

UNIVERSIDAD CASA GRANDE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN MÓNICA HERRERA

Proyecto de Aplicación Profesional

Colección Personajes Destacados de la Comunicación Ecuatoriana: Peter Mussfeldt

Equipo de Proyecto

Samuel Cadena Medina

Gabriela Celleri Tramontana

Denisse León Fun Sang

Cristina Márquez Barreto

Edith Molina Lama

Gabriela Romero Mieles

Guía de Proyecto

Dominique Daccach

Asesora de Proyecto

Torffe Quintero Touma

2014

Abstract

Este proyecto de titulación pretende ser el primero de una colección de personajes destacados de la comunicación ecuatoriana. Para esto, se investigó literatura previa y revisar que no exista algo similar. Luego, se eligieron personajes destacados que podrían servir para el primer tomo y se procedió a hacer un grupo focal para determinar al personaje idóneo. Después de dicha actividad, apuntada a conocer las opiniones de un grupo variado de comunicadores, se decidió que el personaje elegido iba a ser el diseñador gráfico Peter Mussfeldt. Posteriormente, se realizaron encuestas a más comunicadores para determinar la pertinencia y el formato de la publicación. Se llegó a la conclusión de que lo idóneo es un libro objeto acerca de este diseñador. Este libro debe incluir texto biográfico redactado de manera creativa que se compagina con las ilustraciones, fotografías y troqueles que acompañan a la narrativa.

Palabras claves

Libro objeto, diseño gráfico, comunicación, comunicación visual, colección

Índice

Marco introductorio	6
Introducción	6
Contexto	6
Análisis de publicaciones similares en el ámbito internacional, nacional y/o local	7
Justificación del proyecto	8
Utilidad y viabilidad	9
Declaración de propósito	9
Problema de investigación	9
Límites y alcances del proyecto	10
Objetivo general del proyecto	10
Objetivos específicos del proyecto	11
Muestra escogida y justificación	11
Muestra de encuesta a comunicadores	11
Muestra del grupo focal	11
Muestra de encuesta a comunicadores visuales y artistas visuales	12
Creación de nombre/marca para la colección	13
Presentación del personaje	15
Análisis de formatos de libros	17
Información del comportamiento del consumidor	19
Resumen del tipo de diseño metodológico	21
Marco teórico	21
Comunicación	21
Comunicación visual	23
Diseño gráfico	24
Artes visuales	26
Operativización de variables	27
Artista	27
Diseñador gráfico	28
Libro objeto	29
Creatividad	29
Glosario de conceptos	30
Diseño metodológico	32
Objetivo general de investigación	32
Objetivos específicos de investigación	32
Tipo de estudio y enfoque escogido	33
Unidad de análisis, justificación y descripción	34
Técnicas y justificación	34
Resultados	36
Categorías cualitativas	36
Categorías cuantitativas	42
Conclusiones estratégicas	44
Concepto general de comunicación	44
Nombre del libro	45
Aspectos de redacción	45
Capítulos	45
Aspectos gráficos	48
Colección	49
Recursos gráficos	53

Posibles auspiciantes e interesados en el proyecto	53
Lineamientos para futuros proyectos	53
Propuesta para futuros personajes	54
Responsabilidades de miembros del grupo	55
Cronograma de trabajo	56
Grupal.....	57
Individual.....	57

Índice de tablas, figuras e imágenes

Tabla para la determinación de la muestra	67
Encuesta a comunicadores	67
Encuesta a diseñadores gráficos, comunicadores visuales y artistas visuales	69

1. Marco Introductorio

1.1 Introducción

Esta investigación es el soporte para la creación de una colección que destaque, de una manera innovadora, la trayectoria, experiencia, logros e impacto en la sociedad de reconocidos personajes de la comunicación ecuatoriana.

Particularmente, este grupo investigativo ha buscado, a través de entrevistas, encuestas y diferentes revisiones bibliográficas, al personaje adecuado para ser el protagonista del primer número de esta colección.

Esta tesis se sostiene en el interés de dejar establecido este diseño como propuesta de proyecto de aplicación profesional en los años siguientes. Es decir, que la publicación de los números de la colección continúe y no sea cuestión de una sola ocasión. Dentro del desarrollo de la tesis, se han estipulado lineamientos para estos futuros proyectos.

1.2 Contexto

No se puede concebir ningún tipo de relación humana sin el involucramiento de la comunicación. Desde la más básica (emisor - mensaje - receptor) hasta los modelos comunicacionales más complejos. Al respecto, Wolton (2005) menciona que hay tres tipos de comunicación: la directa, la técnica y la social.

A la comunicación directa le da características antropológicas, pues considera que “comunicar consiste en intercambiar con el otro. Sencillamente no es posible la vida individual y colectiva sin comunicación”.

(Wolton, 2005, p. 23)

Menciona también que la comunicación es un conjunto de técnicas que se ha mediatizado a través de los sonidos, imágenes y datos. Finalmente, habla de la comunicación como una necesidad social funcional para áreas como el comercio y la diplomacia.

He aquí por qué la comunicación tiene tanto éxito: se encuentra en el centro de la modernidad, la que a su vez está en el corazón de la cultura occidental contemporánea (...) y expresa la fuerza del vínculo con el otro que es uno de los elementos centrales de esta cultura. (Wolton, 2005, p. 38)

Jesús Martín Barbero (2011), concuerda con Wolton en que la comunicación es actualmente un puntal de la modernidad, motor de renovación y transformaciones culturales, pues es la comunicación la que puede facilitarnos aspectos como innovación en la educación o democracia en la informática.

Esta tesis busca rescatar todas estas concepciones de comunicación y juntarlas en las figuras de destacados personajes que se han desenvuelto en el campo, para así conseguir la creación de una colección completa sobre ellos y su importancia.

1.3 Análisis de publicaciones similares en el ámbito internacional, nacional y/o local

Este equipo investigativo buscó diferentes colecciones para conocer la bibliografía que existe en estos campos.

Se revisó formatos digitales como el de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes que contiene portales y bibliotecas sobre personajes históricos como Isabel La Católica y Cristóbal Colón. Cuenta con una hemeroteca, una videoteca y un listado de obras más consultadas.

Google tiene entre sus plataformas sociales el Google Cultural Institute donde se encuentran exposiciones y colecciones de museos y archivos a nivel mundial. Las colecciones que existen en el sitio, como proyectos de arte o momentos históricos, pueden ser compartidas por los usuarios que, además,

pueden crear sus propias galerías. La colección de proyectos de arte está dividida por artistas y obras de arte que poseen, cada una, una descripción, fecha y lugar donde se encuentran.

Puerto Rico cuenta con el portal Autógrafo: Seres ordinarios con vidas extraordinarias, una colección de biografías de personas ilustres de la isla presentadas en videos biográficos. La colección está dividida en dos y el portal también cuenta con un blog.

1.4 Justificación del proyecto

Maturana (1995) dice que la comunicación es una cualidad y el hecho humano social más trascendente, pero que sin embargo es muy poco estudiado en el día a día. Es un acto en el que solo la práctica supera a la teoría porque viviéndola se la puede experimentar y empezar a comprender.

Joan Costa (2012) manifiesta que la comunicación es una función esencial que nos permite aventurarnos afuera de nuestra zona de comodidad y tener contacto con las personas a través de los principales canales de percepción y conocimiento.

Dado que queda establecida la importancia de la comunicación para las personas, se puede pasar a Green (2009). Él plantea una visión epistémica y de apropiación social del patrimonio. Dice que las razones de mayor importancia para que consideremos conservar los indicios de nuestro pasado son producir conocimiento acerca de nuestra sociedad y la historia; y a su vez suplir a un público el acceso al conocimiento e indicios previamente mencionados, que se los conoce como bienes colectivos, admitiendo que la sociedad es la que debe delimitar las diversas maneras en que se va a adueñar de ellos y los varios significados que estos tendrán.

Al unir las tres teorías expuestas, se puede observar que la comunicación es de extrema importancia para las personas y para la sociedad como un todo, ya que permite que los seres humanos tengan contacto entre

sí en varios ámbitos. Además, queda claro lo importante que es para la humanidad resguardar sus vestigios de conocimiento e indicios de su pasado como parte de su derecho a tener bienes colectivos.

Crear una colección que evidencie los logros de comunicadores ecuatorianos resulta trascendente, ya que al ser su labor de extrema importancia para la interacción humana, permite el desarrollo a futuro de la sociedad desde su esencia más básica. Además, con esto se pretende preservar conocimientos para generaciones futuras y poder generar un aporte significativo para que la comunidad pueda tener en cuenta el saber y labores realizadas dentro de su propio medio como parte de un patrimonio.

1.5 Utilidad y Viabilidad

Los logros de destacados comunicadores ecuatorianos en los diversos campos que manejan necesitan ser plasmados y dejados como referentes en el ámbito académico. Por esta razón, este equipo investigador ha encontrado necesaria la publicación de una colección que destaque los logros de estos personajes.

El ambiente universitario es idóneo para darle forma a este proyecto que involucra a profesionales y estudiantes del campo de la comunicación. Desde este entorno educativo, se le puede dar a la colección el uso y estudio necesarios para que la iniciativa cumpla con las expectativas planteadas por el equipo investigador y la universidad que lo respalda.

2. Declaración del Propósito

2.1 Problema de Investigación

El propósito de esta tesis es reconocer los logros de distintos personajes y profesionales del ámbito de la comunicación en todas sus formas con el afán de promover el estudio profundo del impacto que estas personas han aportado a la sociedad.

Según Gumucio Dagron (2004), la comunicación social aún es mirada con desdén por el mundo académico y las carreras asociadas a este campo no se las considera necesarias para el desarrollo social.

Asegura que se “continúan produciendo anualmente miles de periodistas y publicistas, pero muy pocos comunicadores para el cambio social”. (Gumucio Dagron, 2004, p. 4).

Se pretende que los comunicadores escogidos para figurar en los siguientes números de la colección sean o hayan sido verdaderos actores del cambio social. Además, se espera que el entorno universitario incentive el análisis de estos cambios.

Sobre la comunicación para el cambio social, Gumucio Dagron dice que es un paradigma reciente que se ha alimentado de otro tipo de comunicación, aquella que funciona para el desarrollo. “Ha heredado la preocupación por la cultura y por las tradiciones comunitarias, el respeto hacia el conocimiento local, el diálogo horizontal entre los expertos del desarrollo y los sujetos del desarrollo” (Gumucio Dagron, 2011, p. 37).

Por ende, se llegó a la siguiente pregunta: ¿Cómo mostrar en 2014 la importancia de destacados personajes de la comunicación ecuatoriana de una manera diferenciadora dentro del mercado editorial ecuatoriano?

2.2 Límites y alcances del proyecto

Esta tesis busca sentar las bases, levantar la información necesaria y dejar claras las justificaciones para la existencia de una colección de personajes destacados de la comunicación ecuatoriana como un proyecto sólido de futuras tesis dentro de la institución universitaria. Otro de sus alcances es la publicación y lanzamiento del primer tomo de la colección en un formato innovador y diferenciador dentro del mercado.

Este equipo de investigación pretende que la colección se convierta en un referente bibliográfico, fuente de estudio y disparador creativo para futuros trabajos que destaquen los logros de la comunicación ecuatoriana.

2.3 Objetivo general del Proyecto

Desarrollar la primera publicación de una serie sobre personajes que se han destacado dentro del ámbito comunicativo en Ecuador.

2.4 Objetivos específicos del proyecto

- Determinar el personaje adecuado en base a la investigación realizada.
- Dejar lineamientos claros y precisos para las siguientes publicaciones que vendrán con este proyecto.
- Proponer una lista de personajes idóneos para siguientes publicaciones.
- Conseguir la patente intelectual del primer tomo de la colección.
- Proponer la venta de la publicación en librerías de la ciudad.

3. Muestra escogida y justificación de la muestra

3.1 Muestra de encuesta a comunicadores

Esta encuesta fue creada con el fin de conocer qué opinan comunicadores con distintas experiencias y contextos acerca del tipo de colección que se desea crear y qué tipo de publicación se podría realizar, además de tantear el terreno para saber si esto es algo que despertaría interés.

Al igual que en el grupo focal, se quería obtener una variedad de respuestas desde los distintos contextos de los encuestados. Se escogió 100 personas que fueron divididas en: diseñadores gráficos, publicistas, comunicadores sociales y comunicadores audiovisuales . De cada uno de estos campos se le envió la encuesta a diez profesionales y a diez estudiantes para obtener variedad de contextos, edades y experiencias.

3.2. Muestra del grupo focal

La muestra en el proceso cualitativo es un grupo de personas, eventos, sucesos, comunidades, etc., sobre el cual se habrán de recolectar los datos, sin que necesariamente sea representativo del universo o población

que se estudia (Hernández *et al* 2010, p.562). Es por esto que para el grupo focal que se realizó, se convocó a siete personas de distintos ámbitos de la comunicación.

En el grupo, había una persona de cada ámbito que consideramos relevante, siendo estos: periodismo, comunicación audiovisual, literatura, diseño gráfico, teatro, arte y música, para asegurar que las respuestas que se den sean desde contextos variados.

3.3 Muestra de encuesta a diseñadores, comunicadores visuales y artistas visuales

El objetivo de esta encuesta fue conocer gustos y preferencias más específicos de diseñadores, comunicadores visuales y artistas visuales con respecto a las posibles características que puede poseer la publicación a crear para así hacerla más atractiva para nuestro grupo objetivo. La encuesta se enfocó en características como recursos gráficos a usar, factores a tomar en cuenta al momento de comprar un libro, tipo de formato, entre otros.

Se realizó esta segunda encuesta a una muestra de 335 individuos que son parte de una población de 2093 profesionales graduados en los últimos diez años y estudiantes actuales de las carreras afines al diseño gráfico, comunicación visual y artes visuales en las principales universidades e institutos guayaquileños relacionados a dichos campos. Las universidades e institutos tomados en cuenta para la población fueron Universidad de Especialidades Espíritu Santo (UEES), Universidad Casa Grande (UCG), Universidad Santa María (USM), Universidad de Guayaquil, Instituto Gráfico de Artes Digitales (IGAD), ITSU Tecnológico de Arte y Comunicación y el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE). Cabe mencionar que los datos fueron proporcionados por las mismas instituciones.

El número de la muestra se obtuvo partiendo de la tabla (ver figura 1.1) propuesta por Arkin y Colton en su libro *Tables for statisticians. Fundamental Statistics in Psychology and Education* (1965), la cual establece que si la población es de un número finito de 2000 personas, entonces la muestra será equivalente a 335, tomando en cuenta un margen de error de un 5%.

4. Creación de nombre / marca para la colección

La marca que se ha denominado para esta colección nace del quichua y tiene por nombre Imakay que significa concepto.

Retomando a la cultura indígena del Ecuador, como base del habla y la comunicación propia, se buscó un nombre diferenciador, mediante este dialecto, que se relacione a través de la representación de una experiencia de la cultura con el ser humano, en este caso con el lector como vehículo fundamental de su difusión:

Como se ha mencionado anteriormente, el efecto en la comunicación puede afectar el conocimiento y el comportamiento de la gente, por lo cual debe ser un sistema atractivo, para poder construir las bases de este y una conducta a través de valores culturales hacia el público dirigido. (Frascara 2000 p.20).

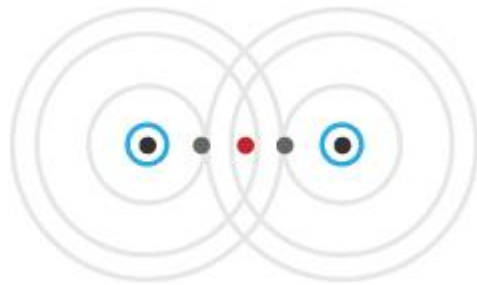
Según Sala (1988), leído en Haobud (1998), el cambio constante en las lenguas genera una especie de reconstrucción y renovación de las mismas con el propósito de garantizar una continuidad. A través de una marca que es representada mediante el significado de un dialecto vinculado con la exposición de personajes dentro de la comunicación ecuatoriana, esta reidentificación del quichua ejerce un valor importante bajo las características que se quiere exponer con el proyecto.

La definición de concepto, o imakay, según la RAE es la idea que forma el entendimiento, siendo este el primer paso de cómo nace una percepción a través del contexto en donde se desarrolla. Dentro de esta colección, se pretende vincular a los personajes destacados con sus contextos propios que los llevan a la concepción de sus primeras percepciones antes de ser transformadas en piezas importantes dentro del ámbito de cada uno.

4.1 Isotipo / Logotipo

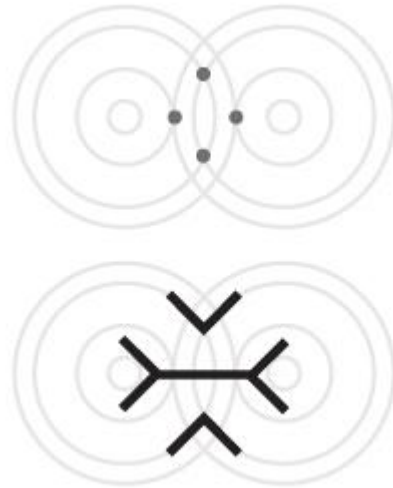


En la creación de la marca Imakay se ha tomado como punto de partida el intercambio de información que se realiza entre receptor - emisor, característica propia del acto de comunicar, de una manera gráfica representada mediante círculos u ondas.



- Emisor y Mensaje - Receptor - Intercambio

A través de este esquema se encontraron los puntos donde las ondas convergen, uniéndose a manera de flechas. Lo cual da resultado al isotipo para la marca.



El logotipo es realizado a base de tipografías san serifs gruesas, en mayúsculas, que permiten la lectura legible por su interletrado y destaca tanto el nombre como el texto complementario de la marca.

IMAKAY
COLECCIÓN ECUATORIANA
DE COMUNICADORES

Se escogieron tipografías alargadas con cortes rectos similares a los del isotipo, para representar fuerza, estabilidad y reproducibilidad. La tipografía funciona para diversas aplicaciones debido a su construcción recta generando no sólo visibilidad sino también impacto visual.

5. Presentación del personaje

Como parte de la colección de personajes destacados de la comunicación ecuatoriana, se decidió, con la ayuda de encuestas, publicar el primer tomo de la serie en un formato diferenciador dentro del mercado ecuatoriano. Como protagonista de esta publicación, se eligió al diseñador gráfico y artista germanoecuatoriano Peter Mussfeldt.

Mussfeldt nació en Berlín el 13 de febrero de 1938, pero pasó su infancia y parte de su juventud en Gera, territorio ocupado por los soviéticos después de la II Guerra Mundial. En 1956, entró a estudiar en la Academia de Artes de Dresde y en 1959 escapó a Alemania Occidental para estudiar en la Academia de Artes de Dusseldorf, conocida por tener de estudiantes a importantes artistas alemanes como Joseph Beuys y Gerhard Richter.

En 1962, la familia de su mejor amigo, Mario Müller, lo invitó a Quito, Ecuador, y decidió establecerse en el país, pero en la ciudad de Guayaquil. En aquel año, y gracias a su amiga Olga Fisch, conoce a Presley Norton, quien le ofrece el puesto de Director de Arte en su agencia de publicidad Norlop donde laboró por veinte años.

Ese mismo año, participó en la exposición internacional de grabado latinoamericano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) que, posteriormente, adquirió sus obras. (Castro y Velásquez, 2005, párr. 7).

Ha sido reconocido por sus exposiciones en serigrafía y grabado en el Salón de Octubre de Guayaquil, así como su célebre muestra Soles y los pictogramas Pájaros recreados a partir del arte precolombino hispano.

En 1972, Marcel Laniado le encomienda el diseño del logo del Banco del Pacífico, el que más tarde sería reconocido como uno de los diez mejores del ámbito bancario por la Universidad de Barcelona, y en 1974 produce su línea de camisetas estampadas con motivos gráficos de Galápagos. En 1989, funda su propio estudio de diseño, Versus, en el que trabaja actualmente. (Comunicación personal, 27 de Mayo de 2014).

Mussfeldt ha sido el creador de otros importantes logos como el de la Cervecería Nacional, el Museo Presley Norton, el canal Ecuavisa, Grupo Nobis, el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo

(MAAC), Museo Nahím Isaías, Banco D-Miro, Rocafuerte Seguros, Senefelder Industrias Gráficas, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y fue quien diseñó la marca actual del Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI). Además, también estuvo encargado del rediseño del logo de la empresa La Universal.

Asimismo, fue parte de la exhibición y subasta de los Caballos de Colores en el Malecón Simón Bolívar durante los meses de mayo a julio del 2011. En ella, su creación llamada Caballo Rayado, hecha con la técnica del acrílico, fue subastada en \$7000. De los cuales, el 30% le correspondió como artista. (Arte Urbano, párr. 6).

Juan Carlos Lazo, profesor titular principal de la carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Social en la Universidad del Azuay, a través de la plataforma educativa *Diseño en Ecuador: Haremos historia*, define a Mussfeldt como alguien que “aparece constantemente como el precursor del diseño gráfico profesional en el país”. (Lazo, 2014, párr. 3). Mussfeldt se relacionó con importantes figuras que fundaron agencias de publicidad en los años 60, tal como menciona el libro *Tres Décadas de la Publicidad en Ecuador*:

En efecto, se pueden considerar como ilustres precursores a David Huerta, Hugo Delgado (...) ellos dieron inicio a la industria de la publicidad y a ellos se unieron jóvenes valores tales como Francisco Solá Medina, Peter Mussfeldt (...) quienes actualmente son propietarios de agencias de publicidad u ocupan altas jerarquías en agencias de publicidad multinacionales. (AEAP, Diario El Universo, 1996, p.12).

Por todos los aportes que Peter Mussfeldt ha hecho a la gráfica y al arte ecuatoriano, y por su involucramiento íntegro con la idiosincrasia del país, se consideró que su figura es adecuada para protagonizar el primer tomo de la serie sobre comunicadores ecuatorianos destacados.

6. Análisis de formatos de libros

Se buscó distintos tipos de formato de libros como libros objetos, y biografías de artistas y diseñadores para tener una idea clara de lo que ya existe en el mercado nacional e internacional respecto al tipo de publicación que se desea crear.

El libro *Theo: Retrato de un artista* de Hellen y Lorena Constante, trae un prefacio en español e inglés. Una cronología del artista y un breve texto escrito por él. En la introducción, distintos amigos y colegas escriben sobre él. El libro separa por etapas la vida del artista y muestra su obra.

El libro *La Magia de Endara Crow*, escrito por Fátima Endara, muestra la obra del autor, además de recolectar varios textos sobre esta, escritos por importantes personajes como Mario Vargas Llosa o Carlos Monsiváis.

El Congreso Nacional de Chile presentó en 2009 un libro objeto sobre la vida y obra del reconocido pianista chileno Claudio Arrau. Se realizó un objeto cultural como forma de revelar el vínculo entre el mundo político y cultural, haciendo énfasis en el desarrollo de su carrera artística. El libro objeto está conformado por un libro cofre, postales fotográficas y un cd con obras del artista, juntos crean un homenaje a lo que fue su vida y su aporte como artista.

El libro *Le Nez Du Vin* busca generar una memoria olfativa. Es un libro completo que contiene un juego de 54 cartas que proponen una unión entre las aromas y los vinos, junto a ilustraciones que permiten reconocer y degustar los vinos de Francia y el mundo entero gracias a las 54 botellas que contienen los aromas de los vinos. Este libro de color carmín tiene un formato de 294x382x55mm y pesa 3,750 kg.

La cátedra de morfología Wainhaus de la FADU/UBA plantea el Meta - Objeto, que es un sistema gráfico conceptual junto a objetos o fichas desarmables que se integran a un tablero de madera. El formato de Meta - Objeto cuenta con varias versiones: es un libro que se convierte en un juego que gira en torno a una temática específica y le permite al lector interactuar con una o más personas.

Tomando de referencia estas publicaciones, se ha decidido la creación de un libro objeto para la publicación, pues son libros innovadores y llamativos. La idea de generar un libro objeto se tomó para que la publicación pueda destacar en el mercado ecuatoriano.

7. Información del comportamiento del consumidor (Grupo Objetivo)

Joan Costa (2012) propone que antes de nombrar a una persona como parte de un grupo objetivo o target, hay que tener en cuenta que es un ser humano y un ser humano es un ser visual. Todo lo visible compete al ojo, que se encuentra conectado al cerebro, y va, a simple vista, a llamar la atención.

Gracias a esto, resulta fácil decir que cualquiera puede llegar a ser consumidor de este producto. Sin embargo, el mercado directo son los comunicadores visuales de la ciudad de Guayaquil; estudiantes y graduados en los últimos 8 años que son aproximadamente 2100. Después de observar al posible grupo objetivo el día del grupo focal, se llegó a una descripción exacta de la persona a la que el contenido podría resultarle más óptimo por su interés marcado en lo visual.

Juan Pablo es un chico de 23 años de la carrera de Diseño Gráfico de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (Espol). Él ya ha ejercido su profesión dentro de agencias de publicidad pequeñas que le han servido para ganar experiencia. Sin embargo, este año decidió renunciar al trabajo que tenía para poder concentrarse en la universidad, terminar sus últimas materias y realizar su proyecto de titulación.

Aún vive con su familia que consiste de mamá, papá y hermana. Es tachado de distinto por ellos ya que escogió una profesión que ninguno considera convencional. Cuando aún ganaba dinero, se pagaba sus cosas como transporte, salidas con amigos o algún prospecto romántico a comer a lugares como Friday's, Chili's o Sports Planet, su plan mensual en Claro de 500 megas y minutos, ropa a buen precio (viste con camisas manga corta de cuello o camisetitas con diseños llamativos, zapatos de caucho y jeans), sus materiales para trabajos de la universidad y ahorrar para comprarse un par de cosas por Internet (antes de las restricciones), ya que dice que aquí no hay mucho que le llame la atención y lo que sí lo hace es extremadamente caro.

Actualmente, tiene siete clases que se dividen entre el día y la noche. Cuando llega de la universidad, prende el televisor tamaño medio que tiene en su cuarto. Sus papás tienen contratado el servicio Básico de 136 canales de TV Cable. Juan Pablo, en su mayoría, ve los canales de películas: Warner (por *The Big Bang Theory*, *Friends*, *2 Broke Girls* y *Undateable*), Sony (por *How I Met Your Mother*, *Seinfeld* y *Scrubs*), Fox (por *24*, *Futurama* y *Los Simpsons*), FX (por *Padre de Familia* y *American Dad*) y Fox Life (por *Man vs. Food*).

Después, toma una siesta. Al despertar, navega en Internet. Ahí también suele ver series y películas. Este es el espacio donde Juan Pablo verdaderamente se concentra en el hilo de una serie o película, ya que el televisor le resulta más un artefacto de compañía, a pesar de que lo tiene encendido en ciertos canales. También encuentra en páginas como BuzzFeed o 9gag, memes. Sus favoritos son los que se refieren a cosas de su infancia que le causan nostalgia y sigue recordando con cariño por ser un consumidor fiel de las cosas que le gustan. Le encanta buscar referentes de diseño y los encuentra entre las cosas que sus amigos le hacen like en Facebook Behance, Tumblr o DeviantArt. También en cuentas de Instagram y Twitter. Además, por las cosas que ha escuchado en la universidad y le han llamado la atención.

Él tiene cuenta en todas las redes sociales de las que se ha enterado (Facebook, Twitter, Instagram, Foursquare, Tumblr, Deviantart, Youtube, Behance, LinkedIn, tenía hi5, Myspace y nunca le interesó Google +). Tiene todas esas aplicaciones en su celular, además de juegos tales como Flappy Bird o Candy Crush y emuladores que lo dejan jugar juegos antiguos de Nintendo y Super Nintendo aunque hoy en día es más fan de jugar Xbox 360.

Como estudiante universitario, Juan Pablo no es el mejor, pero tampoco es opacado. Prefiere que lo valoren más por su estilo propio, que por querer hacer todo perfecto. Disfruta de estar enterado de temas y datos que quizás gente de su alrededor desconoce y él puede sorprenderla un poco con lo que sabe y no raya en lo pretencioso. Como lector, disfruta de obras modernas con un ritmo rápido que no lo agobie, los clásicos no son para él. Disfrutó mucho en su niñez y adolescencia de la serie de *Harry Potter*. Actualmente,

Los Juegos del Hambre llamó su atención por su trama distópica. Compra libros como los previamente mencionados o, si es que encuentra uno que le sirva de referente para su carrera sin ser de precio muy elevado de vez en cuando, ya que éstos llaman la atención de quien entre a su cuarto y le permite impresionar.

Podemos concluir de todo lo planteado aquí, que las personas a quienes este proyecto está dirigido, son, primero que nada, altamente visuales. Disfrutan de plasmar su estilo propio en lo que hacen y este estilo es basado en una mezcla de vivencias propias junto con las cosas que consumen a diario. A su vez, lo que consume debe de mantenerlo entretenido e interesado constantemente porque su atención puede irse fácilmente a lo siguiente que encuentre. También, las cosas que eligen deben de adaptarse a su tendencia, a ser curioso y querer ser el primero de sus amigos en conocer algo.

8. Resumen del tipo de diseño metodológico

8.1 Marco teórico

8.1.1 Comunicación

Dentro de todos los procesos humanos, el de la comunicación es uno de los más complejos. A través de los años, teóricos como Roman Jakobson o Kebrat-Orecchioni han propuesto modelos comunicacionales para comprender este proceso. Tanto Arfuch como Chaves (1997), estiman que hablar de modelos comunicacionales puede ser peligroso ya que convierte a la comunicación en un “hecho estático con roles fijados de antemano.” (p. 47).

Arfuch, Chaves y Ledesma (1997) también argumentan que estos modelos presentan el riesgo de hacer aparecer al emisor como alguien que emite sin contacto alguno con el receptor, sin recibir ningún tipo de influencia de él y por ende se muestra un mensaje como un producto acabado desde el preciso instante en el que el emisor propone; es decir, estos modelos corren el riesgo de olvidar que la sociedad al igual que la comunicación humana está entrecruzada y entrelazada de manera compleja.

Esa complejidad está enmarcada por el elemento semiótico que Costa (2003) menciona en su libro *Diseñar para los ojos*. Afirma que no todo comunica pero que todo significa, pues el significado de lo comunicado vendrá a ser constituido por el entorno en el que el individuo recibe estímulos, ya sean naturales o artificiales.

Lo que Costa menciona se da en todos los ámbitos de la comunicación. En el caso de la literatura, se podría decir que el significado de la obra literaria no está dado por el autor, sino por el lector. Lo mismo sucede con una pieza musical, una obra de arte o la puesta en escena de un guion.

La comunicación, como acto de creación humana, es resultado de múltiples lecturas y dimensiones, tal como dice Frascara:

Para que las comunicaciones puedan afectar el conocimiento, las actitudes o el comportamiento de la gente, deben ser detectables, discriminables, atractivas, comprensibles, y convincentes. Deben ser construidas sobre la base de un buen conocimiento de la percepción visual y de la psicología del conocimiento y la conducta, y considerando las preferencias personales, las habilidades intelectuales y el sistema de valores culturales del público al que se dirige. (Frascara, 2000, p.20)

La comunicación es tan global que puede llegar a tener vínculos con diversas actividades y oficios humanos, siendo el núcleo de ellas. Jesús Martín Barbero (2006) lo ejemplifica, relacionando a la comunicación con ámbitos como el arte y el diseño. A la relación arte y comunicación le concede el hallazgo de las claves constitutivas de las nuevas tensiones y dinámicas entre tradición y modernidad. También, el autor replantea el sentido entre estandarización e innovación estética, racionalización y experimentación y entre formatos culturales e industriales. Por ejemplo, una pintura puede seguir ciertos cánones (como los mencionados anteriormente) y, dentro del mismo espacio, pueden converger elementos que comunican acerca de la tradición y la modernidad, sin excluir la una ni la otra para poder entender más de nuestras interacciones como personas.

8.1.2 Comunicación Visual

Joan Costa (2003) asegura que nuestra civilización es y será visual, ya que si no existe manera de explicar algo con palabras, se tiende a improvisar con algún esquema o gráfico. Campos como la economía, la estadística, la geopolítica y la sociología hacen uso de flujos y diagramas a pesar de ser ciencias que no están relacionadas con el campo de lo visual.

Por otro lado, Munari (1976) indica que es difícil definir lo que se entiende por comunicación visual, pues es prácticamente todo lo que ven nuestros ojos. Destaca que este tipo de comunicación se produce por medio de mensajes visuales que forman parte de la gran familia de todos los mensajes que actúan sobre nuestros sentidos. Munari divide este mensaje en dos partes, la información propiamente dicha que lleva consigo el mensaje y el soporte visual al que define como el conjunto de elementos que hacen visible el mensaje.

Lo que está queriendo decir Munari es que las imágenes y los textos son elementos esenciales del mensaje visual:

Las imágenes son fragmentos de cosas visibles o visuales del entorno y/o de la imaginación y su carácter fundamental es la representación (...) La escritura es, en el límite, la transcodificación convencional (la letra ‘a’ no es igual al sonido verbal ‘a’) de otro código a su vez convencional (Costa, 2003, p. 123).

En contraposición a Costa y Munari, Frascara (2000) ve la producción de la comunicación visual desde un punto de vista más ligado al sujeto que la crea. Considera que el acicate de esta comunicación se basa en el propósito de convertir una realidad que ya existe en una realidad que se desea obtener. Para él, esta realidad se da desde la percepción de las personas que crean las formas gráficas, bien sean diseñadores o artistas visuales:

No hay duda de que la inventiva de la calidad visual son dimensiones importantes en la creación de comunicaciones eficaces, pero una atención excesiva a lo estético en diseño, definido en

los términos de los parámetros del diseñador, deja de lado muchos aspectos pertinentes que deben ser considerados en la creación y en la evaluación de una obra de diseño. (Frascara, 2000, p.20).

8.1.3 Diseño Gráfico

El diseño gráfico se puede considerar como un proceso multidisciplinario que combina ideas, conceptos, textos e imágenes para presentar mensajes visuales de forma atractiva en formatos impresos, electrónicos o audiovisuales. El diseño gráfico impone un orden y una estructura al contenido a fin de facilitar el proceso de comunicación, para que el mensaje sea captado y comprendido por el público al que va dirigido. (Ambrose y Harris, 2009, p.10)

Los orígenes del diseño gráfico se remontan al sector editorial y a las artes gráficas. El término fue empleado por primera vez en la década de los cincuenta y ha pasado de ser una necesidad de la economía de consumo a convertirse en un área multifuncional donde “el diseñador desempeña un papel central dentro del proceso de producción, un protagonismo que exige una gran versatilidad y la necesidad de comunicarse con diferentes profesionales.” (Ambrose & Harris, 2009, p. 12)

Vignelli (2010) explica que el diseño es una disciplina, un proceso creativo con sus propias reglas, que controla la consistencia de su producto hacia su objetivo en la manera más directa y expresiva:

El diseño gráfico es una disciplina creativa de las artes visuales que engloba, entre otros ámbitos, la dirección artística, la tipografía, la composición de textos, y las tecnologías de la información. En otras palabras, es un campo multidisciplinar en el que cada diseñador se especializa en una o varias áreas. (Ambrose & Harris, 2009, pg 12).

Claramente, con esta definición del diseño se puede entender a lo que se refería Frascara, en el apartado anterior, con la multiplicidad de lecturas que tiene el proceso comunicativo. Con estas relaciones y las diferentes teorías que ha brindado, se puede afirmar que Frascara se ha convertido en el teorizador fundamental de esta tesis al atribuirle al diseño gráfico una función altamente comunicacional y es

cuidadoso en separarlo del arte pues considera que se puede perder su potencial función social y comunicativa.

La función social del arte puede entenderse como una de las más constructivas de esta actividad. Un ejemplo cercano se halla en el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín que mediante sus cuadros manifestó una clara protesta contra la desigualdad social.

Otra de las funciones que Frascara otorga al diseño es la estética pues ayuda a elegir la audiencia , contribuye a que el mensaje sea atractivo e intensifica su recepción:

Aunque todo diseño de comunicación visual se dirige al sistema cognitivo de la gente, en ciertas áreas, tales como material didáctico, manuales de instrucción, gráficos, mapas, tablas, señales, símbolos y letras, el diseño se centra sobre todo en el área cognitiva y en una clara noción de comprensibilidad. ‘’ (Frascara, 2000, p. 44)

Como se puede observar, Frascara es uno de los teóricos que marca una clara separación entre el arte y el diseño. Otro es Víctor Papanek (1985), quien adoptó una postura directa y crítica ante la tendencia que considera el diseño un arte:

El crecimiento canceroso de los creativos individuales expresándose egocéntricamente a expensas de los espectadores o los consumidores o ambos ha pasado de las artes a casi todos los oficios y finalmente ha alcanzado al diseño. El diseñador ha dejado de trabajar con el producto del consumidor en mente; al contrario, muchas declaraciones creativas se han convertido en pequeños comentarios muy individualistas autos terapéuticos del artista para sí mismos. (Papanek, 1985, p.)

Al contrario, en el libro *Comunicación Visual* (2007), Roberts y Baldwin hablan de un estado de reinención al que ha llegado el diseño que resulta similar a una forma de arte. Plantean que el diseño ha llegado a tomar aspectos prestados de otras prácticas como el profesional solitario torturado sacado de la mística; o sus propios referentes y cronologías, juntos a un corpus teórico y hasta ha nombrado a sus propios “guardianes de la fe” que son sus catedráticos más reconocidos.

La postura ecléctica la brindan Ambrose & Harris (2009), pues sitúan al diseño gráfico en ambos ámbitos, como oficio y como arte:

Como oficio, el diseño gráfico se integra dentro del proceso de edición y producción, que consiste en crear y preparar textos, imágenes y otros contenidos para su publicación. (...) Como arte, el diseño gráfico consiste en crear imágenes y composiciones llamativas que comuniquen ideas y transmitan información a diferentes públicos. ” (p. 26).

8.1.4 Artes Visuales

Para muchas personas, la concepción de las artes visuales no tiene límites, pues consideran que el significado de la obra lo da el espectador y existe mientras esta esté exhibida: Como se puede observar en un modelo básico de comunicación que consiste de emisor, receptor y mensaje; en este caso el emisor sería el artista, el mensaje la obra y el receptor (que a su vez, da un significado) vendría a ser el espectador.

