

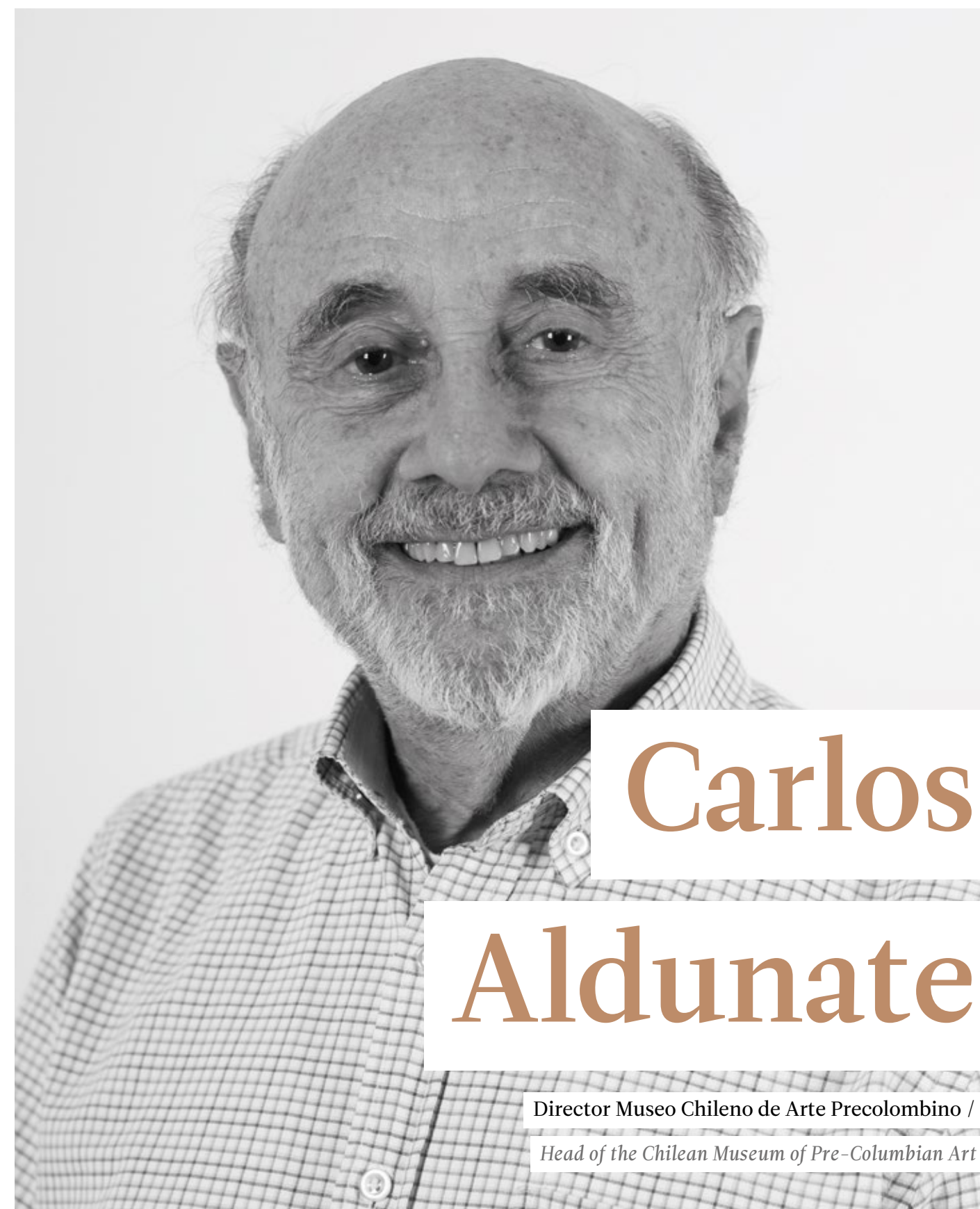
AMÉRICA SIN FRONTERAS

America without frontiers

ENTREVISTA_INTERVIEW: DANIELA JORQUERA G.
FOTOGRAFÍAS_PHOTOS: ARCHIVO MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
RETRATO_PORTRAIT: JULIÁN ORTIZ

EL PROPÓSITO DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO ES DARLE VIDA AL PASADO. SU DIRECTOR DESDE SU FUNDACIÓN, CARLOS ALDUNATE, EXPLICA LOS DESAFÍOS ACTUALES DE TRAER AL PRESENTE ESTE PATRIMONIO.

THE PURPOSE OF THE MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO (CHILEAN MUSEUM OF PRE-COLUMBIAN ART) IS TO GIVE LIFE TO THE PAST. ITS DIRECTOR, SINCE ITS FOUNDATION, CARLOS ALDUNATE, EXPLAINS THE CURRENT CHALLENGES OF BRINGING THIS HERITAGE TO THE PRESENT.



Carlos

Aldunate

Director Museo Chileno de Arte Precolombino /
Head of the Chilean Museum of Pre-Columbian Art

Chemamülles: estatuas de madera eran colocadas sobre las tumbas en los antiguos cementerios mapuches. Reflejan el espíritu (am) de quienes eran enterrados allí para iniciar su viaje al más allá



El Museo Chileno de Arte Precolombino siempre ha sido vanguardista en el escenario nacional. Durante la década de 1970, su fundador, Sergio Larraín García-Moreno, tomó conciencia de la importancia que había adquirido su colección y de la urgencia de preocuparse por su mantención íntegra y permanente, con un resguardo institucional más allá de las contingencias. Su preocupación fue recibida por el entonces alcalde de Santiago, Patricio Mekis, quien acogió la idea de crear un museo.

Paralelamente, Sergio Larraín encargó al abogado Julio Philippi I. un modelo legal que sirviera para dar nacimiento a una institución estable, que cautelara los objetos, velara por su integridad y les diera un destino bajo las orientaciones y principios fundadores. Surge de este modo la Fundación Familia Larraín Echenique, bautizada así como una forma de manifestar que eran sus herederos, y no el mismo coleccionista, quienes hacían donación de las colecciones para crear y mantener un museo orientado a su cuidado, estudio y difusión.

De esta manera, mediante un convenio entre la Fundación y la Municipalidad de Santiago, quien aportó el edificio y los gastos generales de administración, en diciembre de 1981, abrió sus puertas al público el Museo Chileno de Arte Precolombino.

Hoy, el museo continúa vinculado a la Fundación Familia Larraín Echenique, a través de su Consejo, presidido por Clara Budnik. Además, cuenta con los siguientes consejeros: el alcalde de Santiago, Felipe Alessandri; el rector de la Universidad de Chile, Ennio Vivaldi; el rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Ignacio Sánchez; el subsecretario del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio, Emilio de la Cerda; el presidente de la Academia Chilena de la Historia, Ricardo Couyoumdjian; Francisco Mena; y R.P. Gabriel Guarda O.S.B. En tanto, sus consejeros honorarios son María Luisa del Río y Juan Manuel Santa Cruz.

Desde su creación, el abogado y arqueólogo Carlos Aldunate del Solar ha sido el director de esta institución ubicada a pasos de la Plaza de Armas de Santiago.

En los últimos años, el museo ha experimentado grandes cambios.

Claro, en el año 2014, tuvimos esta maravillosa oportunidad: una renovación extraordinaria. Para ello contamos con el entonces director de Museografía del British Museum, Geoffrey Pickup, quien estuvo a cargo de la sala "Chile antes de Chile".

The Museo Chileno de Arte Precolombino has always been avant-garde among national museums. During the decade of 1970, its founder, Sergio Larraín García-Moreno, became aware of the importance that his collection had acquired and of the urgency to ensure its integral and permanent maintenance, with an institutional safeguard beyond the contingencies. His concern was welcomed by the then mayor of Santiago, Patricio Mekis, who welcomed the idea of creating a museum.

Simultaneously, Sergio Larraín commissioned the lawyer Julio Philippi I. to create a legal model that would serve to create a stable institution, which would guard the objects, ensure their integrity and provide them a destination under the guidelines and founding principles. This is how the Larraín

Echenique Family Foundation was born, named as a way of demonstrating that it was his heirs, and not the collector himself, who donated the collections to create and maintain a museum oriented to their care, study and dissemination.

In this way, an agreement was signed between the Foundation and the Municipality of Santiago, which contributed the building and general administrative expenses. And in December 1981, the Museo Chileno de Arte Precolombino opened its doors to the public.

Today, the museum continues to be linked to the Larraín Echenique Family Foundation, through its Council, chaired by Clara Budnik. In addition, it has the following advisers: the mayor of Santiago, Felipe Alessandri; the President of the University of Chile, Ennio Vivaldi; the President of Pontificia

¿Por qué contactaron al British Museum?

Este proyecto duró 10 años. Y antes de decidir cómo lo enfrentaríamos quisimos ir a ver los últimos sistemas de diseño de exposiciones que había en varias partes del mundo. Fuimos a Italia, a Inglaterra, a España y a Estados Unidos. Ahí nos decidimos por un sistema y *hardware* de exhibición, de vitrinas y todo lo demás, que había en el British. Conversamos con quienes estaban a cargo, preguntándoles de qué manera podían cooperar con nosotros. Y ellos nos dijeron que podían cooperar de esta manera, mandando a su diseñador. Nosotros no podíamos negarnos a eso. Él hizo una labor extraordinaria aquí.

¿Qué es lo que se buscaba con este rediseño de la exposición?

