yadira](#) y [Vulgomaestre, etno-urbano](#)

las fiestas tradicionales andinas como fuente de inspiración. Aunque, desde el nacimiento de la marca, buscaron llegar a un público joven de entre 15 y 30 años, con la experiencia en ventas comprendieron que quienes consumen mayoritariamente los productos de Vulgomaestre se encuentran un rango de entre 25 y 55 años y dentro de este marco, los consumidores han sido principalmente turistas extranjeros.

Guachamín (2020) reconoce que dentro del mercado nacional el consumo de este tipo de productos aún es escaso. El producto que más acogida ha tenido de esta marca corresponde a su línea de camisetas, sin embargo, han realizado otro tipo de objetos, más cercanos a la línea de los souvenirs (fig. 112).

En torno al diseño étnico, desde Vulgomaestre ven

con preocupación que, aunque durante esta última época, este estilo, ha tenido un empuje especial, “existe un bloque de diseñadores de renombre que han empezado a adoptar la tendencia, inclusive en algunos casos la hacen suya y lucran, sin valorar el patrimonio de cada país” (Guachamín, 2020), problema que se expande pues aún dentro del mismo país no se valora íntegramente la producción de nuestro pueblo. Considera, además, que el estilo se está volviendo trillado, muy comercial y hasta cierto punto vacío de significación cultural, debido a la falta de propuestas innovadoras y al hecho de solo tomar la gráfica ancestral. No obstante, creen que comercialmente esta tendencia aún tiene auge y mucho por explotar, pues la riqueza cultural que tiene América es enorme y a lo que se ha recurrido para la práctica del diseño aún es muy escaso.

Debido a la contingencia sanitaria que se vive por el COVID-19, en el mes de mayo la tienda Vulgomaestre cerró sus puertas, esperando a posterior reinventar su propuesta gráfica e incursionar en nuevas líneas de diseño.

4.4. Una postura mixta. Análisis de las propuestas gráficas que combinan el *lowbrow* y el diseño étnico en una misma obra.

Como se ha definido previamente tanto el *lowbrow* como el diseño étnico guardan características visuales y compositivas concretas. En el primer caso nos referimos a un estilo que surgió en Norteamérica, asociado a las propuestas de arte contemporáneo y en el segundo sus orígenes se articulan a los rasgos artísticos precolombinos y a los motivos étnicos propios de Latinoamérica. Empero, en el caso ecuatoriano se ha identificado el trabajo de ciertos autores que combinan estos dos estilos en una propuesta mixta muy llamativa, que cada vez más inunda la visualidad nacional.

Destacamos la obra de varios creativos que muestran su obra en diversos soportes:

“Boloh” Miranda Izquierdo (Quito, 1986).

Artista visual y cineasta; co-fundador de la plataforma de arte contemporáneo “No Lugar” y miembro del colectivo de arte urbano “Fenómenos”.



Figura 113. Prehispanic-punk Boloh, 2014.
Fuente: Descarga en red del [sitio del autor](#).

Miranda (en su sitio web) autodescribe su trabajo como su conciencia en relación con la naturaleza; “es una búsqueda: recuperar y entender el cuerpo nativo, originario, salvaje, que el mundo contemporáneo ha negado”. Su obra se basa en la repetición repetirse a sí mismo desde todas las posibilidades. Su obra nace de la meditación, dejando que el vacío se materialice a

través de su ser. “Es un paso, una forma contenedora que permite atravesar las capas para ir más allá de lo que suponemos; el regreso es hacia la fuente que habita adentro en lo profundo de la esencia, en el inconsciente, en el vacío, en la médula” (Miranda, s/pi).

Juan Sebastián Aguirre “Apitatán” (Quito, 1988)

Se considera pintor y dibujante, no únicamente grafitero o artista urbano (fig. 114, 115). Si bien Apitatán reconoce que las obras callejeras son fugaces, “sus murales le han servido para darse a conocer y ser invitado a festivales de arte urbano en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa” (Molina, 2016). Apenas graduado de comunicación publicitaria se vinculó a la agencia de McCann Erickson, pero tiempo después decidió continuar su camino como freelance, creando imágenes con sentido de identidad. Con sus ilustraciones se ha posicionado ante grandes empresas como Adidas o Sprite; a nivel nacional la marca libretas Betero publicó una colección basada en su obra.



Figura 114. Obra colectiva de Primates Crew, Quito - 2019.
Fuente: Cuenta de Instagram de [Apitatán](#).