El arte es una de las formas más antiguas de comunicación del hombre, surgió como una necesidad expresiva y tuvo como consecuencia dentro de su evolución un encuentro con una rama de la filosofía llamada estética haciendo referencia a la esencia de las cosas y a la percepción que se tienen sobre la belleza en ellas. (Artes visuales 3, apuntes. 2011, p. 26)

Aunque la concepción de arte y de belleza ha variado a través de los siglos, Marshall McLuhan nos dice que:

Lo que nosotros llamamos arte parecería ser un conjunto de artefactos utilizados por especialistas para realzar la percepción humana. Desde el renacimiento, las artes se han convertido en medios privilegiados de percepción para los menos, antes que en medios de participación en una vida común, o ambiente (McLuhan, 1969, p. 68).

En lo que parecería ser una crítica, McLuhan ve el arte como un artefacto que utilizan lo más privilegiados, una porción de la población con ventajas, una minoría especialista, y no como un instrumento de participación colectiva o común. En clara oposición, Aburto (2009), afirma que el arte en su esencia es

comunicación porque ‘‘compromete a sus interlocutores para asumir la responsabilidad de su trascendencia como seres humanos; obvio será también descubrir con esto, que además es un fenómeno vivencial. ’’ (p.8).

Aburto le otorga al arte la responsabilidad humana de trascender, pero esto no es posible si este arte está solo en manos de unos cuantos privilegiados, tal como asegura McLuhan. En la mitad de esta situación, se encuentran oficios como el diseño que llevan la función comunicativa del arte, y con ella aquella responsabilidad de la que habla Aburto, a los menos que menciona McLuhan.

9. Operativización de variables

9.1 Artista

El término artista ha visto una evolución constante a lo largo de la historia. En la Edad de Oro de Grecia, artista y artesano, eran prácticamente la misma persona. De acuerdo a Walter Paepcke (1946), leído en Bierut, Helfand, Heller & Poyner (1999) fue en la Edad de la Máquina que se empieza a trazar una marcada diferencia entre el artista y el productor industrial. Según Paepcke, ‘‘al artista debería resultarle fácil, rentable y placentero ‘funcionar en la sociedad no como decorador sino como integrante vital.’’ (Paepcke, 1946, citado en Bierut et al., p. 127).

Esto da a entender que el artista no se limita a tener únicamente una función visual en la sociedad, pues su rol en ella va mucho más allá de lo estético para convertirse en una parte vital de esta. Es así como se llega a la definición brindada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la cual se considera es la más pertinente en relación al contexto de este proyecto editorial:

Se entiende por ‘artista’ toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación. (UNESCO, 1980)

Así el artista surge en la sociedad como alguien que la enriquece culturalmente a través de sus obras y esta, a su vez, lo reconoce por su trabajo.

9.2 Diseñador Gráfico

Según Frascara (2000), la principal función del diseñador gráfico es la de darle forma visual a las comunicaciones y este proceso requiere de más que las observaciones y recomendaciones de la investigación social por una razón. “Los procesos de decisión en el diseño de comunicación visual se caracterizan por implicar muchas variables, y la información disponible acerca de ellas siempre es incompleta.” (Frascara, 2000, p. 33).

Dentro del proceso de producción, el diseñador gráfico tiene dos tareas: cumplir las instrucciones entregadas en el *briefing* y llevar a cabo el proyecto.

La primera tarea del diseñador consiste en dilucidar lo que debe hacer para seguir las instrucciones del *briefing* como, por ejemplo, investigar un tema para generar ideas preliminares (...) El diseñador estructura y edita el proyecto de forma creativa y toma decisiones sobre lo que debe comunicarse y sobre la mejor manera de transmitir el mensaje (Ambrose & Harris, 2009, p. 14).

Sin embargo, el rol más importante del diseñador gráfico lo menciona Alvin Lustig (1954) en el trabajo de Bierut et al. (1999). Lustig considera que el deber de todo diseñador es ser lo más libre de prejuicios, estar siempre atento y a la defensiva de la rutina, siempre listo para examinar, jugar, cambiar.

Toda libertad tiene una carga de responsabilidad que el diseñador debe asumir. Frascara habla de una responsabilidad social que no solo se resume en cuidar el hábitat, sino también en ocuparse en actividades como el “mejoramiento del acceso a la información para los ancianos, para las personas con problemas visuales o de aprendizaje; el diseño de materiales didácticos para la erradicación del analfabetismo total y funcional (...)” (Frascara, 2000, p. 51).

9.3 Libro Objeto

No existe una manera concreta de definir qué es un libro objeto, pues su concepción y forma de producción varía de autor en autor dependiendo de cuál sea el propósito y qué se quiere transmitir con este tipo de libro. Esto hace que su definición cambie constantemente dependiendo del contexto en el que se lo crea.

Para este proyecto se usa la definición propuesta por Antonio Gómez, poeta visual español y autor de varios libros objeto. Gómez (2008), menciona que un libro objeto se enfrenta a la estructura tradicional de los libros de forma transgresora, usando técnicas manuales y artesanales. También menciona que la lectura de estos libros no debe estar necesariamente sometida a las reglas convencionales del lenguaje verbal y que, por lo tanto, el autor se puede valer de cualquier disciplina para realizarlo.

Esto es, precisamente, lo que pretende este proyecto al proponer una publicación en forma de libro objeto. Crear un libro diferente y, sobre todo libre, que no esté atado a reglas preestablecidas y así poder hacer uso de las técnicas consideradas más pertinentes para su creación.

9.4 Creatividad

Dentro de los campos del diseño gráfico, se encuentra un principio que se ha denominado como proceso creativo. Para Ambrose & Harris (2009), el proceso creativo consiste en dar el primer paso a cuestionar lo que ya está preestablecido, para así desarmarlo y encontrar nuevas soluciones frente a diversas situaciones.

En otras palabras, lo que se menciona responde a que existe más de una manera de que las cosas se hagan. Dentro de este proceso, se obtienen diversas perspectivas que ayudan a reconocer elementos importantes que luego serán comunicados. Ambrose & Harris también nos mencionan que el enfoque creativo ayuda al diseñador a encontrar una solución innovadora, ya que el conjunto de diversas perspectivas lleva a la creación de una resolución completamente nueva.

El propósito de este proyecto es replantear, mediante este enfoque creativo, el desarrollo de un nuevo elemento como lo es el de esta colección sobre comunicadores destacados. Debido a que se lo implementará a través de un formato poco tradicional, y cuenta con una narración peculiar de eventos que describen la vida de estos personajes, haciendo que la interacción entre la publicación y el lector sea más personal e interactiva y difiere de cualquier otra que se haya planteado el mercado editorial ecuatoriano que se investigó.

10. Glosario de conceptos teóricos y técnicos

10.1 Colección

Una colección es una serie de libros, discos, o cualquier tipo de título en general, sean estos de tipo artístico o académico y que fueron creados y editados con características similares y que permitan que se los relacione como un todo.

10.2 Grabado

El grabado es una técnica de impresión que se genera por medio de instrumentos cortantes y/o punzantes. Es un trabajo realizado en una superficie específica, en una plancha ya sea de metal o madera que luego será cubierta con tinta y de la cual se obtiene, por prensado, diferentes copias de un mismo modelo.

10.3 Gráfica

La palabra gráfico tiene alusión con la escritura tanto como con el dibujo. La palabra gráfico hace alusión a una convención que se utiliza en varias ciencias, por ejemplo: el *gráfico*, que se vuelve una línea dentro de un espacio con retícula y representa a varios números.

10.4 Litografía

La litografía es un proceso donde la persona dibuja sobre una plancha de aluminio, piedra caliza o en tiempos modernos en papel litográfico. Mediante el uso de sustancias grasosas y acuosas se obtiene la impresión.

10.5 Imagen Corporativa

Es la manifestación visual de una empresa o asociación por medio de la forma, el color y movimiento. El cual es el conjunto de significados que una persona asocia para describir o recordar dicha empresa, la imagen es un elemento definitivo de diferenciación y posicionamiento.

10.6 Obra de arte

Se conoce como obra de arte, a toda producción que realiza un artista y que sale directamente de su imaginación, inspiración y creatividad propia. A su vez, esta debe expresar algo, puede ser de carácter emocional, ideológico, etc y la intención del artista debe quedar plasmada.

10.7 Pictograma

El pictograma es una abstracción gráfica que representa, mediante el uso de siluetas y formas geométricas, el equivalente de un objeto a partir de la apreciación de su forma de manera más simple.

10.8 Publicación

Una publicación, o en este caso, una publicación editorial, tiene que ver con el procedimiento y todos los aspectos necesarios para la difusión de libros, revistas, etc., y dar a conocer de esta forma su información al público.

10.9 Publicidad

La publicidad es una herramienta del marketing que sirve para difundir mensajes por parte de empresas o instituciones, que necesitan hacer presentes sus productos o servicios dentro de un mercado determinado.

10.10 Serial

El serial es una variante del arte sistémico en el que elementos sencillos y uniformes son ensamblados siguiendo un principio estrictamente modular.

10.11 Serigrafía

La serigrafía es un proceso moderno de estampación en color basado en el estarcido. Se fija el estarcidor cortado a una pantalla de seda de malla tupida estirada en un bastidor de madera y el color se aplica con un rodillo, a través de las partes descubiertas de la pantalla, en un papel puesto debajo.

10.12 Xilografía

La xilografía es un proceso antiguo de impresión, se tallaba en una plancha de madera la figura que se deseaba producir, al agregado de tinta sobre la plancha con el grabado se presionaba contra la superficie para reproducir la imagen.

11. Diseño Metodológico

11.1 Objetivo general de Investigación

Generar contenidos textuales y visuales para la creación de una publicación diferenciadora en el mercado editorial ecuatoriano en el año 2014 sobre comunicadores ecuatorianos destacados siendo el primero el diseñador y artista Peter Mussfeldt.

11.2 Objetivos específicos de Investigación

1. Explorar aspectos personales y profesionales de la vida del diseñador Peter Mussfeldt.
2. Identificar las obras y etapas artísticas más relevantes de Peter Mussfeldt.
3. Conocer los aportes que ha realizado al diseño gráfico guayaquileño.
4. Argumentar las razones que lo convierten en un personaje destacado de la comunicación ecuatoriana.
5. Determinar el soporte visual idóneo para la publicación.

11.3 Tipo de estudio y enfoque escogido

11.3.1 Enfoque

Para el presente estudio es necesario un enfoque mixto (cualitativo y cuantitativo) porque, según Hernández, Fernández y Baptista (2010), “los métodos de investigación mixta son la integración sistémica de los métodos cuantitativos y cualitativos en un solo estudio con el fin de obtener una ‘fotografía’ más completa del fenómeno” (p.546), que es precisamente lo que los objetivos pretenden lograr.

11.3.2 Tipo de estudio

El alcance del estudio es de carácter exploratorio porque plantea examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes. (Hernández et al. 2010, p. 59). Se abordará la parte de Peter Mussfeldt con la recopilación de sus historias de vida además de trabajos que muestran relevancia y variedad.

Según los mismos autores, los estudios de alcance exploratorios investigan problemas poco estudiados, indagan desde una perspectiva innovadora, ayudan a identificar conceptos promisorios, preparan el terreno para nuevos estudios (p. 77). Se puede concluir que el estudio realizado por este equipo investigativo, cumple con estas características ya que no se han podido encontrar investigaciones acerca de los comunicadores del Ecuador, su importancia y la necesidad de ser preservados como parte de un patrimonio propio del conocimiento de nuestra sociedad.

11.4 Unidad de análisis, justificación y descripción

Para Rojas (2002), la unidad de análisis “es el elemento (persona, institución u objeto) del que se obtiene la información fundamental para realizar la investigación. Pueden existir diversas unidades de análisis según sea el tipo de información que se requiere y dependiendo de los objetivos de estudio”. (Rojas, 2002, p. 180)

Esto justifica la primera unidad de análisis determinada por este tipo de estudio: Peter Mussfeldt, sobre quien se realizará este primer tomo de la colección. Se recopilaron historias sobre la vida del personaje que

puedan aportar con la construcción de contenidos, además de varias de sus obras de arte, textiles y trabajos de diseño gráfico para demostrar su relevancia.

Como segunda unidad de análisis se toman en cuenta publicaciones de libros relacionados al que plantea este proyecto. El primer tipo de libro a considerar son los libro objeto para analizar así formatos, estructuras, funciones, ventajas y desventajas de crearlos, los cuales tienen diferentes herramientas que brindan una mejor experiencia al lector. El segundo tipo a considerar son libros sobre perfiles biográficos, los cuales se enfocan en la vida y obra de diferentes artistas visuales y diseñadores gráficos buscando identificar los elementos relevantes que se requieren para narrar la vida de un personaje.

La tercera unidad de análisis se determina a partir del perfil del personaje, como profesionales y estudiantes de carreras afines al diseño gráfico, publicidad y artes visuales para así poder identificar las características y hábitos de consumo de un posible público interesado en el libro y su contenido.

11.5 Técnicas y justificación

Las técnicas que se usaron para esta investigación fueron de carácter cualitativo y cuantitativo debido a la naturaleza de la metodología usada. Las técnicas cualitativas usadas fueron la entrevista, la revisión bibliográfica y el grupo focal.

La entrevista según Rojas (2002), es una técnica que se utiliza para recopilar información empírica cara a cara, de acuerdo con una guía que se elabora con base en los objetivos del estudio y de alguna idea rectora o hipótesis que orienta la investigación. La entrevista se hace, por lo general, a personas que poseen información o experiencias relevantes para el estudio. (Rojas, 2002, p. 140).

Mientras tanto, la revisión bibliográfica consiste en obtener y examinar las fuentes primarias o referencias relevantes para el estudio de acuerdo con el planteamiento del problema. (Hernández et al. 2010, p. 9).

La última técnica cualitativa que se utilizó fue el grupo focal o grupo de discusión que permite estudiar y hacer emerger, en un ambiente de confianza; discursos, las relaciones del sujeto con el tema de estudio, inquietudes, ideologías, creencias y que busca el estudio del grupo como tal, más que al individuo como productor de discursos ideológicos. (Colina, 1994, citado en Mena, y Méndez, 2009).

Para esta investigación se realizaron ocho entrevistas, un grupo focal y la revisión de aproximadamente 25 libros.

Como técnica cuantitativa, se usaron las encuestas que permiten recabar, mediante preguntas, datos de un grupo seleccionado de personas (Hernández et al, 2010, p.1 - 2). Las encuestas que se realizaron para este estudio fueron exploratorias, pues ayudaron a encontrar los intereses del grupo objetivo con respecto a la publicación de una colección de personajes destacados de la comunicación ecuatoriana.

Para esta investigación, se usaron dos muestras distintas para las encuestas. La primera muestra tuvo como objetivo conocer la opinión de comunicadores acerca de la creación de una colección sobre personajes destacados de la comunicación. Para esta encuesta se escogió 100 personas, entre diseñadores gráficos, publicistas, comunicadores sociales y comunicadores audiovisuales. De cada uno de estos campos se le envió la encuesta con seis preguntas a diez profesionales y a diez estudiantes.

La segunda encuesta, de cinco preguntas, quería conocer gustos y preferencias más específicas de diseñadores, comunicadoras visuales y artistas visuales con respecto a las posibles características de la publicación. La muestra se tomó de la tabla propuesta por Arkin y Colton en su libro *Tables for statisticians. Fundamental Statistics in Psychology and Education* (1965). La tabla estableció que, debido a la población de 2093 profesionales graduados en los últimos diez años y estudiantes actuales de las carreras afines al diseño gráfico, comunicación visual y artes visuales en las principales universidades e institutos guayaquileños, la muestra es equivalente a 335, tomando en cuenta un margen de error de un 5%.

12. Resultados

Los resultados se dividieron en categorías de acuerdo a la metodología, y consecuentes, técnicas investigativas utilizadas: cualitativas y cuantitativas. A su vez, estas categorías tuvieron una división temática a raíz de los objetivos específicos de la investigación: Idoneidad del personaje, aspectos personales y profesionales sobre Peter Mussfeldt, sus obras y etapas artísticas, y los aportes que ha realizado al diseño gráfico, las cuales corresponden a las categorías cualitativas.

Las categorías cuantitativas son: formato de publicación, colección de comunicadores ecuatorianos y aspectos gráficos de la publicación.

12.1 Categorías

12.1.1 Categorías cualitativas

Los resultados arrojados en esta categoría fueron obtenidos gracias a la elaboración de un grupo focal conformado por siete personas de distintas áreas de la comunicación y de ocho entrevistas realizadas al personaje escogido para la publicación.

12.1.1.1 Idoneidad del personaje

En el grupo focal realizado, se presentaron a cinco personajes ecuatorianos que este equipo consideró apropiados por su larga trayectoria y por ser reconocidos dentro de sus respectivos ámbitos, a pesar de no ser conocidos por el público en general. Los personajes elegidos fueron: Héctor Napolitano (músico), Miguel Donoso Pareja (escritor), Peter Mussfeldt (artista y diseñador gráfico), Eduardo Solá Franco (artista y cineasta) y José Miguel Salem (bailarín y director de teatro musical).

La sesión con las siete personas escogidas inició a las 11:00 del sábado 2 de agosto, en una sala del edificio araña de la Universidad Casa Grande. Se mostró una presentación de PowerPoint donde cada personaje ocupaba una diapositiva que contenía una foto junto a cinco datos de él, divididos entre biográficos y de trayectoria. Al final, la moderadora procedió a conversar con los participantes para conocer

sus opiniones sobre quiénes les parecieran más interesantes y por qué. Después, se les preguntó cuál consideraban el personaje más idóneo para iniciar esta colección.

Las opiniones fueron variadas sobre el porqué de cada elección, pero al pedirles que elijan tres opciones finales, los más votados fueron Héctor Napolitano, Miguel Donoso Pareja y Peter Mussfeldt, siendo el último alguien en quien todos los participantes demostraron interés. Se dijo que Mussfeldt puede aportar mucho por sus años de experiencia en distintas ramas del campo de lo visual, además de llamar mucho la atención de todos el contexto histórico en el que nació y creció.

12.1.1. 2 Aspectos personales y profesionales sobre Peter Mussfeldt

A lo largo de ocho entrevistas con el diseñador y artista Mussfeldt, el equipo de investigación levantó la información personal del personaje más relevante para la publicación. Mussfeldt nació en Berlín el 13 de febrero de 1938, en medio de la Segunda Guerra Mundial, por lo que a los tres años de edad su madre los trasladó a él y a sus hermanos a Gera, en el estado de Turingia, en el interior de Alemania.

Como niño en medio de la guerra, vivió los bombardeos que los aliados perpetraron a la Alemania nazi. “Los últimos meses del 45, vivíamos realmente en el sótano porque no sabes cuándo venían los aviones. Para niños de esa edad, fue una aventura, fue increíble, yo no tenía miedo.” (Comunicación personal, 30 de junio 2014)

Cuando la guerra terminó en el 45, Alemania quedó dividida en cuatro porciones que fueron repartidas entre los países ganadores del conflicto. Gera, parte de Alemania Oriental, quedó en manos de los soviéticos. Entre el comienzo de la posguerra y la ocupación rusa, Mussfeldt perdió dos años de escuela que luego retomó con la invasión soviética. Al poco tiempo, su padre, que se encontraba como prisionero de guerra en Francia, regresa al hogar. “Era para nosotros un desconocido, no entendíamos sus reglas. Fue una cosa negativa hasta que, poco a poco, nos acostumbramos y lo aceptamos”. (Comunicación personal, 30 de junio 2014).

Con catorce años de edad, encuentra un trabajo en una fábrica de retoque de fotos, mientras que en las noches toma clase de dibujo empujado por la guía de una tutora, una mujer que había perdido a sus dos hijos en la guerra. Entusiasmado por el arte, comenzó a aplicar a varias escuelas de arte de Alemania Oriental, pero todos lo rechazaban por las mismas razones: pocos conocimientos teóricos y familia de origen no campesino, pues ellos tenían propiedades que les fueron expropiadas por el régimen. Cuando su aplicación a la Academia de Arte de Dresde también se vio rechazada, Mussfeldt emitió una carta de protesta que, meses más tarde, causó efecto en la directiva de la escuela y lo aceptaron:

Apliqué a la Academia de Dresde de Arte. Lógicamente, estaba orgulloso de mis dibujos y estaba convencido que me iban a aceptar, y el rechazo fue una cosa tan dura. Escribí una carta, una protesta de un joven que realmente abrió, protestó y gritó: ¿qué me está pasando? ¿Por qué soy hijo de gente que no es trabajadora no me dejan ir adelante, abrir a una vida diferente? (Comunicación personal, 30 de junio de 2014).

En 1956, comienza a estudiar en la Academia de Arte de Dresde con la condición de que, simultáneamente, acabe su bachillerato. Una vez conseguido el título, en 1959, escapa a Alemania Occidental:

La última estación comunista era la *Friedrichstrasse*. Ahí me senté en un banco para ver qué pasa, ¿no? Me daba cuenta que quedaba exactamente tres minutos el tren parado hasta que arrancaba. Entraban por los dos lados los policías con sus ametralladoras y con perros. Y yo miraba, miraba, miraba hasta dónde llegaban. Nunca llegaban hacia el centro. Entonces ahí entré yo. Dejé mi maletita chiquita en una esquina. Con mi cabeza fuera para ver qué está pasando y efectivamente, uno, dos vagones, sonó la sirena y no llegaron. Salvado. Cien metros más allá ya estaba en zona libre. (Comunicación personal, 27 de mayo 2014)

En Alemania Occidental, se dirige a Dusseldorf para estudiar en la Academia de Artes de la ciudad. Ahí se topa con la obra de Pablo Picasso al que, más tarde, conoce, además de realizar el afiche para una obra

dramática escrita por él, *Cómo se toman los deseos por la cola*, y actuar en ella, gracias a la iniciativa de su amigo Heinz Barthes:

(...) una obra muy loca, una obra muy libre, muy creativa (...) Yo fui uno de sus personajes. Yo fui la cebolla. Tenía que decir una frase. Yo hice el afiche para esta obra. Hice el afiche con un dibujo de Pablo Picasso, pero a mi manera, ¿no? (Comunicación personal, 27 de mayo 2014)

En 1962, recibe la invitación de los padres de Mario Muller, a quien había conocido en Dusseldorf, para venir a Ecuador y acepta. El viaje lo hace vía marítima, arriba a Guayaquil y, vía terrestre, viaja a Quito. “Cuando llegué a Quito, dije: ‘Me quedo’. Me fascinó Ecuador, me cautivó Ecuador, el viaje de Guayaquil a Quito me cautivó y dije: ‘Aquí me quedo’. Era tan diferente a lo que conocía yo” (Comunicación personal, 3 de julio 2014).

Una vez en Ecuador, inicia su labor gráfica con avisos publicitarios para la lavandería *La Química* de propiedad de Kurt Muller, padre de Mario, o con pequeños trabajos para personas como Olga Fisch. Ese mismo año, es Fisch quien le presenta a Presley Norton, quien se encontraba buscando un director de arte para su nueva agencia de publicidad, Norlop. Norton, con recomendación de Fisch, contrata a Mussfeldt y este viaja a Guayaquil para empezar su nuevo trabajo:

Presley Norton formó una agencia todos con aficionados. Nadie sabía nada de lo que es publicidad. Todos teníamos solamente buena intención y buena disposición. Nosotros nos formamos con los clientes. Nosotros nos lanzamos al mar sin saber nadar. Todo era manual. Nosotros presentábamos al cliente bocetos a blanco y negro o a color. Todo era manual. Todo. (Comunicación personal, 27 de mayo 2014).

Después de veinte años en su puesto, lo deja y en 1989 funda su propio estudio de diseño, Versus.

12.1.1. 3 Obras y etapas artísticas de Peter Mussfeldt

Peter Mussfeldt tuvo preparación académica en artes en Dresde y Dusseldorf. En la Academia de Artes de Dresde aprendió grabado, xilografía, litografía y letras, materia conocida con el nombre de *Schrift*, mientras que en Dusseldorf vio materias como filosofía, historia del arte y escultura. Sin embargo, fue en Ecuador donde se formó como artista y diseñador.

Su propuesta artística más fuerte son el pictograma Pájaros y la obra Soles, ambas realizadas alrededor de los mismos años, 1974 y 1975. “Cuando hice los pájaros era una protesta a los artesanos que viven cómodamente del pasado sin aportar nada propio. Protesta contra el plagio. Mis raíces culturales son del otro mundo, pero mi formación como creativo es de aquí del Ecuador” (Comunicación personal, 7 de julio 2014).

Su obra Soles ha estado muy presente durante toda su vida artística, a través de exposiciones y publicaciones tales como *Opera Solaris* de Juan Castro y Velásquez o *Soles, viaje al círculo de fuego* de Leonardo Valencia. Cuenta que aquí no existió una intención tan marcada como con Pájaros, sino más bien un reflejo de su convivencia en el trópico:

Comenzó a presentarse una dualidad. Dualidad en el sentido de que en Alemania sol es ‘la sol’ y en Ecuador es ‘el sol’, masculino y femenino. Por eso, en mis soles ves muchas figuras de dualidad: hombre y mujer. Esto es algo que yo pienso muy personalmente, yo considero hoy que la mujer en la familia es el sol, es la más importante; el hombre genera recursos, pero la mujer hace crecer la familia, es fértil (Comunicación personal, 6 de agosto 2014).

Mussfeldt también se ha destacado en el dibujo de series como Espantapájaros y Monstruos, los cuales fueron hechos con el claro y visible motivo de acusación contra todo totalitarismo. La serie máscaras, expuestas entre junio y julio de 2013 en el Teatro Sánchez Aguilar, aluden a la práctica del ser humano de esconderse y no mostrarse tal cual es, mientras que la serie Bichos la cuenta como un divertimento que terminaron con historia propia en el libro *Kazbek*, escrito por Leonardo Valencia y publicado en 2008. Otra importante serie realizada por el diseñador ha sido la de 100 Figuras que aún no han sido expuestas en su totalidad, solo diez de ellas se encuentran en la Universidad Casa Grande. “Son figuras especiales,

diferentes, son todo lo que tú quieras, pero lo importante es que existen. Son una propuesta moderna, novedosa y correcta” (Comunicación personal, 6 de agosto 2014).

Mussfeldt también tiene una destacada etapa textilera, siendo su obra más conocida las camisetas estampadas con motivos gráficos de las Islas Galápagos, realizadas en 1974, aunque también elabora tapices, alfombras y tapetes.

12.1.1.4 Aportes de Peter Mussfeldt al diseño gráfico guayaquileño

Uno de los principales aportes de Peter Mussfeldt al Ecuador ha sido su gráfica, pues ha sido el creador de importantes logos como el de Ecuavisa, Cervecería Nacional, Museo Presley Norton o el de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. “Mis logos tienen una permanencia más larga en el mercado que otros porque están claramente estructurados con una visión de lo que la empresa debe representar en su mercado y por eso tienen mayor permanencia” (Comunicación personal, 6 de agosto 2014).

La creación del logo del Banco del Pacífico, no obstante, fue un punto de inflexión para la carrera de Mussfeldt y para la gráfica ecuatoriana, pues creó un catalizador dentro del diseño, aunque él lamenta que, en el proceso, se haya saltado ciertos cánones idiosincráticos del país:

Tengo que confesar una cosa. En cierta manera, cuando yo diseñé el logo del Banco del Pacífico, que considero es un buen diseño, terminé con algo muy propio del Ecuador. Yo, con mi inocencia de extranjero, de persona que viene de fuera, de persona que está formada fuera, me pasé por encima todos los cánones e idiosincrasia de Ecuador e hice algo totalmente fuera de contexto. Ignoré lo que es Ecuador. El logo del banco no lo hice con consciencia ecuatoriana. Con ese logo, terminé en cierta manera con algo muy propio del Ecuador. Hice más daño que bien en el sentido creativo porque terminé con la época criolla. El logo del Banco del Pacífico rompió un esquema. En cierta manera, terminó una época que nunca fue evolucionada, no sé si me explico. Obviamente, sí estoy orgulloso del logo. En ese sentido sí hice daño. (Comunicación personal, 27 de mayo de 2014)

Aunque muchos diseñadores ecuatorianos lo consideran un precursor y le dan el título honorario de padre del oficio, a Mussfeldt le desespera ese tratamiento, pues considera que en el país hay diseñadores con muy buen talento y no siente ni ve la necesidad de poseer aquella denominación.

12.2 Categorías cuantitativas

12.2.1 Formato de publicación

Los resultados de las encuestas que se realizaron a estudiantes y profesionales de distintos campos de la comunicación arrojaron que un 44% de ellos considera que el formato más completo e idóneo para la primera publicación de una serie sobre personajes destacados de la comunicación ecuatoriana es el libro, un 24% prefiere una producción digital, un 21% desea un documental; un 10, una revista y un 1%, algún tipo de suplemento (ver figura 1.5).

Un 52% de las personas encuestadas encuentra más cómodo el formato rectangular horizontal para disfrutar un libro; un 31%, el formato rectangular vertical y un 16%, el formato cuadrangular (ver figura 1.15).

Como factor principal para adquirir un libro de comunicación visual, el 80% toma en cuenta el contenido; el 14%, el precio y el 6%, el formato (ver figura 1.12).

12.2.2 Colección sobre comunicadores ecuatorianos

Para conocer si el público estaba interesado en la existencia de una colección de comunicadores ecuatorianos, se realizó una encuesta a profesionales y estudiantes de diferentes ámbitos de la comunicación. Se encontró que el 21% de la población ya conoce algún tipo de colección de esta índole, mientras que el 79% lo desconoce (ver figura 1.2).

En base a esta encuesta, un 91% desea que exista una colección sobre comunicadores ecuatorianos y un 9% no lo desea (ver figura 1.3). A un 52% de los encuestados le gustaría que el área de la comunicación

que se aborde en el primer número de la publicación sea la comunicación visual; un 28%, la comunicación escrita; un 11%, la comunicación escénica y un 9%, la comunicación digital (ver figura 1.4).

También se encontró que un 30% de las personas que se encuestó considera que la trascendencia de las obras del personaje es una de las características que deben ser tomadas en cuenta en la publicación; un 29%, la trayectoria y experiencia; un 28%, la creatividad y la versatilidad y un 13%, el reconocimiento (ver figura 1.6).

En cuanto a los aspectos que deben estar presentes en la publicación, el 29% de personas encuestadas prefiere anécdotas del personaje, mientras que un 25% coincide en material fotográfico y obras. Un 18% desea que haya datos biográficos y un 3% señaló otro tipo de aspectos a considerar.

12.2.3 Aspectos gráficos de la publicación

Para conocer el interés del grupo objetivo en diversos aspectos de la publicación se realizó una encuesta en base a la tabla propuesta por Arkin y Colton en su libro *Tables for statisticians. Fundamental Statistics in Psychology and Education* (1965) que indicaba una muestra de 335 personas, tomando en cuenta un margen de error de un 5%, considerando la población de 2093 profesionales graduados en los últimos diez años y estudiantes actuales de las carreras de diseño gráfico, comunicación visual y artes visuales. De esta muestra, de los cuales un 50% eran estudiantes y el otro 50% profesionales (ver figura 1.8), a un 97% le interesa leer libros sobre comunicación visual, mientras que a un 3% no (ver figura 1.10).

Respecto a los aspectos que les gustaría que fuesen tratados dentro de un libro de comunicación visual, el 69% de los encuestados prefiere ilustraciones; el 52%, fotografías; el 45%, contenido biográfico; el 40%, pop ups y troqueles; el 38%, contenido teórico y el 4% otro tipo de aspectos (ver figura 1.11).

Un 62% de las personas encuestadas considera que el contenido relevante y pertinente es importante al momento de adquirir un libro de comunicación visual, mientras que un 57% prefiere la creatividad. Un

47% ve la cohesión entre contenidos y gráficos como un aspecto atractivo; un 24%, la innovación y un 20% la narrativa (ver figura 1.14).

En cuanto al precio, un 45% pagaría entre \$65 y \$75 por un libro de comunicación visual; un 37%, entre \$50 y 60\$; un 14%, entre \$80 y \$90 y solo un 7% pagaría \$95 o más.

13. Conclusiones estratégicas

13.1 Concepto general de comunicación

Este concepto fue determinado bajo la expresión de la dualidad. De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española, el término dualidad expresa la existencia de dos caracteres distintos en una misma persona o estado de las cosas.

Este concepto fue definido a partir de las entrevistas con nuestra unidad de análisis principal, Peter Mussfeldt. La dualidad se estableció como una característica que está presente a lo largo de la vida y obra de este personaje, demostrando así aspectos determinantes para ser expresados mediante la narración y diseño a lo largo de la publicación.

13.2 Nombre del libro

El nombre que se escogió para el libro es el de *Los diálogos de un trazo*, pues en la primera entrevista sostenida con Peter Mussfeldt el 27 de mayo de 2014 él afirmó que el dibujo es una conversación con uno mismo, de ahí la alusión al diálogo, mientras que la referencia al trazo viene dada por su técnica de dibujo.

13.3 Aspectos de redacción

El libro estará compuesto por cuatro capítulos. Cada uno contará con una narrativa distinta. Cada capítulo tiene, a su vez, subcapítulos. Para la redacción del libro se usará el sistema ‘Espejos’ que cuenta con tres episodios: una situación en la que se note la dualidad en la vida de Peter, otra en la que se note una fuerte contradicción y otra en la que se evidencie la resolución que tomó el personaje.

13.3.1 Capítulos

El primer capítulo trata sobre la vida de Peter Mussfeldt en su país natal, Alemania, y el nombre del capítulo es Capítulo 1: Alemania. Los subcapítulos incluidos son:

13.3.1.1. Infancia antes del régimen soviético

Este subcapítulo narra la vida de Peter como niño, desde una perspectiva infantil, en la que no conoce el miedo ni el peligro, sino la inocencia del juego y la libertad que se ve interrumpida con la ocupación soviética. La situación dual que se cuenta en este espacio es contada desde dos perspectivas: la inseguridad y temor del adulto (expresada en la voz de la madre de Peter) contra la inocencia y el juego del niño (expresado en la voz de Peter). La contradicción será expresada a través de la sensación de aventura, de descubrimientos, de contacto con la naturaleza de Peter en un diálogo entre él y la libertad, mientras que en la resolución ya se habla de la ocupación americana y soviética.

13.3.1.2. Infancia durante el régimen soviético

En este subcapítulo se narra la infancia de Peter durante la ocupación soviética y las represiones vividas a causa de ella. La situación dual justamente trata esta represión expresada en injusticias, expropiación de bienes, hambre, obligación de aprendizaje del idioma ruso contra la falta de libertad, pues Peter odiaba el colegio y solo quería jugar. En la contradicción, se habla del regreso del padre, de aquella sensación de que él le fue impuesto, de la tutora que lo acoge, su trabajo como retocador de fotos y las ganas de superarse que chocan con el ambiente de mediocridad de su lugar de trabajo. La resolución trata la aplicación a la Academia de Artes de Dresde por medio de una carta, sus posteriores estudios en la academia y su escape a Berlín.

13.3.1.3. Estancia libre en Alemania Occidental y llegada a Ecuador

En el subcapítulo final del primer capítulo se cuenta la vida de Peter en la Alemania Occidental, sus viajes por Europa y su venida a Ecuador. La situación dual trata lo que él veía en la Alemania libre en contraposición con lo que él creía y pensaba que debían ser las cosas por su enseñanza en la Alemania Oriental. En la contradicción, se narra su encuentro con Picasso y la decisión que tuvo que tomar entre ir a Estambul o venir a Ecuador, mientras que la resolución narra cómo Peter viene hacia el país vía marítima.

Cabe recalcar que entre el primer y el segundo capítulo hay un llamado capítulo de transición que toca el viaje que realizó Peter con la familia Müller de Guayaquil a Quito, viaje que le permitió tomar la decisión de quedarse en el país.

13. 3. 2. Segundo Capítulo

Este capítulo, cuyo nombre es Capítulo 2: Ecuador, trata sobre la llegada de Peter Mussfeldt a Ecuador y su estancia en Quito hasta que aceptó trabajar para Presley Norton en su agencia de publicidad, Norlop, y tuvo que trasladarse a Guayaquil.

13. 3. 2.1. Peter en Quito

La situación dual tratada en este subcapítulo dejará ver los inicios de Mussfeldt como diseñador gráfico y como artista, mientras que en la contradicción se dan a conocer las comparaciones que realizó Peter entre Alemania y Ecuador para tomar la decisión de quedarse. La resolución relata las conversaciones entre él y Presley Norton previo a su contrato como director de arte en Norlop.

13. 3. 3. Tercer Capítulo

Este capítulo de nombre Capítulo 3: Proceso Creativo es considerado el más importante, el núcleo del libro, pues es el que muestra la esencia de Peter como artista visual y gráfico.

13. 3.1. Peter en Norlop

Este subcapítulo relata el trabajo de veinte años de Peter Mussfeldt en la agencia de publicidad Norlop. La situación dual lo coloca a él como director de arte frente al advenimiento de la tecnología en el campo y la evolución del diseño gráfico. La contradicción habla de la obligación de realizar algo, lo cual produce desgaste y alejamiento psicológico, frente a lo que realmente quería hacer que se resumía en su arte, mientras que la resolución es su decisión de dejar Norlop.

13. 3.2. Peter gráfico frente al Peter artista

En este subcapítulo, la situación dual ve una especie de aumento, pues si bien se trata su etapa como diseñador y artista, también se toca su etapa textilera. En la contradicción, se habla de su desesperación

porque solo lo recuerden por la creación del logo del Banco del Pacífico o que lo llamen el padre del diseño gráfico ecuatoriano. La resolución pretende mostrar que la obra gráfica de Peter Mussfeldt es una obra completa.

13.3.3. Lista de reconocimientos

Este espacio será dedicado para publicar la lista de distinciones artísticas que ha tenido Peter Mussfeldt a lo largo de su vida.