Este museo fue creado por nuestro fundador, Sergio Larraín. Él tenía una colección extraordinaria, que está exhibida en el segundo piso, y que corresponde a toda América. Él tenía el concepto, que lo adoptó nuestra curaduría, que era "una América sin fronteras". Por eso, en el segundo piso, no podemos tener fronteras. Las culturas tienen un nombre arqueológico, que obviamente traspasan los límites políticos actuales. Es muy bonito esto de dar un mensaje panamericano a través de las culturas precolombinas. Era muy lindo como concepto para hacer una exposición. Y por eso que lo tomamos con enorme satisfacción, agrado y voluntad, y mucha mística, y lo que se hizo, como se puede ver en el mapa de la entrada, son unas divisiones de América por áreas culturales y no por países. Las culturas no son chilenas ni argentinas ni bolivianas ni peruanas, sino que son de las culturas que ahí hay; y están divididas en diferentes áreas culturales. El área central andina, surandina, intermedia, mesoamericana, amazónica, del Caribe, norteamericana... Esa fue la filosofía del segundo piso o de la exposición fundadora.

Sin embargo, nos dimos cuenta, en más de 30 años, que era muy importante traer al público nacional. Y los chilenos somos chauvinistas. Bueno, yo diría que todos los países latinoamericanos son chauvinistas, ese es nuestro defecto genético. Y justamente ensalzamos las diferencias y nuestras fronteras. Para atraer a los chilenos, pensamos que lo mejor era hacer una exposición sobre Chile. Ahí, le torcimos la nariz al fundador, con apoyo de nuestras autoridades, de nuestro consejo, e hicimos esta exposición en el subterráneo que está ahora: la exposición más visitada y más elogiada, porque está

Universidad Católica de Chile, Ignacio Sánchez; the Undersecretary of Cultural Heritage of the Ministry of Arts, Cultures and Heritage, Emilio de la Cerda; President of the Chilean Academy of History, Ricardo Couyoumdjian; Francisco Mena; and R.P. Gabriel Guarda O.S.B. Its honorary advisers are María Luisa del Río and Juan Manuel Santa Cruz.

Since its creation, the lawyer and archaeologist Carlos Aldunate del Solar has been the director of this institution located next to the Plaza de Armas of Santiago.

In recent years, the museum has undergone great changes.

Absolutely, in 2014, we had the wonderful opportunity of making an extraordinary renovation. We received the assistance of

de acuerdo a las últimas tecnologías de curaduría y de museografía. Y ahora tenemos el problema de que el segundo piso quedó un poco atrás, donde está probablemente la riqueza más extraordinaria de nuestro museo, que es este asunto de América sin fronteras. Estamos tratando de recolectar fondos para renovarlo.

¿Qué dificultades presentó esta propuesta?

En primer lugar, el Departamento de Curaduría trabajó durante dos o tres años en "Chile antes de Chile" para presentar esta exposición. Queríamos exponer alrededor de 700 piezas, que mostrarán toda la variedad de lo que existía. Pero lo primero que nos dijo Pickup es que las vitrinas no podían ocupar más de un 25% del espacio de la sala, para permitir la libre circulación y para que las piezas no estuvieran aglomeradas. Fue un problema tremendo: nos vimos obligados a hacer una síntesis aún mayor y elegir solo 300. Nos obligó a seleccionar dentro de lo seleccionable, y a suprimir muchas cosas. Por ejemplo, nosotros queríamos poner videos. Tenemos un repositorio increíble de patrimonio inmaterial de miles de videos, de colecciones de audios, cosas fantásticas. Pero nos quedaba fuera.

¿Y cuál es la principal fortaleza de esta exposición?

Esta exhibición tiene el mérito –porque nosotros nos pusimos firmes en eso–, de recorrer desde el norte al sur de Chile, llegando hasta los pueblos originarios. Hay una identificación de los pueblos originarios con la parte precolombina. Eso es muy importante de comunicar: nuestro pasado precolombino está presente. Una de las cosas que nos motivan en el museo es mostrar con todas nuestras acciones y actividades que el pasado precolombino no es algo del pasado, sino que del presente. Está presente en nuestro ADN, porque somos un pueblo mestizo; está presente en los pueblos originarios, que están aquí y nos están diciendo todo el tiempo que están; está presente en nuestro lenguaje; está presente en nuestra culinaria.

¿Y han logrado llegar al público con ese mensaje?

Mucho, a través de todas las acciones. Tenemos muchas conferencias, talleres, encuentros, conversatorios. Y es increíble cómo viene la gente. Hemos identificado al público al que le interesa nuestro mensaje, sobre todo, a través de las redes sociales.

the then Director of the British Museum, Geoffrey Pickup, who was in charge of the room "Chile before Chile".

Why did you contact the British Museum?

This project lasted 10 years. And before deciding about its design process, we went to see the latest exhibition design systems in various parts of the world. We travelled to Italy, England, Spain and the United States. After that, we decided to use the system and hardware, showcases (and everything else) that the British had. We discussed our need with those in charge, asking them to cooperate with us. And they offered to send their designer to work with us. We could not deny that proposal. He did an extraordinary job here.



Chile bajo el imperio de los Inkas en la exposición permanente: Chile antes que Chile

EL TRABAJO CON LOS PUEBLOS ORIGINARIOS

¿Tienen relación con los pueblos originarios?

Estamos con mucho contacto con los pueblos originarios, con los pueblos indígenas. Y es difícil, tenemos que reconocerlo, porque ellos funcionan con otros patrones. Es muy difícil que los pueblos originarios entiendan lo que es un museo. Porque ellos ven una cosa, me lo han dicho ellos: "aquí está todo muerto. Este es un sitio de los muertos". Es tremendo cuando te lo dicen. Pero eso es lo que ellos piensan. Ahora, creo, eso está cambiando en ellos mismos, porque están conscientes de este concepto de patrimonio. Quieren proteger su patrimonio; están muy activos en eso. Incluso de repente nos han dicho: "¿por qué ustedes tienen estas cosas?".

"Si son nuestras".

Claro. Pero para eso, por ejemplo, el Departamento de Colecciones y de Conservación le abre las puertas a todos los pueblos precolombinos. Hace unos días vinieron tejedoras mapuches, desde Temuco. Y fue maravilloso. Se les mostró toda nuestra colección de tejidos mapuches, que son tejidos del siglo XIX hasta ahora. Histórico. Algunos de ellos están en exhibición en la sala "Chile antes de Chile". Fue muy interesante, porque vino una machi, que hizo un ritual con estos tejidos, dándole gracias a los tejedores antiguos. Con la gente aimara del norte, hace dos años atrás, realizamos una exhibición de la gente de Isluga, en el Museo Regional de Iquique. Nos conseguimos dinero para hacer una cosa que fue lo más emocionante que hay: para que la propia gente de Isluga fuera a restaurar la colección, donde había tejidos de sus madres,

abuelas o bisabuelas. Las señoras lloraban cuando veían las cosas y las restauraban. Ellas hicieron la curaduría de esa exposición. A eso es lo que tenemos que llegar hoy. No pueden ser los antropólogos, los arqueólogos, quienes hablen sobre los pueblos originarios. Nunca más. Eso se acabó. Ahora son los pueblos originarios los que tienen que hablar de ellos mismos.

Hicimos una exposición en el Museo Mulato Gil acerca de arte mapuche, cuyo curador fue Francisco Huechequeo, que es un artista mapuche y museógrafo. Hizo una exhibición maravillosa sobre el significado de los sueños mapuches con piezas de nuestra colección.

Además, el año pasado montamos una exposición sobre platería mapuche, y la curó Clarita Antinao y su discípula. Así se tienen que hacer las cosas ahora. Que ellos lo hagan, y nosotros les damos las facilidades. Y los ayudamos en diseño, con nuestras piezas.

¿De qué manera este vínculo directo con los pueblos originarios hace que el patrimonio tenga un nuevo valor?

Y una nueva vida también... Aquí hemos hecho estas cosas con los pueblos originarios o no las hacemos. Ahora tenemos un programa de música en San Pedro de Atacama, que lo financia la Minera Escondida, y lo primero que hicimos es contactarnos con Claudio Mercado, que es nuestro musicólogo y contactar a los músicos de San Pedro de Atacama, e ir a proponerles a ellos que hicieran un curso de música atacameña para las orquestas infantiles de San Pedro y Toconao. Esa es la manera. Nosotros somos mediadores.

What was sought with the redesign of that exhibition?

This museum was created by our founder, Sergio Larraín. He had an extraordinary collection, displayed on the second floor, and which corresponds to all of America. His concept, "an America without borders" was adopted by our curatorship. Therefore, on the second floor, we cannot have borders. The cultures have an archaeological name, which obviously transcend the current political limits. It is very nice to give a Pan-American message through pre-Columbian cultures, and a beautiful concept to design an exhibition. And that is why we worked with an enormous satisfaction, pleasure and will, and a lot of mysticism. What was done, as you can see in the map of the entrance, are some divisions of America by cultural areas and not by countries. Cultures are not Chilean, nor Argentine, nor Bolivian nor Peruvian, but they are present in each zone; and they are divided into different cultural areas. The central Andean area, south Andean, intermediate, Mesoamerican, Amazonian, Caribbean, North American... That was the philosophy of the second floor or the founding exhibition.

However, we realized, in more than thirty years, that it was very important to bring the national public. And we Chileans are chauvinists. Well, I would say that all Latin American countries are chauvinists, that is our genetic defect. And we just exalt the differences and our borders. To attract Chileans, we thought that the best thing was to make an exhibition about Chile. There, we twisted the founder's nose, with the support of our authorities and our council, and we made this exhibition in the underground of the building. Today it is the most visited and most praised exhibition, because it is in accordance with the latest technologies of

curatorship and museography. And now we have the problem that the second floor—where probably the most extraordinary wealth of our museum is exhibited, the America without borders concept—is a little behind. We are trying to raise funds to renew it.