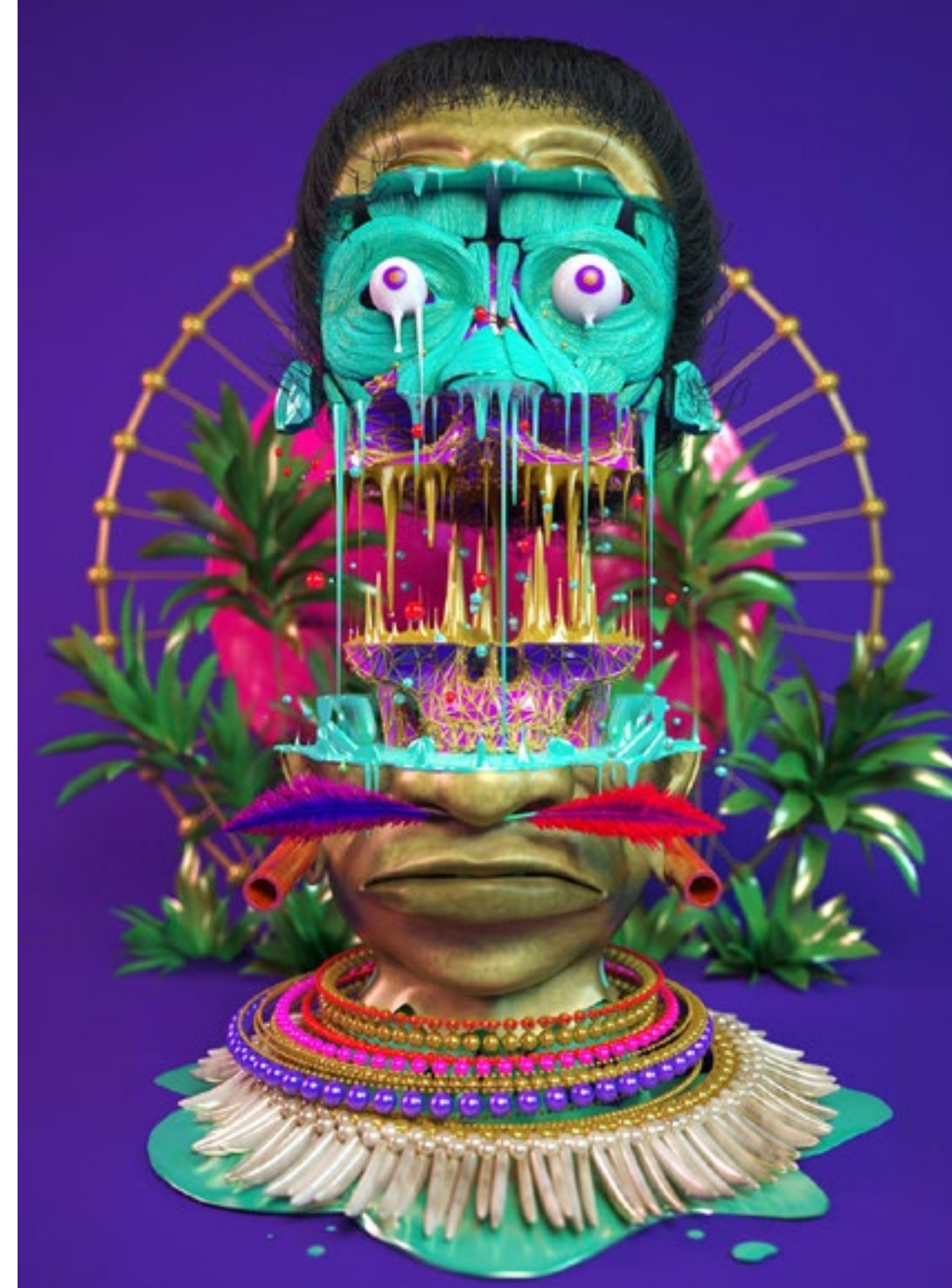


Figura 116. "Cabeza shuar" - Anabel Uyana.
Fuente: Descarga del [Arte Contemporáneo Ecuador](#).



Figura 117. Boceto por Anabel Uyana.
Fuente: Cuenta de Instagram de [@mofractal](#).



Figura 115. Mural interior por Apitatán, Guayaquil -2019
Fuente: Cuenta de Instagram de [Apitatán](#).

Anabel Uyana (Quito, 1991)

Artista visual, sus trabajos incluyen animaciones en motion graphics, además de composiciones para video clips o instalaciones visuales. Su obra se centra en el arte digital y el modelado 3D. Busca reinterpretar los cuerpos ancestrales en un escenario contemporáneo. Recurre al folklore y a la cosmovisión de las culturas

prehispánicas para desarrollar nuevos espacios surrealistas con una atmósfera ritual que busca representar los universos paralelos hacia los cuales se desdobra un chamán. Ha participado en colaboración con varios artistas nacionales y extranjeros en diversos festivales como MARZATAC, SAGRARIA o la Fiesta de la Música Cuenca.

4.4.1. Síntesis de la propuesta mixta de diseño: entrevista a “Mo” Vásquez.

Mónica “Mo” Vásquez (Quito, 1986) es una artista visual, muralista, ilustradora, pintora y diseñadora, quien prefiere no encasillarse dentro de una sola definición. Sus influencias son muy variadas, desde la obra de Giorgio de Chirico, Magritte, Haring, hasta Yayoi Kusama, entre otros. Aunque Mo Vásquez considera que siempre estuvo vinculada con las artes, su incursión en la pintura profesional se dio hace aproximadamente 10 años, luego de estudiar en Buenos Aires un par de carreras cortas que incluyeron: escenografía y vestuario, dirección de arte para cine, dibujo y pintura e historia del arte. Cuando regresó a Ecuador estudió diseño complementando su formación. Sus primeros trabajos en el área gráfica fueron junto a editoriales juveniles ecuatorianas y luego de estas experiencias empezó a explorar y experimentar con formatos y a realizar murales.



Figura 118. Sticker de la serie “Selva”
Fuente: Cuenta de Instagram @
[mo.vasquez](https://www.instagram.com/mo.vasquez)

Sus trabajos se sustentan en la investigación que realiza antes de la producción visual, proceso que en la mayoría de los casos le toma más tiempo que la propia pintura. Considera que su obra está muy vinculada al surrealismo y al arte pop.

“Del pop acojo la cromática y del surrealismo el tipo de composiciones que se puede lograr mezclando la realidad que se palpa junto con lo absurdo”. Pero también en su obra, más allá de la asociación con el entorno natural, busca establecer una referencia hacia la identidad cultural ecuatoriana, por medio de la inclusión del folklore o la geometría que son parte de las gráficas autóctonas -como en su serie de trabajo sobre los bordados de Zuleta³¹ -, pues gusta de “explorar lo exótico, y rescatar la identidad cultural, o más bien el patrimonio tangible de nuestro territorio” (Vásquez, 2020).



Figura 119. Ilustración de Mo Vásquez.
Fuente: Descarga en red del sitio [Grafitat](https://www.grafitat.com).