13.3. 4. Cuarto capítulo

El último capítulo del libro es el más personal y él que cuenta con colaboración directa de Peter Mussfeldt. El nombre del capítulo es Capítulo 4: Ámbito personal.

13.3. 4.1. Él y su familia

En este subcapítulo, se incluirán cartas que los familiares de Mussfeldt decidan escribirle a él, además de tener una situación dual que hable de Peter como niño de guerra frente a él como hombre de familia.

13.3. 4. 2. Él y sus amigos

En este subcapítulo, se incorporarán cartas de amigos de Peter y un homenaje de él hacia la familia Müller.

13.3. 4. 3. Él y él

En este subcapítulo, la situación dual se verá reflejada en el enfrentamiento entre la disciplina, equilibrio, autocrítica, inseguridad contra la libertad y creatividad de la que es dueño Peter. En la contradicción, se contará con la colaboración de Peter en forma de un monólogo y la resolución cerrará el libro hablando de la libertad, facultad indiscutiblemente esencial e importante en la vida de Peter Mussfeldt.

14. Aspectos gráficos

14.1 Colección

14.1.1 Identidad

Una de las acciones a realizar por parte del equipo investigador, fue definir una identidad visual que le otorgue significado a la colección.

De acuerdo con Joan Costa (2001), la identidad visual es el conjunto coordinado de signos visuales mediante los cuales el público o consumidor, reconoce y retiene a esta entidad como institución (p.58).

Al otorgarle significado a la colección, esta obtiene una representación graficada a través de una marca, la cual podrá ser recordada en la mente del público al cual nos dirigimos con mayor facilidad.

14.2 Recursos Gráficos

14.2.1 Ilustración

Dentro de esta publicación, se va a manejar la técnica de ilustración a plumilla. Esta técnica posee dos características que la hace interesante como un instrumento para ilustrar, pues nos brinda la posibilidad tanto de estilización como la de síntesis al momento de realizarla. (Módulo de dibujo natural a la plumilla, séptimo ciclo, 2010, p. 2).

La estilización permite mantener lo esencial del dibujo gracias al trazo fino de la pluma, mientras que la síntesis permite resumir incluso las formas más complejas, dejando solo los trazos más importantes sin quitarle impacto a la ilustración.

Mediante el trazo de estas líneas se empieza a construir un dibujo, a través del cual el lector descifra un mensaje que conjuntamente pretende recrear la realidad a través del extracto de sus formas simples, dejando espacio para que el lector pueda construir imágenes mentales por su cuenta.

Se decidió incorporar esta técnica debido a que se quiere resaltar la esencia artística de Peter Mussfeldt. La ilustración a plumilla es una de las técnicas que más predomina en su obra y por esta razón se la adopta para transmitir parte de los recursos gráficos dentro de esta publicación.

14.2.2 Troqueles

Según Tintín y Vicente (2012), autores de la tesis Guía de reconocimiento visual Pop-Up de la ciudad de Cuenca: construcción gráfica con pliegues de papel, los troqueles o Pop-up son utilizados muchas veces como medios experimentales que el autor del libro aporta como significados personales y que van de la mano con el contenido, diferenciándose con un estilo más personalizado y único.

Por este motivo se implementan troqueles en esta publicación, pues se los pretende utilizar como una herramienta que permita una interacción más activa con el lector, formando así un lazo e involucramiento mayor con él.

14.2.3 Fotografías

Esta publicación incluirá material fotográfico enfocado en el personaje sobre el cual trata, Peter Mussfeldt. Las fotografías han sido proporcionadas por él y muestran al personaje en varias etapas de su vida. Además, este material no ha sido publicado previamente.

14.2.4 Recopilación de material propio del personaje

El material artístico y de diseño gráfico de este personaje es uno de los recursos gráficos más importantes que esta publicación posee, pues es el reflejo, tanto de su vida como de su obra. La recopilación de este material muestra la trayectoria de Peter Mussfeldt como artista y diseñador.

Dentro de esta recopilación se encuentran obras reconocidas como Soles, Espantapájaros, Retrato de un Desconocido, Pájaros, entre otros. También se incluyen diseños y marcas que han sido de vital importancia para el ámbito social ecuatoriano, como lo son el diseño de marca del Banco del Pacífico y el IEPI.

14.3 Diagramación

Para esta publicación se decidió utilizar un sistema reticular de cuadrículas asimétricas basada en módulos.

La cuadrícula asimétrica basada en módulos muestra una estructura menos formal. La cuadrícula de módulos (o campos) permite más opciones para situar los elementos. El tipo y las imágenes están alineados respecto a un módulo o una serie de módulos (o dentro de estos). (Ambrose & Harris, 2007, p. 40).

Ambrose y Harris (2007) también indican que utilizar este sistema permite crear una jerarquía entre elementos que favorecen el uso de ilustraciones, fotografías, etc. Este sistema nos brinda la ventaja de proponer una diagramación editorial diferente y mucho más dinámica, pues nos permite una mayor libertad al momento de diagramar tanto las cajas de texto como los elementos gráficos que se utilizarán en la publicación. De esta forma se logra una propuesta altamente visual y llamativa, características que hacen a esta publicación ideal para el grupo objetivo a quién está dirigida.

14.4 Cromática

Se propone el uso de una cromática que va de la mano con el concepto de esta publicación, la dualidad. Así como esta propone el choque de dos características dentro de un mismo estado, algo parecido se pretende transmitir con la cromática, pero en este caso, a través del contraste de tonos.

El negro y el blanco, utilizados juntos, crean el contraste de tonos más acentuado con un máximo de legibilidad y economía de medios. Son ideales, en consecuencia, para esbozar, dibujar, escribir e imprimir. En la mayor parte de los casos, el negro constituye la marca y el blanco la superficie, de acuerdo con la tendencia a entender las formas negras como espacios positivos y las formas blancas como espacios negativos. (Wucius Wong, 2008, p. 26).

Este nivel de contraste, mencionado por Wucius Wong, entre el negro y el blanco es lo que hace a ambos colores ideales para la propuesta cromática de esta publicación. El contraste de tonos generados por

estos dos colores es precisamente lo que se busca para transmitir una dualidad cromática que acompañe el concepto de la publicación.

También se propone el uso del rojo para llamar la atención y generar acento visual en ciertos elementos visuales de la publicación, pues como mencionan Ambrose y Harris (2006), el rojo es un color eficaz al momento de querer dirigir la atención del lector hacia determinados elementos del diseño. De esta forma también se evita que la publicación posea una cromática neutra y únicamente de dos colores.

14.5 Tipografía

Esta publicación propone el uso combinado de tres tipos de fuentes: serif, san serif y script. Según Ambrose y Harris (2005), los remates que poseen las serif ayudan al lector a pasar la vista de una letra a otra con mayor facilidad, haciéndolas ideales para cuerpos de texto largos. Por otro lado, mencionan que la ausencia de estos remates en las san serif les dan un aspecto limpio y moderno, convirtiéndolas en una buena opción para titulares y textos resaltados. Por último, están las fuentes script, las cuales fueron diseñadas para imitar el trazo y fluidez de la escritura a mano.

La tipografía hace referencia a la manera en la que las ideas escritas reciben una forma visual, y puede afectar radicalmente a cómo percibimos un diseño. Los tipos de fuentes tienen personalidad propia y son un excelente medio para comunicar emociones. (Lakshmi Bhaskaran, 2006, p.68).

La capacidad de comunicar de la cual habla Bhaskaran es precisamente lo que busca esta publicación, se eligieron varios tipos de fuentes con el fin de poder transmitir diferentes tipos de emociones al lector, y que a su vez estas emociones lo acompañen a lo largo de la publicación.

Bhaskaran (2006) también menciona que solo mediante el uso de diferentes tipos de fuentes y tamaños se puede crear una jerarquía que sirva de guía visual para que el lector pueda distinguir entre titulares y cuerpos de texto.

Se considera que el uso combinado de estos tipos de fuentes es una decisión acertada para que la publicación posea no solo una óptima facilidad de lectura, sino también un diseño diferente y llamativo que capte la atención del grupo objetivo y lectores en general.

14.6 Empaque

Rodrigo Martín (2012) afirma que los fabricantes de los productos deben tener en cuenta algunos cambios que vive el diseño actualmente los cuales deben adaptarse a estos ofreciendo un producto que llame la atención, que despierte el interés y se convierta en objeto atractivo para los futuros consumidores (p.7).

Estéticamente el empaque de la publicación tiene una apariencia de maletín de cuero, la cual cuenta con una doble función. La primera es ser el medio por el cual se transporta el libro, mientras que la segunda es funcionar como un exhibidor que permite mantener al libro en una posición inclinada de 45 grados.

Se recurre a este tipo de empaque debido a que contribuye como una herramienta comunicativa que le agrega un valor diferenciador al producto final y de esta forma el libro sea no sólo funcional, sino también llamativo. La implementación de este empaque es lo que hará que se destaque con respecto a los libros que se encuentra normalmente en el mercado actual, captando así rápidamente el interés y sentido de curiosidad del grupo objetivo al cual nos dirigimos.

15. Posibles auspiciantes e interesados en el proyecto

Los siguientes lugares han sido elegidos como posibles auspiciantes a base de sus labores en los campos académicos y/o culturales y que anteriormente han demostrado interés en publicaciones similares.

- Universidad Casa Grande
- M.I. Municipio de Guayaquil
- Biblioteca Municipal de Guayaquil
- Ministerio de Cultura

- Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI)
- Edictal
- Banco del Pacífico
- Cervecería Nacional

16. Lineamientos para proyectos similares en un futuro

Este equipo investigador ha planteado ciertas pautas para los siguientes números de la colección sobre personajes destacados de la comunicación ecuatoriana y son las siguientes:

1. El personaje escogido para el nuevo tomo de la colección debe haberse destacado en algún ámbito de la comunicación, ya sea esta visual, audiovisual, multimedia, escrita, oral o digital.
2. Se debe justificar la elección del personaje con los respectivos sondeos y encuestas al grupo objetivo al que irá dirigida la publicación. La pertinencia y relevancia del personaje también deben ser justificadas y explicadas.
3. Anexo al formato impreso de la publicación, es de libre elección del equipo investigador agregar un soporte adicional que bien puede ser físico, audiovisual, multimedia o digital, pero se debe tener en cuenta que el formato debe ser adecuado al personaje que se ha seleccionado para el nuevo tomo de la colección.
4. El proyecto a realizarse debe demostrar una utilidad al área comunicativa, además de viabilidad.
5. El contenido gráfico y textual son esenciales. No hay publicación sin contenido, por lo que este debe ser claro, sencillo y concreto. Debe hacer descubrir al grupo objetivo algo nuevo sobre el personaje, sobre su vida y sus obras.
6. La creatividad y la innovación juegan roles importantes en este tipo de publicaciones. Es primordial que la publicación se destaque entre otras que existen en el mercado y rompa con cualquier tipo de monotonía visual.
7. Recordando que es una publicación en donde está inmerso el nombre de la universidad, la calidad del producto debe ser uno de los principales objetivos del equipo investigador.

8. Se recomienda realizar un evento de lanzamiento para que la gente conozca sobre la publicación, donde el invitado de honor sería el personaje del que se habla. Se pueden realizar todo tipo de eventos con motivos del lanzamiento como mesas redondas, conversatorios, foros, entre otros.

9. La distribución puede ser gratuita o se puede cobrar por la adquisición de la obra. Esto queda a entera decisión del equipo investigador previa aceptación de la Universidad Casa Grande.

17. Propuesta de personajes para futuros proyectos

Como parte de los objetivos específicos del proyecto, este equipo investigativo propone diez personajes que considera destacados dentro del campo de la comunicación ecuatoriana y que piensa pueden ser tenidos en cuenta para futuros proyectos. Los personajes aquí indicados fueron mencionados por los comunicadores reunidos en el grupo focal realizado el 2 de agosto de 2014:

1. Héctor Napolitano
2. Eduardo Solá Franco
3. Miguel Donoso
4. José Miguel Salem
5. Enrique Tábara
6. Jorge Velasco Mackenzie
7. José Martínez Queirolo
8. Oswaldo Guayasamín
9. Jorge Velarde
10. Xavier Patiño

18. Responsabilidades de miembros del grupo

Miembro	Carrera	Rol	Descripción
Samuel Cadena Medina	Diseño Gráfico y Comunicación Visual	Pre-prensa digital y diseño	Velar por la calidad final del libro antes de que este se imprima y preparar los archivos finales

			para su reproducción gráfica. Apoyo en el diseño y generación de contenidos visuales para el libro.
Gabriela Celleri Tramontana	Periodismo	Levantamiento de campo y redacción conjunta del libro	Levantar la información correspondiente, mediante la realización de entrevistas, al personaje en el que está centrado el libro: el diseñador Peter Mussfeldt. Redacción completa del libro y sus pormenores.
Dennise León Fun Sang	Diseño Gráfico y Comunicación Visual	Gestión del proyecto	Planificación, organización y administración de las fases del proyecto con el fin de que se cumpla dentro de los límites de tiempo y con el presupuesto.
Cristina Márquez Barreto	Comunicación social con mención en Redacción y Creatividad estratégica	Obtención de auspicios y redacción conjunta del libro	Armar los paquetes de auspicios y estar en contacto con los auspiciantes. Redacción completa del libro y sus pormenores.
Edith Molina Lama	Diseño Gráfico y Comunicación Visual	Conceptualización, generación de	Creación de una gráfica que represente los conceptos de comunicación.

		contenidos visuales y dirección de arte	
Gabriela Romero Mieles	Diseño Gráfico y Comunicación Visual	Conceptualización, diseño y diagramación	Justificación de diagramación y glosario de términos propios de esta.

19. Cronograma de trabajo de desarrollo del proyecto

En estos cronogramas, se pueden ver que primero se realizaron acciones relacionadas a Peter Mussfeldt y luego las que se vinculan con la colección de personajes de comunicación y la elección del personaje. La razón de esto es que a este equipo investigativo se le cambió el pedido y hubo que realizar acciones en orden invertido.

19.1 Grupal

CRONOGRAMA GRUPAL DE TRABAJO POR MES							
	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
Investigación	Revisiones bibliográficas.	Levantamiento de información. Entrevistas a unidad de análisis principal, Peter Mussfeldt.	Aplicación de encuestas y grupo focal. Conclusiones de investigación.				
Ejecución del proyecto				Redacción de libro. Diseño y diagramación de libro. Pregrado.	Redacción de libro. Diseño y diagramación de libro.		
Producción				Producción de maqueta editorial del		Revisión de redacción y diseño del libro. Producción de maqueta	

				primer capítulo.		editorial completa del libro.	
Testeo y Evaluación						Testeo de maqueta editorial.	Testeo de maqueta editorial. Grado.

19. 2 Individuales

19.2.1 Samuel Cadena Medina

Mes	Fecha	Trabajo realizado
Junio	Semana del 16 al 22 de junio	Revisión bibliográfica.
	27 de junio	Revisión de referentes para el posible diseño del libro en general.
Julio	4 de julio	Revisión del personaje escogido: Peter Mussfeldt.
	5 de julio	Análisis de estilo gráfico de Peter Mussfeldt.
	14 de julio	Quinta entrevista con Peter Mussfeldt.
	20 de julio	Transcripción de quinta entrevista con Peter Mussfeldt.
	25 de julio	Reunión con Torffe Quintero (asesora).
	31 de julio	Reunión con Dominique Dacah (guía).
Agosto	Semana del 4 al 10 de agosto	Aplicación de técnica de investigación cuantitativa: encuesta a comunicadores.
	9 de agosto	Aplicación de técnica de investigación cualitativa: grupo focal.
	Semana del 18 al 24 de agosto	Aplicación de técnica de investigación cuantitativa: encuesta a diseñadores, comunicadores visuales y artistas visuales.
	28 de agosto	Transcripción de sexta entrevista con Peter Mussfeldt.
Septiembre	Semana del 1 al 7 de septiembre	Desarrollo de la parte de aspectos gráficos de la carpeta de pregrado.
	Semana del 8 al 14 de septiembre	Correcciones de la parte de aspectos gráficos de la carpeta de pregrado.

19 2.2 Gabriela Celleri Tramontana

Mes	Fecha	Trabajo realizado
Junio	20 de junio	Diseño de herramientas de investigación
	30 de junio	Primera entrevista con Peter Mussfeldt
Julio	3 de julio	Segunda entrevista con Peter Mussfeldt
	7 de julio	Tercera entrevista con Peter Mussfeldt
	10 de julio	Cuarta entrevista con Peter Mussfeldt
	14 de julio	Quinta entrevista con Peter Mussfeldt
	25 de julio	Reunión con Torffe Quintero (asesora)
	30 de julio	Reunión con Andrea Tamariz para pautas redacción del libro
Agosto	6 de agosto	Sexta entrevista a Peter Mussfeldt
	21 de agosto	Séptima entrevista a Peter Mussfeldt
	26 de agosto	Redacción de la introducción.
Septiembre	1 de septiembre	Comienzo redacción capítulo 2. Situación dual. (Peter gráfico).
	2 de septiembre	Redacción situación dual. (Peter artista).
	3 de septiembre	Redacción contradicción (Alemania vs. Ecuador)
	4 de septiembre	Redacción resolución (conversaciones con Norlop)
	5 de septiembre	Envío textos a Torffe
	10 de septiembre	Capítulo 2 listo
	11 de septiembre	Corrección introducción del libro
	16 de septiembre	Planificación Capítulo 3

19.2.3 Denisse León Fun Sang

Mes	Fecha	Trabajo realizado
Junio	16 - 27 de junio	Revisión de personajes idóneos para el primer tomo de la colección.

Julio	1 - 4 de julio	Revisión de formatos, estructuras, diagramación.
	7 - 11 de julio	Revisión de libros y bibliografías de personajes de la comunicación.
	14 - 18 de julio	Revisión de libros objetos.
	21 - 25 de julio	Propuesta de formato del libro, materiales y tipo de contenido.
	28 - 31 de julio	Revisión de las entrevistas realizadas a Peter Mussfeldt.
Agosto	4 - 8 de agosto	Prueba de diagramación.
	11 - 15 agosto	Prueba de estilos de ilustración. - Prueba del empaque.
	18 - 22 agosto	Creación de la línea gráfica del libro.
	25 - 29 agosto	Diagramación del primer capítulo.
Septiembre	1 - 5 de septiembre	Diagramación del primer capítulo.
	8 - 12 septiembre	Diagramación del primer capítulo.

19. 2.4 Cristina Márquez Barreto

Mes	Fecha	Trabajo realizado
Junio	20 de junio	Diseño de herramientas de investigación
	30 de junio	Diseño de herramientas de investigación
Julio	3 de julio	Entrevista con Peter Mussfeldt
	7 de julio	Revisión de bibliografía
	10 de julio	Revisión de bibliografía
	14 de julio	Contacto con familiares y amistades de Peter
	25 de julio	Reunión con Torffe Quintero (asesora)
	30 de julio	Reunión con Andrea Tamariz para pautas redacción del libro
Agosto	6 de agosto	Segunda entrevista com Peter Mussfeldt
	21 de agosto	Tercera entrevista a Peter Mussfeldt

	26 de agosto	Redacción de la situación dual de Alemania antes del régimen soviético
	28 de agosto	Empezar redacción de la contradicción de Alemania antes del régimen soviético
	29 de agosto	Redacción de la resolución de Alemania antes del régimen soviético
	30 de agosto	Redacción de la situación dual en Alemania durante el régimen soviético
	31 de agosto	Redacción de la situación dual en Alemania durante el régimen soviético
Septiembre		
	1 de septiembre	Redacción de la contradicción en Alemania antes del régimen soviético
	2 de septiembre	Redacción de la resolución en Alemania antes del régimen soviético
	3 de septiembre	Redacción de la situación dual en Alemania libre
	4 de septiembre	Redacción de la contradicción en Alemania libre
	5 de septiembre	Redacción de la resolución en Alemania Libre
	10 de septiembre	Capítulo 1 listo
	11 de septiembre	Corrección Capítulo 1
	16 de septiembre	Planificación Capítulo 4

19.2.5 Edith Molina Lama

Mes	Fecha	Trabajo realizado
Junio	16-22 de junio	Revisión bibliográfica
	23-27 de junio	Revisión de referentes para formato de primera publicación de colección personajes destacados de la comunicación ecuatoriana
Julio	4 de julio	Revisión de personaje escogido: Peter Mussfeldt

	5-7 de julio	Análisis de obras y estilo gráfico de Peter Mussfeldt
	18 de julio	Transcripción de cuarta entrevista de Peter Mussfeldt
	20 de julio	Experimentación y pruebas de estilo de ilustración para el libro de Peter Mussfeldt
	25 de julio	Reunión con asesora del proyecto Torffe Quintero
	31 de julio	Reunión con guía del proyecto Dominique Daccach
Agosto	4-10 de agosto	Aplicación de primera encuesta a comunicadores
	9 de agosto	Grupo Focal
	18-24 de agosto	Aplicación de segunda encuesta a comunicadores visuales
	25-28 de agosto	Producción de gráfica para libro
Septiembre	1-10 de septiembre	Producción de gráfica para libro
	12 de septiembre	Reunión con Armando Busquets
	19 de septiembre	Reunión con Oswaldo Terreros

19.2.6 Gabriela Romero Mieles

Mes	Fecha	Trabajo realizado
Junio	16-22 de junio	Revisión bibliográfica para antecedentes de diagramación.
	25 de junio	Elección de posibles estilos para la diagramación.
Julio	4 de julio	Revisión del personaje escogido: Peter Mussfeldt.
	7 de julio	Revisión de estilo gráfico de Peter Mussfeldt.
	20 de julio	Transcripción de segunda entrevista con Peter Mussfeldt.
	25 de julio	Reunión con Torffe Quintero (asesora)
	31 de julio	Reunión con Dominique Daccach (guía).

Agosto	5 de agosto	Resolución de estilo de diagramación: Diagramación asimétrica por módulos
	15 de agosto	Recopilación de más material gráfico por parte de Peter Mussfeldt.
	Semana del 18 al 29 de Agosto	Diagramación del primero capítulo: Alemania.
Septiembre	Semana del 1 al 5	Revisión de estilos, compaginado, pruebas de impresión del primer capítulo.
	11 de septiembre	Corrección carpeta: Parte diseño.
	16 de septiembre	Prueba de Impresión (previamente programada)

Bibliografía

- Abbott Miller, J. & Lupton, E. (2004) *El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño*. Princeton Architectural Press. Nueva York: Estados Unidos
- AEAP. & Diario El Universo. (1996). *AEAP: Una trayectoria que honra la profesión. 3D Tres Décadas de la Publicidad en Ecuador*. (p.12).
- Ambrose, G. & Harris, P. (2006). *Colour*. 1era edición. Barcelona, España: Parramón Ediciones, S.A.
- Ambrose, G. & Harris, P. (2009). *Fundamentos del diseño gráfico. 1era edición*. Barcelona, España: Parramón Ediciones, S.A.
- Ambrose, G. & Harris, P. (2007). *Layout*. 2da edición. Barcelona, España: Parramón Ediciones, S.A.
- Ambrose, G. & Harris, P. (2005). *Typography*. 1era edición. Barcelona, España: Parramón Ediciones, S.A.
- Aranda Nuñez, Victor. (2010). *Módulo de dibujo natural a la plumilla. Séptimo Ciclo: Bodegón, paisaje, retrato y figura humana*. Recuperado 31 de agosto del 2014, http://www.fce-vir.ueb.edu.ec/fce/documentacion/modulos/ba/MODULO_PLUMILLA_VII_CICLO.pdf

- Arfuch, L. Chaves, N & Ledesma, M (1997). *Diseño y Comunicación: teorías y enfoques críticos. 1era edición*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Arte Urbano. *Guayaquil: Una Galería de Arte Urbano*. Consultado 10 de junio de <http://arteurbano.com.ec/detalle-artista.php?aid=13>
- Arts4X.com. (2011). *Diccionario Enciclopédico de Arte y Arquitectura*. Consultado el 3 de septiembre de 2014 de <http://www.arts4x.com/spa/d/serial-arte/serial-arte.htm>
- Baptista, L. P., Fernández, C. C. & Hernández, S. R. (1991). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw – Hill
- Baptista, L. P., Fernández, C. C. & Hernández, S. R. (2010). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw – Hill
- Barbero, J.M, (2006). *Estética en comunicación. Signo y Pensamiento*. Volumen XXV. Edición 49. Recuperado el 23 de agosto de 2014 de revistas.javieriana.edu.co.
- Barbero, J.M, (2011). Los oficios del Comunicador. *Signo y Pensamiento*. Volumen XXX1. Edición 59. Recuperado el 28 de agosto de 2014 de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/2429/1705>
- Bhaskaran, L. (2006). *¿Qué es el diseño editorial?* Barcelona, España: Index Book S.L.
- Bierut, M, & Helfand, J, & Heller, S, & Poynor, R. (1999). *Fundamentos del Diseño Gráfico. Primera Edición*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Castro.V.J. (2005). *Opera Solaris de Peter Mussfeldt*. Consultado 10 de junio de http://www.museos.gob.ec/redmuseos/maac/index2.php?option=com_flippingbook&view=book&id=32
- Constante, H. Constante, L. (2011). *Theo: Retrato de un artista*. Guayaquil: Vivir S.A.
- Costa, J. (2003). *Diseñar para los ojos. (1era edición)* La Paz, Bolivia: Grupo Editorial Design.
- Costa, J. (2012). *Cambio de Paradigma: la Comunicación Visual*. Consultado 2 de junio de <http://foroalfa.org/articulos/cambio-de-paradigma-la-comunicacion-visual>
- Calderón, Z, G. & Calisto, P, L. (2014). *Diseño gráfico en Quito-Ecuador 1970-2005*. Quito: Imprenta Noción.

- Departamento de Educación de Puerto Rico. (2014). *Autógrafo: Seres ordinarios con vidas extraordinarias*. Puerto Rico. Consultado 22 de agosto de 2014 de <http://autografo.tv/>
- Endara, F. (2013). *La Magia de Endara Crow*. Ediecuatorial.
- Frascara, J. (1996). *Diseño Gráfico y Comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Frascara, J. (2000). *Diseño gráfico para la gente. Comunicaciones de masa y cambio social. 2da edición*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones infinito y el autor.
- Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (2014). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado 22 de agosto de 2014 de <http://bib.cervantesvirtual.com/seccion/historia/psegundonivel.jsp?conten=presentacion>
- Gavilanes T., Johnny Vicente. (2012). *Guía de reconocimiento visual Pop-up de la ciudad de Cuenca: construcción gráfica con pliegues de papel*. Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, Unidad de investigación y tesis. Recuperado 1 de septiembre del 2013, <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/371/1/tesis.pdf>
- Google. (2014). *Google Cultural Institute*. Consultado 22 de agosto de 2014 de <https://www.google.com/culturalinstitute/home?hl=es-419>
- Green, A.R (2006) **Rescate de la memoria**. Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora. Consultado el 31 de agosto de 2014 de http://andrewgreen.github.io/papersandtalks/green_rescate_de_la_memoria_2006.pdf
- Gumucio D, A. (2004). *El cuarto mosquetero: la comunicación para el cambio social. Investigación y Desarrollo*, vol.12. Recuperado 22 de agosto de 2014, <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/investigacion/article/view/1088/673>
- Gumucio D, A. (2011). *Comunicación para el cambio social: clave del desarrollo participativo. Signo y Pensamiento*, vol. XXX. Consultado 30 de agosto de 2014 de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/2454/1728>
- Haboud, Marlin (1998) - *Quichua y Castellano en los Andes Ecuatorianos: Los efectos de un contacto prolongado*. Primera Edición, Ediciones Abya - Yala. Recuperado 12 de Septiembre del

2014 en

<http://dspace.unm.edu/bitstream/handle/1928/12590/Quichua%20y%20castellano%20en%20los%20andes%20ecuatorianos.pdf?sequence=1>

- La dirección General de materiales educativos de la subsecretaría de educación básica de México y Universidad Pedagógica Nacional. (2011) Artes Visuales 3 , 2da edición. México D.F
- Maturana, H. (1995) *La realidad, ¿objetiva o construida?: fundamentos biológicos de la realidad vol I*. Anthropos Editorial: Barcelona, España.
- Munari, B. (1990). *Diseño y comunicación visual* . 10ma edición ampliada. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Mena, A.M., y Méndez, J. (2009). La técnica de grupo de discusión en la investigación cualitativa. Aportaciones para el análisis de los procesos de interacción. *Revista Iberoamericana de Educación*. pp. 2.
- Papanek, V. (1985) *Design for the real world: human ecology and social change. 1era edición*. Londres, Inglaterra: Thames & Hudson.
- ProyectoD.com. (2009) Peter Mussfeldt: *El alemán que graficó el trópico*. Consultado 24 de mayo 2014 de <http://www.proyectod.com/finalizacion/maestros/3mussfelt.html>
- Rodrigo Martín, Isabel & Rodrigo Martin, Luis. (2013). Envolviendo deseos. Diseño de packaging: ética, estética y eficacia, *Creatividad y Sociedad*, No. XIX. Recuperado 31 de agosto del 2014, <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Envolviendo%20suenos.pdf>
- Rodriguez de la Flor, A., & Clark, B. (2008). Antonio Gómez: archivos de una cultura poético-visual. *Educación y biblioteca*, 20(168), 58-61. Recuperado de http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119614/1/EB20_N168_P58-61.pdf
- Rojas R. (2002). *INVESTIGACIÓN SOCIAL*. México. Editado en México por Plaza y Valdés S.A.
- UNESCO (1980). Recomendación relativa a la Condición del Artista. Consultado el 13 de septiembre de 2014. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

- Universidad del Azuay. (2014). *Diseño en Ecuador: Haremos Historia*. Consultado 31 de mayo 2014 de <http://www.haremoshistoria.net/>
- Vignelli, M. (2010). *El Canon Vignelli. 1era edición*. Zurich, Suiza: Lars Muller Publisher.
- Wolton, D. (2005). *Pensar la Comunicación*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Wong, W. (2008). *Principios del diseño en color*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Tablas, figuras e imágenes

1. Tabla para la determinación de una muestra sacada de una población finita para márgenes de error del 1, 2, 3, 4, y 5 por 100, en la hipótesis de $p = 50\%$. Margen de confianza de 95.5 por 100

Amplitud de la población	Amplitud de la nueva muestra para márgenes de error abajo indicados					
	$\pm 1\%$	$\pm 2\%$	$\pm 3\%$	$\pm 4\%$	$\pm 5\%$	$\pm 10\%$
500					222	83
1.000				385	286	91
1.500			638	441	316	94
2.000			714	476	333	95
2.500		1.250	769	500	345	96
3.000		1.364	811	517	353	97
3.500		1.458	843	530	359	97
4.000		1.538	870	541	364	98
4.500		1.607	891	549	367	98
5.000		1.667	909	556	370	98
6.000		1.765	938	566	375	98
7.000		1.842	949	574	378	99
8.000		1.905	976	580	381	99
9.000		1.957	989	584	383	99
10.000	5.000	2.000	1.000	588	385	99
15.000	6.000	2.143	1.034	600	390	99
20.000	6.667	2.222	1.053	606	392	100
25.000	7.143	2.273	1.064	610	394	100
50.000	8.333	2.381	1.087	617	397	100
100.000	9.091	2.439	1.099	621	398	100
	10.000	2.500	1.111	625	400	100

Figura 1.1

p= proporción (en porcentaje) de los elementos portadores del carácter considerado.

Si p es < 50% la muestra necesaria es más pequeña.

NOTA: Cuando no se indica , la cifra significa que la muestra debería tener una amplitud superior a la mitad de la población, lo que equivaldría a extender la encuesta al total de la población misma.

Fuente: ARKIN y COLTON, Tables for Statisticians.

2. Encuesta a comunicadores

¿Conoces si existe una colección sobre personajes destacados de la comunicación ecuatoriana?

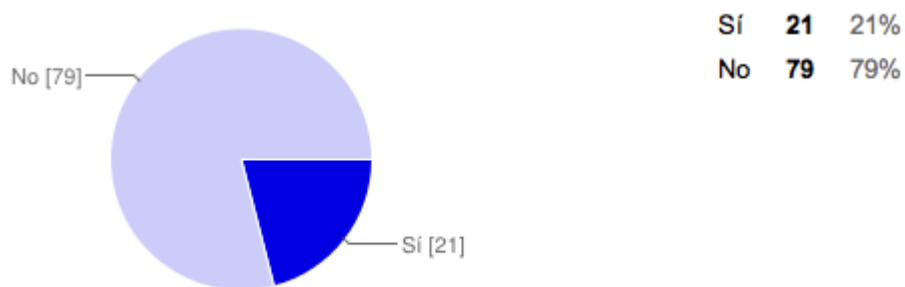


Figura 1.2

¿Te gustaría que existiera una colección sobre personajes destacados en el ámbito de la comunicación ecuatoriana?

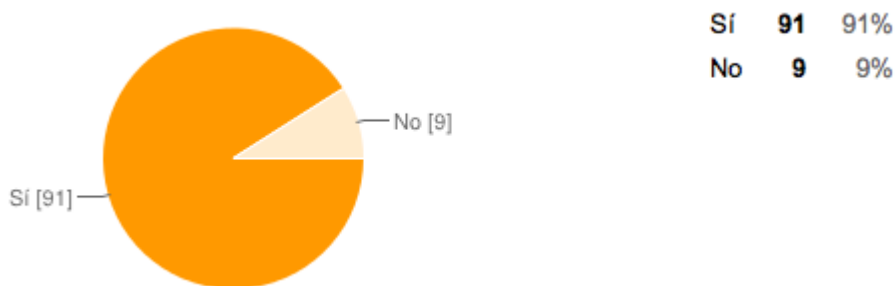
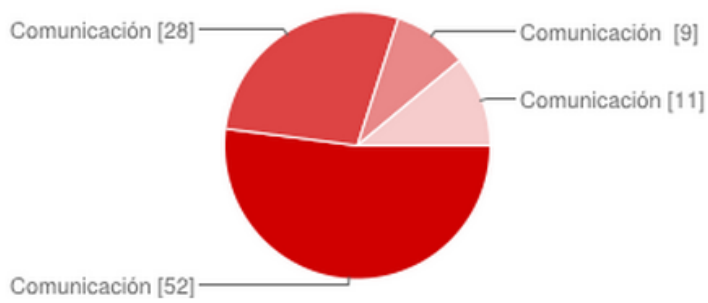


Figura 1.3

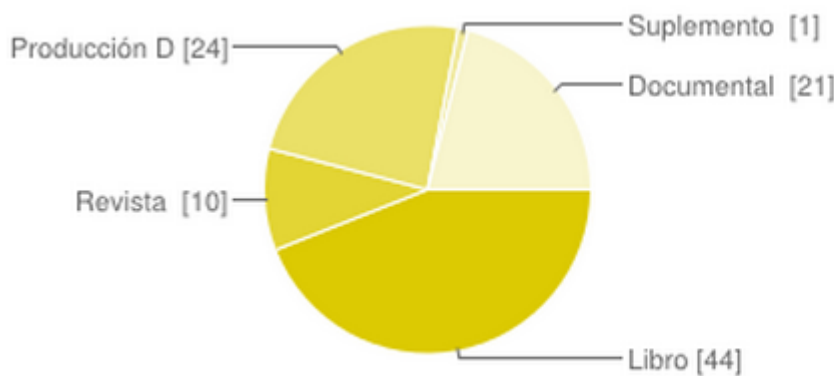
¿Qué área de la comunicación te gustaría que se aborde en el primer número de una colección de personajes destacados de la comunicación ecuatoriana?



Comunicación Visual	52	52%
Comunicación Escrita	28	28%
Comunicación Digital	9	9%
Comunicación Escénica	11	11%

Figura 1.4

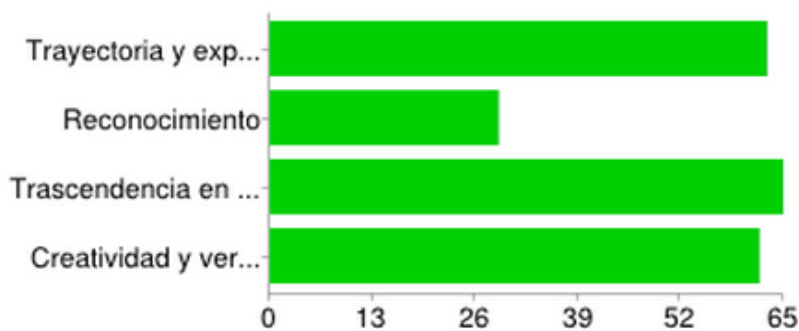
¿Qué formato te parece el más completo e idóneo para realizar una colección sobre personajes destacados de la comunicación ecuatoriana?



Libro	44
Revista	10
Producción Digital	24
Suplemento	1
Documental	21

Figura 1.5

¿Qué características te parece que deben tener los personajes que se incluyan en una colección de este tipo?



Trayectoria y experiencia	63
Reconocimiento	29
Trascendencia en sus obras	65
Creatividad y versatilidad	62

Figura 1.6

¿Qué aspectos te gustaría que contenga una publicación sobre personajes destacados de la comunicación ecuatoriana?