What difficulties did this proposal present?

First, the Department of Curators worked for two or three years in "Chile before Chile" to present this exhibition. We wanted to exhibit around seven hundred pieces, which showed the whole variety of what existed. But the first thing that Pickup told us was that the showcases could not occupy more than 25% of the space in the room, to enable free circulation and ensure that the pieces were not agglomerated. It was a tremendous problem: we were forced to make an even bigger synthesis and choose only three hundred. It forced us to select within the selectable, and to eliminate many things. For example, we wanted to include videos. We have an incredible repository of intangible heritage of thousands of videos, audio collections, fantastic things. But we could not consider incorporating that material.

And what is the main strength of this exhibition?

We stood firm on the conviction that this exhibition had to travel from the north to the south of Chile, reaching the indigenous peoples. There is an identification of the native peoples with the pre-Columbian part. That is very important to communicate: our pre-Columbian past is present. One of the things that motivate us in the museum is to show with all our actions and activities, that the pre-Columbian heritage is not something from the



"Una de las cosas que nos motivan en el museo es mostrar con todas nuestras acciones y actividades que el pasado precolombino no es algo del pasado, sino que del presente".

"One of the things that motivate us in the museum is to show with all our actions and activities, that the pre-Columbian heritage is not something from the past, but from the present".

past, but from the present. It is present in our DNA, because we are mestizo people; and it is present in the indigenous peoples, who are here reminding us all the time they are; it is present in our language; and in our culinary tradition.

And have you managed to reach the public with that message?

Very much, through all the actions. We have many conferences, workshops, meetings, talks. And it is amazing how people are motivated to visit the museum. We have identified the public who is interested in our message, especially through social networks.

WORK WITH INDIGENOUS PEOPLES

Do you have a relationship with native peoples?

We have a lot of contact with the indigenous peoples. And it is difficult, we have to recognize it, because they work with other patterns. It is very difficult for native peoples to understand what a museum is. Because they have told me: "here, everything is dead. This is a place of the dead". It is tremendous to hear that. But they think that way. But today, I think that idea is changing in themselves, because they are aware of the concept of heritage. They want to protect their heritage; they are very active in that. Even they have suddenly told us: "Why do you own these things?"

"Yes, these things are ours".

Naturally. But to include them, the Department of Collections and Conservation opens its doors to all pre-Columbian peoples. A few days ago, Mapuche weavers came from Temuco. And it was wonderful. We showed them our entire collection of Mapuche textiles, which have been woven from the 19th century until today. Historical. Some of them are on display in the "Chile before Chile" room. It was very interesting, because a machi came, and performed a ritual with these fabrics, thanking the old weavers. Two years ago, we made an exhibition about the people of Isluga

with the Aymara people of the north at the Regional Museum of Iquique. We got money to do a very exciting action: The people from Isluga restored the collection, where there were textiles from their mothers, grandmothers or great-grandmothers. The ladies cried when they saw the pieces and restored them. They curated that exhibition. That is where we have to get today. It cannot be the anthropologists, the archaeologists, who speak about the original peoples. Not anymore. That ended. Now it is the native peoples who have to talk about themselves.

We made an exhibition at the Mulato Gil Museum about Mapuche art, whose curator was Francisco Huechequeo, Mapuche artist and museographer. He made a wonderful exhibition about the meaning of Mapuche dreams with pieces from our collection.

In addition, last year we mounted an exhibition on Mapuche silverware, cured by Clarita Antinao and her disciple. That's how things have to be done now. That they do it, and we give them the facilities. And we help them in design, with our pieces.

In addition, last year we mounted an exhibition on Mapuche silverware, cured by Clarita Antinao and her disciple. That is how things have to be done now. They have to do it, and we support them and offer the facilities. We help them with the design, by supplying them with our pieces.

How does this direct link with the indigenous peoples give heritage a new value?

And a new life too ... We are doing these actions with the indigenous peoples or we do not do them. Now we have a music program in San Pedro de Atacama, financed by Minera Escondida. The first thing we did was to contact Claudio Mercado, who is our musicologist and get in touch with the musicians of San Pedro de Atacama. We proposed them to do an atacameña music course for the children's orchestras of San Pedro and Toconao. That is the way to do it. We are mediators.

GEOFFREY PICKUP: "DEBIÉRAMOS HACER MENOS, PERO MEJOR"

"WE SHOULD DO LESS, BUT BETTER"

GEOFFREY ES EL RESPONSABLE DE DISEÑAR LA MUESTRA "CHILE ANTES DE CHILE" DEL MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO. SU CARRERA COMENZÓ VINCULADA A LA ARQUITECTURA, PARA LUEGO DEDICARSE POR MÁS DE 30 AÑOS AL DISEÑO DE GALERÍAS, EXPOSICIONES TEMPORALES Y FACILIDADES PARA MUSEOS. HASTA EL AÑO 2013 FUE EL DISEÑADOR PRINCIPAL DEL BRITISH MUSEUM.

GEOFFREY IS RESPONSIBLE FOR DESIGNING THE EXHIBITION "CHILE BEFORE CHILE" AT THE MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO. HIS CAREER BEGAN AS AN ARCHITECT, SPECIALIZING FOR MORE THAN 30 YEARS IN THE DESIGN OF GALLERIES, TEMPORARY EXHIBITIONS AND MUSEUM FACILITIES. UNTIL 2013, HE WAS THE MAIN DESIGNER OF THE BRITISH MUSEUM.

¿Cuáles fueron los principales desafíos que enfrentó al diseñar la museografía de la exposición "Chile antes de Chile"?

Los desafíos normales: el espacio, los objetos, los recursos; y el tiempo disponible para crear la galería. Todos los proyectos comparten estos desafíos y todos los compromisos deben ser cumplidos. Pero eso puede ayudar al diseñador. La clave está en tener en cuenta los elementos más importantes que una galería o una exhibición debe tener. El resultado final debe ser visual e intelectualmente estimulante y claro.

¿Hubo alguna coordinación entre el diseño arquitectónico del lugar y la muestra en sí misma? ¿O se tuvo que adaptar a lo que ya existía?

Cuando me uní al proyecto, 13 meses antes de su apertura a público, el nuevo edificio ya estaba casi completamente diseñado. Sin embargo, el

arquitecto, Smiljan Radic, fue increíblemente acogedor y pronto pudimos tener un diálogo sobre los detalles de las terminaciones, la luz y cómo las vitrinas y los objetos debieran estar situados.

¿Cómo fue la selección de las piezas?

Los objetos seleccionados inicialmente fueron seleccionados en un diálogo entre los curadores, el director del museo y yo. El museo me hizo una excelente presentación al comienzo del proyecto, describiendo todos los temas y las partes de la colección que idealmente querían exponer y cómo podían ser utilizadas para ilustrar la historia de estas personas de Chile antes de Colón. Luego, atravesamos un proceso de examinar estos objetos y acomodarlos en grupos para ver cómo funcionaban juntos y cuáles desafíos tendríamos: de espacio, requerimientos de conservación, etc. Pronto se hizo evidente que necesitaríamos reducir la lista de objetos y temas

What were the main challenges you faced when designing the museography of the exhibition "Chile before Chile"?

The normal challenges: space, objects, resources; and the time available to create the gallery. All projects share these challenges and all commitments must be met. But that can help the designer. The key is to take into account the most relevant elements that a gallery or exhibition must have. The final result should be visually and intellectually stimulating and be clear.

Was there any coordination between the architectural design of the space and the exhibition itself? Or did it have to adapt to what already existed?

When I joined the project, 13 months before its opening to the public, the new building was almost completely designed. Nevertheless, the architect, Smiljan Radic, was incredibly welcoming and we were soon able to discuss about the details of the terminations, the light and how the showcases and objects should be located.

sustancialmente, no solo para encajar en términos de espacio arquitectónico, sino que para asegurarnos que los visitantes recibieran una experiencia coherente, una visita que fuera clara, entendible, atractiva, educativa y disfrutable. Eso no significa que intentamos reducir los temas a un nivel infantil: la muestra debía ser visual e intelectualmente atractiva. Así, una serie de *mockups* y pruebas fue necesaria, con los objetos reales, para que los curadores hicieran una selección final que ilustrara las ideas lo mejor posible. Pero debemos recordar que ese es solo el comienzo. Los museos no reciben fondos para reconstruir sus galerías frecuentemente, por lo que esta exhibición y sus vitrinas debieran permitir a los curadores mostrar nuevas selecciones de objetos y explorar nuevos temas en el futuro.

¿Cómo fue realizado el guion museográfico y curatorial?

De la manera convencional, por los curadores, y luego revisado por el editor externo que comentó qué

How did you organize the selection of the pieces?

The first group of objects were selected in a dialogue between the curators, the museum director and myself. The museum representatives gave me an excellent presentation at the beginning of the project, describing all the themes and parts of the collection that they ideally wanted to expose, and how they could be used to illustrate the history of these people of Chile before Columbus. Then, we went through the process of examining these objects and arranging them into groups to see how they worked together and the challenges we would have: space, conservation requirements, etc. It soon became clear that we would need to reduce the list of objects and themes substantially, not only to fit them in terms of architectural space, but to ensure that visitors received a consistent experience. A clear, understandable, engaging, educational and enjoyable visit. That does not mean that we tried to reduce the topics to a child level: the sample had to be visually and intellectually attractive.