31 Zuleta es una comunidad ubicada en la provincia de Imbabura, al norte del país, reconocida por el trabajo de bordados que realizan las mujeres desde aproximadamente 1940, cuando Avelina Laso, madre del expresidente Galo Plaza Laso, trajo la técnica desde España y la difundió por la comunidad. Sin embargo, se considera que los motivos que se bordan son de origen precolombino.

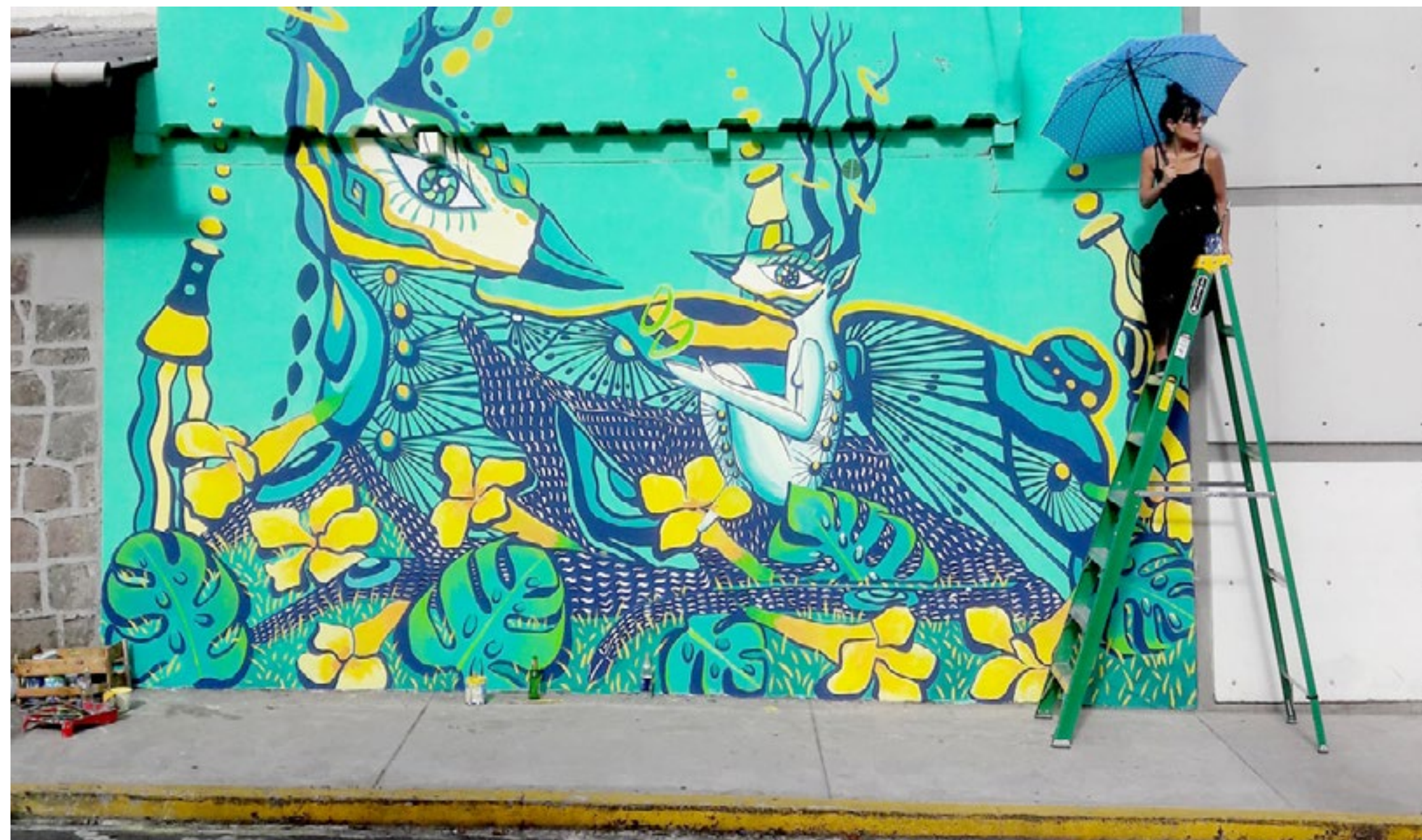


Figura 120. Mo Vásquez y pintura mural.
Fuente: Cuenta de Instagram [@mo.vasquez](https://www.instagram.com/mo.vasquez).



Figura 121. Retablo de la serie "Azul".
Fuente: Cuenta de Instagram [@mo.vasquez](https://www.instagram.com/mo.vasquez).

Mo Vásquez desarrolla una obra metódica y sistemática, crea personajes producto de simbiosis a los cuales recurre para definir sus series: Blanco y negro, Violeta, Azul, Selva y Felina. En sus últimos trabajos existe un predominio del color azul asociado a la madurez de su obra.

Para mí el azul es grandeza, no es un color de tristeza o de soledad, más bien es de inmensidad, de sentirme muy segura de lo que quiero expresar y también de lo que no quiero pintar (...) pero es algo que no me disgusta y es posible que pinte con tonos azules para siempre. Considero que durante estos últimos años la

gente reconoce mi gráfica, no sé si mi estilo -yo no me esmero por tener un estilo-, pero quizás si mi firma, que son mis personajes y también, ahora, la tonalidad azul (Vásquez, 2020).

Ha participado en festivales internacionales de arte urbano en Italia, México, Argentina y en las Bienales de muralismo de Cali (Colombia) y de Cochabamba (Bolivia); mientras que sus series gráficas han sido expuestas dentro del país.

En la página siguiente:

Figura 122. Moodboard sobre el diseño étnico y las propuestas visuales mixtas nacionales.
Fuente: elaboración propia.



A modo de cierre.

5. CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA

5.1. Dos estilos preponderantes en la cultura visual ecuatoriana: Reflexiones sobre las visiones de pensamiento que han potenciado la convivencia del *lowbrow* y el diseño étnico en la gráfica nacional.

Durante este recorrido investigativo se realizó una vasta recopilación gráfica sobre las producciones *lowbrow* y las muestras de diseño étnico -creadas dentro y fuera del Ecuador-, las cuales luego del análisis correspondiente nos han permitido arribar a las conclusiones que se exponen a continuación. No obstante, en primer lugar, debemos señalar que, luego del procesamiento de la información y una vez que los datos se saturaron -sin arrojar más novedades- se cerró la investigación determinando que la hipótesis propuesta se corroboró durante este proceso.

En este estudio se abordaron diferentes fuentes que incluyeron: documentos escritos y visuales, catálogos, fotografías -de múltiples objetos y soportes que con-

tenían información afín a los dos estilos estudiados-, además, entrevistas a personajes claves para la investigación en el caso nacional. El tratamiento de esta información se dió 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.

Esta forma de reflexionar sobre los datos, también, significó un proceso de triangulación metodológica (Arias, 2000) que permitió la comparación y contrastación de datos obtenidos de fuentes primarias y secundarias, así como entre los constructos académicos previos y la realidad identificada por medio de las imágenes. 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 del diseño étnico durante la segunda década del siglo XXI.

Considerando que la recolección de datos y el tratamiento de estos se efectuó simultáneamente, la teoría descrita surgió de forma no lineal, en un proceso constante de discusión entre los datos visuales y los antecedentes teóricos y conceptuales definidos, proceso que estuvo enmarcado por los objetivos antes descritos. Por esta razón, tomando en cuenta que en esta investigación se buscó analizar los contextos de producción y las condiciones que han permitido el fortalecimiento y la convivencia preponderante de dos estilos opuestos en la producción gráfica ecuatoriana, concluimos que el *lowbrow* y el diseño étnico se constituyen en las dos tendencias predominantes entre los años 2010-2019, siendo una muestra relevante de la cultura visual nacional, y cuyas obras están dirigidas principalmente a un público adulto joven, corroborando de este modo la conjetura científica.

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 y de los grupos indígenas que viven dentro del territorio ecuatoriano. Estas conclusiones surgieron fruto del análisis del contexto sociocultural que se vivió durante la última década, definiendo los criterios morfológicos de los dos estilos y de ciertas producciones gráficas presentes en diversos soportes.

La presente investigación, adicionalmente, deja notar que en el Ecuador las dos tendencias *lowbrow* y diseño étnico, si bien, guardan características gráficas concretas -e incluso su definición obedece a contextos geográficos y culturales opuestos-, su combinación no es disruptiva y 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.

5.2 Prospectiva

Dados los hallazgos expuestos se proyectan líneas de trabajo futuras, incluso, se propician transformaciones línea gráfica personal.

El presente estudio contribuye al campo disciplinar del diseño pues permite comprender los fenómenos que motivan las nuevas construcciones gráficas, así como las relaciones dialécticas entre el arte, la artesanía y el diseño, cuyos límites fronterizos son cada vez más difusos, al menos en el caso nacional.

Esta investigación asiste al abordaje de la historia del diseño gráfico ecuatoriano, que actualmente posee una escasa producción teórica sobre sus orígenes y sus proyecciones, por lo que, también, motiva la práctica transdisciplinar y la utilización del conocimiento generado para ampliar las líneas de análisis entre la comunidad de referencia.

En este marco, una vez que se han logrado conocer los antecedentes gráficos para la definición estilística del *lowbrow* y del diseño étnico en el Ecuador, así como la obra de varios personajes destacados, en adelante se podría indagar a mayor profundidad sobre el fe-

nómeno 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.

Finalmente, debo señalar que, en torno a la realización en sí de este proyecto, el desarrollo de este supuso un verdadero reto ante las condiciones de convulsión social que se han afrontado en todo el mundo a propósito del COVID-19. El trabajo de investigación dejó notar la escasa documentación de la información, por parte de museos en el caso ecuatoriano, pero también sobre los datos personales de los autores, por lo que en la mayoría de los casos el acercamiento hacia su obra se dio por medio de las publicaciones en redes sociales. Esto significó una variante frente a la investigación tradicional, que recurre en mayor medida a los espacios académicos y al trabajo en campo para el rastreo de la información. Dadas las condiciones actuales, todo el proceso de recolección de información se realizó por internet y algunas