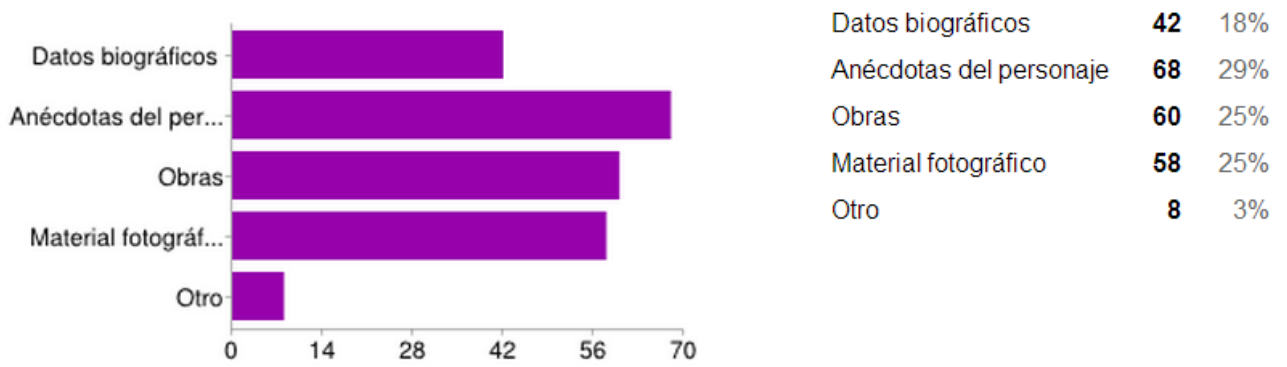


Figura 1.7

3. Encuesta a diseñadores gráficos, comunicadores visuales y artistas visuales

Ocupación

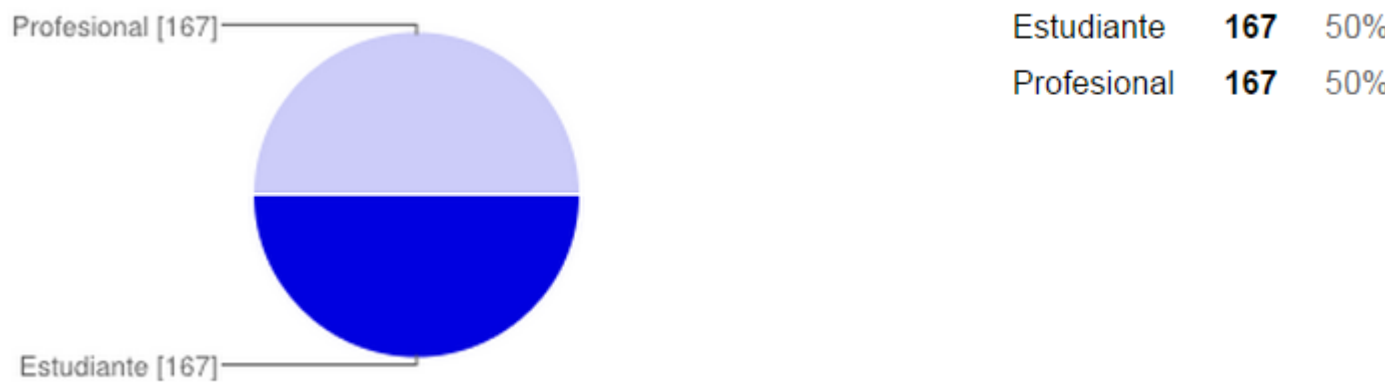


Figura 1.8

Género

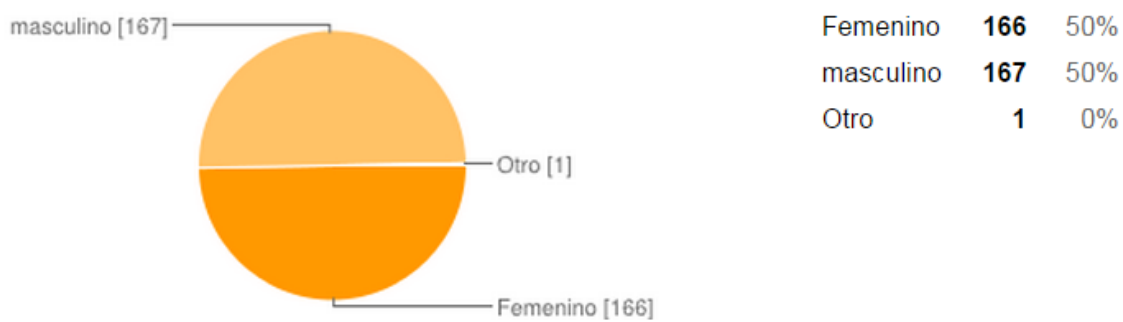


Figura 1.9

¿Te interesa leer libros de comunicación visual?

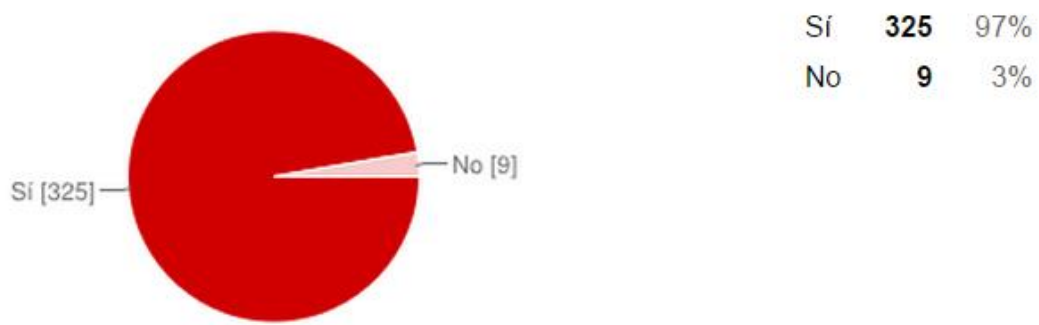


Figura 1.10

¿Cuál de estos aspectos te gustaría que fuesen tratados dentro de un libro de comunicación visual?

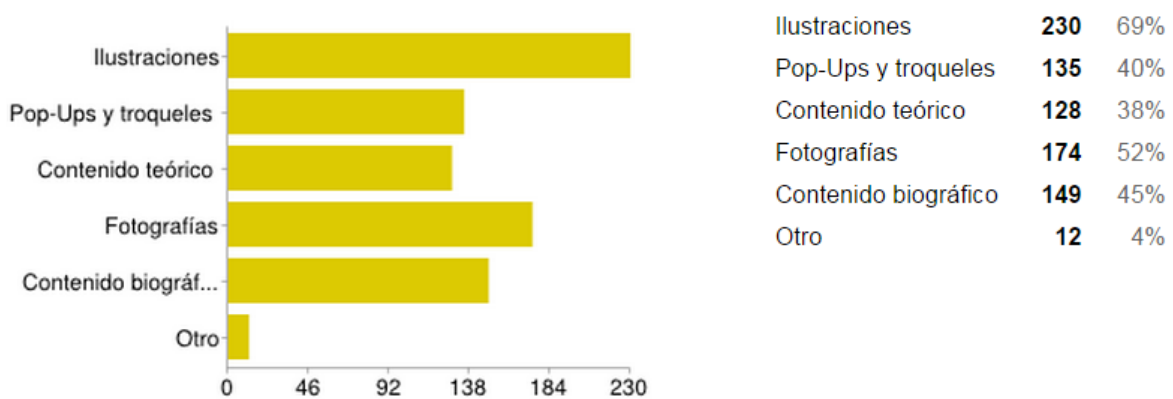


Figura 1.11

¿Cuál es el factor principal que tomarías en cuenta al comprar un libro de comunicación visual?

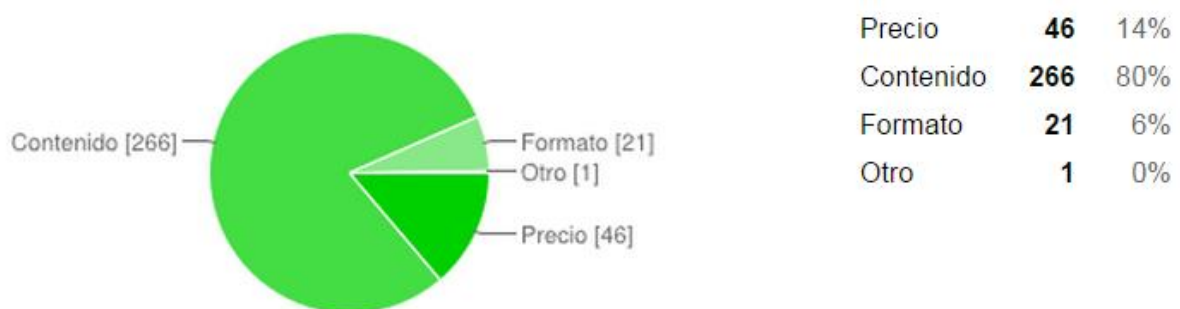


Figura 1.12

¿Cuánto invertirías en un libro de comunicación visual?

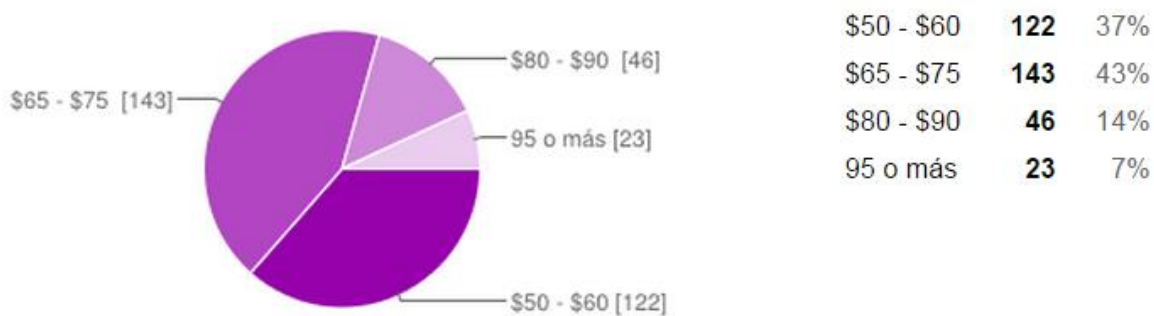


Figura 1.13

¿Qué aspecto consideras más atractivo al momento de adquirir un libro de comunicación visual?

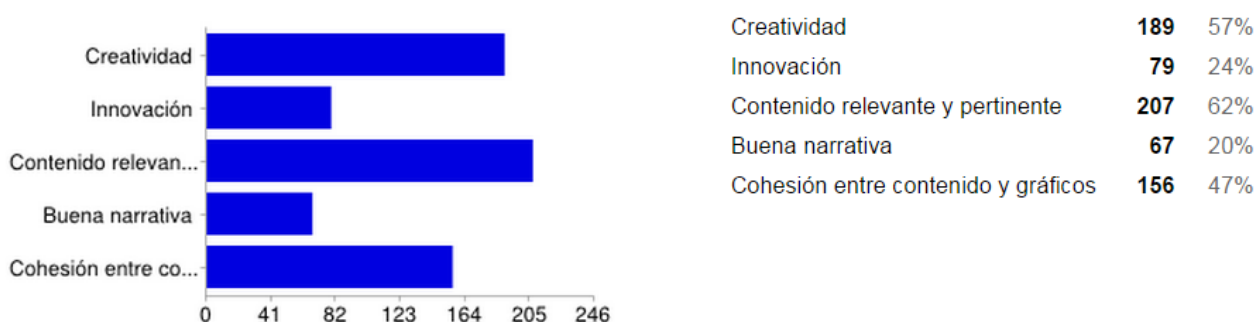


Figura 1.14

¿Qué tipo de formato consideras el más cómodo para leer un libro?

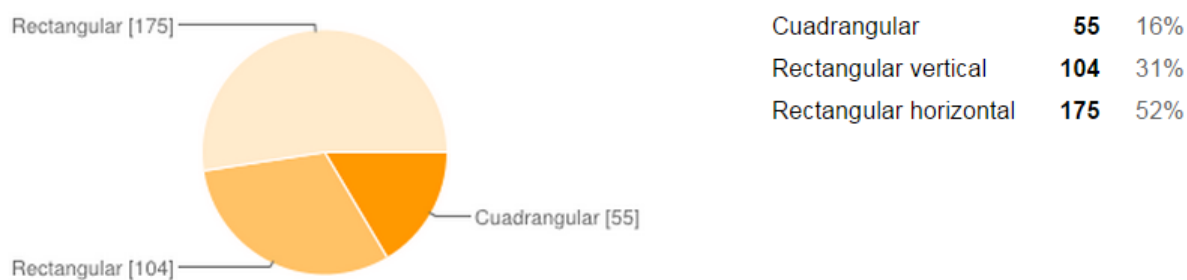


Figura 1.15

Anexos

Sesión 1 con Peter Mussfeldt

Esta entrevista se realizó el 27 de mayo y fue el primer acercamiento que se tuvo con el diseñador gráfico y artista Peter Mussfeldt.

Entrevistadora: ¿Cómo le afectó a usted la partición de Alemania y haberse quedado en Alemania Oriental donde existía bastante represión por el comunismo? ¿Cómo le afectó como persona y luego como artista?

Peter Mussfeldt: Fue un asunto evolutivo. Yo nací en Berlín todavía en tiempos de Hitler. En el año 38. Justamente, cuando empezó la guerra, en el año 42, a nosotros, nuestra madre nos llevó a otra ciudad en el centro de Alemania pensando que la guerra no iba a ser tan dura ahí como en Berlín. Entonces, eso se convirtió después en la zona rusa cuando la guerra terminó. Luego, en Yalta decidieron cómo repartir Alemania. Como niño, yo vivía en la zona rusa. Nosotros vivimos las dos ocupaciones. Los americanos eran bastante suaves. Los rusos bastante diferentes. Muchas violaciones. Fue una ocupación bastante grave. Cuando terminó la guerra, yo tenía siete años. En el 46, yo tenía ocho años. Fui un niño que empezó a jugar con sus compañeros y hermanos en las ruinas de esta ciudad. Fue un tiempo muy lindo. Sin colegio, sin nada. Fascinante. Dos años sin colegio. Esa es una cosa que me gustaría que se repita. Mi época más linda de no ir al colegio. Yo odiaba al colegio después. Después de toda esta aventura de descubrir una ciudad en ruinas por dos años... Este más bien fue el golpe, sentí que me quitaban mi libertad personal, ¿no? Ya no podía jugar, sino que tenía que ir a estudiar. Posteriormente, una vez adulto, te quitaban una libertad más consciente. Como joven, no te afecta tanto como a un adulto. Felizmente, yo puedo decir que viví todo esto como joven y no como adulto. No tenía que alimentar una familia, no tenía que ver por unos hijos. Para ellos fue mucho más duro, para nosotros mucho más suave. Excepto cuando tuvimos que empezar a estudiar. Como estudiantes, nosotros no teníamos la libertad que tienen ustedes. No conocíamos el arte occidental, solamente lo que era el realismo, socialismo. No sabíamos nada de lo que son los pintores que ustedes conocen desde pequeños, no sabíamos nada de lo que era Picasso, no sabíamos nada, solamente lo clásico: Rembrandt, Rafael, Miguel Ángel, los italianos, los belgas. Todo lo que eran los clásicos, sí; todo lo que era moderno, no. Como niños, no éramos conscientes de la opresión que vivíamos; como jóvenes, sí y este fue el resultado de, finalmente, por qué escapé.

E: ¿Cómo se dio cuenta que quería estudiar arte? ¿Qué lo empujó?

PM: Esa es una pregunta que hasta ahora yo no me he podido contestar. Creo que fue una necesidad de escapar de una opresión, no política, sino más bien de trabajo. Yo tenía una educación básica de ocho años de colegio, ¿no? Y salí feliz del colegio porque odiaba el colegio. No estaba nunca conforme.

Entonces, tenía que buscar trabajo y encontré un trabajo como retoque de positivas, retoque americano. Ahí me ligué al diseño. Tomé clases en las noches de dibujo y ahí poco a poco se afincó la necesidad de expresarme diferente. No había nada positivo, entonces tú mismo tenías que crear esta perspectiva de salir de la sombra.

E: ¿Los cursos de dibujo que usted tomó en las noches eran porque usted decidió tomarlos o porque lo obligaron?

PM: No, porque yo quise tomarlos.

E: ¿Cómo fueron sus años en Dresde?

PM: Yo me matriculé en la *Arbeiter und Bauern Fakultät Für Bilden de Kunsd*. Tú solamente podías estudiar si tenías el bachiller, pero tu pobre amigo no tenía el bachiller. Entonces, nosotros entramos en esta facultad que es adjunta a la academia de arte y cuando terminé mis tres años de arte, pero adjunto al bachillerato. Cuando yo recibí mi bachillerato, ahí fui directamente a la estación de tren y escapé porque eso necesitaba yo para ir a la academia en Dusseldorf, para matricularme, para que me acepten. Los tres años en Dresde fueron interesantes. Los profesores nos engañaron mucho para que nos aflojáramos, que nos entregáramos y después de un año nos dimos cuenta que algo ajustaban ellos, cómo sabían tantas cosas nuestras, que ellos todo anotaban, todo reportaban, sabían quién es quién, era una verdadera violación, una verdadera opresión, trataban de manejarnos. Nosotros hicimos la primera huelga estudiantil en Alemania. Nos levantamos y nos negamos a hacer ciertas cosas. Esto se agravó hasta que yo supe que tenía que salir.

E: ¿Usted siempre supo que quería escapar?

PM: Después del segundo año sí supe que tenía que escapar porque teníamos cero información de lo que era el arte, debíamos dibujar como mandaba el régimen, como nos indicaban, estudiábamos anatomía para saber qué estaba en el hueso, qué estaba dentro.

E: ¿Cómo fue su escape?

PM: Mi escape fue relativamente fácil. Primero, era muy joven. Sencillamente, yo me llevé una pequeña maletita. Tenía que pasar por dos controles para entrar a Berlín. Primero, yo nací en Berlín, ¿ya? Ningún estudiante tenía permiso de entrar a Berlín porque era el sector donde casi toda la gente escapó, ¿ya? Entonces, yo usé exactamente el momento en que todos los estudiantes de Alemania recibíamos vacaciones. Ese día usé yo para escapar. Cuando pasé por el control alemán, abrieron mi pasaporte y miraron la foto y nacido en Berlín y ya, ya pasa. Yo vivía en otra parte, ¿no? Vivía en Dresde, centro de Alemania. Si hubieran pasado a la otra página, ahí sí fregado, ¿no? Luego, vino el control ruso.

E: ¿El primer control que paso fue el alemán?

PM: El alemán, sí. Ese fue el *Berlin Schonefeld* que hoy es un aeropuerto y de ahí viene el control ruso. Ellos abrieron el pasaporte y también vieron Berlín y me dejaron pasar, pero si viran la página... jodido, ¿no?

E: ¿Y ninguno viró la página?

PM: No, ninguno.

E: ¿Qué sintió en ese momento?

PM: Tranquilo. Después, ya de ahí, tomé el metro hasta Berlín. Ese fue el punto de escape hasta la última estación del metro en Berlín. Berlín era una isla. Tú entrabas a la parte comunista de Berlín y nuevamente a la parte libre. La última estación comunista era la *Friedrichstrasse*. Ahí me senté en un banco para ver qué pasa, ¿no? Y me daba cuenta que quedaba exactamente tres minutos el tren parado hasta que arrancaba. Entraban por los dos lados los policías con sus ametralladoras y con perros, ¿no? Y yo miraba, miraba, miraba hasta dónde llegaban. Nunca llegaban hacia el centro. Entonces ahí entré yo. Dejé mi maletita chiquita en una esquina. Con mi cabeza fuera para ver qué está pasando y efectivamente uno, dos vagones que ya sonó la sirena y no llegaron. Salvado. Cien metros más allá ya estaba en zona libre, ¿no?

E: ¿Cuántos años tenía?

PM: 21 años. De ahí sí la cosa fue sencilla. En esta época, diariamente escapaban 17 500 personas. Para

que tengas idea. Por eso, el muro finalmente. Y los estudiantes eran considerados la élite del gobierno comunista. Yo me atreví porque mi pasaporte decía Berlín.

E: ¿Usted estudió grabado, xilografía en Dresde?

PM: En Dresde estudié grabado, litografía, xilografía que es madera, con excelentes profesores y estudiaba también letras. Anatomía teníamos seis semestres.

E: Me dice que le enseñaban los artistas clásicos. ¿Cuáles fueron sus influencias en esa época?

PM: Estudiamos todo lo que era el arte antiguo, el arte clásico. Estudiábamos quiénes eran, cuáles fueron sus obras. Eso me afectó en mi creatividad. Nunca sentí que tenía creatividad por esto. Nunca sentí que estaba correcto lo que hice yo. Siempre tenía algo dentro que frenó, ¿no? Me duró años, años. Recién estando en Ecuador, pude liberarme de esto. Hoy a veces siento que me impide pensar libremente. Sí fue un trauma a veces.

E: ¿Los años en Dusseldorf cómo fueron?

PM: Eso sí fue impresionante. Casi quise regresar, ¿sabes? ¿Puedes imaginar un pájaro que está en una jaula todo el tiempo, tú abres la puerta, se extiende la puerta, y el pájaro tiene miedo de salir? Muchos pájaros regresan, otros se atreven a salir. Ese fue mi caso. Cuando yo me enfrenté con este mundo libre: de hablar libremente, de pensar libremente, de hacer cosas libremente, yo no podía creer: cómo es posible que esto también es arte. Para mí fue un susto tremendo, yo estaba realmente asustado y ahí me daba yo cuenta de que estaba encasillado y de que tenía que librarme. Me duró mucho tiempo, pero ahí me enamoré de la obra de Pablo Picasso, porque me enfrentó con su obra gráfica, con sus dibujos, con sus grabados, con su litografía que era una obra increíble. Lógicamente, después de meses yo dibujaba como Pablo Picasso, ¿ya? Con mucho orgullo, yo preparé una carpeta con diez grabados de poemas de Goethe y lo imprimí en la academia y después, con mucho orgullo, lo enseñé a mi profesor esperando que él me felicitara y me mandó a la mierda. Me dijo que era muy fácil seguir una línea hecha por otro. Fue tan poco pedagógico, tan poco sentido común de él. Él no podía entender que yo salía de una cárcel a un mundo libre y que me enamoré de un artista como Picasso y después de un tiempo trabajaba como él. Ese profesor me mató. Fui donde otro profesor que era un escultor muy conocido y ahí pasó un suceso muy lindo que cuando él vio que nuestro rendimiento (...) Fuera, cuando tú empiezas una academia de arte, tú pasas por una clase de prueba, ¿ya? Esa prueba significa que tú después de un semestre recibes un espacio de 2*3 metros en la pared donde expones tu obra. Todos los estudiantes en la academia. Cada semestre hay la vuelta de los profesores en donde ellos deciden quiénes se quedan y quiénes se van. No hay exámenes, no hay nada. Son veinte profesores que hacen la vuelta. Revisan. Después recibes una comunicación que puedes o no seguir estudiando. El rendimiento de lo que tú haces está allá en la pared o en el piso. En esta clase de prueba, había un chico que vino de Ecuador que se llamaba Mario Muller que se convirtió casi como en mi hermano. Él era hijo de judíos, era judío. Ellos escaparon de los nazis en el 34 o 38. Él tenía un talento impresionante. Yo admiraba su trabajo. Era un dibujo libre. El mío era muy académico. Lo de él era una sinfonía de libertad. Ahí empezó mi estudio con este profesor. Cada uno de estos profesores tenía su propio estudio en la academia. Ellos no te buscaban, si tú no los buscabas. No había notas, nada. Tú terminabas cuando querías terminar. El estudio en Dusseldorf fue una cosa muy increíble, muy libre todo y muy exigente en sentido si tu rendimiento cada semestre no era positivo, estabas *out*, ¿no? No había disculpas, ¿no? De Dusseldorf, hice muchos viajes después como estudiante. Viví un tiempo en Creta.

E: Cuénteme un poquito sobre su experiencia con Picasso.

PM: Heinz Barthes estudiaba escenografía, también estaba muy fascinado con Picasso y se topó con un drama que escribió Picasso de cinco actos. Se fascinó con eso, una obra muy loca, una obra muy libre, muy creativa. La puso en tablas. Yo fui uno de sus personajes. Yo fui la cebolla. Tenía que decir una frase. Yo hice el afiche para esta obra. Hice el afiche con un dibujo de Pablo Picasso, pero a mi manera, ¿no? El afiche lo tengo yo todavía. Cuando me lo presentaron, me sorprendió que fuera muy bajo Picasso. Unos ojos como cerezas. Impresionante, y te desnuda. Te mira y te desnuda. Entonces, él estaba fascinado con el afiche, ¿no? Y yo por bruto no lo hice firmar. Conocí a su esposa Jacqueline. A su última esposa. Fue una época muy linda. Un protegido de Picasso fue Lucien Clergue. Lucien Clergue es un famoso fotógrafo francés. Tenía un carácter muy especial Picasso. No era fácil. Era muy tacaño también. Por

ejemplo, cuando Lucien Clergue hizo su primera exposición en Nueva York en el Museo de Arte Moderno que él tenía pagado el pasaje por el museo parece, ¿no?, pero no tenía el pasaje para su esposa y Jacqueline dijo, parece, debajo de la mesa más o menos: “Lucien, yo voy a pagar el pasaje de Yolanda, pero no digas nada a Pablo”. Son cosas íntimas que me enteré. Fue una cosa muy emocionante y Picasso después me firmó el libro. Ese fue mi encuentro que fue algo muy emocionante, también con Jean Cocteau. Con Lucien Clergue hicimos después una exposición en Dusseldorf. Su primera exposición realmente en el extranjero y ahí empezó su fama realmente internacional. Y ahí me regaló una de esas fotos. Un desnudo impresionante.

E: ¿Todavía tiene contacto con Lucien Clergue?

PM: No, lo perdí. Después lo hice nuevamente y nuevamente lo perdí. Como no sé francés...

E: El viaje a Ecuador. Usted iba a ir a Estambul...

PM: Sí. Yo apliqué para un puesto de profesor de diseño a la Academia de Arte de Estambul y mandé mi aplicación, pero antes de recibir una contestación vino la invitación para venir al Ecuador y decidí venir. Yo no quise quedarme en Alemania. Antes de mi venida, como yo tenía que dejar mi cuartito que tenía en Dusseldorf, una profesora mía que era Ana Klapek, que era la profesora de Filosofía de Historia, ella me dijo que me quedara en su casa. Su hijo también es un famoso pintor. La señora Klapek me hospedó por dos o tres semanas. Con ella tengo una historia. Al regreso, cuando yo expuse mi primera serie de soles en Alemania, yo lo presenté a Ana. Ella fue después famosa en toda la zona del Rin, en Colonia, como crítica de arte. Era realmente la eminencia. Y yo como era mi amiga, me fui donde ella que por favor criticara mi obra, que fuera a mi exposición, pero ella se negó. Dijo que su estatus no se lo permitía. Me quedé con la boca abierta. Días después, se inauguró la exposición, se vendió toda la obra a un único coleccionista y se vendió más obras porque eran gráficas repetidas. El día sábado colocamos la obra, el día sábado se vendió la obra y el día lunes me encuentro con Ana en Dusseldorf. Me preguntó cómo me fue, le dije que muy bien, que se vendió todo y me dijo que la próxima vez que expusiera ahí que le avisara y yo le dije: Ana, la próxima vez, cuando tú quieras que exponga, llámame. Se rió ella, yo me reí y nos separamos como buenos amigos.

E: ¿Eso fue antes o después de venir a Ecuador?

PM: Después de venir a Ecuador. Mi obra soles fue criticada en la prensa alemana, que no tenía nada que ver con la idiosincrasia alemana. En Ecuador, cuando expuse la obra en Ecuador salió también en la prensa que la obra de Mussfeldt no tiene nada que ver con la idiosincrasia de Ecuador. Entonces, estoy en un camino muy propio. Que nadie me quiere, ¿no? Bueno, cuando llegué a Ecuador, viví en la casa de Kurt Muller. En Guayaquil, llegamos a las 5 o 6 de la tarde y dormimos en el hotel *Palace*. Después, fuimos por tierra, con el carro del señor Muller, a Quito. Ese viaje de Guayaquil a Quito fue tan impresionante para mí que llegué a Quito y decidí quedarme en Ecuador.

E: ¿Cuándo llegó a Quito usted supo que se quedaba?

PM: Sí. Este paseo de Guayaquil a Quito, estos paisajes de la Costa y después entrando a la sierra, ver las montañas, las nieves, los indios, un entierro por la carretera con el sarcófago, como caminaban borrachos se cayó el muerto fuera, llegué a Quito y pensé: “Esto es increíble”.

E: Le voy a repetir la pregunta. Usted estuvo en lugares fascinantes: Francia, Grecia. Lugares lleno de arte. Se iba ir a Estambul... Y en eso vino a Ecuador que es un país maravilloso, por supuesto. ¿Por qué decidió quedarse aquí?

PM: Fui invitado. Una invitación de Sir Muller que le dijo a Mario: “Trae a tu mejor amigo o a tu novia”. Pero Sir Muller apostó. Como Mario tenía cada cinco minutos una novia... Le dijo: “Mejor trae a Peter”. Por eso me vine a Ecuador. Yo en Alemania Oriental estaba infeliz. Tampoco en Alemania Occidental estaba muy feliz porque no era mi casa tampoco. No me sentía en casa. Dusseldorf no era mi hogar. Yo nací en Berlín. Me llevaron como niño a Gera. Finalmente escapé. Grecia tampoco era para mí. Entonces, acepté la invitación a Ecuador. Y en este paseo de Guayaquil a Quito decidí quedarme y fue una decisión no solamente espontánea y, por supuesto, que vi el amor de los padres a sus hijos. Cómo cuidaban a sus hijos, cómo protegían a sus hijos. Hoy tampoco me quedaría en Ecuador porque cambió mucho. No es el Ecuador (...) Tengo más de 50 años acá. Era un Ecuador muy diferente, mucho más verídico, mucho más

personal, mucho más cariñoso, mucho más. Política, sí; había siempre, pero no así como ahora... Cuando llegué a Guayaquil, era una ciudad con un calor tremendo, pero con un comercio...

E: Usted se iba a quedar en Quito. ¿Qué lo hizo volver a Guayaquil?

PM: Me contrató Presley Norton. Él formó la agencia de publicidad Norlop y buscó un director de arte. Me hizo una entrevista en Quito. Yo no hablaba español. A través de Olga Fisch. Y ella me hizo el contacto. Entonces, me entrevistó y en una semana me dijo que me avisaría. En una semana me llamó para que fuera a Guayaquil. Y vine a Guayaquil. En noviembre del 62 y nunca más salí.

E: ¿Y usted ya conocía a Olga Fisch o la conoció acá?

PM: No, la conocí en Alemania. Olga Fisch tenía un problema con Velasco Ibarra parece, ¿no? Me imagino por asunto impuestos, ¿no? Y tenía que salir un año del Ecuador y se fue a Dusseldorf. Uno de sus amigos era profesor de escultura que tenía su estudio al lado de donde estaba mi profesor. Ahí nos hicimos amigos, muy amigos. Y cuando llegué a Quito, Olga Fisch era como otra madre mía. Una mujer muy especial, de mucho talento. Me pidió con insistencia que diseñe alfombras.

E: ¿Por qué cree que Presley Norton lo contrató si usted ni siquiera entendía muy bien el concepto de director de arte?

PM: Habían unas agencias, pero yo tenía un contacto en Alemania con agencia en donde hice ciertos trabajos, pero nunca me topé con un director de arte. No sabía exactamente la función de un director de arte, pero aprendí rápido, ¿sabes? El primer trabajo que tuve que hacer fue diseñar el logo para el Banco de la Filantrópica. Y tenía que hacer un logo que era un logo terrible, además uno de los directores me dijo qué tenía que hacer. Presley Norton formó una agencia todos con aficionados. Nadie sabía nada de lo que es publicidad. Todos teníamos solamente buena intención y buena disposición. Nosotros nos formamos con los clientes. Nosotros nos lanzamos al mar sin saber nadar. Todo era manual. Nosotros presentábamos al cliente bocetos a blanco y negro o a color. Todo era manual. Todo.

E: ¿Cuántos años estuvo en Norlop?

PM: 20

E: ¿Se podría decir que esos 20 años fueron de total aprendizaje para usted?

PM: Sí.

E: ¿En la época que usted estuvo en Dresde y Dusseldorf ahí no les daban títulos, no?

PM: No. En ese tiempo no existía eso. Hoy evidentemente, sí. Además tú decidías cuando querías retirarte. Seis semestres en Dresde, cinco en Dusseldorf. Once semestres más que suficiente. Yo me formé en Ecuador a nivel de diseño gráfico y a nivel de artista. En los dos yo me formé realmente en Ecuador. Antes no tenía tiempo para formarme porque salí como estudiante, ¿no?

E: O sea, ¿aquí pudo poner en práctica todos sus conceptos, conocimientos?

PM: Así es. Aquí en la práctica lo que es diseño gráfico, lo que es ser pintor con todos los dolores, desaciertos, todo eso aprendí en Ecuador, ¿no? Tengo que confesar una cosa. En cierta manera, cuando yo diseñé el logo del Banco del Pacífico que considero es un buen diseño, por otra parte, y terminó con algo muy propio del Ecuador. Yo con mi inocencia de extranjero, de persona que viene de fuera, de persona que está formada fuera, me pasé por encima todos los cánones e idiosincrasias que Ecuador es e hice algo totalmente fuera de contexto del Ecuador. Ignoré lo que es Ecuador. El logo del banco no lo hice con consciencia ecuatoriana. Con ese logo terminé en cierta manera con algo muy propio del Ecuador. Hice más daño que bien en el sentido creativo porque terminé con la época criolla. El logo del Banco del Pacífico rompió un esquema. En cierta manera, terminó una época que nunca fue evolucionada, no sé si me explico. Obviamente, sí estoy orgulloso del logo. En ese sentido sí hice daño. Hoy sigo diseñando a mi manera, pero más bien mi perfil de crear una identidad es más bien clásico. Y por eso también mis marcas tienen una permanencia más grande en el tiempo. Ahora hice la nueva marca para la universidad, muy sencilla, muy clásica, muy correcta para mí. Estamos haciendo el manual ahora y el manual tiene

una ampliación hacia lo que se puede hacer con el logo. Esa parte donde yo involucré a los estudiantes de la Casa Grande de crear el logo, interesantísimo.

E: ¿Marcel Laniado lo contrató a usted para hacer el logo del Banco del Pacífico en qué año?

PN: 73 creó. 72... No, 72.

E: ¿Cómo se siente cuando se refieren a usted como el padre del diseño gráfico aquí en Ecuador?

PM: Mal.

E: ¿Por qué?

PM: Imagínese. Qué atrevimiento. Hay tantos diseñadores increíbles que tiene Ecuador. Me siento obviamente mal si me dicen eso. Esto últimamente se reforzó con el asunto del IEPI cuando me pidieron diseñar el logo del IEPI, pero no me pidió el IEPI. Me lo pidió la agencia que hizo este desastre del lápiz. Cuando el IEPI me quiso contratar, yo le dije que no porque les dije que no podía porque fui juez de las marcas que después diseñaban para las agencias diseñadoras y después decidimos que ninguna marca valía realmente y ahí me hizo una oferta el IEPI, pero les dije que no podía porque estaba comprometido como juez. Y de ahí un día me llamó la agencia que tenía que salir de ese lío, ¿no?

E: ¿Cómo diseñador tan reputado cómo se sintió cuándo la gente criticó el logo y lo empezó a comparar con el de Google Chrome?

PM: No me tocó en nada. Ni siquiera conocía ese de Google. Yo no manejo computación, yo no conocía ese logo. No me tocó en absoluto, yo sé cómo dibujé y cómo trabajé. Yo hice no solamente ese, yo hice dos logos, ¿sabes? El primero era todavía mejor. Lo aceptaron, pero querían que hubiera más amarillo. Les dije que no, que ese diseño no aguanta más amarillo, que las proporciones de colores estaban exactamente como deben ser.

E: Cuénteme sobre lo de las camisetas de Galápagos.

PM: Empezó por una necesidad económica. Eso nunca confesé a nadie porque yo gasté mucho en mi arte. En mis materiales. Mi sueldo que recibí en Norlop no me alcanzó con todo. Entonces pensé en hacer camisetas para Ecuador y voy a ver si con eso gano un poquito de dinero. Cuando vivía en la casa de Presley Norton en Salinas, en Chipipe, ahí pasaban las chicas más preciosas de Guayaquil con *t-shirts* de *Dior*, *Yves Saint Laurent*, de todos los grandes diseñadores de gran renombre y dije: "Qué aburrido. Yo debería hacer esto. Voy a hacer yo camisetas, pero con cosas lindas del Ecuador".

E: ¿En qué año más o menos fue esto?

PM: Setenta y algo... Entonces, pensé en... Galápagos era algo importante ya, conocido, pero yo no conocía Galápagos. Me conseguí libros de animales de Galápagos para ver cómo lo podía graficar, cómo lo podía realmente hacer bien para que sea vendible porque cuando a la gente le gusta, lo compra. Entonces, los dibujé. Todos mis dibujos eran en blanco y negro y cuando estaban listos, yo les daba los colores de los animales de Galápagos. (...) "No funciona, esto no se vende, esto va a salir mal, son reales, pero no son tan reales", me dije. Una semana luchaba yo contra mí mismo. ¿Qué es lo que no hice bien con los animales porque todo está bien? Hasta que me dije un día los voy a poner a vestir (...) Los pinté en rojos, verdes, amarillos, en difuminados, lo hice una locura, ya no eran los animales de Galápagos, eran nuevos animales, estaban realmente preciosos. Bueno, de ahí empezó después el boom. Se vendió como loco. Y vinieron amigos, conocidos que fueron a Galápagos, regresaban: "Qué desilusión con Galápagos. Nosotros fuimos con la convicción de que los animales eran así." ¿Puede imaginar esto? Y que la foca apesta, que la fragata es negra con rojo... Entonces, vino el Rey de España con su esposa, fueron a Galápagos. Lógicamente, en el barco vendían mis camisetas. Se las compraron, se las pusieron y estas fotos pasaron en televisión por el mundo y vinieron de todas partes. Especialmente, de España: "Quiero esta camiseta del Rey, ¿no?". Después, hace muchos años atrás, creo ya en el 2000, recibí una comunicación de Argentina y pusieron de ejemplo las camisetas de Galápagos como ejemplo marquetero, de lo que se consiguió y como primera propaganda turística de Ecuador.

E: ¿Cuál es su proceso creativo?

PM: ¡Qué pregunta! Hablar con el cliente, preguntar cosas básicas, lo que él desea, si realmente sabe lo que desea y después viene un análisis mío a través de mi experiencia con el mercado, a quién me voy a

dirigir en el mercado (hablando de hacer logos, ¿no?) Conozco el mercado bastante bien, conozco las tendencias, sé lo que el público gusta y ahí empieza, cuando tengo claro a quién me voy a dirigir, el proceso creativo de diseño y este es doloroso para mí, muy doloroso.