Thus, a series of “mockups” and tests with the real objects were necessary, to enable curators to make a final selection that would illustrate the ideas as best as possible. But we must acknowledge that it was only the beginning. Museums do not receive funds to rebuild their

tan bien sería entendido el texto por los visitantes. Muchos grupos de personas asisten a los museos. Algunos son especialistas, otros escolares; son de diferentes edades y van a aprender y a ver cosas que no sabían que existían. Para muchos, esta puede ser una experiencia intelectualmente estimulante, tal como ir al teatro o a ver una película.

¿Cuáles son las innovaciones con las que usted contribuyó al proyecto?

No estoy seguro de si hubo muchas innovaciones. Fue simplemente un proceso de reducción, para que los visitantes pudieran disfrutar estar en ese espacio y de los objetos. Quizás todos nosotros los diseñadores, arquitectos y consumidores debiéramos hacer menos, pero mejor.

¿Cuáles fueron sus referentes?

Los objetos y el edificio. Nada más.

galleries frequently, so this exhibition and its showcases should permit curators to display new selections of objects and explore new themes in the future.

How was the museographic and curatorial script developed?

In the conventional way, by the curators, and then reviewed by the external editor to ensure that the text would be understood by the visitors. Many groups of people attend museums. Some are specialists, others are school children; they are part of different age groups and they will learn and see things that they did not know existed. For many of them, this can be an intellectually stimulating experience, such as going to the theater or watching a movie.

What are the innovations with which you contributed to the project?

I am not sure if there were many innovations. It was simply a process of reduction, so that visitors could enjoy being in that space and observing the objects. Maybe all of us designers, architects and consumers should do less, but better.

What were your references?

The objects and the building. Nothing else.

VÍNCULO CIUDADANO

CONNECTION WITH THE CITIZENS

La periodista Paulina Robledo ha tenido la misión de desarrollar el área de Comunicaciones y Públicos del Museo Chileno de Arte Precolombino. “Todo el mensaje del museo tiene que ver con impactar afectivamente a las personas. Y eso significa conectarlas a través del arte precolombino con las raíces indígenas de Chile y América”, explica. Su trabajo se complementa con el de la diseñadora Renata Tesser, quien entrega contenidos a través de la imagen visual. La información que ambas logran transmitir es la que busca convocar al público.

“Nos dimos cuenta de que en el discurso del museo no había una voz que hablara al público familiar, entendiendo a niñas y niños. Una de las primeras piezas que adquirió el fundador del museo fue una vasija nazca que tiene picaflor. Tomamos esa vasija y creamos un personaje que es Taki –el picaflor. Entonces desarrollamos la línea de contenidos, con una paleta de colores, que tiene un lenguaje y que se relaciona con los niños. Esta herramienta que es muy sencilla nos permitió resignificar la experiencia de los niños y niñas. El adulto es el que ahora acompaña en esta aventura, en esta búsqueda de piezas, que son la colección relacionada a la fauna del museo. Funcionó perfecto”, relata la profesional.

Hoy el museo entrega a los niños un cuadernillo de mediación, junto a un lápiz. Taki se ha convertido, entonces, en una imagen representante del museo, que guía a los pequeños en las actividades de “Exploradores del Precolombino”. El cuadernillo invita a quienes lo utilizan a realizar una búsqueda de siete piezas, en siete salas que se encuentran en el segundo piso.

Las cifras de los visitantes muestran que este trabajo entre diseño y comunicación ha tenido positivos resultados: el público local ha aumentado en más de un 100%.

Además, el equipo de Comunicaciones y Públicos, también integrado por la periodista Oriana Miranda, se ha preocupado de mantener actualizadas las redes sociales. Esto ha significado generar un relato, junto con imágenes atractivas que representen la identidad del museo. Respecto del vínculo con el acontecer diario, Paula detalla: “El equipo de curaduría ha sido fundamental en sumarse a que como institución podamos tener una voz más presente en la contingencia. Cuando fue, por ejemplo, lo de la censura que las redes sociales empezaron a hacer a ciertas piezas de arte, nosotros jugamos y pusimos dos piezas de desnudos y las tapamos. Cuando estaba todo el tema de la discusión de la nueva ley migratoria, pusimos una foto del mapa, y el discurso que tienen en curaduría, explica que el ser humano, desde el inicio de los tiempos, se ha movido. Siempre se habla que los museos trabajan para resguardar para generaciones futuras. Pero ese resguardo también es para el hoy”.

The journalist Paulina Robledo has had the mission to develop the Communications and Public Area of the Museo Chileno de Arte Precolombino. “The whole message of the museum has to do with impacting people emotionally. And that means connecting them through pre-Columbian art with the indigenous roots of Chile and America”, she explains. Her work is complemented by that of the designer Renata Tesser, responsible for delivering content through visual images. They seek to convene and motivate the public through persuasive information design.

“We realized that the museum’s speech was not directed in any way to the family audience. One of the first pieces that the founder of the museum acquired was a Nazca vessel with hummingbirds. We took that vessel and created a character: Taki the hummingbird. Then we developed the content line, with a color palette and language that relates to children. This resource, which is very simple, enabled us to resignify the experience of the children. The adult now accompanies the child in this adventure, searching for pieces from the collection related to fauna of the museum. It worked perfectly”, explains the professional.

Today the museum gives the children a mediation booklet and a pencil. Taki has become a representative image of the museum, which guides children in the activities of “Explorers of the Pre-Columbian”. The booklet invites those who use it to conduct a search of seven pieces, in seven rooms located on the second floor.

The actual number of visitors show that this work between design and communication has had positive results: the local public has increased by more than 100%.

In addition, the Communications and Public team, also composed by the journalist Oriana Miranda, has been concerned with keeping social networks updated. This has meant generating a story, along with attractive images that represent the identity of the museum. In relation to linking the audience to daily events, Paula details: “The curatorship team has been fundamental in communicating that as an institution we can have a more present voice in the contingency. For example, when there was a public realm about social networks censoring certain pieces of art, we played and put two pieces of nudes and covered them. When the whole issue of the discussion of the new immigration law was happening, we put a photo of the map, and the traditional curatorship speech that explains that human beings, since the beginning of time, have always moved. It is always said that museums work to protect heritage for future generations. But that guard should also take place in the present”.



EL CORAZÓN DE AMÉRICA



EL CORAZÓN DE AMÉRICA



EL CORAZÓN DE AMÉRICA





Diseñador gráfico / *Graphic Designer*

Gustavo

Piqueira

ENTREVISTA INTERNACIONAL *INTERNACIONAL INTERVIEW*

GUSTAVO PIQUEIRA POR NARANJA LIBRERÍA & EDITORIAL

Gustavo Piqueira by Naranja Librería & Editorial

ENTREVISTA *INTERVIEW*: SEBASTIÁN BARRANTE Y SEBASTIÁN ARANCIBIA
FOTOGRAFÍAS *PHOTOS*: SEBASTIÁN UTRERAS

LOS FUNDADORES DE NARANJA, EDITORIAL Y LIBRERÍA CHILENA, CONOCEN EN PROFUNDIDAD EL TRABAJO DEL DISEÑADOR GRÁFICO GUSTAVO PIQUEIRA. POR ESO, LO INVITARON, EL INVIERNO DE 2018, A REALIZAR UN WORKSHOP EN LA FACULTAD DE DISEÑO DE LA UNIVERSIDAD DEL DESARROLLO. DURANTE LA SEMANA QUE DURÓ ESA VISITA, APROVECHARON DE CONVERSAR CON EL BRASILEIRO PARA REVISTA BASE DISEÑO E INNOVACIÓN.

THE FOUNDERS OF NARANJA, A CHILEAN PUBLISHER AND BOOKSTORE, ARE FAMILIAR IN DEPTH WITH THE WORK OF GRAPHIC DESIGNER GUSTAVO PIQUEIRA. FOR THAT REASON, THEY INVITED HIM, IN THE WINTER OF 2018, TO DO A WORKSHOP AT THE DESIGN SCHOOL OF UNIVERSIDAD DEL DESARROLLO. DURING THE WEEK OF HIS VISIT, THEY INTERVIEWED THE BRAZILIAN FOR BASE MAGAZINE DESIGN AND INNOVATION.

CONTEXTO: CAFÉ EN EL CENTRO DE SANTIAGO.

PRECONTEXTO: LARGA CAMINATA POR PASEO AHUMADA, PLAZA DE ARMAS, MERCADO CENTRAL Y PARQUE FORESTAL. DECIDIMOS PARAR EN UN CAFÉ CERCA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES, ANTE EL CUAL GUSTAVO SE VIO IMPRESIONADO POR SU DISEÑO: "EN BRASIL NO EXISTEN ESTE TIPO DE CAFÉS", NOS DICE. NOS SENTAMOS, PEDIMOS TRES EXPRESOS, Y COMENZAMOS.

CONTEXT: COFFEESHOP IN THE CENTER OF SANTIAGO.

PRE-CONTEXT: LONG WALK ALONG PASEO AHUMADA, PLAZA DE ARMAS, MERCADO CENTRAL AND PARQUE FORESTAL. WE DECIDED TO STOP AT A COFFEESHOP NEAR MUSEO DE BELLAS ARTES, THAT IMPRESSED GUSTAVO WITH ITS DESIGN: "IN BRASIL WE DO NOT HAVE THIS TYPE OF COFFEESHOPS", HE EXPLAINS. WE SIT DOWN, ORDER THREE EXPRESSOS, AND WE BEGIN.

Gustavo, cuéntanos cómo se inicia tu formación en el diseño.