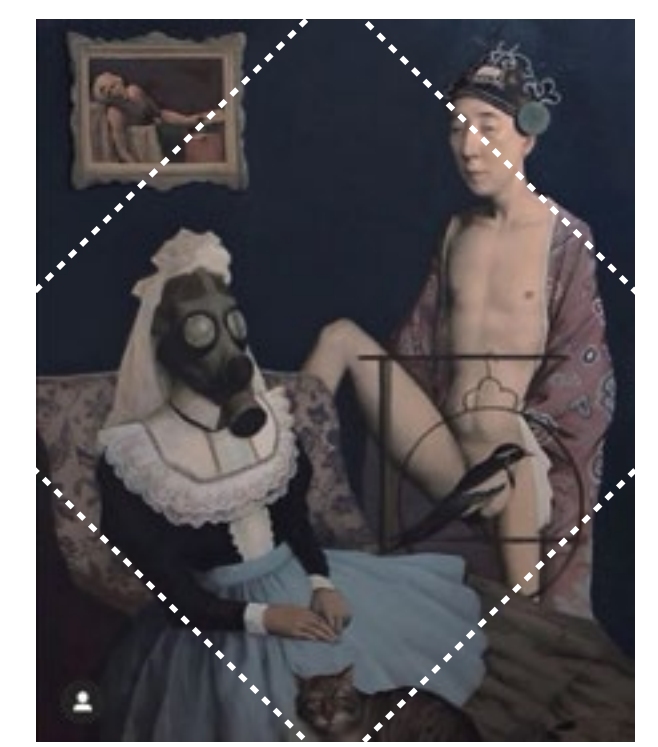
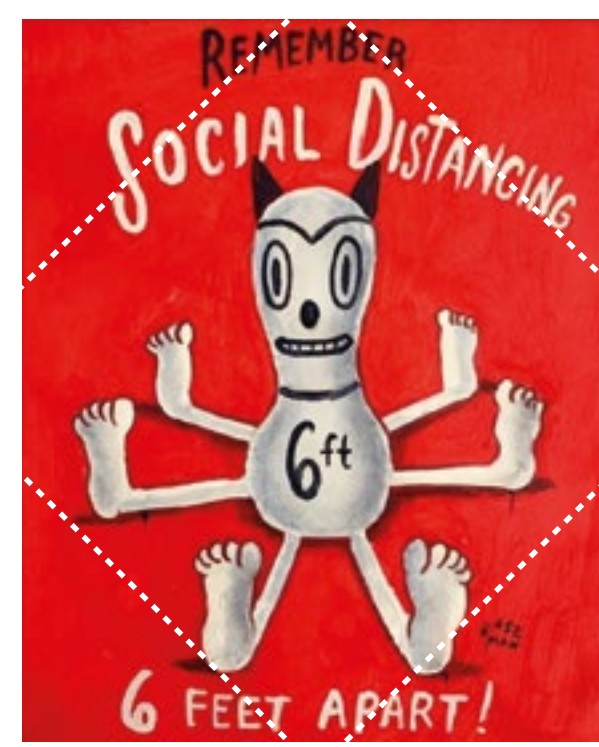
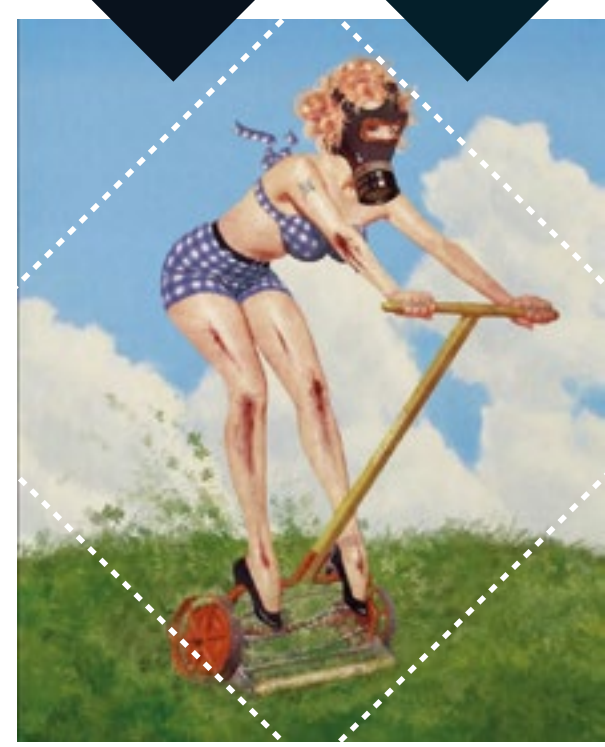
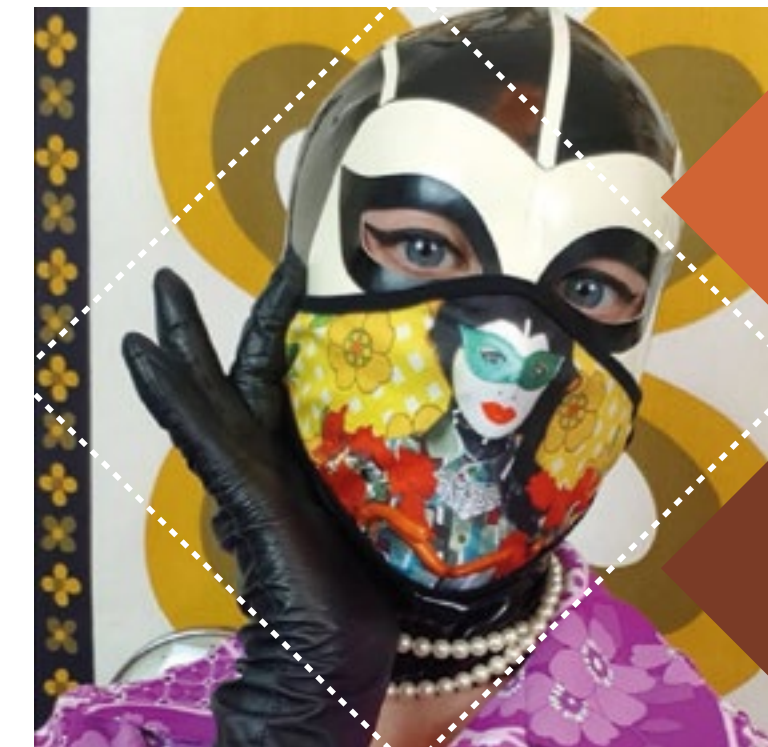
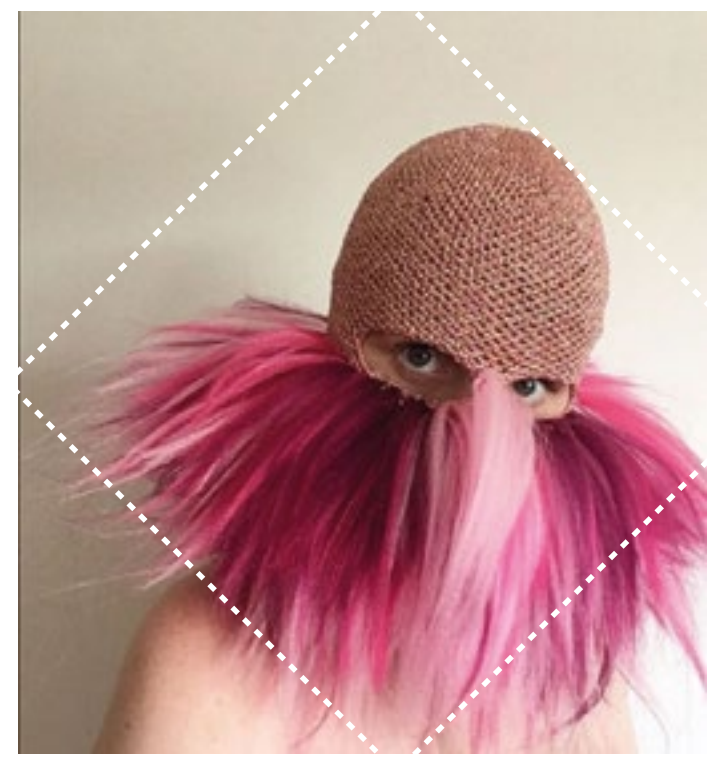
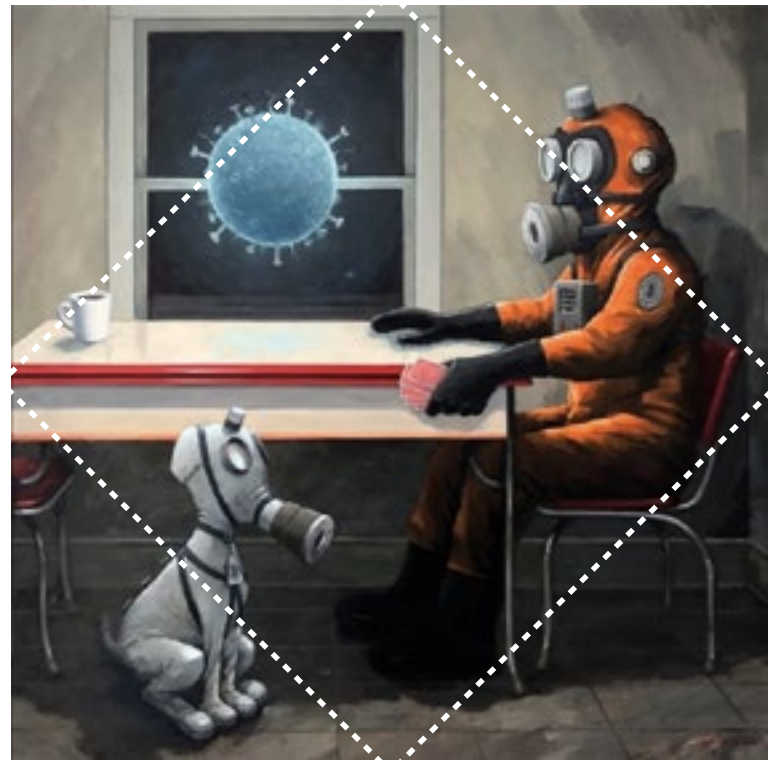
entrevistas por medio de plataformas como Zoom, Jitsi Meet e incluso Whats App ampliando las posibilidades de trabajo, pero comprendiendo las falencias sobre la producción y circulación de información académica, al menos en el campo del diseño gráfico.