E: ¿Por qué?

PM: Solamente para el logo del IEPI tengo más de 500 bocetos a mano. Día y noche. Apuntes, apuntes, apuntes... Es doloroso, doloroso, doloroso.... A veces, me desespero porque no me sale, ¿no? Hasta que todo hace clic y ya está claro lo que tengo que hacer. Otra vez es tan rápido... Tenía un cliente que hizo hace años el Banco D- MIRO y ese cliente vino acá, me explicó que es una fundación cristiana que se involucra en los suburbios donde están los más pobres. Y ahí hice un logo... que es un pez, ¿no? El simbolismo cristiano... Y este me salió uno, dos, tres... Para el Banco del Pacífico trabajé un mes, dos semanas perdido porque quise hacer un logo para un banco hasta que me di cuenta que no existen logos para bancos. Un creativo tiene que pensar en que lo que va a hacer es identificar el producto o la empresa. El proceso creativo es analizar antes y después diseñar.

E: ¿Por qué nunca ha decidido probar con la tecnología, por qué siempre todo a mano?

PM: Tecnológicamente, no tengo paciencia frente al computador. Memorizar todas esas cosas... Yo prefiero memorizar otras cosas y pensar en dibujos, en lo que sea, pero estar frente a un computador, aprender todas esas cosas, no me entra. Yo no sé qué hacer con un mouse, ¿sabes?

Sesión 2 con Peter Mussfeldt

Esta entrevista realizada el 30 de junio de 2014 tenía como objetivo conocer la vida de Peter Mussfeldt desde su inicio, su niñez, su crianza, sus primeros acercamientos con el arte y cualquier otra cosa que a él le parezca relevante acerca de su formación como persona, artista y diseñador.

Entrevistadora: ¿Cuál fue su acercamiento con el arte y como aprendió a dibujar?

Peter Mussfeldt: Un acercamiento al arte está muy bien dicho, pero esto fue más lento. Primero, yo nací en Alemania, en Berlín, en 1938. Esto ya era poco antes de empezar la guerra y, con tres años, mi mamá nos llevó al interior de Alemania, a una ciudad que se llama Gera que es cerca de Leipzig. Tenía 3 o 4 años y ya estábamos en la guerra y nos movimos por asuntos de seguridad. Así pensó mi mamá, ya que mi papá estaba en la guerra (todos los hombres estaban obligados a ir).

E: O sea, su papá estaba peleando con...

PM: Sí, estaba, todos los hombres de la familia. Todos los hombres eran reclutados para los....

E: ¿Para los Nazis? ¿Así no tuvieran esa filosofía los obligaban?

PM: Sí, era obligación. Uno tenía que ir a la guerra. Familias quedaron sin hombres, más bien quedaron solamente los que eran partes importantes de industrias o comercios. Esos hombres sí quedaron para mantener al estado. Entonces, fuimos niños que vivimos un tiempo en la guerra sin padres y cuando terminó la guerra tenía yo siete años y realmente no me acordaba de mi papá. Cuando él se fue, yo tenía uno o dos años y un niño no tiene muchos recuerdos. En el 45 terminó la guerra y yo ya fui un niño de escuela, ingresé a la escuela en el 44 cuando tenía seis. Eran tiempos muy primitivos y difíciles, no conocíamos lápices ni conocíamos cuadernos para apuntar y no teníamos un pizarrón, como los que hoy está en la pared, esos pizarrones grandes. Este era de un material de piedra, teníamos nuestro pizarrón chiquito con marco de madera y el mismo material se usaba para escribir y hacía un ruido espantoso. Ese ruido, cuando grabamos sobre eso "a, b, c"... Todavía se me eriza el pelo porque todo era como grava, podías hacer una olla. Eso fue más o menos. Tan primitivo fue el tiempo. Lógicamente, tan niño era muy travieso y se me rompió esa cosa y me castigaron y todavía en ese tiempo te castigaban...

E: O sea, ¿qué se le rompió, con lo que escribían?

PM: Sí, el pizarrón ese chiquito. Yo rompía de todo. Entonces me castigaron en la escuela y también en la casa. Ya casi era el 45. En el 44, los bombardeos en toda Alemania se intensificaron. Nosotros cuando

estábamos en clases y venían las sirenas que avisaban, decían: ‘uuh’, ahí venían los aviones para dejar caer bombas. Entonces, nosotros éramos mandados a la casa y no había un refugio, nada, solo: ‘Ya vayan a la casa’. Entonces, entré la escuela y la casa era más o menos media hora de caminar y nosotros veíamos las bombas todo esto.

E: ¿Ustedes lo veían?

PM: Sí, claro. Los aviones y como caen las bombas y eran impresionantes. ¿Puedes imaginar la angustia de mi madre que estaba esperándonos a nosotros? Ella veía las bombas caer y se preguntaba donde estábamos.

E: Y usted, un niño de siete años, ¿qué sentía en ese momento?

PM: Ah, ¡increíble! Para nosotros no era nada de miedo, era una sensación increíble ver bombas y cómo explotaban, las sirenas, los sonidos y los ataques de la tierra de los cañones que disparaban a los aviones. Todo eso vivíamos hasta llegar a la casa, al sótano donde quedábamos bajo una bañera de zinc con unos muros de madera. Mi madre pensaba que si se cae la casa, al menos estamos bajo la bañera. Era una tina, la casa cae encima y aguanta. Los últimos meses del 45, vivíamos realmente en el sótano porque no sabías cuando venían los aviones. Para niños de esa edad fue una aventura, fue increíble, yo no tenía miedo. Estábamos intranquilos cuando caían las bombas muy cerca y la casa se movía. Mi madre estaba súper preocupada, un niño lo nota y sentíamos cómo estaba ella, ¿cae la bomba encima de la casa o no cae la bomba encima de la casa?

Después, cuando ya venían las sirenas que avisaban que pasó, subíamos de noche o de día a ver. Si había una casa quemada y al otro lado otra casa quemada. Esto fue cuando terminó la guerra en el 45, el 6 de mayo. Ese fue nuestro sitio de jugar, las ruinas de la ciudad. Imagínate: no tuvimos dos años colegio. Para niños de siete y ocho años era esta aventura de niños, no pensábamos que son tragedias. Tú vives lo que está frente a ti y todo era interesante y las casas olían a quemado, en ruinas, descubríamos cosas y así fue mi niñez.

E: ¿Qué cosas descubrían?

PM: Libros, artículos, lo que no se dañaba ni quemaba. Todo lo que una casa contiene y no fue robado. Nosotros investigamos ruinas como niños curiosos. Hay un piso y le sacas los ladrillos y encuentras cosas, herramientas, cubiertos, platos, todo era un suceso para los niños. Cuando regresábamos de noche donde mi mamá, ella se horrorizaba: ‘¡Cómo pueden entrar en esas ruinas, pueden caerse!’, pero a nosotros no nos preocupaba. Fuimos inocentes como niños, todo eso uno no tiene idea.

E: ¿Y nunca se encontraron con un cadáver o restos?

PM: No, no.

E: ¿Y algunos de los descubrimientos que hizo de libros lo llevo a querer dibujar?

PM: No, en lo absoluto. Yo no tenía ningún otro interés, si no jugar. Descubría al jugar esa ciudad que tenía cerca bosques. Íbamos a los bosques a jugar, todo lo que puedes imaginar como niños. Nos acercábamos a la vida natural, sabíamos cómo se comportaban las avispas, las abejas y otras cosas; culebras que no eran peligrosas, sabíamos con el tiempo diferenciar. Dos años sin tener colegio, qué maravilla, qué maravilla y lógicamente nosotros nos acercamos mucho a la naturaleza. Diferenciábamos animales, teníamos contacto con la naturaleza de una forma muy natural, no era enseñada, sabíamos cuáles de los hongos eran peligrosos, cuáles no eran peligrosos o venenosos.

E: ¿Y quién les enseñaba esto? ¿O aprendían solos?

PM: Nosotros mismos. A veces comíamos algo y nos hizo daño y sabíamos que no se puede comer. Era tan natural y a veces llevábamos a la casa, ‘no, este no está bien, este sí’, los juzgábamos. Así poco a poco hasta que viene lógicamente el tiempo de la ocupación de los rusos, que eran los militares, todo lo que es la ocupación que pasó. Ellos hablaban ruso, nosotros alemán. Los rusos eran muy cariñosos con los niños, no así con los adultos. Había violaciones, pero eso tú no vivías, no sabías. Como niños, solo escuchabas lo que hablaban las mujeres de lo que es la ocupación. Había hambre, nosotros teníamos continuamente que ver cómo conseguir alimentos. Fue una niñez llena de sobrevivencia. Fue una época muy importante que otros niños no viven realmente. Hoy es todo más fácil. Después no vinieron los rusos, primero vinieron los americanos con la ocupación, ellos eran más decentes. Los recuerdo como niño. Los americanos fueron menos agresivos, menos dañinos, más civilizados en cuanto a la ocupación. Pero de acuerdo al pacto de Yalta donde los aliados partieron Alemania, esa zona donde vivíamos pertenecía a los rusos. Entonces salieron los americanos y entraban los rusos y eso sí fue una cosa bien, bien, fea, bien desastrosa y como niños nos dimos cuenta que había una gran diferencia en quién es quién. Bueno, hay tantos detalles que no se pueden contar así, que yo debo escribir qué es lo que tú como niño pasaste, vivías, sentías, hacia los ocupantes. Había después también la avalancha de los refugiados que venían del este, que huyeron de la guerra de los rusos. Entonces todo el este se refugiaba en Alemania para protegerse, escapar de la guerra, especialmente los rusos que no tenían cosas muy agradables y lo que nos contaron en el tiempo de Hitler todo era propaganda y las cosas eran del máximo mal. Era una ocupación menos agradable que los americanos, pero de todas maneras son ocupaciones en donde pasan todas las cosas. Entonces los refugiados también eran una clase de gente que no tenía nada, que vinieron con carros destartados con cosas a mano, caballos. Eran gente desesperada que quería buscar un nuevo hogar, que venían de lugares donde la gente no los quería. Era muy, muy, difícil todo.

E: Claro, el enemigo pasó de ser el Nazi, al soviético.

PM: Claro, esa fue mi juventud después de la guerra. Yo nací un día 13 de febrero y yo fui con mi abuela a la ciudad de Dresde. Era una de las ciudades más bellas de Alemania, hasta la llamaban ‘la Florencia del Elba’, por el río. Esa ciudad estaba al lado, era muy preciosa, muy linda, era un reino en su tiempo. Con obras de arte increíbles, edificios increíbles, era una ciudad preciosa.

E: ¿Cuándo fue con su abuela? ¿O sea cuántos años tenía usted?

PM: Yo tenía siete años y fui diez días antes del 13 de febrero y el 12 de febrero regresamos de Dresde a Gera. El 13 fue el bombardeo donde fue destruida toda la ciudad. Fue el primer ataque con bombas de fósforo de los aliados. Donde las bombas estallaron, el fósforo se liberó y todo donde tocó empezó a quemar. Los americanos y los ingleses fueron los que realmente destruyeron a Dresde y ahí murieron quemadas 50.000 personas. Fue febrero, un frío de bestia. Se murieron familiares míos, lógicamente. La cosa es que donde tocó, se quemó. Rompieron el hielo del Elba y se metieron adentro los que no se murieron por la bomba. Ellos se morían por el frío y si lograbas salir, igual te quemabas. No había salvación. Esa noche se quemaron 50 mil personas y fue una de las tragedias más grande y era un bombardeo innecesario, con todo eso Hitler ni se movió. Lo hicieron como un ejemplo, pero a Hitler ni se le ocurrió terminar la guerra. Esas fueron aventuras que me enteré posteriormente. No tenía conciencia de nada. O sea, sí sabía que Dresde fue destruido, pero un niño de siete años, no conocía las bombas, para mí no fue nada más. Aunque sí se podía sentir la tragedia y yo después me fui a estudiar a Dresde. Entonces vino el momento que nos obligaban nuevamente a ir a la escuela. ODIABA yo la escuela y eso que todavía no llegaba mi papá. Mi papá llegó tres años después. Él era prisionero en Francia y nosotros no sabíamos. Mi mamá no sabía si mi papá estaba vivo o muerto, hasta que la Cruz Roja a nivel internacional nos contactó y nos dijo que estaba vivo y que iba a llegar en tal y tal fecha.

E: Y para usted que no se acordaba de su papá, ¿cómo fue cuándo regresó?

PM: Era terrible, terrible. No sabíamos quién es él. Nosotros vivimos sin padre, él se fue a la guerra cuando yo era niño de uno o dos años y cuando regresó tenía diez. Era para nosotros un desconocido, no entendíamos sus reglas. Fue una cosa negativa hasta que poco a poco nos acostumbramos y lo aceptamos. También para él era difícil porque de un momento a otro tenía tres hijos. Mi hermano nació un año antes,

yo nací en el 38 y una hermana nació el 43. Cuando él tuvo un permiso de una semana para salir del frente y estar con su familia, pasó con mi mamá y mi hermana nació el 43. Pero ni ese momento recuerdo, cuando fue esos días todavía estábamos chiquitos, yo tenía cinco años cuando lo vi conscientemente la primera vez, pero no tenía ningún recuerdo. También para él era difícil encontrarse con niños que no los vivió. Entonces puedes imaginarte, son situaciones bien difíciles para los niños, como para el papá. Entonces nunca hubo realmente una relación como debería ser entre hijos y papás. Nuestra mamá era la que era de nuestra, él era ajeno a nosotros. Además con sus reglas no nos gustó en nada. Más bien como adulto me acerqué más a mi papá, pero eso fue ya cuando vine a vivir al Ecuador. Cuando regresé a Alemania, había ya acercamientos como adulto, con más comprensión, pero como niño y como adolescente no teníamos ninguna relación porque siempre fue una persona que nos fue impuesta. No vivió con nosotros y cuando tienes 10 años y viene una persona que dice que es tu papá y que de ahora en adelante él decide las cosas. Fui un niño muy rebelde y obviamente muchas veces me castigaban por ser rebelde y tenían razón en castigarme.

E: ¿Qué clase de rebeldía hizo?

PM: No, o sea, cosas que hice que no se debían hacer. No me acuerdo de todo, pero siempre había una razón para castigarme. Yo usaba la ropa de mi hermano cuando él terminó de usarla, recibía un nuevo pantalón y yo recibía el de él. Mi hermano cuidaba mucho las cosas, pero lo usaba de dos a tres años, pasaba a mí y en una semana estaba roto todo. Era travieso y punto. Para mis papás era difícil el momento económico, muy complicado, en la posguerra había hambre realmente. Yo me acosté con hambre y me levanté con hambre. Fuimos expropiados de todos nuestros bienes.

E: ¿Por qué?

PM: Porque mis padres no fueron trabajadores ni campesinos y todos ellos tenían preferencia. Eran de otra descendencia, eran marginados.

E: ¿Sus padres eran considerados burgueses?

PM: Sí, de cierta manera sí porque mi padre tenía unas haciendas en el norte de Alemania y el papá de mi madre era rico antes, tenían casas, molinos. Entonces, había una discriminación total entre el que no era trabajador -campesino- y era burgués, si hablamos así y eso afectó también a nosotros como niños. Entonces, empezó la escuela y era un alumno increíblemente malo.

E: ¿Por qué?

PM: Porque no me gustó estudiar, me gustaba jugar. ¿Por qué tenía que aprender esas cosas? Usualmente en cosas como química me interesaba porque podía hacer experimentos, me interesaba geografía y ahí era bueno, pero en el resto era terrible. Entonces, terminaba mi tiempo de escuela a los ocho años, y salí a ocho años, un pequeño tonto ni hablaba ruso, porque todos debíamos aprender ruso. No sabía para dónde, no tenía perspectiva, todo era gris oscuro, no había nada. Dejé la escuela después de ocho años, sin ninguna educación que me podía motivar, que me podía ayudar a ver por dónde voy. Entonces, viene el momento de buscar trabajo que era muy difícil, todo estaba todavía en ruinas, destruido. Esto fue el año 52 o 53. Lógicamente, podías aprender a ser albañil, carpintero o todo lo que se requería para ir para adelante pero ni para eso me aceptaron con mis notas del colegio. Entonces, me fui con mi mamá a buscar trabajo y pasamos por una tienda donde había un afiche que decía que buscaban un aprendiz para retoque de fotos y sonaba bien, pero no tenía idea de que era eso. Fuimos a la empresa, vieron mis notas y dijeron que para dibujar o hacer diseño no se necesitan buenas notas. Entonces, a mí sí me gustaba dibujar. Mi primer acercamiento, con lo injusta que es la vida, fue cuando yo dibujé para mis compañeros sus deberes y recibían buenas notas (5 era malo, 1 bueno). Ellos recibían 1 y yo 3 o 4 porque fui el foco de los profesores. Ellos ya sabían que Mussfeldt, todo lo que hacía era malo, me cancelaron. Solamente mis profesores de química esos sí me querían porque fui atento, trabajaba porque me interesaba. Recibí malas notas por mis dibujos y los otros buenos.

E: Entonces, ¿usted le hacia los dibujos a sus compañeros?

PM: Sí, sí, por pan porque ellos me daban parte de su desayuno. Porque yo venía a la escuela en la mañana, pero no tenía qué comer. Entonces, sabían que Peter sabe dibujar, entonces por dibujo me ofrecían pan.

E: ¿Y de dónde dibujaba o le vino natural?

PM: Era no innato, pero más bien me interesaba ese pedacito, no, no. Me interesaba esa materia, pero no más allá. Sencillamente me interesaba. Bueno, entonces empecé de aprendiz en esta empresa que hacia fotograbados y nosotros teníamos que retocar las fotos, sacar las manchas, sacar las cosas y convertía a la máquina a una máquina más visible. En el mismo momento, yo tenía que participar en clases cada semana. Un día eran clases para que realmente aprendas esta profesión de práctica y teoría. Trabajé tres años como aprendiz y me gradué como ‘retoque americano’ y teníamos que trabajar con *airbrush*. Entonces me gradué y en ese tiempo todos mis compañeros de trabajo eran ya adultos, yo fui el único niño. Tenía trece o catorce años y me trataban mal. Yo tenía que estar primero en la mañana, ya que hacía frío y tenía que poner la estufa con carbón y con madera.

Cuando venían los trabajadores, o sea a las ocho, ya debía tener de 18 a 20 grados en esa habitación donde trabajábamos y, si no, me trataban mal, no me pegaban, pero me trataban mal. Tenía que salir de mi casa en la noche a las seis, que aún era de noche, para estar a las siete en la oficina y prender la estufa y que esté todo listo. Niño de trece, catorce años. A las nueve de la mañana tenía que comprar el desayuno para todos los trabajadores. Volvía con dos cajas de madera, unos querían leche, otros querían cerveza. Así fue todos los días por tres años. Al mediodía, tenía que traer el almuerzo también en cajas, además de hacer mi trabajo. Dentro de este tiempo, mis papás conocieron a una señora que perdió a sus dos hijos en la guerra y se hizo una buena amistad con la señora que también era de la gente diferente. Esa señora tenía 60 o 65 años, se preocupó por mí, me hablaba mucho, me preguntaba cosas y se daba cuenta que yo quería realmente una dirección positiva para aprender y me educó un poquito acerca de la responsabilidad de hacer algo de mi vida y la conciencia de qué puedo hacer para mí mismo. Era una señora de mucha cultura, como perdió a sus dos hijos, me acogió un poco. ‘Y bueno, en tu profesión ¿qué estás haciendo, estás ligado a dibujar, y por qué no tomas clases en la noche de dibujo?’ Me interesaba, entonces apliqué para la ciudad que tenía un programa de pintura y dibujo; y así tres veces en la semana dibujaba en las noches. Mis compañeros de trabajo se mofaban de mí por querer hacer algo diferente, ya que ellos mayores ya no luchaban y yo sí quería hacer algo diferente y no sabía cómo es lo diferente, esa señora me enseñó poco a poco y mi mamá era muy feliz, ya que pensaba que iba por el mal camino y ahora vio que fui por el bueno. Entonces, después había concursos de dibujo donde participé y gané un primer premio. Gané una cartera grande para llevar las cosas a la oficina, era de cuero de chanco, estaba orgulloso, por primera vez en la vida gané algo por algo hecho por mí y cuando lo enseñé en la empresa se me mofaron. Me puse a pensar dónde estoy realmente, tengo que salir, tengo que romper este esquema y ahí empecé a aplicar para una escuela de dibujo, algo así, pero no estaba muy seguro. Hice caso y lógicamente con mi conocimiento teórico nulo, nunca me atendieron, me rechazaron, me aceptaban para el examen, viajaba a otra ciudad donde estaban las escuelas y estaba desesperado hasta que un día apliqué a la Academia de Dresde de Arte y estaba orgulloso de mis dibujos y estaba convencido que me iban a aceptar y el rechazo fue una cosa tan dura. Escribí una carta, una protesta de un joven que realmente abrió, protestó y gritó ¿qué me está pasando? ¿Por qué soy hijo de gente que no es trabajadora y no me dejan ir adelante, abrir a una vida diferente? Protesta total, seguí trabajando como profesional en esa misma empresa, empresa de gente mediocre, de mofa, donde me trataban diferente por querer ser diferente. Hasta que un día, meses después de mi rechazo en Dresde, viene mi mamá con una carta que había abierto y le reclamé pues, ¿cómo va a abrir una carta mía?, pero dijo que era importante y urgente: ‘Tienes que ir mañana a Dresde para matricularte’. No sabía qué me pasaba, ¿a Dresde? Entonces me despedí de todos. FELIZ. Empaqué las pocas cosas que tenía y me fui el día después a Dresde con una maletita chiquita. Me fui en la noche a Dresde donde tenía un tío y tía que todavía sobrevivían, me recibieron, me matriculé y la historia que te cuento ahora me enteré después porque quería saber que pasó. Cuando ya había la confianza, un profesor me contó (un profesor que quise mucho) después de meses y meses me contó que me aceptaron con notas malas y todo. Pasó lo siguiente: aplicaron 300 personas para estudiar arte y doce fueron aceptados y una de los doce escapó una semana

antes de la matriculación y ellos tenían, bajo el gobierno totalitario, que cubrir este cupo. Tenían que ser doce en la clase y entonces hicieron reunión todos los profesores de la academia ‘‘Arbeite und baurn facultat fur bintnded kuntz’’ adjunto a la academia de arte, ahí es donde apliqué. Bueno, tenía que estudiar arte y estudiar al mismo tiempo para bachiller porque sin bachiller no puedes ir a la universidad. Entonces esto fue como un ‘‘antes’’ escuela academia para ir al colegio, ya que yo salí de la escuela después de ocho años, era un tontito. Entonces, podía entrar y hacer simultáneamente mi bachillerato en tres años; al mismo tiempo colegio y universidad. Me aceptaron porque se reunieron el directorio de profesores para escoger de los 800 que aplicaron, revisaban todas las carpetas y dijeron que había una carta, buscaron la carta y dijeron: ‘‘Este es’’ y ahí cambió mi vida. A alguien le llamó la atención, algo que era una crítica pero tenía tanta fuerza al expresarse y cambió mi vida y me contó este profesor, que me quería mucho, y mi estudio fue muy difícil, muy interesante. Estudiamos solamente dibujo y gráficas y lógicamente no conocíamos arte moderno, solo estudiábamos los clásicos, no sabíamos quién es quién fuera de los antiguos pintores. Nada de arte contemporáneo, nada del mundo, nada. O sea, en eso éramos unos completos ignorantes y solo nos enseñaron a dibujar correctamente. Académicamente nos querían perfeccionar en dibujo, todo tenía que ser perfecto. Estudiábamos anatomía, parte de arte, todo tenía que ser perfecto. Entonces en ese tiempo me hice muy, muy amigo y fui amigo por toda la vida de Manfred Kuttner, después en Alemania se convierte en pintor muy importante. Fue un tiempo de estudio difícil, complejo, por el estado totalitario y nos levantamos y nos enfrentamos varios meses con ese gobierno hasta que un día dije: ‘‘No puedo más con esto, no puedo quedarme más con esto, tengo que escapar’’. El mismo momento que lo decidí, un viernes en la mañana, recibí algo de un festival donde los alumnos que habíamos estado los tres años teníamos que participar.

E: ¿O sea en Dresde usted estuvo tres años?

PM: Sí.

E: Y en esos tres años, a pesar de todo lo drástico y totalitario, algo tenía que haber aprendido, ¿qué aprendió?

PM: Primero hice mi bachiller, estudiaba todo lo que normalmente se estudia para bachiller y me gradué y, paralelamente, estudiaba arte y eso fue calificado y tenía unas notas buenas y las notas eran importantes porque necesitaba estar bien. Igual era muy, muy inseguro y cuando recibimos nuestro documento de graduación ahí me fui a la estación de tren y escapé. Tenía una pequeña maleta ya lista y ahí escapé a Berlín. Era el sitio donde yo nací y tenía una tía que vivía en la parte libre, no había muro todavía, pero era difícil entrar porque tenías que pasar dos fronteras, la alemana y la rusa.

E: ¿Por qué había que pasar las dos fronteras?

PM: (explicación geográfica) Todo el mundo escapaba a Berlín a la parte libre, pero como yo tenía en mi pasaporte nacido en Berlín y como tenía nervios de acero... Tenía 21 años en el 59. Entonces, yo apelaba a una cosa: primero todas las universidades entraban en vacaciones y al mismo día todos los alumnos regresan a sus casas y ninguna persona podía ingresar a Berlín. Sobre todo, ningún estudiante porque pertenecíamos a una élite de Alemania y éramos la élite del país comunista. Fuimos protegidos, mimados, pero llevados hacia su idiosincrasia. Entonces, si yo tenía en mi pasaporte que nací en Berlín, podía ingresar a Berlín, pero se dan cuenta que no vivo en Berlín, entonces yo en mi pasaporte tenía eso y solo vieron por encima. Y me dijeron: ‘‘pasa’’. Luego, en la frontera de Alemania le dije al guardia cómo había sido un semestre muy difícil y estaba feliz de regresar a mi mamá. Luego, tomabas un metro y entra a Berlín, entonces a Berlín comunista entras hasta la última estación y después ya viene la parte libre ‘‘Friederichstrasse’’ (última estación antes de la libertad) entonces, ahí llegue. Salí con mi maletita, un poco más grande que un iPad, y me senté en un banco y esperaba que pase ver cuánto tiempo se quedaba el metro. El metro pasó por la parte libre y luego por la comunista entonces en la parte libre había estaciones. Entonces, yo miraba cómo funcionaba y chequeé el tiempo, cada tres minutos se quedaba en la estación, se quedaba parado y de ahí entraba la policía con perros acá y acá y ametralladora. Yo estaba sentado como descansando, nunca llegaban al centro. Los vi seis veces y nunca vigilaban el centro, entraban por los dos lados, salían y así fue. Puse mi maletita en una esquina y vi como entraban y salían y

la cosa se movió, 50 metros más allá yo estaría en la libertad. Nunca entraban por otra parte, siempre entraban por la misma parte, siempre fue el mismo ritmo. Entonces ya, y ahí empezó ya mi vida bien difícil y complicado porque fui por dos campos de refugiados en el norte de Alemania donde te investigaban que no eras espía, si no que eras solamente lo que dices ser y después me llevaron a la provincia donde iba a vivir y estudiar. Tenía que presentar allá donde voy a vivir y donde voy a trabajar todo eso ya tenía organizado porque teníamos amigos y parientes entonces ya me tenían trabajo. Por Berlín pasé, pero fui cerca de Dusseldorf, vivía en Bad Godesberg, pero primero estaba en un campo de refugiados en la misma provincia y cuando todo comprobaban, ya. Ahora si era realmente libre.

E: ¿Ese chequeo lo hacían los aliados?

PM: No, esos eran los alemanes. Los aliados me chequearon en Berlín, no tenían permiso, pero me aceptaron que no tenía que decir nada como estudiante.

Estaba ya libre en Alemania y me fui a donde vivía, donde me recibieron con mucho cariño y de ahí tenían un trabajo para mí en una fábrica que hace tornillos. Entonces, yo hice por tres meses tornillos hasta que empezó mi semestre. Hice todo tipo de tornillos: era muy difícil, muy complejo, muy ruidosa la empresa porque todo ese metal suena. En un mes ya estaba yo (...) para mí era muy difícil porque no capté cómo era la cosa, cómo funcionaba la máquina y en un mes ya estaba (...) tenía que hacer algo para romper ese esquema de aburrimiento. Tenía que hacer tornillos que tenían más o menos dos metros de largo y recibes tú una de estas cosas de cobre de dos metros o tres de largo y tienes que entrar al torno, ahí se ponen después y se hacen los tornillos. Después viene otra que corta el tornillo y otra que hace que puedes trabajar. Complejo, increíble, pero cuando lo sabes es aburrido. Entonces con eso tenías que tener mucho tino, porque era todo eléctrico pero de todas maneras manual. Tienes que aprender porque cuando pasé esta cosa larga, mis primeros tornillos me salían (...), dañe mucho material porque no capté todavía como se tiene que hacer y después de un mes salía perfecto. Entonces un día dije: "Tengo que hacer algo que no se puedan explicar cómo pasó". Hace tanto ruido que todos se dan cuenta cuando apagas la máquina. Apagué la máquina y puse una cosa especial donde tú pones lo que corta el metal, lo abrí, lo puse chueco y lo coloqué nuevamente y empecé a trabajar. Lógicamente se rompió al instante y me fui donde el maestro a ver: "Mira que pasó, se rompió esto", pero antes de eso lo apagué y lo puse nuevamente recto. Entonces, se engañó totalmente y no se pueden explicar, primera vez que pasa algo así. Nadie podía creer que pasó esto, no era posible técnicamente. Fui creativo, ¿entiendes, no? Poco a poco, me convertí en obrero excelente, tenía que trabajar, un turno en la mañana; empezaba 8 a.m hasta las 3 p.m., otro de 3 a 10 p.m., otro de 10 p.m. a 6 a.m., cada semana un turno distinto. Estuve tres meses, gané un poco de dinero para comprarme una ropa y durante este tiempo también me fui a Dusseldorf donde está la Academia de Arte y me presenté para ver si me aceptan. Me aceptaron, me dijeron que la matriculación era en octubre. Escapé con la meta de ir a Dusseldorf porque era la academia de más renombre en Alemania. Ahí fue profesor Joseph Beuys y ahí después estudió Balthes gran pintor a nivel mundial. Era un tiempo muy importante, después viene Berlín, después Múnich. Terminé mis meses de fábrica de tornillos, no querían que me vaya, pero igual me detestaban porque dañé tanto material y después fue que hice un buen trabajo. Me dijeron que iba a ganar más, pero que como artista no iba a ganar nada, pero les dije: "Yo sí quiero estudiar arte, voy a vivir pobre, pero quiero estudiar arte". Entonces, empezó mi estudio en Dusseldorf, me matricule ahí y fui a la academia, exigente, no en enseñanza, no te enseñaban nada. Entramos por la clase de prueba y después deciden dónde vas a ir pintura, gráfico, diseño, lo que sea.

E: O sea, ¿ellos decidían donde ibas tú?

PM: No, o sea, yo decido pero primero debo demostrar quién soy, pero no te enseñaban nada. Ponían frente a ti al modelo, los temas, pero era para ver qué desarrollas por ti mismo en ese tiempo. Fue un semestre de tres o cuatro meses. Esos tres meses hice mucha amistad con Mario Muller que fue quién finalmente me trajo al Ecuador y ahí es la cosa importante cuando terminas el semestre sin que te enseñen nada, el profesor solo mira tus cosas y da consejos, tú decides, un espacio como una pared en el estudio y ahí pones tus cosas que hiciste en el semestre porque dan la vuelta veinte profesores de varias áreas de la academia y pasan por cada una. Ellos miran tu trabajo y después recibes una notificación si puedes seguir

o no. No puedes apelar nada. Sencillamente, lo que tú haces lo ven. Lo consideran bien, sigues; si lo consideran malo, no tienes que decir nada, solamente no sigues, no hay ni defensa, no puedes decir nada, es lo que hiciste y es suficiente. Pasé y elegí ir a obras gráficas de impresión, grabado, litografía, etc. Tienes clases de escritura, filosofía, historia del arte, etc.

E: O sea, tú escoges tus materias.

PM: Sí, yo cogí filosofía, historia del arte y así estudias cada semestre. Hay la vuelta de profesores y pones lo que tú consideras bien, eso va en la pared. Para mí fue muy difícil porque tenía un encuentro con mi profesor que cuando entré a Alemania Occidental vi esta avalancha de libertad en el arte, puedes hacer lo que tú quieres, no tienes que dibujar perfectamente, puedes abrir lo que tú quieres. Yo me enamoré de la obra de Pablo Picasso, sobre todo de su obra gráfica. No tuve mucho acercamiento con su pintura, más bien con su obra gráfica, todo lo que es dibujos, grabado. Y bueno, después de equis tiempo, me sentía orgulloso porque dibujaba en parte como Picasso e hice una serie de diez grabados de poemas de Goethe, el poeta alemán y lo hice como dibujos que parecían Picasso. Grabados sencillos, ahora veo que no es Picasso tiene que ver con él, pero no eso. Uno como estudiante se enamora de un artista y pasa por una etapa de él.

Entonces, con orgullo presenté la carpeta a mi profesor y me mató, me dijo es muy fácil decir y usar una línea hecha ya por otro. Salí de ahí y me fui por trece meses a la clase de escultura que jamás se decía nada. Todos los días había modelos para hacer las esculturas, no era dibujo. Entonces estudiaba los últimos tres semestres en Dusseldorf escultura que me ayudó mucho en dibujo porque tenías los modelos desnudos y así fue mi formación, pero no era ningún profesor ni nada, tenías que estar presente y cumplir, pero era una libertad total cuando hicimos escultura. Había técnicas, correcciones de volúmenes, que se vea correcto y tratar de conseguir que por todos los lados sea una obra. Te guiaban y hablaban en ese sentido. En este tiempo hice viajes a Italia, a Francia, conocí a Picasso, a Jean Cocteau, a Lucien Clergue.

E: ¿Cómo fueron esos viajes por Europa?

PM: Bueno, poco dinero, viviendo precariamente, comiendo casi nada, pero eso no afectó. Después también fui a Roma, también (...) y después en Roma me robaron todo y tuve que regresar después de días a Alemania donde también hubo (...) Fue muy, muy complicado, mucha hambre. Cuando regresé a Bad Godesberg, me enteré por una comunicación que pidió la Academia de Dusseldorf, de una escuela de arte de Colonia, fui solicitado para un concurso para la mejor interpretación de una obra de Beethoven, Fidelio. Nos invitaban a los estudiantes que participamos a ver el ensayo de la obra. Fuimos a Colonia, era muy interesante y en el sitio, yo dibujaba. Después regresé a Bad Godesberg y trabajé un mes en esta presentación y lo mandé a Colonia, no estaba ni satisfecho ni contento. Mandé una carta diciendo qué lo que mandé no era lo que me parecía correcto, sino que lo hice con el tiempo que tenía. Me escribieron después con un cheque a decir que gané el segundo premio. Yo estaba indignado porque vi lo que ganó el primer premio y era una cosa de Colonia MALO y mi obra era preciosa. Obviamente estaba indignado, casi ni acepto el premio, pero necesitaba comprar ropa y cosas. El premio era monetario, imagínate. Bueno después hicimos la obra de Picasso, como estudiante, ‘‘Cómo se toman los deseos por la cola’’. Muy loco e interesante, difícil de entender, les pusimos los afiches, a Picasso le gustó mucho el afiche y después me hizo una dedicación en un libro de grabados de él. El libro se llama ‘Suite Voleur’. Llevé el libro hasta Alemania y son sucesos que te estudias.

E: ¿Y cómo fue ese encuentro con Picasso?

PM: Como ya sabía que hicimos la obra del amigo, y ellos nos presentaron, fui a (...) esa familia nos invitó a su hacienda en Francia del sur y de ahí después vino la cosa que mi amigo hizo amistad con Picasso, hablaba con Picasso, era un encuentro increíble. Tenía unos ojos grandes, como pepas, cerezas que te miraban con intensidad y después Jean Cocteau (también gran poeta, artista) Clergue. Después conocí a Jacqueline, la esposa de Picasso y había otras relaciones diferentes a través de amigos. O sea,

todo comenzó como una cosa y fue hacia delante. Lo importante es que había una relación linda, no me puedo jactar de nada más de que lo conocí, hablábamos, nos entendimos.

E: ¿Cuánto tiempo pasó con él?

PM: No nos vimos mucho tiempo. Ese tiempo que estaba en Francia, pero no mucho tiempo. Lo suficiente para decir que nos hicimos de amistad a través del afiche y la obra. Ya había unas conexiones con cariño. Él no era muy emocional, nos vimos en los toros también y en la bienal con mis amigos e intentamos en una época muy compleja. Picasso era amigo del fotógrafo Lucien Clergue y él hizo mucha amistad con nosotros. Él tenía un problema con Cocteau por el libro que hizo con poemas de (...) que se llama *Nude de la Mer* que Clergue hizo con fotos de desnudos en la playa. Cocteau hizo el prefacio y después (...) se murió y la viuda que detestaba a Cocteau, hizo una reedición del libro y no puso el prefacio de Cocteau; entonces, Cocteau se escandalizó y le quitó la amistad a Lucien Clergue y él ni tenía idea. Cuando llegamos nosotros, en ese momento volvió la amistad porque se aclaró que Clergue no tenía la culpa y Cocteau lo perdonó. Con Cocteau, pude hablar en alemán porque hizo teatro en alemán. Cocteau era tremendo gay pero yo nada que ver con eso, fue mi amigo como una persona culta. Tenía manos largas y con pecas. Con Lucien Clergue yo después trabajé en el sur de Francia, en el Mediterráneo, una serie de fotos de desnudos en el mar con una modelo especialmente traída de París para el desnudo y trabajamos de mañana a la tarde y en la noche con una roller Flex (explicación de cómo funciona la cámara), él fue a su taller donde reveló las fotos y sus copias. Quedaban dos o cuatro fotos que consideraba buenas y sobre esas trabajaba el día después. Cada vez había más y en total buenas salían unas doce fotos. Se casó con esa modelo y él era aprendiz de panadero e hizo amistad con Picasso por sus fotos.