Me interesé por el diseño gráfico y no por las artes visuales, en una primera época. Pienso que porque el diseño gráfico era un lenguaje visual como forma de comunicación. Y hablo de comunicación de una manera muy esencial. Independiente del mercado, de cualquier cosa. Es comunicación. Entonces, creo que el hecho de haberme convertido en un diseñador gráfico para elaborar ideas visualmente, ayuda a entender cómo después migré al lenguaje escrito y luego mezclé ambos. Me interesa más el uso del lenguaje para expresar ideas, que el lenguaje en sí mismo. El lenguaje por el lenguaje. Eso es curioso, porque tanto en mi trabajo gráfico como en mi trabajo escrito existe un gusto por la simplicidad de la ejecución. Entonces, del mismo modo en que mis proyectos gráficos tienden a no trabajar con elementos de más, mis textos también son muy económicos en construcciones. Existe una similitud de aproximación y, para mí, esa similitud revela el hecho de que no me interesa un lenguaje específico. Me interesa la capacidad de los lenguajes de contar historias y de comunicar ideas.

Es interesante, porque a veces sentimos que hoy tiene más valor la complejidad de las cosas, o incluso se exige una complejidad del lenguaje para que un trabajo sea valorado. ¿Qué piensas de eso?

Una de las cosas que me incomoda hoy es cómo se crearon microcosmos que las redes sociales llaman “burbujas”. Y esos microcosmos se van hablando a sí mismos. Crean dialectos, que no solo tienden a volverse difíciles, sino que a tornarse vacíos. Si fuese solo difícil, no creo que sería un problema. Hay textos, obras visuales o películas que son difíciles y que yo no entiendo, porque son difíciles. Eso es muy distinto a

Gustavo, tell us how did your training in design start?

At the beginning I was interested in graphic design more than in visual arts. I think it was because design is a visual language and a form of communication. And I mean communication in a very essential way. Independent of the market or anything else. It is communication. So, I think the fact that I became a graphic designer to elaborate ideas visually helps me understand how I later migrated to the written language and then I mixed both. I am more interested in the use of language to express ideas than in language itself. Language for the sake of language. That is funny, because both in my graphic work and in my written work there is a taste for the simplicity of execution. So, in the same way that my graphic projects tend to incorporate only the essential elements, my texts are also very economical in their construction. There is a similarity of approximation and, for me, that similarity reveals the fact that I am not interested in a specific language. I am interested in the capacity of languages to tell stories and communicate ideas.

It is interesting, because sometimes we feel that today the complexity of things has more value, or even a complexity of language is required for a product to be valued. What do you think about that?

One of the things that bother me today is the microcosms that have been created which social networks call “bubbles”. And those microcosms are talking to themselves. They create dialects, which

not only tend to become difficult, but they also become empty. If it was just difficult, I do not think it would be a problem. There are texts, visual works or films that are difficult and that I do not understand because they are difficult. That is very different from things I see and I do not understand because there is nothing to understand. That microcosm that lives for itself, sometimes leads to things that behind an apparent complexity, hide a great void. A great facade. A scenic city.

I remember when I was 12 years old and I liked heavy metal because it was trendy. I liked it, but I never actually listened to it. And one day, with more than 30 years, I saw a metal magazine from that time and I bought it moved by nostalgia. And as I reviewed it, on the first page, I found a photo of a band in a medieval armor with a headline that read: “If you did not hear the name of this band, you lived the last ten years on the Moon”. And I thought, how insane! I never heard of that band in the armor. Who heard about the band? Nobody heard about it, only the fifteen people wearing the armor. And at first it was absurd, but then it explained many things. These microcosms create their gods, their great gods. They create their pantheons. And that pantheon lives by selling promises to its subjects. And, finally, it begins to empty, because in the end, all language possesses a richness by itself that can be explored.

Pero ¿cuándo lograste percibir este problema con el lenguaje? ¿En la universidad o con los años de trayectoria?

Es una cuestión que me incomoda y que, en mi trabajo, en cierta forma, busco combatir. Ya sea cuestionando o ironizando. Creo que es un fenómeno reciente, que viene creciendo en los últimos tiempos en la medida que las personas tienden cada vez más a aislarse entre sus iguales. Lo que es una paradoja total. Nunca tuvimos acceso a tantas cosas como hoy, y hoy como nunca antes existe un menor interés por lo diferente. Lo diferente de verdad, distinto a lo de consumo rápido.

not only tend to become difficult, but they also become empty. If it was just difficult, I do not think it would be a problem. There are texts, visual works or films that are difficult and that I do not understand because they are difficult. That is very different from things I see and I do not understand because there is nothing to understand. That microcosm that lives for itself, sometimes leads to things that behind an apparent complexity, hide a great void. A great facade. A scenic city.

I remember when I was 12 years old and I liked heavy metal because it was trendy.

I liked it, but I never actually listened to it. And one day, with more than 30 years, I saw a metal magazine from that time and I bought it moved by nostalgia. And as I reviewed it, on the first page, I found a photo of a band in a medieval armor with a headline that read: “If you did not hear the name of this band, you lived the last ten years on the Moon”. And I thought, how insane! I never heard of that band in the armor. Who heard about the band? Nobody heard about it, only the fifteen people wearing the armor. And at first it was absurd, but then it explained many things. These microcosms create their gods, their great gods. They create their pantheons. And that pantheon lives by selling promises to its subjects. And, finally, it begins to empty, because in the end, all language possesses a richness by itself that can be explored.



Gustavo Piqueira junto a Sebastián Barrante y Sebastián Arancibia



"Existe una similitud de aproximación y, para mí, esa similitud revela el hecho de que no me interesa un lenguaje específico. Me interesa la capacidad de los lenguajes de contar historias y de comunicar ideas".

There is a similarity of approximation and, for me, that similarity reveals the fact that I am not interested in a specific language. I am interested in the capacity of languages to tell stories and communicate ideas.

Siempre tuve ese gusto por la mirada amplia. Pero creo que se convirtió en una cuestión reciente, a medida que observaba el vaciamiento del lenguaje visual como portador de mensajes relevantes. El lenguaje visual hoy porta mensajes que son simulacros de lenguaje. La percepción de eso me hizo entender que necesitaba tomar un nuevo rumbo en mi trayectoria de diseñador gráfico. Entonces, la claridad es reciente. Y ella es fruto de la transformación que el mundo viene sufriendo.

Yendo a temas más cotidianos, ¿cómo fue tu paso por la universidad en Arquitectura? ¿Cómo creaste un camino en el diseño?

Cuando yo entré a la universidad pública de São Paulo no había carrera de diseño. La Facultad de Arquitectura era conocida por ser multidisciplinar: formaba arquitectos, diseñadores, músicos. Había una broma en la época que decía que formaba de todo, menos arquitectos.

Era muy tímido y me gustaba la parte visual, pero no quería hacer la carrera de artes visuales porque no quería que me llevase a vivir una vida más reclusa de lo que ya era hasta entonces.

Entonces entré, y efectivamente no me gustaba la arquitectura porque no me gustaba la construcción. Y sí, me gusta ver arquitectura, pero, si a ti te no te gusta la construcción, no te puede gustar hacer arquitectura. No me interesaba.

Fue en la universidad donde descubrí los recursos gráficos de producción y comencé a producir material. Llegó un momento en que yo llegaba a la universidad y en vez de ir a clases, lo primero que hacía era ir al laboratorio, hasta que llegó un momento en que me dijeron los encargados: “nos gusta lo que haces, pero vas a tener que entrar en la lista de reposición del café del laboratorio”. Pasaba todo el día allí y tenía que contribuir.

Estamos hablando del comienzo de la época digital, por lo que todos los trabajos tenían procesos manuales. Y así fue como comencé a hacer proyectos donde podía ejercer estos procesos gráficos. Y allí me convertí en diseñador gráfico.

Entonces, ¿te titulaste de arquitecto?!

Sí, por mucho que parezca increíble. Y dos años después que me titulé, me compré un pequeño departamento en ruinas y dije: soy arquitecto y lo voy a reformar. Fue la peor cosa que hice.

Recuerdo que, en esa época, en medio de la universidad, la Asociación de Diseñadores hizo en São Paulo la primera Bienal de Diseño Gráfico. Y un día fui solo y, cuando vi eso, supe que eso era lo que quería hacer. Era una cosa muy nueva, era lenguaje visual, pero no como estábamos acostumbrados. Era el lenguaje visual usado como si fuese un alfabeto con otros códigos. Allí me encanté. Y desde ese periodo, toda mi trayectoria universitaria giró en el desarrollo de eso.

Pero si bien tuviste un acercamiento durante la universidad con la producción gráfica, ¿tuviste alguna cercanía con el libro?

Creo que no. Inicialmente, el diseño gráfico me interesaba ampliamente. No había una cosa específica: “voy a hacer libros, voy a hacer arte visual, voy a hacer *packaging*”. Quería hacer todo. Todo me interesaba.

Y fue eso lo que fui haciendo. Pasaron 10 años –la mitad del tiempo entre que me formé hasta hoy– para que realizara mi primer libro. En paralelo. Y cuando digo hacer un libro, en aquella época, me refería a escribir un texto. Y descubrí que, a través del lenguaje escrito, conseguí elaborar algunas ideas que no conseguía realizar en el lenguaje visual. Y viceversa.

except architects. I was very shy and I liked visual work, but I did not want to follow a visual arts career because I did not want to be led to live an even more secluded life.

Then I started, and I did not really like architecture because I did not like the construction. And yes, I like to see architecture, but if you do not like building, you cannot like to do architecture. I was not interested.