La situación actual, adicionalmente, motivó la creación de varias obras (a nivel mundial -que se muestran en la página siguiente-) que han procurado como tema discursivo la pandemia que atravesamos, por esta razón cierro este trabajo presentando varias producciones de corte *lowbrow* y de estética mixta que han sido desarrolladas entre los meses de marzo y agosto del 2020.

En la página siguiente:

Moodboard Covid-19

Fuente: elaboración propia, basada en diversas obras creadas en relación al pandemia actual.



6. BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (1981). *Arte y sociedad Latinoamericana: El producto artístico y su estructura*. (1º ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Acha, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alarcó, P. (2007). *Capitales del arte moderno*. En *Cursos de iniciación al arte contemporáneo*, 9. Fundación MAPFRE. España.
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir*. Madrid: Blume.
- Amell, C. (2017). *Sweet & Bizarre*. Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones.
- Anderson, K. (edit.) (2004). *Pop Surrealism: the rise of underground art*. San Francisco: Ignition Publishing.
- Ballestas, L. (2010). *Las formas esquemáticas del Diseño Precolombino de Colombia: relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano (Tesis)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid - Facultad de Bellas Artes.
- Barragán, J. (2007). *Gráfica popular Ecuador*. Quito: DINEDICIONES S.A.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona Gustavo Gil.
- Bilgi, I. (2017). *Lowbrow art movement as a subculture art and its effects on visual design*. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*. [Online]. 4(11), 232-239. Available from: www.prosoc.eu
- Calisto, M; Calderón, G. (2014). *Diseño Gráfico en Quito - Ecuador 1970-2005*. Quito: Punto y Magenta.
- Cenci, W. (2016). *Estéticas de la alteridad. Lenguaje, cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- De La Barrera, M. (2021). "El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad". En Cuaderno N°90 "Investigar en Diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el Diseño y las artesanías". Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo.
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros*. (2º ed.). La Habana. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular* (1ra ed.) Buenos Aires: Ariel.
- Flusser, W. (2002). *Filosofía del diseño (corresponde con la edición inglesa The Shape of Things, 1999)*. Madrid: Síntesis S. A.
- Frascara, J. (2000). *Diseño gráfico y comunicación* (7ma ed.). Buenos Aires: Infinito.
- García, M. (2018). *Procesos contemporáneos de investigación en historia y teoría del arte. Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 35 (julio-diciembre 2018), pp. 43-63. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/78841>
- García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz Editores.
- Givens, J. (2013). *Lowbrow art: the unlikely defender of art history's tradition*. LSU Master's Theses. 654. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/654

Guasch, A. (1997). El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945 -1995. Barcelona. Ediciones del Serbal.