E: ¿Y usted cómo hizo contacto con toda esa gente?

PM: Por mis amigos. Primero fuimos a dejar a la hermana de un amigo a Francia del sur y había una exposición grande, 500 obras de Picasso en el 60-61 y pasamos en un Volkswagen por toda la costa francesa hasta "Piades" y ahí vi yo mi primera corrida de toros en Aviñón y ahí entramos por los Pirineos y pasamos por Lourdes para allá hasta la casa donde nació (...) después fuimos a (...), ahí alquilamos una habitación y ahí conocimos a Lucien Clergue.

E: ¿Y cómo influyó en su arte, en su obra, el conocer a toda esta gente, todo su arte y los viajes?

PM: En nada. Más bien fue lindo conocerlos, fuimos inocentes, tenía 21 años, fue una etapa inocente, no éramos despiertos, no había televisión, ni nada de eso. En la noche, regresaba a mi habitación donde tenía un pequeño radio, escuchaba una música y dibujaba, no había nada entonces, tu mundo era tu mundo y ya. No había distracción. Tú te enriquecías por ti mismo, lo que tú acumulas en todo sentido. Así hay muchas cosas que contar. Cuando viaje a París, fue impresionante ver la obra de los impresionistas por primera vez en mi vida. Yo no conocía todavía el nuevo mercado e iba en las noches allá al mercado (...). En la noche el mercado era impresionante, vendían productos, de todo. Había gente bien vestida, mal vestida, tomando champagne, ahora ya es diferente. Fuimos a Holanda también un tiempo... El profesor un día nos dijo que no estábamos inspirados, que no estábamos mostrando nada bueno en nuestros trabajos y que no nos quería ver por una semana y en una semana regresamos. Me fui con Mario Muller a Holanda. Vimos museos, cosas y regresamos ya más frescos, listos para trabajar y el profesor no dijo nada, como si no pasó nada. El profesor tenía su taller y tú consultaste cuando querías hacer algo, tú ibas donde el profesor, él no iba donde ti. Era escultor.

E: ¿Ustedes no recibían títulos universitarios verdad?

PM: No, no había nada, no existía ahí como hoy. Estudiaste y ya suficiente. Pero yo realmente, hablando del arte, yo realmente me formé en todo sentido en diseño y arte en Ecuador. No aprendí eso en Alemania, yo estudié arte, pero sin que te diga lo que tienes que hacer y había total libertad. Tú tampoco no tenías que ir, pero si ellos se daban cuenta igual era tu interés de estudiar y hacer algo de ti no había nadie que estaba encima.

E: ¿Y qué podría decir que aprendió de Dusseldorf?

PM: De Dusseldorf aprendí realmente la libertad de expresión que no pude aplicar hasta llegar a Ecuador esta libertad. En Dusseldorf seguía cohibido, fue un cambio tremendo de una cultura hacia la otra. Recién cuando vine al Ecuador todo lo que he sentido y me rodeaba, todo pude hacer porque estaba entrenado para hacer las cosas correctamente. Recién aquí en Ecuador se aflojó y se convirtió en una necesidad. Ahí vienen mis obras gráficas. Entonces, lo que aprendí en Dusseldorf se creó en mí esa libertad de expresión, el derrumbamiento de lo aprendido antes casi tres años, cinco semestres, se consolidó esta libertad, ese derrocamiento hacia lo correcto se destruyó y fue lo más difícil.

E: Y el pasar de vivir en un régimen tan oprimido a uno que le ofrecía mucha más libertad, ¿cuál fue el shock?

PM: Fue un gran shock cultural tremendo, para mí fue una desesperación de ver la pobreza mía intelectual en sentido de libertad, hasta que rechacé primero todo lo que vi. Pensar que algo no es correcto. Que hacen lo que les da la gana. Y fue un contra de todo lo que hablan mis amistades, cómo se expresaban, fue tremendo aceptar eso, me demoré mucho en aceptar eso, derrumbar ese muro y eso fue mi aprendizaje en Dusseldorf. Realmente, el prepararme para este mundo donde vivo hoy. Era muy complejo. Hasta que poco a poco pude ver una obra y comprender. Qué bien está hecho, pintado y lo engrandecedor que era. Era completamente alejado al realismo socialista y costó, costó. Y en Ecuador, derrumbé los últimos muros hasta que me sentí libre.

Sesión 3 con Peter Mussfeldt

Esta entrevista se realizó el jueves 3 de julio con el propósito de conocer la llegada de Peter Mussfeldt a Ecuador y su decisión de quedarse en el país.

Entrevistador: Entonces, la primera pregunta es: ¿por qué decidió venir a Ecuador y cómo lo hizo?

Peter Mussfeldt: En mi clase de pruebas en la Academia de Dusseldorf tenía un compañero de estudio que se llamaba Mario Muller y Mario Muller era de Quito, era un hijo de inmigrantes judíos que nació en Ecuador, sus padres fueron los dueños de la lavandería La Química en Quito que también después existía en Guayaquil y cuando nosotros decidimos; bueno, cada uno por su parte decidió, ya terminar los estudios, porque no había en ese tiempo, así como es hoy, no existía una graduación, unas notas, sino que tú decides, listo ya nada más, ¿no? Entonces cuando yo me decidí de dejar de estudiar para dedicarme como una persona libre, freelance o lo que sea, también Mario Muller decidió regresar a su país, a Ecuador. Yo apliqué entonces, para tener un sustento económico, apliqué para un cátedra en la Academia de Arte en Estambul porque ellos tienen una convocatoria, y apliqué, pero antes que ellos me contestaran (si contestaron) yo decidí, porque recibí la invitación del señor Muller, padre de Mario Muller, decidí que sí, aceptar la invitación para el Ecuador; en caso que si me gusta me quedo y si no me gusta regreso a Alemania y sigo, y ver por donde me ubico, ¿no? Entonces, este fue el motivo de mi venida al Ecuador, fue que recibí una invitación, y además una invitación muy especial, siendo los señores Muller judíos muy golpeados por la guerra, porque todos sus padres por los dos lados fueron matados por los nazis en campos de concentración etc., etc, perdieron toda su fortuna en Alemania, y lógicamente que me adoptaron como un hijo, que era algo excepcional; entonces este fue el motivo, realmente, de venir al Ecuador: una invitación.

E: ¿Cómo fue el viaje hasta acá, hasta Ecuador?

PM: ¿Cómo fue el viaje? Bueno, muy cómodo, porque el señor Muller me pagó. Como dije, fue una invitación, pagó el viaje vía marítima, vinimos con un bananero, este bananero tenía un *deck*, tenía una parte, solamente eran cabinas para pasajeros y eran realmente de primera clase, se puede decir, cada barco bananero de la línea LAITZ que ya no sé si ya no existe, tenía un *deck*, como se dice, solamente de pasajeros, eran de ocho a catorce cabinas, pero tenían un “pero”, que nosotros nos teníamos que desembarcar en Panamá y pasar vía terrestre hasta el otro lado para no desempacar en el barco, porque el barco no podía, era un carguero para bananos, pero no para pasajeros, si se considera como pasajero tenían que pagar un impuesto tremendamente más alto como para un barco que era para bananos. Entonces, cada pasajero que estaba en este barco, entre siete cabinas estaban, tenía que desembarcar con todas sus cosas, hasta el cepillo, hasta la última cosa para que el control que hace la aduana allá, si encuentran algo lo consideran barco de pasajeros, si encuentran un cepillo de dientes o lo que sea, las cabinas eran absolutamente... vacías, ¿no? Y así nos trepamos, fuimos al otro lado, desempacamos normalmente y llegamos al Ecuador por el río Guayas, no fue el río, a la costa ecuatoriana, después entramos por el río Guayas, y quedamos a lo que era frente a Guayaquil, ya ahí desembarcamos, ese fue mi primer encuentro con el trópico, que era un cambio tremendo en este Febrero, para mi todavía hace un calor tremendo, el 16 de Abril de 1962 llegué a Guayaquil.

Y de ahí fuimos vía terrestre. El día después, nos quedamos esa noche en el hotel Palace, existía ya, para mí también fue el primer encuentro con aire acondicionado, que me molestó, no por el frío, sino por el ruido.

También el trópico y el aire acondicionado era helado y el calor, entonces sí era un contraste que molestaba al principio. Entonces, temprano en la mañana, salimos vía terrestre con el carro del señor Muller vía Quito, olía a flores, pasamos primero por la costa, después por la sierra y me quedé realmente fascinado. Por la costa pasé por bananeros, cosas que no me imaginaba que existe, o sea las conocía por libros, pero nunca en la realidad, después entramos a la sierra, vi los nevados, los indios con sus vestidos de colores y vimos una procesión con el sarcófago, donde está el muerto adentro, y todos los indios estaban ebrios, y se cayó el sarcófago y se salió el muerto, entonces puedes imaginar una persona joven, de mi edad, yo tenía 24 años que se encuentra con un mundo tan diferente y con tantas cosas impresionantes, no solamente paisajes, sino la gente, ¿me explico? Los indios son diferentes: sus vestimentas, sus sombreros, sus vestimentas de colores, era increíble. Y después de ese suceso, que se cayó el muerto estando ebrios, lo pusieron adentro y seguían adelante. Era impresionante.

Bueno, llegué a Quito. Quito fue una ciudad realmente perdida en la montaña. Guayaquil era una ciudad comercial, trópico con olores increíbles, esa noche caminábamos un poquito por la 9 de Octubre, era un asalto de olores pero agradables, ¿entiendes? Mientras en Alemania la gente olía mal, claro porque lo que era Alemania todavía en los años sesenta no estaba a la altura como los otros países, como Estados Unidos, la gente no olía muy bien, era poco agradable. Aquí todo olía bien, la atmósfera era rico, entonces llegué a Quito y en el camino Mario Muller, me explicó varias palabras, españolas, todo mal, ¿no? Me nombró cosas que tengo que decir y después me enteré que era realmente lo contrario. Por ejemplo, a decir carajo.

Cuando llegué a Quito, dije: “Me quedo”. Me fascinó Ecuador, me cautivó Ecuador, el viaje de Guayaquil a Quito me cautivó, y dije: Aquí me quedo. Era tan diferente a lo que conocía yo.

E: ¿Qué olores se acuerda?

PM: Cacao, café, flores, y la gente olía bien, ¿no? Eso era un punto predominante, en Guayaquil eran olores frutales y la limpieza en el aire, todo eso, no como hoy, eso pasó hace cincuenta años.

Nosotros dos salimos de Alemania, Mario como yo, en sentido, terminamos los estudios, no nos despedimos definitivamente, en caso de que quisiéramos regresar, regresamos, más bien pedimos vacaciones, otro semestre, lógicamente. Cuando empezó el primer semestre, yo mandé una nota que me prolongue mis vacaciones, no me salí de la academia, más bien me salí en el sentido de que quise salir, pero no me cierre la puerta, pero ya como nuestra vacación se prolongaba, me mandaron una carta, la secretaria, muy cariñosa que decía_ *Sr. Mussfeldt tengo que decirlo con pena, pero usted está ex matriculado.*

Como realmente no había final de estudio, tú decides el tiempo que te quieres quedar, hoy ya no es así, no hay maestría no hay nada, no hay notas. Es lo que tú presentas vale, no lo que tú hablas. Lo que tú presentas en tu obra, justifícalo, para que te quedes estudiando, sino te sacan, si no justificas lo que hayas hecho y son veinte diferentes profesores lo que tienes para que te digan tienes un semestre más, si tienes buena nota puedes seguir, si tienes mala nota, no puedes seguir.

Me cautivó todo lo exterior, me cautivó todo lo que veía, las montañas, las flores, las frutas, la gente y esto fue solamente el paso de Guayaquil a Quito y cuando llegué a Quito: me quedo.

E: Ese paso le bastó para definirlo, bueno, justamente, ¿cuál fue su primera impresión de Ecuador?

PM: Otra cosa que me impresionó mucho, fue el increíble cariño de los padres con sus niños, con sus hijos. Que yo salí de una Alemania donde hicieron publicidad de ser bueno con los niños, un obstáculo nacional, porque había mucho estrés en los adultos y parece que trataban muy mal a los niños. Se hizo necesario una campaña publicitaria que decía, claramente, que sean buenos con los niños, portarse bien con los niños. Esta fue una impresión que viví en Alemania, ya que no había una convicción muy cerca, además Alemania pasó por una posguerra, Alemania pasó por todas esas cosas te puedes imaginar, que la unión entre niños y padres no era siempre la correcta. Y en Ecuador, vivía personas, familias con sus niños, como los trataban con un cariño, eran sus tesoros, sus niños, que tampoco hoy ya es así, esa parte ya no existe tampoco, pero esto me cautivó también que estoy en un país correcto, que se respeta todo eso, ¿no? Eso no vi el primer día sino posteriormente.

E: Y posteriormente porque decide quedarse en Ecuador, porque ¿algo más lo debió de haber convencido de quedarse?

PM: Bueno, hablando de Quito, me quedé medio año en Quito. En Quito tenía una increíble amistad que se formó casi al instante con los artistas, tenía mucha amistad con Oswaldo Viteri, con otros pintores de ese tiempo que eran muy conocidos. Mario Muller era artista, el estudiaba pintura y estaba muy relacionado con todo el tono de lo que es el arte y los artistas y la involucración mía en una familia ecuatoriana, era familia judía pero vivían como ecuatorianos realmente, siendo, de un momento a otro hijo de personas que fueron tan golpeados por la guerra, fui aceptado, eso obviamente impactó en mi psicología, en mi inicial modo de ser, que era mi familia. Lo que yo en sí no conocía en Alemania, porque había posguerra sin padres. Entonces, vivía por primera vez nuevamente lo que era familia.

Empecé a trabajar con el señor Muller, era un empresario, me hizo el contacto con otros y me pidieron varios avisos publicitarios, lo que yo obviamente no estudié, pero sí lo que en mi tiempo como estudiante trabajaba de vez en cuando para alguna agencia, entonces esa cosa no fue tan de lejos de mi conocimiento, sí me involucre para ganar dinero, porque que como artista en ese tiempo todos eran absolutamente pobres, y los artistas eran de la izquierda, y yo no era de la izquierda, más bien yo escapé, y lógicamente fue para mí una tremenda preocupación cómo ellos hablaban, cómo ellos actuaban, cómo ellos opinaron realmente.

E: Usted salió de la Alemania comunista para llegar a una Latinoamérica no comunista, pero sí socialista, pero que vivía, como usted dice, de ilusiones, que le brindaban gobernantes como Fidel Castro, como Allende en Chile... ¿Cómo fue para usted vivir esa transición ya que usted había vivido eso?

PM: Eso fue exactamente por lo cual me separé por muchos muchos años de los artistas en Quito, de toda esa vena aquí en Guayaquil porque me consideraban un artista capitalista, se olvidaban que el único artista capitalista en Ecuador fue Guayasamín.

Y lógicamente yo me enfrenté con un muro, con un poco de mal entendimiento, porque no creían en la guerra, no querían saber que esto no es así, que los atoraba, que su ideal de izquierda, el comunismo, lo tenían totalmente falseado, y lógicamente a mí me consideraron cuando yo empecé a trabajar, en publicidad, y ganar dinero, porque como pintor no podía ganar, mientras que ellos seguían siendo pintores y trataban de vender sus obras, que era muy, muy difícil, a mí me acusaban por muchos años, me cortaron realmente el saludo, porque yo era el artista capitalista, porque yo trabajaba.

No fue así de frente, duró muchos muchos años como yo no entré en discusión, no entré yo en una polémica con ellos, si no lo aceptaba porque no podían pensar diferentemente, si no conoce es difícil de convencer a una persona de pensar diferentemente. Entonces, los años poco a poco se suaviza eso y hoy ya que no existe ese problema, ya no.

Fueron cosas bien tensas en Quito, con todo tenía muy buen contacto con los artistas que todavía no trabajaba, eso viene parcialmente, en Quito existía solamente un único sitio donde los artistas en la noche se reunían, era un bar, un local, que se llama El Círculo y esto era de un argentino y el argentino era un gay, y el sitio era agradable, podíamos tomar tragos y señor Muller, mi anfitrión, mi casi padre, quien me trajo al Ecuador, una vez lo llevamos allá porque él también después se convirtió en un importante artista en Ecuador porque cuando él dejó, cumplió 65 años, él dejó La Química, y se convirtió en uno de los grandes grabadores del Ecuador, Kurt Muller, entonces cuando lo invitamos a El Círculo y se enteró que el dueño era Galo no sé cuánto, “Ah”, dice, que se llama El Círculo y en su lugar decía *Ser-Culo*.

Es una anécdota importante, porque si ese lugar era de mucho humor, de muchas cosas, prestando en honor a la creatividad, entonces para él El Círculo, se convirtió en *Ser-Culo*. Son cosas que sí me llenaban, libertad de expresiones, de cariño y de crear cosas diferentes.

E: Pero usted no se quedó en Quito, vino a Guayaquil. ¿Por qué?

PM: Sí, ahí viene el asunto. Yo cuando estudiaba en Dusseldorf, Academia de arte, conocí a la señora Olga Fisch, era una importante pintora y creativa en Quito que creó la primera tienda de artesanía ecuatoriana, se llamaba *Folklore* y obviamente, es la señora que empezó y creó un perfil muy claro de lo

que es el folclore ecuatoriano, lo que es comercialmente, lo que se vende, lo que es bueno, lo que es malo, etc., etc. Dedicada mucho a investigación de lo que es folclore.

Olga Fisch fue muy amiga conmigo, porque estudiaba en Dusseldorf, estudiaba en la misma academia con su amigo, de joven era ya profesor en la academia, porque ella salió un año por motivos muy personales, ella se matriculó donde su amigo e hizo un año de dibujo y esculturas, era pintora también.

Regresó al Ecuador y yo después vine también a Ecuador, y, lógicamente, se convirtió en mi segunda madre, primero era la mamá de Mario, y la señora Olga Fisch era mi segunda madre, había mucho cariño entre nosotros. Y me estimaba en muchas cosas, me animaba para muchas cosas y siempre también quiso que yo diseñe alfombras y yo le decía: “Olga, no, no, no, todavía no tengo la noción y no me interesa en este momento. Por ahora no”.

Entonces un día me llama Olga Fisch, yo estaba casi medio año en Quito, me visitó, me presentó a un muy amigo mío que se llama Presley Norton, y él estaba formando una agencia de publicidad en Guayaquil, ese fue el año 62... un estimado de Noviembre. “Venga, te quiero presentar al señor Norton, él necesita un director de arte”. Bueno yo no sabía cuál era exactamente la función de un director de arte porque normalmente yo no me formé como diseñador gráfico, sino como diseño gráfico libre, entonces yo no hablaba español tampoco. Pero nunca fue un obstáculo aquí en Ecuador, para Diciembre ya entendí lo que la gente quiere comunicar, y yo también me hacía entender.

Entonces fui a ver a Olga a su casa y ahí estaba Presley Norton, y bueno estaba abriendo una agencia, se llama Norlop, que se abre en este Enero (en el 63) en Guayaquil y requiero un director de arte. Tengo una oferta de un cubano, que debía comunicarse con él en la semana que seguía, con quien estaba conversando y si no se comunica, el puesto sería para mí, y tendría que cambiar mi domicilio a Guayaquil. Entonces, el día después se fue a Guayaquil y llamó, que no iba a venir el cubano, y que ya el puesto es mío y que venga ya. Entonces, nuevamente un cambio de una querida familia hacia la aventura que me recibe realmente en Guayaquil, no conocía Guayaquil, solo esa noche que conocí cuando llegué y los Muller me dijeron: “Es el chance de tu vida”, me apoyaban como buenos padres, entonces acepté, empaqué mis pocas cosas que tenía y me fui a Guayaquil. Norton me recibió en su casa en Urdesa y ahí me quedé varios meses, hasta que su esposa regresó de Estados Unidos y nació el primer hijo del señor Norton y tenía que dejar mi cuartito que tenía en su casa y tenía alquilado un departamento en la Plaza Centenario, en una edificio de cinco pisos, y ahí viví.

El trabajo empezó en Norlop, la agencia estaba en la plaza La Merced, frente a la iglesia La Merced que después era el edificio de la bolsa y no sé qué es hoy. Y ahí tenía yo un despacho muy grande, yo solito, con el teléfono, era en el último piso.

En el primer piso estaba la agencia con todos los ejecutivos, con todos lo que realmente tenían que atender a los clientes, contabilidad, secretarias, etc. y yo solito allí arriba y cuando me llamaron, yo odiaba entonces el teléfono, por eso hoy todavía no hablo mucho por teléfono, por eso, no es que no entiendo hoy si no hay problema, pero tenía ganas de dispararle al teléfono porque no entendía que me decían, que suban y que me expliquen personalmente. Olvídense, no era conmigo.

Pero eso un tiempo, después ya capté poco a poco de qué se trata, tenía reuniones también con clientes, donde entendía a veces solamente la mitad, otras veces menos de la mitad, pero normalmente, entendí más de los otros. Normalmente entendí yo, como soy creativo, entiendes lo que el cliente decía, ya era para mí era 1, 2, 3, capté lo que quiere.

Entonces no conocimos, ni marketing, ni investigaciones, no existía absolutamente nada de lo que ustedes conocen, base para que sea diseñador, la base para que sea comunicador. No había televisión, solo había prensa y radio; no había computación, no había nada de herramientas que tienen ustedes hoy para el estudio, solamente esta (pluma), tu papel, tu cabeza y nada más.

Y con esta tú hiciste tu propuesta al cliente, dibujaste al cliente, enseñaste al cliente, tenías que ir donde el cliente, regresar con las correcciones, y después empezó la modernización, ya vino la máquina de

escribir IBM, que tiene como un cabezal realmente redondo que ahí levantamos textos con esto, pero era una máquina normal de escribir, solamente era ya una máquina moderna.

Títulos tienes que hacer letra por letra, después vino Letrased, son hojas A4, donde estaban las letras impresas en varios tamaños y tú con esta o con el lápiz apretaste y aflojabas y se pegaba en el papel, así hacíamos títulos, eso era lo más avanzado, después vino una ampliadora donde podías poner un negativo y podías quemar letras títulos, todo era absolutamente primitivo, todo era increíble. Después tuvimos un departamento de fotografía, todo trabajo fotográfico era importantísimo porque no siempre teníamos letras de varios tamaños, lo que hicimos los textos eran levantados y después ampliados al tamaño que quería. Después habían, los más importantes, además de los dibujantes, los arte finalistas, eso eran digamos, habían dos o tres dibujantes y diez arte finalistas porque todas los avisos de revistas, de prensa, todo era montado, pegado, no es como hoy, escaneas, todo era manual, los arte finalistas tenían una mano experta.

Entonces este fue nuestro trabajo los primeros años, como dije no conocíamos investigación ni marketing ni nada de esto, pero hicimos buenas campañas, muchos resultados, hicimos grandes campañas que realmente no olvidabas, el Banco del Pacífico, ¿no? Campañas importantísimas. Bueno, entonces, yo como director de arte, formé el departamento de arte, formé diseñadores que hoy en parte existen.

E: Si no obtenía el trabajo en Norlop, ¿qué pensaba hacer aquí en Ecuador?

PM: Mira, como dije antes, al instante el señor Muller me involucró en diseño publicitario porque me hacía hacer cosas para él, para amigos de él que tenían empresas también, avisos y con esto yo me ganaba el diseño porque yo no tenía ingresos, él al instante me involucró en esto, porque como artista no había nada que hacer en absoluto, entonces sí creo que desde el principio la idea estaba dada, una persona muy práctica y muy obvia, Peter Mussfeldt: tienes que ganar dinero. Como artista, no vas a ganar nada, pero aquí sí hay un nicho que no está muy explotado.

E: ¿Cuándo le ofrecieron el trabajo en Norlop no tuvo que mandar hoja de vida, ni portafolio ni nada?

PM: Ni nada, en absoluto, era recomendación por Olga Fisch y lo que Olga Fisch recomendó era como oro. Y tenía razón ella (risas).

E: ¿Cómo se adaptó a la vida ecuatoriana?

PM: Yo creo que muy rápidamente porque yo hice algo que normalmente el extranjero no hace, que viene al Ecuador, excepto primero, mi involucración en Quito en la colonia judía, así estaba muy involucrado, me querían mucho, había mucho cariño y eso es lo más raro en darme cuenta, que yo fui el alemán que ellos realmente adoraban; además, soy fácil para quererme, no hago problemas, pero en la separación de lindo ambiente en Quito y esta linda familia donde vivía, fue duro, cuando vine a Guayaquil, cuando me decidí, en adelante solo me involucro solamente con ecuatorianos, entonces fue una decisión muy correcta, de instinto, vine al Ecuador y me involucro con el Ecuador, no ver el Ecuador desde afuera, sino desde adentro. Y en la agencia Norlop, todos eran ecuatorianos, excepto yo y ahí conocí a mi primera esposa, la señora Silvia Rivadeneira. Mi decisión fue en Guayaquil, vivo como ecuatoriano, como la comida ecuatoriana, todo tiene que ser como debe ser. Vivía en un país que desconocías, no puedes vivir desde afuera, tienes que vivir desde adentro, y eso lo hice.

Lo primero que me impresionó fue el arroz con pollo, eso me impresionó. Después ya conocí otros platos de comida, hoy yo adoro las comidas típicas, lo único que no he comido hasta ahora es el cuy. Me fascina el caldo de bola de verde, me fascina el caldo de manguera, me fascina el llapingacho, me fascina el caldo de gallina; todo lo que tú quieras me fascina, especialmente las sopas. También me fascina el seco de chivo, de chanco, todo lo que es comida, me fascina.

Sesión 4 con Peter Mussfeldt

Esta entrevista se realizó el 7 de julio de 2014 para conocer todo el aspecto gráfico y artístico de Peter Mussfeldt. Conocer sus inicios como diseñador gráfico en el país y las diversas actividades que realizó, como su negocio de ropa. También saber más de sus obras de arte, técnicas y procesos de creación.

Entrevistadora: ¿Cuál era la función del director de arte en ese tiempo?

Peter Mussfeldt: Esto pasó casi 50 años atrás, fui contratado por Presley Norton, con la nueva agencia que se abrió en el 63. Mi función era de director de arte, función que no tenía muy clara. Yo sabía que tenía relación con diseño, con conceptos de promoción que la agencia tenía con medios tradicionales (revistas, prensa, afiches, POP), tiempos rudimentarios si los comparamos con los tiempos de hoy. Mi trabajo era realizar visualmente pedidos de nuestros clientes para los medios gráficos. Estar presente con los ejecutivos de agencia y con el cliente. Mi conocimiento del español era bastante deficiente, pero sí entendía lo que los clientes querían para su mercado.

Los clientes no estaban 100% seguros de su target, que tenían que comunicar y nosotros tampoco teníamos ni los medios sobre la investigación de mercado, no existía ni la palabra marketing, todo era intuición. Los productos eran de consumo masivo como cerveza, detergente, carros, etc.; una diversidad de productos que nosotros teníamos que lidiar en los medios visuales. Mi función dependía de lo que se hablaba con los clientes, a quién se iba a dirigir y graficar el concepto a base de bocetos. Primero los preparaba yo, previamente de tener un equipo que tenía que plasmar, aportando la parte creativa y después explicándole al dibujante lo que yo quería visualizar para el producto. Yo hacía mis bocetos, el otro lo tenía que realizar y después se presentaba al cliente para que haga sus correcciones para empezar el proceso de arte final. Todo era manual, dibujar, tomar fotos (se sabía contratar a freelancers) era un proceso bastante manual en todo momento, hasta que se terminaba el arte para cualquier medio que fuera del pedido. Se presentaba una vez más al cliente para que el diera la aprobación final.

Esto después se llevaba para el fotograbado que hiciera el kliche una plancha de metal, de zinc, y ahí mandarlo al medio. Un proceso complejo, difícil el control de calidad, a veces los clientes protestaban y no querían pagar el aviso porque salió mal.

Primero boceto aprobado, luego cambiar y volver a presentar. Fácil. Después la parte manual, no existía máquinas, después de aprobado el boceto era la realización del arte, así era hasta lo tipográfico, cortando las tipografías para formar el título. Una vez pegado los otros textos, hechos a máquina de escribir y se fotografiaban para realizar el tamaño que deseábamos para el aviso. Una vez listo el arte, era sometido a la aprobación del cliente y nuevamente cambios, sea textual o de ilustración. Un proceso largo, de cierto modo fastidioso, por toda la parte manual. Nuestras herramientas eran las más básicas, por ello cuando pedían el cambio, así sea de color, era repetir todo el proceso. Aprobado, iba al fotograbado y ahí al kliche para el tamaño deseado del aviso, para entregar automáticamente al periódico.

Muchas veces salían fallidos, un momento de tensión cuando se mandaba el kliche esperando si saldría bien o no, porque si no salía bien el cliente no pagaba. Una continua lucha. Con las revistas, era diferente, entregábamos un arte ya con el tamaño, con indicaciones de color, fondo, letras; nosotros entregábamos el aviso en blanco y negro juntando las especificaciones. Todo era básico, así fueron los primeros años.

E: En su puesto de director de arte creó departamentos.

PM: Sí, tenía varios que estaban compuestos por ilustradores, arte finalistas y departamento fotográfico; más bien no para tomar fotos, sino fotomecánica, donde aumentaban letras, todo el proceso si el aviso necesitaba una foto grande.

Mi trabajo era conceptualizar los avisos para que los ilustradores pudieran realizar sus trabajos y los arte finalistas después lo suyo.

E: ¿En esa época el término de diseñador gráfico no se conocía?

PM: No, no existía ese término, fue con el tiempo con el que se desarrolló.

E: ¿Más o menos en qué época se desarrolló el concepto del diseño gráfico?

PM: Usualmente, existían agencias de publicidad que tenían departamentos más grandes: era el de fotomecánica el que tenía más gente. Nosotros conseguimos con dificultades personas que sabían

dibujar, teníamos que formarlas para que se adaptaran a lo que nuestros clientes pedían. Pero nunca llamados dibujantes o ilustradores, cada uno tiene sus conocimientos, estilos, que eran más de caricaturas, figuras o cosas más sencillas. Había siete categorías de ilustradores, lo que se necesitaba, los cuales se las pasaban ocupados todo el tiempo por las correcciones de clientes y todas las etapas del proceso a la aprobación.

Poco a poco se formaban talentos, por ejemplo uno de los primeros talentos que se me presentó en los años ochenta fue Max Benavides que era estudiante de bellas artes, se presentó un día como diseñador o dibujante, yo vi sus dibujos y le dije: “Esto no me vale todavía, veo que tienes talento, pero te falta oficio, te recomiendo que sigas en Bellas Artes un año más y te acepto”. Un año después, se presentó de nuevo con cosas impresionantes, empezó la diferencia entre un diseñador y un ilustrador. Max Benavides se convirtió en un excelente diseñador gráfico.

Con el tiempo, en las agencias, se formaban criterios más exigentes, no de ilustradores o dibujantes, sino de conceptualistas, de crear, con la dirección de arte teniendo talento de conceptualizar y graficar. Hubo una evolución de exigencia en el mercado de las agencias donde formaban a los primeros diseñadores, los cuales ya no sólo dibujaban sino también conceptualizaban una idea que era la función del director de arte.

E: Esto se formó en los años 80...

PM: Vino el BOOM petrolero en los años 70. Poco a poco, las agencias tenían mayor volumen de trabajo, tenían que perfeccionar su estructura, tenían que fortalecer sus departamentos de arte.

Empezaron a contratar a directores creativos que asumían lo que antes era lo del director de arte. En las campañas, los directores creativos creaban un concepto para después pasarlo al director de arte que, a su vez, hacía sus recomendaciones gráficas, para pasarlas a los dibujantes e ilustradores.

En nuestro tiempo, se comenzó a marcar la diferencia entre director creativo, de arte y después el diseñador gráfico, el ilustrador, el dibujante. Porque el dibujante no siempre era el ilustrador, el dibujante era más básico a diferencia al ilustrador. .

Poco a poco, con la involucración de los mayores talentos extranjeros en todas las agencias había un aire de mayor exigencia. Paralelamente, en que crecían las exigencias también crecían las herramientas para crear mejores trabajos, nuevas fuentes tipográficas, cosas que ustedes ya no tienen ni siquiera idea. Siguiendo todo manual.

Hasta que vino la época de las computadoras, finales de los 80. Yo me separé de la agencia y fui uno de los primeros estudios que se involucró con las computadoras.

E: ¿En qué año se separó de Norlop?

PM: En el diciembre del 83, me quedé un tiempo más porque me pidieron para crear una campaña política importante. Para ese tiempo, el cliente explicaba lo que él deseaba, un cliente con una formación de afuera, tenía su concepto mucho más claro, fuerte (de lo que deseaba de su agencia), la gran parte de la campaña descansó en la parte gráfica de prensa, revista.

Después vino una era de televisión, blanco y negro, a color, se vino el gran trabajo para los ilustradores que tenían que hacer los *storyboards*. Otra vez requería un equipo más fuerte porque eran más personas. El departamento de arte es el que tiene mayor peso en cuestión de gente y económico para la agencia.

E: Me dice usted que se quedó un año más porque Francisco Solá Medina le pidió que se quedará para una campaña política. ¿Cuál?

PM: Era para León Febres Cordero, para la presidencia, la que ganó en el 84. Nosotros fuimos los que realizamos la campaña con nuestros creativos, pero también en otra parte había consejeros, extranjeros que le daban a las agencias los perfiles que debían crear visualmente en los diferentes medios.

Todo el plan de medios no era ideado por los consejeros, sino el perfil que debía comunicar y la agencia graficar. Mi trabajo como director de arte era entregar la pauta para crear el impacto y que cautive.

E: ¿En qué momento usted se denominó diseñador gráfico?

PM: Difícil, en el año 72 yo diseñé el logo del Banco del Pacífico. Antes yo diseñaba logos pero no tenían su éxito, eran muy comunicativos. El primero fue para la Constructora Chalela., Un logo muy lindo, muy claro, muy preciso que se usó por muchos años, que era combinación de tres letras: CCH. Este tenía gran impacto, a partir de esto para mí comenzó la formación más exigente porque necesitaba una conceptualización mayor, ya que es de una duración de mayor tiempo. Hoy esa tendencia ya no se la respeta realmente, todo depende de cómo se mueve el mercado donde el cliente pide ajustes en su logo hasta que cambian por completo.

Entonces, ahí empezó mi formación, también hice un logo que hasta el día de hoy perdura que es el del Centro de Arte. Después, un logo importante para el arquitecto Javier Quevedo, que aparece en el libro LOGOS editado por (...) Quito.

Se formó esta exigencia hacia mí mismo de cómo plasmar a base de signos una idea corporativa para una empresa, posteriormente también creé el logo para el Grupo Noboa, Ecuavisa. Para mí ese momento fue cuando empezó mi momento como diseñador.

Encontré un nicho para mí, puesto que las empresas comenzaban a interesarse en su imagen corporativa. Donde me pedía mucha más exigencia, más paciencia, esa paciencia que tenía yo para hacer grabados artísticos. Para crear un logo hay que tener paciencia y mucha disciplina, eso puedes ver en mis logos conocidos muy sencillos, porque entre más sencillo mayor la conceptualización, exigencia y disciplina que hay que tener para crearlos. Esa síntesis necesaria para un logo.

Por eso, al trabajar para un banco era muchísima la exigencia para visualizar y plasmar su lado corporativo. Un banco tenía un alcance económico mucho mayor que otro cliente para ser público sus ideas, sus conceptos, para venderse como organización que presta dinero, ofrece dinero para obras importantes, sociales, institucionales, etc. En cierta manera es el único motivo que es tan conocido, no porque sea mejor que otro que hice, sino más conocido.

Además, cuando creamos la plataforma creativa de los medios que antes no existía para bancos. Pero eso es más trabajo de medios que gráfico que usamos para hacer conocer a fondo a la institución. El logo del Banco del Pacífico no es que es el mejor, sino por su lógica de medios es el más conocido.

Yo considero que cada logo que diseño para mí esta correcto, que tengo logos que son tan buenos o mejor que el del Banco del Pacífico.

Por eso yo me formé realmente en Ecuador, porque antes yo no diseñaba logos ni sabía que en algún tiempo yo iba a diseñar logos, era un camino aparte que no me tocó.

E: Usted dice que aquí se formó como diseñador y como artista, ¿por qué?

PM: Porque nunca practiqué. Yo salí como estudiante de Alemania, yo decidí finalizar mis estudios porque en ese tiempo no es como ahora que te dicen cuantos años para el título, sino que al momento de sentirse preparado se terminaba de estudiar. Nunca tuve realmente el tiempo ni el chance de aplicar lo que aprendí. Eso se quedó adentro hasta que poco a poco durante años empecé a utilizar lo que aprendí.

Más bien, en el inconsciente había tanta acumulaciones que estaban ahí archivadas esperando que un día yo venga a abrir la puerta para empezar ahora sí. Y cuando me enfrenté con el Banco del Pacífico, fue para mí, primera vez en la vida en el Ecuador que me encontré con un cliente que tenía una visión tan increíble, tan claro, tan preciso que quería hacer para un banco y lo que realmente el cliente realizó que me quedé absolutamente cautivado por lo que me habló el señor Marcel Laniado. Ahí empezó realmente un trabajo de responsabilidad, de cómo yo puedo plasmar esa idea. Para que ese banco muestre en su presentación del logo que después estará por todas partes, tiene que presentar esta modernidad, este concepto, de que terminó una era bancaria y empezó una nueva. Era una ruptura con todo lo anterior. Esa fue mi responsabilidad y trabajé un mes en el logo del banco, las primeras dos semanas fueron una pérdida de tiempo porque me decía a mí mismo que debía diseñar el logo para un banco. En dos semanas me convencí que no existen logos para un banco. Tuve después de eso en quince días la solución: bien difícil llegar a ella. De todos modos, es un juego tipográfico porque son tres letras. Siempre trabajaba yo con letras. Fue el pedido más importante que recibí en ese tiempo. Demostrar que era un nuevo banco.