It was at the university where I discovered graphic production resources and began to produce material. There came a time when I arrived at the university and instead of going to class, the first thing I did was go to the laboratory, until there came a time when the managers told me: “we like what you do, but you will have to enter the laboratory’s coffee replacement list.” I spent all day there and I had to contribute. We are talking about the beginning of the digital era, so all the works were done using manual processes. And that is how I started doing projects where I could exercise these graphic processes. And by doing so I became a graphic designer.

Then, you received the professional title in architecture?!

Yes, even when it seems unbelievable. And two years after I graduated, I bought a small apartment in ruins and thought: “I am an architect and I am going to reform it”. It was the worst thing I did.

"Entonces, ¿por qué el libro? El libro es un espacio donde consigo articular los lenguajes de texto e imagen. Es el mejor espacio posible para articular esos dos lenguajes".

Hace poco leí un libro de Vilém Flusser, donde decía que el lenguaje visual tenía una lectura más inmediata que la escrita, cuando en realidad, pienso que realizar esa comparación es un despropósito. Cada uno tiene variables que consiguen expresar mejor cosas de un modo que en otro.

Así fue que quise utilizar los dos lenguajes juntos. Los dos tienen riquezas que ofrecer para mi vida. Sin embargo, no las utilicé juntas hasta que hice un libro –aquel de Marlon Brando– que fue un fracaso total. Allí hice el primer juego con el lenguaje visual como parte del lenguaje del libro.

Pasé por una crisis total, pero salí de ella pensando que debía empezar a jugar más con eso. Fue un periodo de cuatro años, más o menos, donde comencé a jugar con los elementos del libro. Pero todavía probando. Todavía mezclando imagen, texto, diseño, con las ganas de hacerlo, pero sin la

I remember that, at that time, in the middle of my university studies, the Association of Designers made the first Graphic Design Biennial in São Paulo. And one day I went alone and, when I saw that, I knew that was what I wanted to do. It was a very new thing, it was visual language, but not as we were used to. It was visual language used as if it were an alphabet with new codes. I became fascinated by it. And from that period on, my entire university career revolved in the development of that visual language.

But if you had an approach to graphic production during your university studies, did you have any closeness to books?

I think not. Initially, graphic design interested me extensively. There was not one specific thing: “I’m going to make books, I’m going to do visual art, I’m going to make packaging”. I wanted to do everything. Everything interested me.

And that is what I did. It took 10 years –half the time between my training until today– to make my first book. In parallel. And when I say make a book, at that time, I mean to write a text. And I discovered that, through written language, I managed to develop some ideas that I could not achieve in visual language and vice versa.

Recently I read a book by Vilém Flusser, where he said that visual language was more immediate to read than written text,

"Then, why the book? The book is a space where I can articulate the languages of text and image. It is the best possible space to combine those languages".

conciencia plena de lo que estaba haciendo. Esa conciencia fue llegando de a poco. Y creo que, desde hace cuatro años, esa conciencia se instaló.

Entonces, ¿por qué el libro? El libro es un espacio donde consigo articular los lenguajes de texto e imagen. Es el mejor espacio posible para articular esos dos lenguajes. Aún cuando a mis proyectos, hoy en día, no consigo llamarlos exclusivamente como libros, sino que son proyectos que se articulan siempre alrededor de un libro.

LA DECONSTRUCCIÓN DEL LIBRO

Fue en 2014, mientras buscaban referentes gráficos de diseñadores que trabajaran de manera más experimental, que Sebastián Arancibia y Sebastián Barrante se encontraron en Sao Paulo con la inauguración de una exposición de Gustavo

when in fact, I think that making that comparison is nonsense. Each one has variables that manage to express things better in one way than in another.

That was why I decided to use both languages together. Both offer their own richness to my life. Nevertheless, I did not use them together until I did a book –the one on Marlon Brando– that was a total failure. There I made the first attempt to use visual language as part of the language of the book.

I went through a total crisis, but I came out of it thinking that I should start playing more with that. It was a period of four years, more or less, where I began to play with the elements of the book. But I was still experimenting. Still with the desire of mixing image, text, design, but without full awareness of what I was doing. That conscience was arriving little by little. And I think that for the last four years, that conscience has been installed in me.

Then, why the book? The book is a space where I can articulate the languages of text and image. It is the best possible space to combine those languages. Even though I cannot name my actual work exclusively as “books”, they are projects that are always articulated around a book.

BOOK DECONSTRUCTION

In 2014, Sebastián Arancibia and Sebastián Barrante were looking for graphic references of designers who worked in a more

Going into everyday topics, how was your time at the university in Architecture? How did you create a path towards design?

When I entered the Public University of São Paulo there was no design career. The School of Architecture was known for being multidisciplinary: it formed architects, designers, musicians. There was a joke at the time that said that they formed everything,



📌 Lululux, de Gustavo Piqueira

Piqueira. Lo que más los impactó fue que esa exhibición era además el lanzamiento del libro *Mateus, Marcos, Lucas e João*. “Nos llamó la atención porque era todo muy gráfico. Ese tipo de cosas no se ven en Chile: una expo visual del lanzamiento de un libro. Todo era muy completo”. Después de ese primer acercamiento, comenzaron un intercambio de correos y Gustavo comenzó a enviarles los siguientes libros que iba publicando. En un segundo viaje a Brasil, decidieron reunirse y a trazar el sueño –que aún no se concreta– de hacer una edición en conjunto.

¿Cuál es tu idea de libro?

Me gusta la idea del libro como punto central desde el que desarrollo las cosas. ¿Qué es lo que significa eso? Los últimos libros que he hecho en Brasil tienen un libro y una exposición. Una exposición grande.

El anterior, que era *Valfrido*, eran correos directos, carteles que fueron reunidos después para realizar un libro. Y que tenía un documental que era otra cosa.

Lululux es un libro que finge no serlo. O, por ejemplo, *Mateus, Marcos, Lucas e João* era una biblia que jugaba con la historia bíblica. Entonces era así, esa articulación entre elementos diversos e historias contemporáneas; ficción con no-ficción; texto con imagen; o libros con elementos objetivos. Es algo que articula casi todas las cosas que me interesan y que son asuntos diversos.

Claro, tú dices que todos estos elementos confluyen y el libro se torna en un objeto central. Entonces, ¿qué pasa con el libro luego de todos estos eventos aledaños? ¿Qué es para ti? ¿Un testimonio, solamente un rastro de lo que fue o se reconstruye este libro con la forma en que lo distribuyes?

En mi trayectoria comencé a ver a todos como un círculo, son capas que se superponen y van envejeciendo, pero envejeciendo en el sentido que marcan una época diferente. Como la vida misma. Voy viendo los libros y veo mi propia vida. Veo cómo las ideas van cambiando. A veces las veo y me avergüenzo un poco. Creo que el libro tiene un poco de

experimental way, and met in Sao Paulo with the inauguration of an exhibition by Gustavo Piqueira.

*What struck them most was that this exhibition was also the launch of the book *Mateus, Marcos, Lucas e João*. “It caught our attention because it was all very graphic. That kind of work is not seen in Chile: a visual exhibition for the release of a book. Everything was very complete”.*

After that first approach, they started an exchange of emails and Gustavo began sending them the following books that he was publishing. In a second trip to Brazil, they decided to meet and to develop the dream of making a joint edition, which still has not materialized yet.

What is your idea of a book?

I like the idea of the book as a central point from which I develop things. What does that mean? The last books I have made in Brazil are constituted by a book and an exhibition. A large exhibition.

*The last one, which was *Valfrido*, was done using direct mail to people, posters that were reunited afterwards to design the book. And it also had a documentary that was something else.*

eso, imprimes, pero luego no puedes hacer desaparecer lo que imprimes, lo que fuiste, lo que pensabas. En un mundo donde las personas dedican el tiempo entero a la foto donde aparecen, y que dice quién es, dónde está. El poder grabar y luego no poder hacer desaparecer, creo que es algo bueno. En mi caso, son cosas que quiero dejar para mi hijo. Una de esas son los libros. Y es que no todo está a la venta. Ya intentaron comprar Casa Rex algunas veces, y quiero que mi hijo perciba que no todo está a la venta en la vida. Las cosas que no se vendieron, no fue porque nadie llegó con dinero, sino porque simplemente no están a la venta.

Son las cosas en las que creo, los libros son testimonios de mi vida, testimonio de quién fui...

Porque son el reflejo de un momento.

Sí, de la historia. En fin, errores y aciertos. Ahora, hay lectores que varían de libro en libro.

Yo pienso mucho en el lector, en si una de las cosas que el libro trae le provoca una reacción, porque algunas veces quiero jugar con cómo alguien va a percibir cierta cosa.

Estoy haciendo dos libros ahora. Y uno de los dos tiene un insecto muerto, que es una de las cosas más radicales que he hecho en materia de producción. Son mil ejemplares, que es casi industrial, y cada uno tiene un bicho muerto. Y dentro, es un libro que tiene casi solo texto, algunas fotografías e imágenes sueltas. Un libro de 14x21 cm, muy tradicional.

El otro libro es de fachadas del *sertão* (el desierto de la zona nordeste de Brasil). Quiero que sea un libro clásico de arte. Grande, con sobrecubierta. Todavía no hice la portada. No tengo una fórmula, porque no es posible repetirla. Y esa es una cosa que siempre he buscado.

Hay un cierto ánimo de que a todos les guste el trabajo pero, en el fondo, esto lo hago para mí. Es así. Esencialmente lo hago como una actividad vital y darse cuenta de ello es muy liberador.

*Lululux that pretends not to be one. Or for example, *Mateus, Marcos, Lucas e João* was a bible that played with biblical history. Then, it was like that, the articulation between diverse elements and contemporary stories; fiction with non-fiction; text with image; or books with objects. It is something that contains almost everything that interests me and are diverse issues.*

Of course, you say that all these elements converge and the book becomes a central object. So, what happens with the book after all these surrounding events? What is it for you? A testimony, just a trace of what was or the book is reconstructed by the way you distribute it?