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.

Hodge, S. (2017). Breve historia del arte. Barcelona: Blume.

Kingman, M. (2012). Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito. Quito: FLACSO sede Ecuador.

Kosut, M. (2013). The Artification of Tattoo: Transformations within a Cultural Field. En Cultural Sociology. DOI: 10.1177/1749975513494877 https://www.researchgate.net/publication/250226190_The_Artification_of_Tattoo_Transformations_within_a_Cultural_Field

Kronfle, R. (2011). HISTORIA(S) en el arte contemporáneo del Ecuador 1998 - 2009. Guayaquil. Rio Revuelto ediciones.

Kronfle, R. (2017). LIMPIO, LÚCIDO Y ARDIENTE: ARTES VISUALES Y CORREATO (ECUADOR, 2007-2017). Guayaquil. Rio 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

Lowey; I; Prince, S. (2014). The graphic art of the underground: a countercultural history. New York: Bloomsbury.

Mailer, N; Naar, J. (2009). The faith of graffiti. New York: It Books.

Marchán Fiz, S. (2012). Del arte objetual al arte de concepto. Madrid. Akal.

Mena, J. (2017). El arte del cómic en Ecuador. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Corporación Editora Nacional.

Micelli, M; Crespo, C. (2011). La geometría entretejida. Revista Latinoamericana de Etnomatemática, 4(1). 4- 20

Milla, Z. (2008). Introducción a la semiótica del Diseño Andino Precolombino. Lima. Editorial Amaru Wayra.

Muñoz, E. (2018). Lowbrow art: Orígenes e influencia en el arte gráfico español. Universidad de la Rioja.

Nebot, M. (2013). Lowbrow art. En Ctrl: control & stra-

tegias, ISSN 1578-4967, N°. 605, 2013, págs. 2-6

Oña, L. (1995). Olga Fisch. En Revista Mundo Diners N° 155, p.34-38. Quito: DINEDICIONES S.A.

Oña, L. (2006). Stornaiolo. En Revista Mundo Diners No. 286. Quito: DINEDICIONES S.A.

Ortiz, R. (1997). Mundialización y cultura. Buenos Aires: Alianza.

Pedroza, G; (et al.). (2013). La enseñanza del diseño y la comunicación visual en la Universidad Nacional de Lanús. Lanús: UNLa.

Pepe, E. (2017). Identidad regional. El diseño aborigen como elemento identitario. Mendoza: Ediciones de la Utopía.

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. 139. Ediciones Complutense. 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

Puga, S. (2017). El arte Lowbrow. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/48074>

Puga, S. (2017). El cómic underground y su relación con el lowbrow art. *Tercio Creciente*, 12, págs. 29-38. DOI: 10.17561/rtc.n12.3

Ramón Valarezo, G. (2014). Una iconografía multicolor en la Mitad del Mundo: Las bellas y diversas expresiones del Ecuador aborigen. Proyecto "Artesanía de los Pueblos Ancestrales en la Mitad del Mundo: Ecuador". Quito: Fundación Sinchi Sacha.

Rodríguez Castelo, H. (1982)a. Estuardo Maldonado. En *Revista Mundo Diners* N° 10. Quito: DINEDICIONES S.A.

Rodríguez Castelo, H. (1982)b. Viteri. En *Revista Mundo Diners* N° 14, p.54-58. Quito. DINEDICIONES S.A.

Rodríguez Castelo, H. (1989). Stornaiolo. En *Revista Mundo Diners* N° 88. Quito: DINEDICIONES S.A.

Rodríguez Castelo, H. (1990). 100 artistas del Ecuador.

Quito: DINEDICIONES S.A.

Rodríguez Castelo, H. (2006). *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*. Quito. Centro Cultural Benjamín Carrión.

Ryden, M. (2016). *Pinxit. Collector's Edition*. Madrid: Taschen.

Sandoval, M. (2021). Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño. En *Cuaderno N°90 "Investigar en Diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el Diseño y las artesanías"*. Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo.

Simaluiza, R. (2017). *Iconografía Precolombina del Ecuador: Aplicación en obras de arte sobre materiales alternativos* (Tesis). Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/16264>

Souriau, E. (2010). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.

Swirski, Peter y Tero Eljas Vanhanen. "Cuando highbrow se encuentra en lowbrow: cultura popular y

el surgimiento de nobrow". *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, vol. 58, 2018, pág. 127+. Gale OneFile: Informe Académico, consultado el 21 de mayo de 2020.

Valdés de León, G. (2010). *Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del Diseño*. Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo.

Valencia, L. (2014). *Solesde Mussfeldt. Viaje al círculo de fuego*. Quito. La Caracola.

Zúñiga, V. (2006). *Aproximación a un vocabulario visual básico andino*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

Artículos en web³²

(2010). JAPAN'S ROCKIN 'JELLY BEAN ART. <https://webringjustice.wordpress.com/2010/07/05/japans-rockin-jelly-bean-art/>

(2011). MUNTREF. "Torres García: Utopía y tradición". <https://untref.edu.ar/muntref/es/muestras/torres-garcia/>

32 Todos los textos y sitios web fueron consultados entre los meses de marzo y agosto del 2020.

(2014). Anthony Ausgang - Hacer visible lo invisible - Entrevista del artista. En Wow x wow. <https://wowxwow.com/artist-interview/anthony-ausgang-ai>

(2015). Los muros están vivos con el arte callejero de MTO. En Beautiful Bizarre. <https://beautifulbizarre.net/2015/10/01/the-walls-are-alive-with-the-street-art-of-mto/>