No podía seguir el mismo estilo de los otros bancos, pues eran anticuados. Creé en dos semanas el logo porque tiré a la basura el concepto, la cromática derivó de que es el Pacífico, el agua es azul, no existía una investigación, ya sabía los bancos del Ecuador, todo banco estaba en un concepto del pasado.

E: ¿Cómo se contacto con usted el señor Laniado?

PM: Fue a través del arquitecto Javier Quevedo. Fue muy amigo mío, él estuvo encargado de construir la primera sucursal del banco en la calle Pichincha.

El señor Laniado había visto ya decenas de logos que rechazaba y Javier le preguntó por qué no trabajar conmigo, trabajar como freelance. Fue un pedido para mí de crear un logo de un banco que empieza, era una cosa importante, pero en ese tiempo nadie consideraba tan importante el logo, cuando lo presenté los directores del banco me querían matar. Dijeron: “¿Ese logo para banco?”. Me costó quince días de trabajo, día y noche, hasta llegar a la conclusión de que no existen logos para bancos, sino que yo tenía que diseñar el logo para el Banco del Pacífico y esto se hizo.

E: ¿Y cómo fue su encuentro con el señor Laniado?

PM: El primer encuentro no fue muy positivo porque yo lo visité a las 7 p.m. después del día de trabajo. Yo estaba cansado, él estaba cansado, entré a una buhardilla, no funcionaba el aire acondicionado, todo el piso estaba lleno de logos. Antes de ofrecermé una silla, me preguntó qué opinaba sobre un logo, yo estaba cansado y sólo respondí: “nada”. Me preguntó por qué, le respondí que él me había llamado para diseñar el logo, yo no tengo que opinar sobre otros logos, él no estaba contento y por eso me llamó a mí. No de forma impertinente, muy sencillo y claro. Comencé a entrevistarle a él, que me contara de su banco.

Una hora y media sólo escuchando. Era tan impresionante que me fascinó hacer su logo. Le dije que me fascinaría hacer su logo, pero que tenía dos condiciones: 1) Yo no acepto ningún cambio. Lo que haga, usted lo acepta o lo rechaza, pero no me lo cambia; él me respondió que no podía aceptar cualquier cosa y me preguntó por mi segunda condición: “Usted va hacer un banco con computación, usted contrató a IBM para que le desarrollara los programas, usted confía en eso. Confíe en Peter Mussfeldt, lo que haré valdrá para usted, ¿acepta la condición?”. Me dijo que ok y me volvió a preguntar por mi segunda condición. Es que cuesta tanto, me dijo que cómo iba hacer eso, si ni siquiera sabía lo que yo iba hacer, volví a sacar lo de IBM, si pagó lo que ellos piden, es cuestión de confiar y que ese era mi precio.

La importancia del logo vino con el tiempo. El logo solo representa a la empresa, pero ella es la que le da valor al logo, si cautiva con su producto el logo asimila estas características, la fama de la empresa y se vuelve conocido.

Después me llamó el Banco Continental para diseñar el logo, pero ellos no quisieron pagar lo que pedí.

E: Usted después dice que se arrepiente de haber hecho el logo de esa forma.

PM: Es una opinión muy personal, yo creo que en cierta manera es un crimen porque rompí como extranjero a una idiosincrasia que yo no estaba suficientemente involucrado, sino que impuse un estilo como extranjero, ignorando que existía una historia, un trasfondo de lo que es la cultura ecuatoriana, hice una gran ruptura y demasiado moderno que personas comenzaron a seguir este camino. Terminando lo que es su propia idiosincrasia. Es decir, el Ecuador debe volver a sí mismo a través del tiempo.

En el 2000, cuando diseñé el logo para el MAAC, tú ves ahí la mezcla de la contemporaneidad y también rescatando la gráfica autóctona.

E: ¿Por qué siempre usa tipografías?

PM: Amo la tipografía y no soy para nada un tipógrafo, no tengo suficiente conocimiento, pero me fascina la increíble sencillez que consiste la tipografía. Cada letra es una obra de arte, que cosa más linda es una A o una R o una S. Cuando lo analizas, es algo precioso, la síntesis de la letra. Por eso casi todos mis logos se basan en esa síntesis.

La claridad, las formas de las letras, no hay forma más sintetizadas que la letra, es impresionante.

Nuestra comunicación es a través de la letra. Se ve en parte de mis logos, tengo logos que son más abstractos. Mientras más me desarrollaba como diseñador, más me interesaba la tipografía. Con los logos me convertí de a poco en diseñador gráfico, una evolución de director de arte a diseñador.

E: ¿En qué momento le comenzó a gustar estar en una agencia?

PM: Bueno, yo acepté este puesto de director de arte sin saber nada. No tenía un conocimiento real de lo que involucra ser un director de arte, relación con los clientes, manejar un equipo. Por eso yo aprendí todo en Ecuador.

En mis 20 años que trabajé en Norlop, entablé amistades con los clientes que me siguieron después de que salí de la agencia. Estaba harto de la publicidad, ya no quería seguir trabajando en ello. Porque me quitó todo mi tiempo, toda mi libertad.

Fundé mi estudio solo de diseño y todos los clientes que quedaron conmigo no en publicidad, sino en diseño.

E: ¿En su época en Norlop cuál fue la marca con la que más le gustó trabajar?

PM: Me gustó bastante la cervecera porque nosotros hicimos la campaña de Club. Diseñé las etiquetas de Club también, Buchanan's que estaba abierto a la creatividad, el Banco del Pacífico. También clientes pequeños, recuerdos positivos, pero en lo personal es el del banco.

E: ¿Qué papel cree haber tenido en el desarrollo del diseño gráfico en el Ecuador?

PM: No lo sé, es una pregunta muy tramposa en cierta manera, porque cuando yo vine al Ecuador ya existía el diseño gráfico, porque fuera el estado todas las empresas se identificaban por sus avisos, no había la profesión pero sí había diseño. Más bien, creo yo que, probablemente, y ahí viene el problema que tengo conmigo mismo, que el logo del Pacífico fue un catalizador para toda una generación que empezó a diseñar, porque daba un parámetro de ahí en adelante, como lo que también se puede diseñar. No había plagio, pero sí fue como un trampolín de guía que se puede hacer cosas modernas en el Ecuador. Todos creen que ese es el papel que hizo este logo, nuevos criterios mentales, que se pueden hacer diferente las cosas. Rompiendo el esquema tradicional. Para mí fue inconsciente, cuando tuve la consciencia que sí rompió esquemas, pero también hizo daño porque la gente ya no mira hacia atrás, solo mira adelante y uno debe mirar hacia atrás también porque el bagaje cultural que existe en el Ecuador es absolutamente increíble. Por eso, posteriormente, trato de rescatarlo. Por ejemplo, en el logo del MAAC.

E: ¿Es por eso que usted hizo el pictograma de los pájaros y la exposición de los soles?

PM: Exactamente, todo eso tiene que ver con una forma de rescatar y demostrar que el pasado es importante. De no copiar, sino de analizar el pasado. Fue una manifestación de protesta, rescatar el pasado, pero dándole el toque moderno. Atrás hay una carga de sabiduría que se puede utilizar en nuestros tiempos. Una involucración a una cultura que no era mía, pero ahora sí soy parte de esto. Como ahora sí soy parte de esto y tengo el valor de mirar hacia atrás, me cautiva, me fascina la versatilidad, las soluciones que tienen. Ecuador sí va a tener una evolución de lo que tiene ahora. Estamos con conceptos muy globalizados pero en unos diez, quince años Ecuador va a tener un perfil muy propio. Tenemos suficiente cultura para hacer gráficos inspirados en el pasado, pero con una imagen contemporánea. Volver a lo nuestro, no se puede inventar lo de hoy sin cultura pasada.

E: ¿No ha tratado de hacer lo mismo con Alemania?

PM: No, porque yo salí de Alemania cuando tenía 24 años. Yo he vivido en Ecuador el doble de ese tiempo y mis conocimientos fue algo que acumulé hasta que lo pude aplicar en mis trabajos gráficos. El nuevo mundo en el que me involucré conscientemente no me daba raíces diferentes, yo no me siento como un inmigrante, sino que conocí que en Ecuador existe un mundo que me cautivó como persona y como creativo. Utilicé este trasfondo para encontrarme a mí mismo. Es mi obra, para las personas y para mí también.

Cuando hice los pájaros era una protesta a los artesanos que viven cómodamente del pasado sin aportar nada propio. Protesta contra el plagio, vivir del pasado sin aportar nada propio. Mis raíces culturales son del otro mundo, pero mi formación como creativo es de aquí en el Ecuador.

E: Se formó como diseñador a partir de logos, pero ¿y cómo artista?

PM: También, como estudiante no haces obras. En mi trabajo como diseñador, pero en mi tiempo libre me dedicaba a mis obras. En mis grabados, formé artistas en grabado. Fui profesor en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil. Traje la primera prensa de grabado.

Después me involucré en el trópico, primero viví en Quito y me quede fascinado, después vine a Guayaquil cuando me contrataron como director de arte. En el 74, 75 o 76 hice mis diseños de soles. El motivo es que yo me convertí en una planta tropical, el sol para mí era vital, el sol apenas salía, todo era verde, algo que como alemán no conocía, aún con sol hacía frío y yo como planta necesitaba del sol.

Hasta que un día me di cuenta que no había gráficos del sol, ni en precolombino, ni como contemporáneo, solo cosas chiquitas de lo que es nuestra esencia: el sol. Decidí hacer una serie de soles, además con conciencia y dualidad que el sol en Alemania es femenino: “disona”, en Ecuador es masculino. Existe una discrepancia en mí, porque por un lado considero la mujer es más importante porque es quien une la familia, la crea, que está presente, la mujer es quien tiene toda la carga, en muchos de mis soles existe esta dualidad de lo femenino y lo masculino.

Quise retratar algo más que soles, quise retratar la dualidad entre lo femenino y lo masculino, soles muy figurativos donde hay hombres y mujeres. Son muy sensuales. Para mí era bien importante la involucración del sol en la cultura del Ecuador.

Ecuador se refleja en mis obras que tienen una influencia tropical por una parte y la otra de las culturas anteriores. A mi manera y no forma de copiar, mi manera, mi tiempo, desafiando.

Cuando hago logos solo me concentro en poner las cosas en una sola. Cuando dibujo, pinto, ya pienso en otro cuadro, una serie de las cosas.

E: Camisetas Galápagos.

PM: Me molestó que no haya cosas creativas, me decidí que iba a haber personas con camisetas mías con diseños míos. Empecé a diseñar camisetas para el Ecuador. Quise hacer una serie de animales de Galápagos. Para cautivar a los turistas quise plasmar el animal de forma creativa. Yo empiezo en blanco y negro, miraba y no me funcionaba los colores de los animales de Galápagos hasta que un día decidí olvidarme de los colores reales y poner los colores que quería. Los puse vestidos de domingo. Fue la primera promoción a nivel turístico que no le costó al gobierno.

Hace dos o tres años se hizo una reimpresión de las camisetas de parte de La Favorita porque Galápagos fue declarado como un Patrimonio de la Humanidad, fue un buen resultado. Me han pedido que siga pero esto ya pasó de época.

E: ¿Cuál es la responsabilidad de crear una marca?

PM: La responsabilidad es compartida con el equipo de marketing de la empresa y el diseñador. Muchas veces ese equipo no está al nivel de la comunicación visual, sino de ventas. La responsabilidad del diseñador es la marca que se la ve, es un resultado de mucho estudio y pruebas de tendencias. Yo diseñé otras marcas: Banco Popular (que ya no existe), del Banco Bolivariano. Si el banco tiene la calidad, eso también asume el logo, así es con los productos y las marcas en general.

La responsabilidad del diseñador es enorme, pero se da demasiada importancia al marketing, debemos trabajar con intuición y dejar al creativo más espacio, la marca puede fracasar por mucha investigación, poner muchas cosas que hace muy pesado.

E: ¿Quiénes y qué cosas son sus referentes al momento de crear?

PM: No tengo exactamente referentes. Mi trabajo como pensador creativo me da una enorme facilidad de dar soluciones, no en rapidez, sino con más conciencia que otros no tienen. El bagaje cultural, aunque cada logo me cuesta bastante igual, pero me da facilidades de pensar diferente.

E: ¿Cuál es su proceso creativo al momento de diseñar?

PM: No existe un proceso creativo. Me involucro hablando de la parte comercial, el proceso creativo libre es una libertad total porque son yo y mi cerebro. En cuestión de logo es el mercado actual que yo conozco y donde no hago una investigación y me doy cuenta en donde está la importancia. Es una relación intelectual. Como cuando hice el logo del IEPI que para mí fue bastante claro lo que el IEPI quería comunicar y lo que hacía: defender el patrimonio cultural del Ecuador. Quise crear un centro que tiene varios enlaces que crean y ese centro es la protección. Es difícil de explicar un logo porque a la final el logo no hace a la empresa, las cualidades de la empresa es el que da el valor y significado del logo.

E: ¿Por qué no le gusta la palabra artista cuando se refieren a usted?

PM: Porque todo el mundo hoy se denomina artista, el mediocre, todos, una palabra que hoy se usa para muchas cosas que realmente hay que buscar otra palabra. El artista hoy está enterrado. Me siento más protegido como diseñador, el artista ahora es como una élite, no soy ninguna elite, yo soy diseñador que trabaja una parte para el comercio y otra parte para mí. Si le gusta bien, sino se queda en mis cajones. Así fue con los soles.

E: ¿Por qué no usa computadora?

PM: No me llevo bien con la tecnología. Siempre me ha asustado, no manejo, no tengo carro, no sé manejar. Computación nunca he tenido el interés, no tengo ni seguridad. Otras personas lo hacen, yo solo estoy con mi lápiz.

E: ¿Piensa alguna vez retirarse?

PM: No, seguiré creando hasta que muera.

E: ¿Por qué decidió abrir su propio estudio de diseño?

PM: No quise estar sometido a la dependencia de la agencia, muchas personas y muchos criterios, muchas ideas murieron en la agencia antes de que salga afuera. No lo encuentro conveniente y me resultó cansado, en mi estudio soy quien decide y quien se ve con el cliente. Clientes muy difíciles porque no están formados visualmente y les resulta difícil aceptar que no esté en su idiosincrasia, me toca acoplarme a lo suyo y diseñar parte de su mundo visual.

Formé el estudio con Raúl Jaramillo, una persona con mucho talento, después vinieron más personas con más talentos, pero principalmente nosotros dos. Comenzamos a buscar los clientes y los que vinieron con nosotros.

E: ¿Cómo es muy diferente el modo de trabajo en estudio?

PM: Nosotros conseguimos clientes por recomendación, recibimos clientes, no visitamos. Solo en necesidad que tengo que conocer instalaciones.

Sesión 5 con Peter Mussfeldt

Esta entrevista se realizó el 10 de julio de 2014 con el propósito de conocer las relaciones interpersonales de Peter Mussfeldt.

E: ¿Quién fue la primera persona con la que se relacionó en Ecuador?

PM: La primera persona con la que me relacioné fue desde Alemania, el señor Mario Müller quien estudió conmigo en la Academia de Arte de Dusseldorf, nos hicimos muy amigos, íntimos amigos. Tanto que cuando yo decidí aceptar la invitación para venir al Ecuador, que fue una invitación de su papá, me involucré tanto en la familia que ellos se convirtieron casi como mis padres y él casi como mi hermano.

E: ¿Cómo nace la invitación para visitar Ecuador?

PM: Los padres de Mario lo visitaban varias veces al año durante su estudio en Dusseldorf, el señor Kurt Müller era alemán y su esposa de Checoslovaquia, ambos judíos. Salieron de Alemania debido al fascismo que azotó a toda Europa. Al conocer a los padres de Mario, nos llevamos muy bien y cuando él quiso regresar al Ecuador el señor Kurt Müller le dijo: "trae a tu mejor amigo" y así fue como yo acepté venir al Ecuador. Yo igual tenía mi aprobación para el siguiente ciclo para seguir estudiando, y así fue como yo acepté la invitación y aún sigo aquí.

E: ¿Cómo conoció a su primera esposa?

PM: Ella trabajaba en la agencia Norlop que se formó en el año 63, Silvia Rivadeneira Avellán. Yo empecé a trabajar en el mes de noviembre y meses después la agencia empieza a trabajar oficialmente. La agencia empieza unos meses después en el 63. Fue ahí donde nos enamoramos. En el año 64, nos hicimos más íntimos, en el sentido de que nos queríamos más y decidimos casarnos.

E: ¿Cuántos hijos tiene en su primer matrimonio y qué hacen?

PM: Tengo dos hijos. Joaquín, el mayor, que tiene 49 y Santiago, que tiene 39. Joaquín actualmente trabaja en Línea Verde, son souvenirs sobre el Ecuador que en parte estoy ayudando con los diseños y esa es su dedicación total. La marca Línea Verde tiene una apertura turística que están situadas y muy bien representadas en algunos centros comerciales del país como en Guayaquil, Manta, Salinas y también cuenta con una isla en el duty free del Aeropuerto Internacional José Joaquín de Olmedo. Ese negocio Joaquín lo maneja junto a su madre con quien tengo una excelente relación, tanto que diseño para ellos. Joaquín se casó con María José Rizzo quien es empresaria, tiene su negocio propio. Juntos tienen tres hijas: Andrea(15), Josefina (12) y Alejandra (10).

Santiago estudió en la Universidad Casa Grande, durante dos años fue nombrado el estudiante más creativo. Al casarse, deja Ecuador, se muda a Miami e ingresa a una escuela especializada en publicidad obteniendo excelentes calificaciones, tanto que su portafolio fue considerado uno de los mejores a nivel de Estados Unidos. Ahora ingresó a una agencia de publicidad como Director de Arte, después como Director Creativo y hace poco formó su propio estudio de diseño.

Nos mantenemos en constante contacto y visita el Ecuador de vez en cuando, él se casó con Rosa María Roldós Arosemena quien también es Directora Creativa en la agencia de publicidad en Estados Unidos. Tienen 2 hijos: Milla (10) y Sebastián (7).

E: ¿Cómo conoció a su actual esposa?

PM: Es un tema muy personal. De mi anterior matrimonio, yo me separé primero de una manera psicológica, tal vez por mi trabajo y el proceso creativo que muchas veces te mantiene alejado del mundo real que te rodea. Me enfrenté solo, a mí mismo, y esto ocasionó un desenlace no poco grato para dos personas que finalmente se separan, ambos sentamos cabeza y nunca perdí el contacto ni con ella ni con mis hijos.

A María Mercedes la conocí en todo ese tiempo de crisis con mi primera esposa y ahora tenemos 31 años de casados. Tenemos a Karla (29). Ella sigue en cierto modo mis pasos, estudió en Argentina comunicación, ella nació en un entorno creativo. Nuestra casa está llena de obras mías, ella pinta, dibuja, diseña y eso influye en su criterio sobre lo que debe ser exigente para cada uno.

Todos se llevan bien, como dirían aquí: como carne y uña, desde los mayores hasta los menores tienen una relación excelente. Como hermanos se quieren muchísimo.

E: ¿Alguna anécdota especial que recuerde de alguno de sus hijos cuando estaban pequeños?

PM: Hace muchos años existía una empresa que hacía muebles en Cuenca, se llamaba *Arte Práctico*. Joaquín tenía una edad en la cual estaba consciente de que esa era una empresa que fabricaba muebles y yo le estaba haciendo unos avisos, diseñé la marca, folletos, en sí todo el material visual y cuando abrieron su primera tienda en Guayaquil, Joaquín decía: “Esta es la tienda de papi”. Me dio gracia la inocencia de Joaquín en ese entonces, no comprendía que yo trabajaba para otra empresa .

Y tengo otra anécdota, así mismo, con Joaquín, él siempre tuvo un gran talento para dibujar, con su corta edad hizo cosas realmente preciosas y yo lo animé siempre. Dibujaba en papeles pequeños, pero yo quería que también hiciera cosas más grande, hacía casas, casas que solo existían en sus fantasías. Con seis o siete años, él entró al colegio Alemán y en la primera semana la profesora lo dañó de por vida, su profesora de dibujo, porque ella le enseñó a hacer el dibujo de la casa correcta. Entonces toda la creatividad del niño se fue, él llegó a la casa y me dijo: “Papi, ya sé cómo hacer una casa”. Feliz, y yo le dije: “Bueno, enséñame”. (DIBUJO DE PETER). Y ahí terminó su creatividad, para él así eran las casas y lo que tenía antes en cabeza se le olvidó y se quedó con lo que le dijo la profesora. Y así se puede hacer daño a un niño o joven con talento, inconscientemente, porque los niños se adaptan a lo que les enseñan. Cuando yo daba clases, nunca les enseñé nada a los alumnos, yo solo los llevé a conocerse a ellos mismos, cada uno descubrió más de sí mismo. Di clase en la escuela de Bellas Artes, en la Universidad Laica, Universidad Casa Grande, nunca traté de involucrar al alumno en mi criterio, que no hagan lo que yo pienso, sino que hablar con el estudiante con cada uno y ver lo que hace, lo que puede crear y llegar poco a poco a su verdad para que el se descubra a sí mismo.

Es importantísimo dejar que cada uno desarrolle su creatividad a su manera, eso lo aprendí con la anécdota de Joaquín, cuando desde muy pequeño me di cuenta que las personas influyen al momento de crear algo. Realmente ahí terminó la aventura de crear de mi hijo y de niño nunca más volvió al proceso de crear algo propio de su cabeza, hasta ahora que tiene su propio negocio.

Así es como pueden matar la creatividad, inconscientemente, como una manera de no saber cómo puedes inculcar a un niño creatividad hacia él mismo para que él se sienta seguro de lo que hace.

E: ¿Con qué colegas todavía mantiene una relación estrecha?

PM:Estrecha no se podría decir. Tengo una buena relación con Pablo Iturralde, Belén Mena, Esteban Salgado, Silvio Giorgi, Osvaldo Guerrero, amigos de la parte creativa que trabajan en diseño.

Esteban Salgado es el diseñador de mi libro *Soles*, también tengo una excelente relación con una diseñadora de Quito, Liliana Gutiérrez, a nivel amistad y a nivel profesional porque admiro mucho lo que está haciendo, mi relación es más de admirador que de haber trabajado juntos.

Cuando salí de Norlop y no tuve más relación profesional con la agencia, decidí separarme para abrir mi propio estudio y vivir mi vida por mi lado porque yo estaba realmente cansado del estrés, del poco tiempo para vivir tu vida, no tenía libres ni los sábados, ni domingos, no tienes vacaciones, entonces es demasiada dedicación que te quita todo el tiempo para vivir una vida propia. Ese fue un gran motivo de porque decidí dejar Norlop.

Con Francisco Solá Medina, casi nunca nos vemos, pero cuando nos vemos es con un gran cariño y después había una excelente relación con María Eugenia Granja que era mi secretaria.

Con estas personas tuve más contacto porque después de un tiempo crearon otra agencia y yo hice algunos trabajos con ellos, como para otra agencias también. Después conocí a Rodrigo Bustamante que trabajaba en la revista Vistazo. Connie Hunter es más bien una relación de colegas, nos vemos, conversamos, intercambiamos ideas, tengo una excelente relación con todos ellos.

Así mismo con personas de afuera: José Luis Petrana, Manuel Estrada y Norberto Chaves.

E: ¿Quién le sirvió de guía los primeros años?

PM: No tenía ningún guía en absoluto, fue una lucha solitaria en aprender y para ser competitivo, para crear una correcta y eficiente imagen en la que trabajé. Tuve buenos amigos, pero no un guía que me abra un camino, personas de confianza sí.

E: ¿Qué colegas y amigos fueron su apoyo durante sus primeros años al ser extranjero?

PM: Preman Sotomayor, excelente diseñador, fue la primera persona que contraté en Norlop a nivel creativo. Existe mucha confianza, nos damos críticas constructivas, mutuamente, una persona íntegra.

E: ¿Lo trataron de algún modo especial por ser extranjero?

PM: Siempre trabajé por lo que quería, nunca tuve un trato especial. A mí me sacaron el jugo, me hicieron trabajar y yo con gusto trabajé, yo creo que mi involucramiento me hizo ser parte de ellos.

Sesión 6 con Peter Mussfeldt

Esta entrevista se dio el 14 de julio de 2014 y se quiso descubrir más acerca de los acercamientos del personaje con la libertad. En entrevistas anteriores, él habló bastante de este tema y al parecer es un tema central en su vida ya que abarca varios aspectos, desde su relación con los demás hasta cómo crea sus obras y las critica él mismo.

E: Frente a la libertad, ¿qué opina de ella?

PM: Bueno, esa es una pregunta bien difícil de contestar ya que tengo muchos pesares en donde querían limitar mi libertad.

Cuando yo nací, en tiempo del fascismo, como niño no sentías tanto eso, pero sí me daba cuenta. Cuando era niño, tenía 3 o 4 años, y desaparecían personas que eran parte de mi entorno y no sabía todavía que eran judíos, que eran personas que por el régimen nazi no eran deseados y los eliminaron. Me daba cuenta

que dentro de mi entorno faltaba algo que existía y de un momento a otro ya no existía, esto no tiene que ver con libertad, pero me preparó lentamente para muchas otras cosas.

Cuando terminó la guerra en el 45, tenía yo 7 años y nosotros como niños estábamos acostumbrados de saludar a todo el mundo con los saludos oficiales que eran que tenías que levantar el brazo y decir Heil Hitler, Salve Hitler. De una manera u otra nos quitaban esta libertad de expresión que era parte ya de nosotros como niños, es difícil de entender que ya no se pueda decir esto. Entonces ya nosotros nos sentimos como niños violados en algo que era parte de nosotros de saludar Heil Hitler, no tiene que ver con el régimen, sino la costumbre que te fue inculcada de que así debe ser y luego dicen que ya no debe ser así. Entonces hay una limitación que como niño sientes sin saber las razones, sin que te den razones, simplemente ya no se dice eso, no lo digas.

Después vino el asunto de la posguerra, en donde todos los colegios y escuelas cerraron por años y nosotros no teníamos que acudir a la escuela, fue un momento de mucha libertad para un joven de siete u ocho años que pudo disponer de su tiempo, podía desenvolverse sin tener que preocuparse de aprender el abecedario, matemáticas, etc. Apenas empezó nuevamente la escuela, yo especialmente me sentí violado en mi libertad de expresión, de mi vida, de mis horas al día que eran más, donde yo podía disponer de mi tiempo cuando quise jugar, con quien quise jugar, y a donde quería ir a jugar. Tampoco teníamos papá que medía tus pasos, porque él estaba todavía prisionero en Francia, que nos enteramos después.

Ya fue una primera frustración donde notaste que los adultos te impusieran sus reglas, sus leyes. Esto me afectó muchísimo a mí y al mismo tiempo empezó también una injusticia cuando yo quería conseguir pan para comer. Tenía compañeros que tenían una posición más privilegiada, sus papas eran panaderos, eran no sé qué y tenían qué comer en el desayuno y yo no tenía. Entonces me ofrecieron: “Tú me haces el dibujo que tenemos que entregar al profesor y yo te doy mi pan”. Entonces yo acepté eso, hice sus dibujos, recibían muy buenas notas y yo de mis trabajos que hice y que entregué al mismo tiempo, tenía malas notas. Entonces me daba cuenta que había una limitación entre lo que es justicia y lo que es injusticia. A mí sencillamente por el mismo trabajo, por el mismo talento recibía una mala nota y los otros buena nota porque era un niño más querido, más apto para aprender. Yo fui un salvaje y todo lo que hice estaba mal.

Fueron cosas donde tú te das cuenta que existe injusticia cuando tú no puedes luchar, como niño no piensas, solo sientes que es injusto que a uno le dan buena nota y a mí me dan mala nota a pesar que tenía que trabajar para los otros por pan y cuando me tocó la nota a mí era mala.

Bueno, esos fueron mis primeros enfrentamientos en el sentido de lo que es justicia o libertad de expresión. Después crecimos y cuando estudiaba en Dresde nuevamente el sentido libertad, ya esta vez precisamente de expresión, fue al inicio muy libre, podíamos expresarnos como nos daba la gana en el primer año, en el primer semestre. Pero con la intención, con la malicia de conocernos. Nos sentíamos realmente como estudiantes que tenían libertad de expresión. Así nos dimos cuenta que esa expresión era una estrategia para conocernos a fondo. Nos convertimos en rebeldes varios estudiantes frente a esas imposiciones, frente a esos sometimientos, mentiras; y me enfrenté con mi conciencia, qué puedo hacer yo frente a eso. Cómo puedo romper yo una injusticia que me limita a mí en mis expresiones que estudiaba arte y nos damos cuenta que no era posible y esa fue mi decisión también después de escapar, ir a un país que realmente tenga libertad de expresión en todo sentido.

Entonces, para concretar la pregunta, mi libertad es convivencia en mutuo respeto, en donde yo me involucro en la sociedad, acepto imposiciones que son correctas para convivir en la sociedad mientras que yo también tenga imposiciones, una convivencia con un alto grado de responsabilidad frente a lo malo y lo bueno. Bueno, eso es libertad para mí, no es que tú te conviertes en un salvaje y afectas a otros, sino que tú también tienes que respetar otras opiniones.

E: ¿Usted cree que la libertad, bajo todo lo que había pasado, la consiguió a través del arte o cuando llegó acá a Ecuador?

P: No, yo creo que la libertad no tiene que ver con el arte. Como yo estudiaba arte, nosotros fuimos limitados totalmente, solo nos daban a conocer todo lo que es el arte clásico. Desde ese tiempo aprendimos todo hasta la revolución francesa y hasta los impresionistas alemanes y de ahí todo lo que era arte contemporáneo era tabú para nosotros, no lo conocimos, no nos enseñaban, era como si no existiera. Entonces a nosotros nos limitaron nuestra libertad de pensar, de salir, de investigar y con esta libertad de expresión me enfrenté cuando escapé.

Fue un shock muy grande, de entender que tú me puedes hablar de lo que te da la gana, puedes hablar mal de un presidente, poder criticar un asunto que para nosotros era tabú, puedes dibujar una figura y que no sea una figura y te aceptan. Quiero decir que fue un shock cultural difícil de entender para mí, de involucrarme poco a poco. Esto recién me marcó realmente en Ecuador. Entonces, la libertad, en mi caso, no está relacionada con el arte.

E: Frente a la creatividad, ¿qué opina de la creatividad, qué es para usted?

PM: Yo creo que la creatividad está en todos nosotros. De una manera, más presente en uno que en otros en relación al ambiente en que creces, en qué ambiente estás empezando a despertar intelectualmente. Las exigencias que se te presentan forman criterios, puede ser en las artes visuales, en la literatura, puede ser que te conviertas en un matemático muy importante. Si estás seguro de lo que quieres seguir, las exigencias se van a ir formando frente a ti.

Crear libremente es muy difícil, todos estamos sometidos en nuestra sociedad y si eres realmente libre estas empezando a romper y te cuestionan ya porque estas empezando a hacer cosas diferentes. Para mí, creatividad es lo individual que tu formas en ti mismo y que quieres presentar de una forma visual, en mi caso, visual; otros hacen música, otros cantan, pero en mi caso, visual. Esta creatividad es un camino doloroso porque está unido a una gran responsabilidad frente a ti mismo, a ser crítico frente a ti mismo, crítico feroz y todo lo que tu realmente después estás visualizando, estás sometido a un análisis propio y este análisis propio es parte de lo que para mí es creatividad, de tener el valor de aceptar lo que tú haces y mostrarlo como obra. El tema de la creatividad es muy complejo pero eso es más o menos para mí.

Creatividad es realmente un fuerte involucramiento de todo tu talento, tu intelectualidad sometida a una sana y muy feroz crítica propia donde creas tu obra, estás frente a la misma como espectador. Creatividad es crear y yo creo que cada persona puede crear, pero no está consciente que está creando. Yo veo periódicos, revistas y veo a veces que está de moda la cocina, veo personas que crean platos con un sentido íntegro de buen gusto, cómo se ve, cómo sabe, todo es creatividad. De lo que tú ves frente a ti diariamente vas a la cocina y tienes ollas, tienes sartenes, aparatos electrónicos, vas a tu estudio y tienes computadores, todo es creatividad, todo está creado detalladamente por personas que tienen la noción de convertir un objeto en algo importante. Cada tuerca en sí ya es una creatividad, todo lo que nos rodea, hay que empezar primero a pensar cómo lo hago.

E: Y obviamente usted cree que la creatividad y la libertad son hermanos, ¿o no?

PM: Sí, yo creo que sí, son una única cosa.

E: Es que recuerdo que en la última entrevista me comentaba que su hijo hacía casas y luego un día llegó y dijo: “Mira, papá, ya sé hacer una casa” y le habían cortado todo. Me gustó tanto lo que dijo: “Dejar que las personas se descubran”. Eso era creatividad para usted, eso me llamó bastante la atención.

PM: Sí, eso es importante. Eso fue en sentido como profesor, cuando tú estás frente a estudiantes, mi tarea es enseñar. Entonces, yo vi dibujos de los estudiantes y vi mucha obra ajena. O sea, dibujaban cosas que no era muy propio de ellos, dibujaban cosas que veían en televisión, en la prensa, en revistas y yo me senté con cada uno, analizaba su hoja de dibujo y les decía: “Acá, este es muy importante, pero tú lo querías borrar, no lo reconocías pero era lo más propio tuyo”.

No usamos más borradores, cada hoja queda tal como es sin borrar nada. Sobre lo más propio que tenían los estudiantes comenzábamos a trabajar para que cada uno se vaya descubriendo a sí mismo poco a poco. Esa fue mi forma de estudiar, yo nunca corregí sus hojas, nunca hice ninguna línea para decirles qué tienen que hacer, nunca fueron Peter Mussfeldt's mis alumnos, siempre fueron Carlos, Federico, Néstor,

cada uno quedó con su propia personalidad. Eso fue lo que yo quise inculcar, no enseñar como yo dibujo. Poco a poco iban perdiendo ese miedo, ya no tenían que borrar lo que ellos creían que estaba mal. Esa fue una forma de enseñanza que no es muy común. No aprendían a dibujar conmigo, aprendían a ser ellos mismos.

E: ¿Qué papel ha tenido la literatura en su vida?

PM: Mucha, yo desde niño. Desde los ocho años yo ya empecé a leer libros y con diez años ya había leído cientos de libros. La literatura para mí siempre fue importante, fue parte de mi niñez. Lo que yo veía en los libros quería realizar como niño. De hecho, acepté venir a Ecuador porque yo leí sobre Ecuador y siempre me fascinaban las esculturas antiguas. La literatura para mí siempre tuvo importancia hasta el día de hoy.

Un libro que impacto en mí fue *El Cuarteto de Alejandría*, por Lawrence Durrell, era importante porque era un libro de cuatro tomos y que trataban una única situación de cuatro diferentes ángulos, cuatro diferentes perspectivas. Este libro es un libro que trata una única situación de tantas diferentes maneras que me quedé fascinado porque yo empecé mi vida en mi arte de esa forma, esto podía ser así, o de esta otra manera. Esta es la gran influencia de este libro en mi vida porque después hice yo los soles, figuras, tantas otras creatividades que hice y nunca termina una cosa en lo que puedes ver, sino que siempre puedes verlo de otra forma, ver más allá.

E: ¿Cuáles son sus autores favoritos?

PM: En su mayoría clásicos, la mayoría tendría que darte escrito los nombres. En cuanto a literatura moderna no podría decirte la verdad quiénes son los autores.

E: ¿El cine, qué rol ha tenido en su vida?

PM: No ha tenido mucha influencia, más bien no conocimos en Alemania Oriental muchas películas, más que los clásicos italianos que sí me impresionaron. En Alemania, solo vimos cosas fascistas que cambiaban el sentido de las obras originales.

E: La primera vez que nos vimos usted dijo que cuando llegó acá a Ecuador le pareció un paraíso, pero que si ahora usted pudiera escoger no recomendaría este país. Supongamos que otra persona viene, otro Peter Mussfeldt, alguien joven, con ideas, con ganas de crecer. ¿Qué le diría usted a esa persona, a ese creativo, quedarse en este país o escapar como hizo usted en ese entonces?

PM: Mira, yo nunca me permitiría influir de esa manera en las personas para cambiar criterios, más bien quiero escuchar qué es lo que enfrentan a sí mismo, qué tan preparado está frente a sí mismo, qué tan razonable es frente a sí mismo para empezar una eventual, no influencia, sino una diferenciación entre valores. Entonces, cuando yo vine al Ecuador me pedían hablar de la política, de Velasco Ibarra, de Carlos Julio Arosemena, que en ese tiempo habían esos problemas políticos. Políticamente, no estaba nada preparado yo para asumir algún criterio, lo que yo vi socialmente fue pobreza, pero pobreza diferente a la que existe hoy. No había pobreza unida a crímenes, a violaciones, asuntos graves como se forman bandas, como los niños son distorsionados. Era todo lo contrario, encontré un Ecuador en el que desde el pobre hasta el rico tenían una increíble unión y cariño hacia sus niños. Eso fue lo que me fascinó y lo que me hizo decidir, realmente que este es un país que respeta todo esto. Porque mientras yo estaba en Ecuador, en Alemania hacían campañas para que la gente sea buena con los niños y hoy Ecuador está en la misma situación, los niños no son tratados muy bien, los niños son vendidos, violados y las familias no son tan únicas como en ese entonces. Existe un cambio social que no evolucionó de manera positiva.

Esto es lo que me haría decidir no quedarme en Ecuador si tuviera que volver a escapar, porque no habría diferencia, no habría nada que me cautive. En ese entonces, las personas me recibían con cariño, pero ahora el panorama es totalmente diferente, no tienes idea lo diferente que es. Era un Ecuador natural, consciente de lo que es cariño y amor. Eso fue lo que me hizo quedarme.

E: ¿Qué rol ha tenido la música en su vida?

PM: No mucho, nunca necesité música para dibujar, trabajar, pintar. Me gusta escuchar música clásica, también la música de mi hija que es más moderna, más actual. Pero no la necesito, como joven nunca fui cercano a la música. Me gustan los grandes clásicos europeos, alemanes, franceses.

E: De los clásicos, ¿quién le gusta?