In my career I began to see every book as a circle, they are layers that overlap and grow old, but aging in the sense that they mark a different time. Like life itself. I look at the books and I see my own life. I see how ideas change over time. Sometimes I see them and I am a little ashamed. I think the book has a bit of that. When you print, you cannot make it disappear, what you were, what you thought. In a world where people spend their entire time concerned about the photo where they appear, and



Publicaciones de Gustavo Piqueira

Pero no es una consecuencia que persigues, sino que es algo más orgánico. Sucede. Sentimos que eso tiene mucha relación con el arte y las formas de expresión. En definitiva, un artista realiza creaciones y al momento de exponerla está la posibilidad que guste o no guste, pero hay un trasfondo que es interior.

Es parte del proceso artístico. Porque el momento del éxtasis no está en la exhibición, está en la elaboración, en la confección. Está en el proceso. Yo creo que la exhibición es parte del proceso, porque a veces, como en el caso de *Lululux*, es un proyecto hecho para ser exhibido. Está hecho para que las personas reaccionen, está hecho para que las personas

reaccionen mal. A veces lo ven y dicen: “¡Qué gracioso! Un conjunto de cena, ¡qué moderno!”.

Creo que es propio del quehacer artístico. Y que se fue distorsionando en la medida que la industria se fue consolidando, muchas veces transformándose más en un teatro, que efectivamente en un proceso. La gente dice que todos tienen cuentas que pagar, pero eso ya es otra historia. Y creo que no es una historia que vale la pena ser discutida. Solo es que muchas veces suena mal que alguien asuma hace cosas, como por ejemplo, aquello que se hace para pagar las cuentas. Las personas arman todo un discurso...

who says what. Being able to record and not erase afterwards I think is something good. In my case, they are things that I want to leave for my son. One of those are the books. And that is why not everything is for sale.

They have already tried to buy Casa Rex a few times, and I want my son to realize that not everything is for sale in life. The things that were not sold, stayed with us, not because nobody came with money, but because they simply are not for sale.

These are the things I believe in, books are testimonies of my life, testimony of who I was ...

Because they are the reflection of a moment?

Yes, of the story, errors and successes. Now, there are readers that vary from book to book.

I think a lot about the reader, if the elements in the book causes a reaction, because sometimes I want to play with someone's perception of a certain thing. I'm doing two books now. And one of them, has a dead insect, which is one of the most radical

things I have done in terms of production. I am printing a thousand copies, which is almost industrial, and each one has a dead bug. Inside, it is a book that has almost only text, some photographs and loose images. The format is 14x21 cms., very traditional.

The other book is Facades del sertão (the desert of the north-east area of Brazil). I want it to be a classic art book. Large, with dustjacket. I have not designed the cover yet. I do not have a formula, because it is not possible to repeat it. And that is one thing that I have always looked for.

There is a certain aspiration for everyone to like the work, but deep down, I do this for myself. It is like that. Essentially, I do it as a vital activity and being conscious about it is very liberating.

But it is not a consequence that you pursue, but it is something more organic. Happens. We feel that this has a lot to do with art and forms of expression. In short, an artist makes creations and when exposing it there is the possibility of it being liked or disliked, but there is a personal intent in its creation.

¿Se disfraza?

Es como lo que sucede en la actualidad, cuando le preguntas a un estudiante: ¿Por qué lo vas a hacer en digital? Y una respuesta esperada es la elección por la rapidez. Pero no, probablemente un estudiante intentará responder con mucho discurso algo que de verdad es muy simple, sin necesidad de sobreexplicación.

Sí, muchas veces creemos en la honestidad de decir yo hago esto porque necesito vender y punto. Encontramos muy bonito todo este proceso interno para transformarlo en un objeto libro y que, finalmente, hable de una trayectoria, y también, de una bitácora de vida. Porque eso podría ser evaluado en cualquier carrera artística. De decir, alguien nació y murió en tal fecha. Y al ver su trayectoria, se puedan notar ciertos cambios según donde vivió, el lugar donde creó, etc. Pero ser consciente de eso y que es un propósito que esos cambios queden reflejados en un objeto tan democrático como un libro. Un objeto que está todas partes y que cualquiera lo puede adquirir de alguna manera.

Yo creo que los mejores ejemplos de arte brasileño vienen de procesos así, en que quien hizo tal cosa se permitió no quedar amarrados a modelos. Obviamente hay cosas de mala calidad, pero una característica que se da en Brasil.

¿Cuál es la importancia del humor en tus trabajos?

Es más fuerte que yo (risas).

Es que lo vemos desde la perspectiva de los trabajos que se hacen aquí, donde el humor tiene poca cabida. Lo encontramos por ejemplo en el cómic, de una manera muy directa y, muchas veces, sin esa sutileza en la utilización de colores o de la elección de la tipografía. Entonces, al ver el humor en el caso de tu libro de Marlon Brando o del trabajo con la biblia, nos inspira mucho. Lo que pasa es que nosotros lo vemos desde una perspectiva que en Chile hay una carencia de humor impresionante.

Sí, es algo que me gusta hacer, que los trabajos sean graciosos. Pero también tienen una cierta simplicidad. Yo creo que el humor es un modo de ayudar a la gente a decir cosas pesadas. El humor es algo muy saludable siempre y cuando no caiga en un extremo.

It is part of the artistic process. Because the moment of ecstasy is not in the exhibition, it is in the making. It is in the process. I believe that the exhibition is part of the process, because sometimes, as in the case of Lululux, the project was made to be exhibited. It is made for people to react, and to react badly. Sometimes they see it and say: "How funny! A dinner set, how modern!"

I think it is typical of artistic work. And that was distorted as the industry was consolidated, often transforming more into a theater, than effectively into a process. People say that everyone has bills to pay, but that is another story. And I think it is not a story worth discussing. It is just that many times it sounds bad that someone assume to do things to pay the bills. People put together a whole speech ...

They disguise?

It is like what happens today, when you ask a student: Why are you going to do it digitally? And an expected response is the choice for speed. But no, probably a student will try to answer

Pero el humor en mis trabajos no es algo consciente, pero siempre sé que habrá. Cuando me sentaba a hacer alguna cosa, sabía que en algún momento iba a querer utilizar el humor. Cuando digo que “es más fuerte que yo”, me refiero a eso, a que no lo planifico.

Por ejemplo, en ese libro que escribí ahora, aquel del bicho muerto, no lo utilizo. Hay un amigo mío, que viene de la literatura, a quien le di el texto y se entristeció mucho y me dijo que hace mucho tiempo que no entristecía tanto leyendo un libro. Por eso siempre es bueno utilizar el humor para aliviar una situación. Pero no es que lo planifique, pero sé que siempre lo tendrá. De pronto trabajo y viene algo y lo coloco. Es una característica mía que no busco frenar.

Por ejemplo, encontré divertido cambiar la figura de Jesús por una crema anticelulitis. Cuando lo pienso, aún hoy, lo encuentro divertido. O cuando nuestro aquella tira donde aparece Ulises friendo un churrasco y todo el mundo mirando, siempre se produce una carcajada. Y lo hago porque me parece divertido y no es algo que yo necesite colocar...

Claro, como un ítem: humor. Sí, sería forzado.

Es un reflejo de quien soy. Me gustan mucho las películas de Bergman y son una tragedia. Pero las adoro.

Tengo un amigo que es historiador, es una persona muy seria, y siempre me dice que hagamos algo juntos. Y yo le digo que no va a resultar, va a llegar un momento en que yo voy a querer hacer alguna broma. Y él me dice “cómo no puedes”. Pero es parte del temperamento.

Respecto de las nuevas categorías de libro, llamémosle “experimental”, ¿se dio de una manera natural o consciente?

Creo que fue natural. No estoy tan de acuerdo con esas categorizaciones de “libros de artista” u otras. No me hace sentido. En mi caso, el libro se tornó experimental cuando comencé a mezclar lenguajes.

Mis libros tienen una diferencia básica de la mayoría de los libros experimentales y que es la importante presencia del texto. Por lo general, los libros experimentales no tienen

with a lot of speech something that really is very simple, without the need for an extensive explanation.

Yes, many times we believe in the honesty of saying I do this because I need to sell, period. We find all this internal process very beautiful to transform it into an object book and, finally, talk about a trajectory, and also, a life log. Because that could be evaluated in any artistic career. To say, someone was born and died on such a date. And looking at his trajectory, you can notice certain changes depending on where he lived, where he created, etc. But being aware of that and having the purpose of materializing it in an object as democratic as a book. An object that is everywhere and that anyone can acquire in some way.

I believe that the best examples of Brazilian art are born from such processes, in which whoever did such a thing allowed himself not to be tied to models. Obviously, there are poor quality things, but that is a characteristic that occurs in Brazil.

grandes cantidades de texto. Y, además de eso, son un laboratorio donde se puede acceder libremente a las cosas.

En ese sentido, mis trabajos no encajan con estas categorías de libros, incluso los libros de artista. Ahora bien, de que algunos trabajos pueden encajar en algunas de estas características, es verdad. Por ejemplo, *Mateus, Marcos, Lucas e João*, si lo ves, puedes encajar en la categoría de "libro-objeto". Pero *Valfrido* es un libro tradicional.

Entonces yo creo que fue un proceso natural, y que trajó algunas dificultades como ser encajado en algunos grupos como 'libro de artista'. Mas, con el paso del tiempo, creo que no se consolidó. Pero creo que recientemente, hace uno o dos años, he percibido que las personas se dieron cuenta que es una obra única...