(2017). "Todd Schorr. Crueldad e inocencia en gran formato". En OCIMAG. <https://www.ocimagazine.es/todd-schorr/>

(2017). "Terror y color en las ilustraciones de Roby Dwi Antono". En Cultura Inquieta. <https://culturainquieta.com/es/arte/ilustracion/item/12071-terror-y-color-en-las-ilustraciones-de-roby-dwi-antono.html>

(2019). RECUPERACIÓN: Celebrando el Día Nacional del Mural con PBR y Cey Adams. En Juxtapoz. <https://www.juxtapoz.com/news/street-art/recap-celebrating-national-mural-day-with-pbr-and-cey-adams/>

(2020). De las etiquetas a las riquezas: una conversación sobre la documentación de graffiti con Jim Prigoff. En Juxtapoz. <https://www.juxtapoz.com/news/photography/from-tags-to-riches-a-conversation-about-documenting-graffiti-with-jim-prigoff/>

Andrade, X. (2011). Artes Visuales en el Ecuador Contemporáneo: contra el efecto Guayasamín. <http://www.laselecta.org/2011/05/3367/>

Campion, C. (2015). Robert Williams: 'My stuff is way kitsch – to an abstract level'. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/01/artist-robert-williams-appetite-for-destruction-slang-aesthetics>

Esaak, S. (2020). El Movimiento Lowbrow: Historia del Arte 101 Conceptos básicos. <https://www.thoughtco.com/the-lowbrow-movement-art-history-182926>

Fandiño, D. (2018). TOOFLY: trazos latinos que han bombardeado las calles neoyorquinas. <https://carte-urbano.com/arte/toofly-trazos-latinos-que-han-bombardeado-las-calles-neoyorquinas>

Maldonado, O. (2017). Las Narrativas Del Ecuatoriano Inconforme. <https://www.paralelo.info/editoriales-indie/tag/Fanzines>

Mavizu, M. (2016). Kuzkina Mat, la generación de la guerra fría. <https://www.graficamestiza.com/index.php/artistas/artistas-emergentes/kuzkina-mat-generacion-guerra-fria/>

Molina, O. (2016). Apitatán, a grandes trazos. Mundo Diners. <http://www.revistamundodiners.com/?p=6016>

Murudumbay, J. (2017). Diego Molina / caricatura, ilustración abarrotada y surrealismo. <https://www.haremoshistoria.net/noticias/diego-molina-caricatura-ilustracion-abarrotada-y-surrealismo>

Ruiza, M; Fernández, T; Tamaro, E. (2004). Biografía de Joaquín Torres García. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/torres_garcia.htm

Stephenson, T. (2019). Rick Griffin. <https://clubof-thewaves.com/feature/rick-griffin/>

Villalba, J. (2014). El origen de los carteles psicodélicos de los 60. <https://www.yorokobu.es/el-origen-de-los-carteles-psicodelicos-de-los-60/>

<http://fundacionemaldonado.blogspot.com/2011/03/hernan-rodriquez-castelo.html>

<http://www.ladypinknyc.com/>

<http://www.movasquez.com/>

<http://www.riorevuelto.net/2012/12/ecos-del-tiempo-casa-del-alabado-quito.html>

<http://www.statusuio.com/17-arte/sub-arte/79-pau->

[la-barragan.html](#)

<http://www.statusuio.com/arte/17-arte/sub-arte/141-diana-armas.html>

<http://www.tooflynyc.com/life/streetart/>

<https://artecontemporaneoecuador.com/christian-tapia-enriquez/>

<https://destruyelailusion.com/blh/>

<https://web.facebook.com/photo.php?fbid=10158643882085775&set=a.10151797371885775&-type=3&theater>

<https://www.elcomercio.com/tendencias/matias-paez-bestiarioandino-arte-dibujos-exposicion.html>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/820688>

<https://www.juxtapoz.com/>

<https://www.mofractal.com/>

<https://www.robtwilliamsstudio.com/gallery>

<https://www.motoringresearch.com/america-news/rat-fink-kustom-kulture-sothebys/>

<https://imgur.com/a/69O8j>

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.

Artículos de prensa

(2018). "Artista ecléctico". Revista Vistazo N°1224, 17 de agosto de 2018.

(2019). La exposición 'Arquetipos' construye un puente hacia lo ancestral. En Diario La Hora. 12 de septiembre del 2019. <https://lahora.com.ec/noticia/1102272052/la-exposicion-arquetipos-construye-un-puente-hacia-lo-ancestral?fbclid=IwAR-3fvm2OukkY4zvz-x0bUsWOt1Uq8woySanY0NXS-JKshKoidS7sBdbFUj-E>

Flores, G. (2019). El fanzine mueve al arte colectivo. En El Comercio. 18 de junio de 2019. <https://www.elcomercio.com/tendencias/fanzine-arte-colectivo-exposicion-quito.html>

García, A. (2018). Gráfica ancestral como aliento del nuevo diseño. Diario El Comercio, 19 de febrero de 2018. <https://www.elcomercio.com/tendencias/grafi->

[caancestral-diseno-arte-billysoto-investigacion.html](#)

Zabala, J. (2014). Historia del cómic ecuatoriano. En Suplemento Cartón Piedra del diario El Telégrafo. 14 de abril de 2014.

Sin Pie de imprenta (SPI)

Brochure Vulgomaestre, spi.

Fuentes primarias: entrevistas realizadas por la autora.

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

Guachamín Enríquez, Luis David (Vulgomaestre), 23 de junio, del 2020.

Jácome Guerrero, José Luis (Colectivo Central Dogma), 11 de junio del 2020.

Pérez, Andrés (Pino Supay), 12 de junio del 2020.

Vásquez, Mónica (Mo Vásquez), 23 de junio del 2020.



Universidad Internacional de La Rioja

Máster Universitario en Diseño Gráfico Digital