¿Y por qué crees que pasa eso?

Realmente no lo sé. Y es muy extraño, siempre hago las cosas del mismo modo. Y de pronto la gente comenzó a reaccionar de otra manera. Es muy extraño.

Y desde hace un año para acá, siento que me están siguiendo más personas ligadas al libro más que al diseño. Alguna

What is the importance of humor in your work?

It is stronger than me (laughs).

We see it from the perspective of the works that are done here, where humor has little room. We find it for example in comics, in a very direct way and, often, without that subtlety in the use of colors or the choice of typography. So, seeing the humor in the case of your book of Marlon Brando or working with the bible, inspires us a lot. We look at it from the perspective that in Chile there is an impressive lack of humor.

Yes, it is something I like to do, make my work funny. But it also has a certain simplicity. I believe that humor is a way to help people say unpleasant things. Humor is something very healthy as long as it does not fall into an extreme.

But the humor in my works is not something conscious, I always know that there will be humor present. When I sit down to do something, I know that at some point I will want to use humor. When I say "it is stronger than me", I mean that, I do not plan it.

For example, in the book that I wrote now, the one about the dead bug, I do not use humor. I gave the book to a friend of mine who comes from literature, and he was very sad and told me that it had been a long time since he became so sad by reading a book. That's why it's always good to use humor to alleviate a situation. But it is not that I plan it, but I know it will always be present. When I am working, sometimes something comes up and I include it. It is a characteristic of mine that I do not seek to stop.

For example, I found it fun to change the figure of Jesus for an anti-cellulite cream. When I think about it, even today, I find it funny. Or when I show that strip where Ulises appears frying a barbecue and everyone watching, there is always a laugh. And I do it because I find it funny and not because it is something that I need to incorporate.

Sure, as a demanded humor item: Yes, it would be forced

It is a reflection of who I am. I really like Bergman's films and they are tragedies. But I love them.

cosa sucedió. Hubo una transformación. No lo sé muy bien, pero es bueno. Pero me sorprende a veces con gente que sabe lo que hago y que nunca imaginé que lo supieran. Y es una cosa que no sucedía.

Pero sabes, creo que es mucho más interesante la historia que conté hace un rato, de aquel amigo que viene de la literatura y que leyó el libro y le afectó. Es muy bonito que el trabajo de uno tenga impacto en alguien. Pero no lo hago para eso.

¿Para dónde va tu trabajo en el campo editorial?

Mi futuro está en mis proyectos personales relacionados con libros. No hay nada muy distinto, en cuanto a área, que vea como camino a recorrer. Pero en el desarrollo de mis proyectos editoriales, sí veo mucho camino.

Como cuando hice *Valfrido*, que eran estos correos directos con carteles a casas sin la menor idea de lo que iba a suceder. En ese proyecto, lo que fuese que hubiese acontecido, habría sido correcto.

Así mismo lo veo con mis proyectos, no sé lo que viene, pero lo que sea, será lo correcto.

I have a friend who is a historian, he is a very serious person, and he always tells me we should do something together. And I tell him that it will not work, there will come a time when I will want to make some joke. And he tells me "you cannot help it". But it is part of the temperament.

Regarding the new book categories, let's call it "experimental", did it occur naturally or consciously?

I think it was natural. I do not agree with those categorizations of "artist's books" or others. It does not make sense to me. In my case, the book became experimental when I started mixing languages.

My books have a basic difference from most experimental books and because the presence of text is very important. In general, experimental books do not have large amounts of text. And, besides that, they are a laboratory where you can freely access things.

In that sense, my works do not fit with these categories of books, even artist's books. Now, some of my work may fit some of these characteristics, it's true. For example, *Mateus, Marcos, Lucas e João*, could fit in the 'object-book' category. But *Valfrido* is a traditional book.

So, I think it was a natural process, and it brought some difficulties like being embedded in some groups like 'artist book'. But, with the passage of time, I think it did not consolidate. But I think recently, a year or two ago, I perceived that people realized that it is a unique work.

And why do you think that happened?

I really don't know. And it is very strange because I always do thing in the same way. And suddenly people started reacting differently. It is very strange.

And for a year now, I feel that more people linked to books are following me rather than designers. Something happened. There was a transformation. I don't know very well, but it is good. I am surprised sometimes with people who know what I do and I



never imagined that they knew. And it is something that did not happen before.

But you know, I think the story I told a while ago is much more interesting, about my friend who comes from literature and read the book and it affected him. It is very nice that one's work has an impact on someone. I do not do it for that, but it helps.

Where is your editorial work going?

My future is focused in my personal projects related to books. There is nothing very different, in terms of area, that I plan to follow. But in the development of my editorial projects, I do see a long way to go.

When I did *Valfrido*, where I sent direct mailings with posters to houses, I did not have the slightest idea of what was going to happen. But in that project, whatever had happened, would have been correct.

I feel the same about my future projects, I do not know what is coming, but whatever it is, it's the right thing to do.

GUSTAVO PIQUEIRA

Líder del estudio Casa Rex con sedes en Sao Paulo y Londres, es autor de 20 libros. Sus narrativas impresas ponen a prueba los límites del formato, cuestionando las barreras entre lenguaje escrito y visual. De sus experimentaciones gráficas, se pueden destacar proyectos como *Lululux* (Lote42, 2015), un set de mesa con una narrativa impresa en individuales, posavasos y servilletas; la experimental postal-literaria-urbana *Valfrido?* (Lote42, 2016), compuesta por afiches callejeros y cartas dirigidas y enviadas a 9.000 residentes de los barrios de Higienópolis y Santa Cecilia ubicados en Sao Paulo, sin ninguna explicación; así como *De Novo* (Lote42, 2018), que subvierte uno de los actos más triviales de leer: el dar vuelta cada página. Su investigación histórica de la trayectoria del libro ha originado trabajos como *Mateus, Marcos, Lucas e João* (EDUSP, 2014), una versión contemporánea de las opulentas biblias medievales, donde reescribe los Evangelios reemplazando a Jesús por las cremas anticelulíticas; *Oito Viagens ao Brasil* (WMF Martins Fontes e Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2017), una caja de ocho libros que discute la creación de la iconografía de Brasil desde el siglo XVI; así como la colección *Gráfica Particular* (Lote 42, 2017 y 2018) que busca dar luz al trabajo y a los autores marginales del canon gráfico. Como líder de Casa Rex, su estudio internacional de diseño, Gustavo Piqueira ha recibido más de 460 premios de diseño, incluyendo 20 iF Design Awards (Alemania), 13 Red Dot Awards (Alemania), ocho Communication Arts Awards (Estados Unidos), siete Core, 77 Design Awards (Estados Unidos), 44 HOW International Design Awards (Estados Unidos) y siete Pentawards; es también el diseñador con la mayor cantidad de proyectos seleccionados (133) en el premio de Diseño más importante de Brasil, el ADG Graphic Design Biennial.

Leader of the Casa Rex studio with headquarters in Sao Paulo and London, is the author of 20 books. His printed narratives test the limits of the format, questioning the barriers between written and visual language. From his graphic experimentations, we can highlight projects such as *Lululux* (Lote42, 2015), a table set with a narrative printed in placemats, coasters and napkins; the postal-literary-urban experimental *Valfrido?* (Lote42, 2016) composed of street posters and letters directed and sent to 9.000 residents of the neighborhoods of Higienópolis and Santa Cecilia located in Sao Paulo, without any explanation; and, his most recent book, *De Novo* (Lote42, 2018), which subverts one of the most trivial acts of reading: turning every page. His historical research about the trajectory of the book has led to works such as *Mateus, Marcos, Lucas e João* (EDUSP, 2014), a contemporary version of the opulent medieval bibles, where he rewrites the Gospels replacing Jesus by the anti-cellulite creams. *Oito Viagens ao Brasil* (WMF Martins Fontes e Biblioteca Brasileira Guita & José Mindlin, 2017), a box of eight books that discusses the creation of the iconography of Brazil since the 16th century. And the collection *Gráfica Particular* (Lot 42, 2017 and 2018) that seeks to bring to light the work of marginal authors of the graphic canon.

As the leader of Casa Rex, his international design studio, Gustavo Piqueira has received more than 460 design awards, including 20 iF Design Awards (Germany), 13 Red Dot Awards (Germany), eight Communication Arts Awards (United States), seven Core, 77 Design Awards (United States), 44 HOW International Design Awards (United States) and seven Pentawards; He is also the designer with more selected projects (133) in the most important design award in Brazil, the ADG Graphic Design Biennial. Casa Rex has been chosen Design Agency of the Brasileira Year between 2013 and 2017 by the Brazilian Association of Design Companies (AbeDesign).

NARANJA

Es una editorial y librería chilena dedicada a la creación, comercialización y distribución de libros de artista, libros-objeto y publicaciones experimentales. Entendemos el libro como un medio cultural donde contenido y objeto están en comunión a lo que el autor quiere transmitir. Nuestro catálogo está compuesto por artistas chilenos y extranjeros que exploran las posibilidades formales del libro. Naranja está compuesta por Sebastián Arancibia, arquitecto, y Sebastián Barrante, artista fotógrafo.

Is a Chilean publisher and bookstore dedicated to the creation, marketing and distribution of artist books, object books and experimental publications. We understand the book as a cultural medium where content and object are in communion with what the author wants to convey. Our catalog is composed of Chilean and foreign artists who explore the formal possibilities of the book. Naranja is composed by Sebastián Arancibia, architect, and Sebastián Barrante, artist photographer.