PM: Beethoven, Mozart. Me gusta la ópera, pero la verdad todo esto no es algo que tiene tanta importancia en mi vida. Me gusta ir al teatro, teatro moderno, pero no me hace falta. Nada de esto tiene influencia en mí, excepto un músico, hay un músico que sí tiene influencia en mi trabajo que es Joan Sebastián Bach porque él es muy constructivo y mi obra también es muy constructiva. Mi obra yo la construyo, no solo la dibujo, la pinto, sino que la construyo realmente. Por ejemplo los pájaros, que no es arte, sino una obra gráfica que es construida.

E: Frente al diseño, ¿qué ha significado el diseño en su vida?

PM: Me alimentó. Lo empecé porque tenía que ganar mi vida, por necesidad. En ese tiempo, en Ecuador el artista podía morir de hambre, entonces me daba cuenta al instante que si tú quieres vivir y quieres pintar tienes que tener un trabajo que te genere dinero para poder comprar pinturas, materiales, etc. Eso fue realmente una fase de que yo quiero crear libremente mi obra y no crear una obra para que le guste a x persona para vender, no, yo quería hacer mi obra sin importar a quien le guste, porque yo gano mi dinero acá y mi obra acá, libre, sin que exista una tendencia porque a él le gusta, quiero una obra así. No, yo hago mi obra como quiera y te va a gustar también.

Aquí hice mi dinero para poder hacer obras. Ese fue desde el principio mi objetivo, crear una dependencia económica para poder crear. Crear obras siempre representa gastos, si quieres hacer obras te cuesta la pintura, materiales, te cuesta todo. Si quieres exhibir te cuesta también, y por eso muchos artistas no pueden exponer porque no tienen. Ese sistema de generar recursos para que puedas crear no fue entendido por mis contemporáneos, me acusaban de que soy capitalista. Yo podía hacer grabados, dibujos porque tenía la independencia económica. Eso lo entendí a la primera semana de vivir acá, si yo quiero vivir tengo que trabajar.

E: El papel de la familia en su vida.

PM: Difícil, yo nací en una Alemania que estaba preparándose para la guerra. Entonces, yo era un niño de guerra, sin padre. Mi relación solo era con mis hermanos, mi mamá y mi abuela, porque todos los hombres estaban en la guerra.

La relación familiar era que nosotros teníamos muchas libertades porque no teníamos la mano dura del padre y mi mamá era mamá y papá, mi abuela también. Entonces, no conocimos nunca esta vida familiar que conocen ustedes, vivimos en un país convulsionado por la guerra, los bombardeos, por los problemas que representan la guerra. Nuestra vida familiar era de sobrevivir, de tener hambre, y la posguerra fue más difícil todavía. Entonces, nunca había esta unión como en donde ustedes nacieron, con familia unida, yo solo vivía con mi mamá, abuela y hermanos, todos nuestros parientes vivían muy lejos. Entonces no había esta unión familiar hasta que crecí un poco más, de ahí vino mi papá y tuve una muy mala relación con él, porque nosotros fuimos unos salvajes posguerra que no conocían reglas, más que las nuestras. Mi mamá tenía más o menos firmeza, pero cuando vino mi papá...

E: Nunca le pregunté, ¿cómo se llamaba su mamá?

PM: Anneliese.

E: ¿Y su papá cómo se llamaba?

PM: Karl. Y bueno, con mi papá no había ninguna buena relación porque nosotros como niños no lo aceptábamos porque nos fue impuesto. Tenía diez años cuando conocí por primera vez a mi papá y eso se mejoró con el tiempo, después ya trabajaba, estudiaba. Pero la relación en el sentido que ustedes la viven fue deficiente, no tenía este hogar de paz, cariño, amor, no lo conocía.

E: ¿Pero esto fue debido a la guerra?

PM: Debido a la guerra, claro. La familia no fue unida porque no había papá, no había vida familiar en ese sentido, había una vida para sobrevivir, de miedo, de tantas cosas. Los últimos años de la guerra vivimos en un sótano, era terrible. Todas las mamás eran unas increíbles mujeres, no sé cómo podían sobrevivir con niños, alimentarlos y que sean niños sanos y correctos. Fue una época muy grave, creo que no tengo yo el derecho de juzgar esto, sino más bien solo puedo describirlo. Entonces como conclusión, mi vida familiar fue muy difícil, porque no había papá.

E: ¿Y su familia aquí en Ecuador?

PM: Bueno yo formé mi familia en el año 64, me casé con Silvia Rivadeneira.

E: O sea, me refiero más al rol que tuvieron en su vida.

PM: Cuando nació mi primer hijo, Joaquín, creo que fui un padre muy severo. Fui muy exigente en disciplina, en todo sentido. Yo creo que esto eventualmente afectó en la formación de mi hijo y con los años nació mi segundo hijo, Santiago, que sí se convirtió en una persona con menor presión, porque me conoció más de lejos que de cerca, al menos los primeros años, psicológicamente. Pero con mis hijos siempre hubo una relación excelente, tampoco con mi primera esposa hubo una mala relación, más bien yo me alejé como persona. Y en mi segundo matrimonio, con Mercedes, nació Karla, ya era un padre diferente. Tú como padre frente a una niña tienes una condición diferente, la diferencia entre un niño y una niña es abismal. Una niña con cuatro, cinco años ya te manipula, ya es un personaje, los niños en cambio son más inocentes.

Entonces, vivía dos formas familiares diferentes, siempre tuve una relación excelente con mi primer suegro y suegra y también en mi segundo matrimonio. Nunca tuve problemas en ese sentido, siempre fui muy consciente en dónde me encuentro, con quién me encuentro y cómo me puedo entregar a una familia.

E: El rol de la amistad en su vida.

PM: Importante, siempre me entregué más como otros a mí. Siempre daba más cariño de lo que recibí. Nunca sentí esto malo, sino cuando pasan rupturas, ahí me sentí en cierta manera traicionado. Con muchos amigos que por parte mía había una amistad sin límites y no sentí que respondieran de esa manera, pero eso fue con ciertas personas y con otras mi amistad ha durado toda la vida. Hay unos que ya han muerto, que eran de las personas más importantes, como Mario Muller, que con él vine a Ecuador y mi amigo Manfred Kuttner de Alemania, pintor. Estos eran mis amigos más cercanos en mi vida.

E: Usted me dijo, en la primer entrevista que tuvimos, mencionaba que aún ahora no se considera tan talentoso. ¿Por qué?

PM: No, claro que no y todavía es así. Yo nunca digo que tengo talento, más bien lo que empiezo yo como niño, pensando y dibujando hasta que poco a poco clarifica, por eso digo yo que debes tener una altísima disciplina para crear obra, ninguna obra mía fue hecha con facilidad. Es muy complejo, mi obra es 10% talento y 90% trabajo. Muchos tienen 90% talento y ponen atrás 10% de trabajo, por eso no surgen, no avanzan. Hay muchas personas que tienen un talento increíble, pero no tienen la disciplina atrás de eso.

E: Es decir que la autocrítica en su vida ha sido...

PM: Fuertísima, demasiado fuerte. Mi esposa con mi hija me dicen que está mal pensado así, pero siempre es mi inseguridad. A veces pongo ciertas reglas hacia otros, pero también me las pongo a mí mismo. Si yo hago un logo para un cliente y le pongo mis reglas de que no tienen el derecho de cambiar nada, si no le gusta lo que diseño, hago otro. Si yo acepto frente a mí un trabajo que hago significa que pasó por todos los recursos de autocontrol, autodisciplina hasta que digo ya, este está bien, pero otros no conocen esto. Entonces cuando un cliente me dice que no, yo le digo mira, si yo presento a usted un trabajo que pasó mi crítica, no existe crítica más feroz que la mía. Entonces es esto, o es otra cosa. Así fui con el Banco del Pacífico, con muchos otros logos, y así fue también con el logo que hice para el IEPI.

La autocrítica, disciplina y mi forma de hacer, pensar es un poquito más vaga hoy, pero sigue con disciplina. Yo no hago cosas que no acepto frente a mí, si no acepto yo.... Hay pocas cosas donde yo aflojo.

E: Usted mencionó la inseguridad, ¿como artista, como diseñador se considera inseguro?

PM: Sí. Mira, yo trabajo a veces en este tamaño (lo muestra). Y en este tamaño a mí me da tanto miedo como una hoja grande, hasta que haga la primera línea, hasta que no la haga me muero de miedo. No es hasta cuando hago la primera línea que siento valor y empiezo a dibujar, pero la primera línea es un desastre hasta que lo hago. A veces cuando hago grabados, que hace tiempo no los hago, trabajo en planchas que son así de chiquitas, de zinc, y lo que tú haces, queda. No hay como borrar, entonces tienes que trabajar con una firmeza, tienes que tener realmente en la cabeza lo que haces, lo que desarrollas.

E: ¿Y mientras va trabajando nunca le da miedo de si está haciendo las cosas bien o no?

PM: No, solo cuando hago logos, que hasta que yo acepto una cosa con cientos y cientos de diferentes propuestas hasta que llegue acá y ya, aquí esta. Es una evolución hasta llegar acá. A veces estoy llegando acá, ya está listo, pero no lo veo, sigo adelante. Después reviso lo que hice y veo que acá está ya la solución. Es un proceso creativo muy complejo hasta que llego a la solución buena, veo atrás, están todos los bocetos y ahí puede estar la solución.

E: ¿Y de joven esa inseguridad cómo fue?

PM: Bueno, la inseguridad mía es que nunca pensé que tengo talento, nunca conocí realmente la palabra talento en ese sentido sino más bien mi involucramiento con el arte o con la creatividad fue en cierta manera una escapada de este ambiente en que vivía yo como niño en Alemania. Cuando yo empecé a trabajar me inculcaron que por favor vaya a visitar en la noche clases de dibujo, entonces realmente para mí la creatividad fue el escape de esta mediocridad que me rodeaba. Ahí poco a poco se formaban mis exigencias, pero la inseguridad siempre existía. Hoy todavía me siento inseguro, pero a veces lo sobrepaso porque sencillamente me involucran cosas que no conozco para enfrentar esta inseguridad.

E: Por eso, ¿al entregar un trabajo nunca ha sentido esa inseguridad de si está bien o no, pero igual lo entrega?

PM: No, si me enfrento con un trabajo que no conozco, que nunca lo hice, termino bien las cosas. Solamente lo entrego cuando yo estoy seguro de que está bien, frente a mí mismo. Si al otro le gusta o no, ese ya es su problema.

E: El arte, ¿qué ha significado el arte en su vida?

PM: Mira, lo único que siempre quise cuando yo rompí este esquema en el Alemania oriental, cuando trabajé en retoque de fotos y me vine caminando en la mañana en los inviernos fríos y llegue a la fábrica donde yo trabajaba y tenía que prender la estufa para que cuando lleguen los trabajadores, esté caliente. Tenía que comprar para ellos el desayuno, el almuerzo y sencillamente me daba cuenta que yo no iba a seguir esa vida, no me voy a contentar con esto. Acepté que una señora de edad me deje guiar porque yo quería romper ese esquema, pero solo que no sabía exactamente cómo.

El arte significa para mí lo más importante, era mi salvación frente a mí mismo y cuando me inscribí en Dusseldorf el profesor me dijo que lo que tú vas a estudiar piénsalo bien antes que yo te dé mi visto bueno para aceptar su solicitud que con el arte no vas a vivir, vas a tener hambre. Le dije a él que yo estaba acostumbrado a tener hambre. Antes de llegar a Ecuador, me acostaba con hambre y me levantaba con hambre, y cuando recién vine fue que empecé a llevar una vida regular.

Entonces, cuando él me dijo la advertencia de que no estudie arte yo le dije que estaba acostumbrado a tener hambre, no me asusta tener la pobreza y que sí quiero estudiar. Entonces, no le quedó de otra que aceptarme, los trabajos que presenté eran lo suficientemente buenos para que pueda aceptarme.

E: ¿Usted cómo se etiquetaría? ¿Como artista, diseñador o ambos?

PM: Como ambos. Las dos cosas las tomo con la misma seriedad, solamente en lo que es arte libre me siento más propio, mientras en lo otro me siento muy disciplinado frente a lo que un cliente desea de mí y le tengo que crear una obra muy correcta, consciente para su producto, su mercado. Entonces es la misma seriedad, pero una con libertad y aquí es hacia un fin. Una tiene un fin y la otra no.

E: La publicidad, el rol de la publicidad en su vida.

PM: Gané mi vida con la publicidad, eso es lo único que te puedo contestar. Cuando mi vida estaba en peligro de perderse, dejé la publicidad. Perderse en el sentido que solamente trabajaba, trabajaba y trabajaba, sin vacaciones, sin fines de semana, cada vez menos y menos conexión con la familia. Fue ahí cuando decidí dejarla. Ahora soy yo el que decide mi tiempo, lo que hago y lo que no hago.

La publicidad me alimentó, me permitió llevar una vida cómoda, me permitió ser artista, pero me quitó muchos años de mi vida.

E: ¿Cómo ve el desarrollo y el estado del diseño ecuatoriano actualmente?

PM: En diseño yo veo un avance impresionante. Recientemente, se conectó una diseñadora de Loja conmigo y me mandó sus trabajos y yo me quedé atontado de la calidad increíble. Hay diseñadores acá que nadie conoce, pero tienen una inteligencia, un desarrollo mental, visual impresionante.

Por otro lado, hay muchos diseñadores que no conozco, que no se acercan a mí porque no sé, me tienen temor, piensan que soy un no sé qué. Pero en realidad es algo muy corriente, como estamos nosotros acá. Esto pasó con esta chica también, me mandó una carta muy tímida y después me mandó sus trabajos y me sentí golpeado de ver que una persona que exista al lado de uno y que tiene este potencial creativo, increíble.

En Quito, hay mayor desarrollo creativo, en el sentido gráfico, mayor que acá en Guayaquil. La influencia en Quito de tantas cosas y también los extranjeros, creo que esto perfiló un ambiente cultural de mayor exigencia que se refleja en el diseño. Tanto que hasta mi libro de soles lo diseñó un diseñador de Quito. Acá en la Costa hay menos talento, hablando de talento realmente, porque hay menos opciones, clientes a quienes les interesa realmente algo de mucho más exigencia. Mientras que en la Sierra sí existe una exigencia muy grande. Tú ves hasta en los letreros de Quito que hay mayor contenido gráfico.

Bueno, el diseño en Ecuador tiene una ascendencia mayor que nunca. El resultado es también gracias a que ahora existen escuelas de arte, de publicidad, que tienen profesores capacitados, que realmente llevan al Ecuador a un nivel visual de diseño de mayor competitividad en el mundo. Se creó por ejemplo, en España, la Bienal Iberoamericana de Diseño, que sirve de vitrina para demostrar al mundo el potencial que existe; y Ecuador dentro de ese potencial es un país que tiene una fuerza realmente que avanzó en los últimos años muy positivamente.

E: Usted ha sido una persona que en ciertas etapas de su vida ha estado conviviendo inconscientemente con la muerte, al ser un niño de guerra...

PM: Sí, continuamente, pero como niño tú no sientes eso. Eso lo sientes después, cuando ya tienes edad y te das cuenta... "Puchica, podría haber quedado lisiado o me pudo haber pasado cualquier otra cosa". Sí, vivimos con la angustia de que mañana ya no existimos.

E: Claro, entonces ahora que tiene su edad, está consciente de lo que vivió. ¿Qué opina frente a la muerte?

PM: No me asusta en lo absoluto. Nunca me interesa pensar en eso, lo único que me preocupa es que sea mi muerte no a través de una enfermedad terrible, sino que pase. No que venga una enfermedad que sufres años y años hasta que mueras, sino que mueras y ya. No me preocupa la muerte, sino el camino hacia ella.

E: Después de vivir tantas cosas, como la guerra, ¿cree que hay algo después de la muerte?

PM: Mira, de creer sí, pero de saber no, no lo sé. Ahora hay tantas tendencias y libros que dicen que existen realmente varias vidas en la persona, y me fascina, si eso existe perfecto, ahí estoy. No tengo ninguna preocupación en negar esto. He leído muchos libros sobre esto y me fascina que existan investigaciones sobre esto, yo creo que es lindo que exista otra vida, entonces si eso existe bien.

E: Su etapa como profesor. Ya me habló un poco de su manera de enseñar, pero ¿dónde nomás fue profesor?

PM: Bellas Artes de Guayaquil, después Universidad Laica y en la Mónica Herrera.

E: ¿En la Mónica Herrera cuando era escuela?

PM: Sí, cuando era escuela.

E: ¿En todo fue profesor de diseño?

PM: Sí.

E: ¿Y qué lo llevó a querer enseñar?

PM: No, más bien me pidieron. No es que estaba loco por enseñar, yo nunca enseñaba. Más bien yo odiaba toda clase de escuelas o colegios. Pero me pidió en su tiempo, el señor Solá, que por favor sea

profesor en Bellas Artes. Entonces, fui profesor allá, así como Jaime Villa, Enrique Tábara, había realmente importantes personajes que enseñaban ahí. No me negué, me quedé uno o dos años hasta que ya no pude, no tenía el tiempo y me quedaba lejos. Como profesor, yo siempre respeté la línea de mis alumnos, su creatividad, su concepto y eso los hizo más seguros posteriormente en su vida.

Luego, en la Universidad Laica me llamaron para enseñar diseño en la Facultad de Arquitectura y este sí fue un caso muy complejo. Había muchos alumnos, había mucha indisciplina, los alumnos trabajaban, entonces venían de noche cansados, no venían con los materiales, no estaban preparados. No me gustó esta forma de estudiar y renuncié, no era mi forma de enseñar con personas que no se entregaban porque estaban dormidos, cansados, no tenían el potencial para diseñar.

En la Mónica Herrera, en cambio, las aulas no eran adecuadas, las luces no estaban correctas, las mesas tampoco, los alumnos también venían cansados. En ese entonces, yo tenía como asistente a mi amigo, socio, en ese entonces, Raúl Jaramillo y un día le dije que me retiro y quedas tú como profesor. Ya no tenía tiempo para eso.

Yo siempre dije: “A mí me gustaría dar una cátedra muy libre, pero para estudiantes que están en último año. Cuando ya están formados, no tengo que enseñarles a cómo mantener el lápiz y cómo diseñar, dibujar o cómo usar las herramientas”. Hoy en cambio para enseñar tienes que tener una maestría y eso me parece una gran tontería, no debería existir en el arte y ni siquiera en el diseño. La creatividad no se puede amoldar dentro de una maestría, no estoy muy de acuerdo con eso.

En la Laica fue un caso también que acepté la cátedra porque pensé, como yo toda la vida quise también estudiar arquitectura, dije: “Perfecto, doy cátedra de diseño y puedo aprender arquitectura”. Entonces, propuse eso y dijeron que no, estudiar no, enseñar sí. Porque tenía que repetir mis años de bachiller y otras cosas como extranjero que no se formó aquí.

E: Espere, eso es nuevo. ¿Usted siempre quiso estudiar arquitectura?

PM: Sí, siempre me interesó estudiar arquitectura. Yo diseñaba todos mis departamentos, mis casas diseñaba yo siempre.

E: ¿Todos sus departamentos y sus casas son diseñados por usted entonces?

PM: La última no porque esa la diseñó un arquitecto, pero normalmente todas las casas en las que viví, las diseñé yo. Mi casa en la playa la diseñé yo íntegramente. Tengo muchos amigos arquitectos y pensé: ¿a quién le digo para diseñar mi casa? Si escojo a uno, después lo otros van a decir que están pintados en la pared, cómo voy a dar preferencia a un amigo más que a otro. Entonces decidí que no con mis amigos, sino yo lo diseñé. Todos mis amigos quedaron contentos y quedé con mis amigos, no hubo resentimiento porque todos quedaron encantados con mi casa.

E: Y los conocimientos que tiene de arquitectura, ¿de dónde los adquirió?

PM: Bueno, volvemos a mi educación en Dusseldorf. En Dusseldorf, había una facultad de arquitectura que solamente aceptaban para estudiar a arquitectos graduados. Tenían que venir preparadísimos, no enseñaban cosas básicas, solo lo último que ves en arquitectura.

E: ¿Pero usted asistía a esas clases de oyente o cómo hacía?

PM: No, eran mis amigos, estábamos en la misma academia. Hacíamos muchas cosas juntas, entonces yo absorbía sus conocimientos. Y cuando me ofrecieron la cátedra estaba fascinado, pero me dijeron que no podía estudiar porque no estaba graduado.

Yo realmente aprendí a dibujar es en mis clases de tipografía, de escultura. Porque lo más increíble es la letra a, la esencia de todo. Con esto nos comunicamos, esta letra analízala, un círculo se convierte en “o”, en “a”, en “e”. Cuando tú captas la proporcionalidad tú ya sabes diseñar.

Es por esto que muchos logos míos son creados a base de letras.

E: ¿En esa época lo materia de las letras se llamaba lettering?

PM: No, en alemán se llamaba Schrift. Ahí aprendimos nosotros a usar varias herramientas, por ejemplo

la letra “Trajan Pro”, que viene de las columnas de Roma. Nosotros aprendimos a dibujar, a hacer estas letras, en grabados, con cuchillos especiales. Todo esto aprendimos a diseñar, cómo se hace, por qué la letra es así. Fue increíble, seis semestres en Dresde, en este estudio, esto fue lo más valioso que aprendí.

G: ¿Qué opina que separen el diseño del arte?

PM: Yo creo que el diseño es arte a un nivel... hacia un fin... no siempre comercial, sino hacia un fin de comunicación. Mientras que el arte tiene un fin diferente, que es (...) El diseño siempre tiene una finalidad obvia, por lo que es, el arte no. El arte es creatividad pura, sin condicionamientos sin un fin. Por ejemplo la matemática, la solución de un tema tiene su fin, el arte no la tiene, pero el diseño sí.

Sesión 7 con Peter Mussfeldt

Esta entrevista se realizó el jueves 21 de agosto con el propósito de recabar los últimos detalles para el comienzo de la redacción del libro.

Peter Mussfeldt: Cuando yo empecé mi escuela en el 44, tenía seis años y todavía era tiempo de Hitler. Esto fue un año antes de que terminara la guerra. Mi escuela estaba a media hora de mi casa y ella estaba cerca de la estación de trenes que era bastante codiciada para bombardear. Como los bombardeos eran día y noche, pero nunca sabes exactamente la hora, sino que estaban las sirenas especiales. Venían uno o dos aviones, venían en masa, como alfombras. En muchas ocasiones, nos avisaron cuando ya sonaban las sirenas: “Ya váyanse a la casa”. No váyanse al refugio, no. Una absoluta dejadez hacia al niño, hacia al ser humano, porque ya Alemania, se puede decir, estaba fastidiada. Eran bombardeos todos los días, todas las noches. Y nosotros empezábamos a caminar y veíamos de lejos a los aviones. Y visualmente, para un niño de seis, siete años, fue impresionante ver esto. Explosiones, las sirenas. Era una aventura para un niño... visual, interesante ver a los aviones y que se caían cosas de los aviones. No pensábamos en lo que va a pensar nuestra mamá, y papá no teníamos porque estaba en la guerra, sino pensábamos solamente en ir a la casa. Aunque mi mamá estaba angustiada porque sabía que sus hijos estaban caminando a la casa y no sabía por dónde iban a caer las bombas.

Entrevistadora: ¿Usted sabía lo que eran estas bombas o no lo sabía?

PM: Sí, claro.

E: ¿Qué pensaba cuando las veía? Igual no sabía la destrucción que causaban...

PM: No, sí sabíamos que destruían, pero a esa edad lo tomas como niño. Solamente teníamos más temores en la noche, pero porque estás bajo una tina de zinc, sobre unos muros de madera porque así mi mamá pensaba que nos íbamos a salvar, pero nunca sentí miedo. La casa era para nosotros una aventura.

E: ¿Cómo era la ida a la casa? ¿Usted iba con su hermano, verdad?

PM: Sí, con mi hermano.

E: ¿Mientras caminaba con su hermano qué veía? ¿La gente estaba desesperada o tranquila?

PM: Sí, naturalmente, la gente corría para refugiarse y nosotros seguíamos a nuestra casa. La escuela era cerca de la estación de trenes, de las vías de tren y ya después el paisaje era libre, no habían casas,

pasábamos unos 15 minutos por donde no había casas y ahí sí podíamos apreciar mucho mejor cómo caían las bombas. Antes de caer las bombas, los aviones botaban un metal, como aluminio cortado en hilos, en franjas, largo, esto botaban antes para que los radares de Alemania no detectaran donde estén ellos, todo eso para nosotros era una aventura porque caían esas cosas metálicas y lo cogíamos también. Todo fue una aventura con peligro, pero peligro como niño, peligro que no sabes que es peligroso.

E: ¿Cómo se llama su hermano?

PM: Joachim. En el camino, nosotros también pasamos por las barracas de trabajadores polacos que fueron traídos de Polonia y trabajaban en ...no sé en qué empresas, porque los alemanes hombres fueron a la guerra, entonces ellos trajeron de los países ocupados gente para que trabajen en las empresas alemanas. Entonces, nosotros en nuestro camino nosotros pasamos por ahí y esa gente con nosotros siempre fue muy amable. Nos saludaban: Hola, ¿van a la casa? Cuídense, ya las bombas están cayendo.

E: Usted comentó que los últimos meses del 45 los vivieron en el sótano. ¿Cómo fue eso?

PM: Sencillamente, como los bombardeos fueron continuos, todo lo que podías bajar al sótano, lo bajabas: colchones, muebles, alimentos. Al día podíamos subir, pero en la noche, religiosamente, pasábamos abajo.

E: ¿Estos últimos meses con quién los pasó en el sótano?

PM: Con mi mamá, mi abuela, mi tía y otras personas que vivían en la casa.

E: ¿Cómo se llamaba su abuela?

PM: Marie.

E: ¿Y su tía?

PM: Erika.

E: ¿Cómo era el sótano?

PM: Frío. No muy agradable.

E: Era oscuro, me imagino...

PM: No, tenía luces de emergencia porque también tú tenías que apagar todas las luces. Todas las casas por obligación tenían las cortinas de papel que tenías que cerrar herméticamente para que en las noches no vean donde hay luz y no manden bombas.

E: Mientras usted estaba en el sótano, ¿qué se le pasaba por la cabeza, qué pensaba?

PM: Ah, jugábamos.

E: ¿Qué jugaban?

PM: Juegos de niños. Nosotros no teníamos los aparatos electrónicos que existen hoy. Jugábamos con tucos de madera, hacíamos casitas, con carritos y a veces también jugábamos con naipes. Los niños eran lo menos importante para un gobierno fascista.

E: **¿Cómo era un día en la vida de su mamá si había un bombardeo, mientras los esperaba a ustedes del colegio?**

PM: No lo sé, yo nunca estaba en casa. Pero ella tenía que conseguir todos los días comida y era muy difícil. En la posguerra, más difícil todavía, pero ella estaba en la búsqueda continua de comida o de cosas para poder vestirse. Había muy pocas cosas que se podían conseguir. Por ejemplo, zapatos. No había mucho para los niños. Para mi mamá, era cuestión de que sus hijos pudieran comer. Tenía una bebé en la casa. Limpiar la casa, fue un trabajo continuo. Mi mamá era una ama de casa a tiempo completo y ya después cuando llegábamos nosotros nos atendía, los deberes...

E: Y, por ejemplo, en el episodio de los bombardeos, cuando los veía llegar su mamá, que me imagino que estaba llena de angustia, ¿cómo era?

PM: Gritaba: Vengan, rápido, rápido al sótano.

E: **¿Y de ahí bajaban de una al sótano y se ponían la tina encima?**

PM: Sí, pero así era más bien en la noche cuando había bombardeos. En el día nos quedábamos en la casa. Y muchas veces, las bombas caían cerca, destruían casas donde vivían amigos que ya no estaban porque se murieron...

E: **Me imagino que el estruendo era espantoso y todo temblaba...**

PM: Sí, cuando las bombas caían cerca, sí. Todo se mueve. Y la ciudad olía a quemado, a madera quemada, pues las bombas incendiaron las casas y ese olor... hoy todavía tengo en la nariz el olor.

E: **¿Cómo eran los hábitos, el día a día, cómo pensaba el Peter niño?**

PM: No sé. No me acuerdo. En la guerra... la escuela nunca me gustó. La posguerra fue para mí después un paraíso porque podía jugar. Yo fui muy travieso y en la escuela me pegaban.

E: **¿Y el Peter niño que jugaba en la posguerra, que ya no tenía escuela, qué pensaba, qué hacía, aparte de deambular por ahí en las ruinas de la ciudad?**

PM: Nosotros, mi hermano y yo, nos acostamos con hambre y nos levantamos con hambre. Mi mamá hizo todas las cosas posibles que te puedas imaginar para conseguir... Nos expropiaron de nuestra casa los comunistas también...

E: **¿Y dónde se fueron de ahí?**

PM: Nos alquilamos un apartamento. Fue una época en donde adultos, como niños, sobrevivieron y cada uno buscaba a su manera de ir adelante. Nosotros robamos, pero no para robar, sino alimentos. Fuimos a

los campos, sacar en la noche papas. En otras noches, fuimos a los jardines y tratamos de conseguir frutas en la noche. En los inviernos, hacía un frío bárbaro y tú no tenías suficiente material para calentar las estufas y fuimos a la estación de tren y buscamos carbón. Éramos chiquitos nosotros. Tenía mi hermano un año más. De noche, con el consentimiento de mi mamá. Fueron tiempos sumamente complejos. Un niño se tiene que comportar como adulto. Teníamos que conseguir comida y teníamos que conseguir para calentarnos. Eras niño, pero te trataban como adulto. Y era muy difícil robar porque los rusos con ametralladoras vigilaban los depósitos de carbón, ellos tenían el carbón que es negro, lo tenían puesto con cal y con torres de vigilancia. Si tú robas carbón, dejabas un rastro negro porque todo era negro y te disparaban y tenías que ver cómo robar el carbón porque necesitábamos para calentarnos. Para los niños, nos formó. Especialmente a mí. Yo soy un niño de crisis. Yo sé enfrentarme con crisis.

E: ¿Qué era lo que más le gustó de toda la represión soviética, que era lo que más rescataba?

PM: ¿De la ocupación de rusos? De ellos nada. Lo detestamos porque fueron ocupantes. Nosotros no entendimos todavía como niños, pero nosotros sí con los rusos teníamos distancia en cierta manera. Cuando yo empecé a estudiar, lógicamente ya era más consciente de la ocupación rusa. Era una presión muy fuerte. Además teníamos que aprender ruso.

E: ¿Y cómo sentía que todo esto, como ya iba adquiriendo más conciencia de que su libertad era mermada, cómo se sentía usted, cómo sentía que le afectaba esto en su libertad, cómo perjudicaba esto a su personalidad y a su psiquis?

PM: Esta libertad que yo tenía como niño fue quitada nuevamente cuando empecé el colegio. Para mí fue muy complejo. Cuando yo finalmente estudiaba y lógicamente vino el momento, cuando tú tienes ya una edad muy consciente, y ahí sí empezamos nosotros a hacer contras que me costó dos veces casi la cabeza. Nos buscaban como antisociales, como fascistas. Hicimos la primera huelga realmente en Alemania, entre estudiantes.

E: Entonces, en cierto modo, ¿esta represión que vivió lo ayudó para querer superarse?

PM: Claro, totalmente. Fue un despertar poco a poco de que este no es mi vida, ni va a ser mi vida. Todas esas cosas me tocaban, pero no negativamente. Todo eso aguanté y sin rencores.

E: Y, en contraste, los dos años que pasó sin colegio. Usted era un niño que pasó en total libertad, sin miedo, que tenía mucho contacto con la naturaleza, era toda una aventura. ¿Cuáles fueron sus emociones, sus sentimientos durante esos dos años?

PM: Yo no puedo hablar de que sentí libertad, sino que era libertad lo que vivía. Lo capté mucho tiempo después. Era libertad. Yo no tenía nadie encima. Me iba al bosque con amigos. Conocimos todos. Como niño, realmente disfruté la sensación de vivir rodeado de bosques. Sabíamos dónde estaban las frutas, qué se podía comer, qué no se podía comer, qué hongos eran comestibles, en la noche regresaba en la casa, no almorzaba porque no había nada que almorzar. Y mi mamá sabía que el niño iba a regresar a su casa, no se preocupaba.

E: ¿Jugaban fútbol?

PM: Sí, con una pelota de caucho y era algo inalcanzable. Quien tenía una pelota era un dios para nosotros: “Préstame. Sí, pero me dejan jugar también”. Jugamos canicas nosotros, con centavos, quien

más se acerca al muro, hicimos juegos peligrosos. Por ejemplo, nosotros hicimos cohetes, ¿ya? Con las viejas películas, las enrollábamos, las apretábamos, las encendíamos... Todo eso como niños chiquitos porque fuimos salvajes, hicimos bombas con una masa, no sé si era cal, no sé... Todo lo que era el miedo de los papás, hacíamos nosotros sin que supieran nuestros papás. Y cuando mi papá regresó de la guerra como prisionero ya fue momento en que entró un régimen más recto. Yo a mi papá no lo acepté, era impuesto. Para mí mi mamá era mamá y papá.

E: ¿Alguna ocasión en particular que se acuerde en confrontarse con su papá?

PM: Bueno, nunca me enfrenté con él. Más bien, él se enfrentó conmigo, ¿no? Me pegaron. Era un hombre que fue duramente castigado. Era un soldado de guerra. Estaba en frente de Rusia, frente de Francia, frente de Noruega y después estuvo prisionero en Francia. A mí me pegaban en el trasero, yo sabía que lo merecía, pero sabía que él tenía razón. Un día, hice una cosa que no era correcto, no me acuerdo qué y mi papá regresó positivo y escuchó lo que hice y no me pegó. Además, ya sabía yo por instinto que no me iba a pegar. Le dije: “Ya sabía que no me ibas a pegar”. Y me pegó. Tenía que mantener el status. Yo lo merecía, ¿sabes? Yo hice cosas que no debía hacer.

E: Cuando usted ya fue a la Alemania libre, nos contó que vio cosas que lo dejaron en shock porque usted ya tenía ciertas líneas de lo que creía y pensaba en cómo debían hacerse las cosas. ¿Qué era esto que creía y pensaba?

PM: Sencillamente, nosotros fuimos criados bajo un régimen totalitario. Era un régimen que tú tenías que hacer lo que ellos dicen, Hasta el nivel académico. Tú tenías que dibujar correctamente. Todo eso está bien, pero en el sentido creativo no te dejan escapar, abstraerte, hacer tu propia interpretación. No teníamos conocimiento de lo que era arte occidental. Todo lo que era arte antiguo sí: Renacimiento, tiempo gótico. Excepto, todo lo que empezó en el siglo XIX o XX, el arte moderno, todo eso fue vetado. No sabíamos quién era Picasso, no sabíamos quiénes eran los grandes impresionistas. Cuando yo escapé, me enfrenté con la otra parte del mundo libre que era de susto, ¿no? Todo era contrario a lo que teníamos que hacer nosotros, a lo que pensé, a lo que tú sientes en ti mismo. Tú podías creer a tu manera, tú te formaste no por los profesores, sino por los estudiantes que estaban a tu alrededor. El profesor nunca se metió en tu parte creativa. Esa fue nuestra educación, casi autodidacta, no te enseñaban, tu camino eres tú. Esa también fue mi manera cuando yo enseñé después aquí en Ecuador. Borradores eran prohibidos en mi clase.

E: Eso en lo que es educación. ¿Y en lo que es forma de vida? ¿Qué veía y qué le chocaba a usted?

PM: Todo para mí fue un susto. La gente hablaba contra un político, contra el presidente contra partidos, que no había represalias. Era un estado democrático donde tú puedes expresarte. La vida era diferente, la gente se vistió diferente porque había una oferta diferente, para mí era chocante hasta que poco a poco yo me abrí y lo acepté.

E: ¿Usted le había contado a su familia que iba a escapar a Alemania Occidental?

PM: No, primero escapé yo y después mi hermano, poco antes del muro. Mis padres ya tenían su edad. Cuando yo escapé, mi padre fue tomado preso uno o dos días porque querían obligar que yo regrese porque los estudiantes eran considerada la élite de la Alemania Oriental y no era aceptable que un estudiante escapara. Porque nosotros recibíamos beca del estado, el estado te pagaba para estudiar.

E: ¿Y de ahí que hizo? ¿Llamó a decir: “Hola, me escapé”?

PM: No, mira, yo fui uno o dos meses antes donde mis papás a decirles que me iba a escapar, pero no debían saber cuándo y no sabían.

E: ¿Y no le dijeron nada?

PM: No, estaban de acuerdo conmigo y además yo llevé ciertas cosas como ropa que acumulé como estudiante para que lo tengan. Hay una historia muy interesante, como estudiante en Dresde era muy pobre, tenía poco dinero para lo que necesitas. Yo, con el poco dinero que tenía, compré en las antigüedades una colección pequeña a través de tres años que estudiaba en Dresde. Conseguí una pequeña colección de porcelana de Meissner, una porcelana muy famosa en el mundo que era la primera porcelana que se hizo en Europa después de la de China. Las primeras porcelanas se hicieron en un pueblo cerca de Dresde, eran color café, hasta que poco a poco se convirtió en porcelana blanca. La porcelana Meissner tiene como logo dos espadas que se cruzan y yo tenía un viejo libro donde estaban los diferentes años, ciclos y cuáles son las diferentes espadas en cada ciclo y me hice una polla de esto. Hay siete diferentes espadas de los años y así iba a las antigüedades y miraba y miraba así como si no tenía idea de nada. Había un plato, lo virabas y veías que era de 1700 algo. Después una taza y así a través de tres años acumulé doce piezas, piezas de museo porque sabía que eso era valuable. Como Dresde fue destruido por los aliados, mucha gente en la posguerra solo vendió las cosas para ganarse dinero y esta porcelana la hice una pequeña caja bien empacada y la llevé dos meses antes de escaparme donde mi mamá y papá: Dejo esto, cuídame, un día que regrese te lo voy a pedir. Guardé las doce piezas adentro y las guardé en el compartimiento de nosotros del sótano. Muchos, muchos años después, regresé a Alemania con mi segunda esposa, la mamá de Karla, fue hace unos treinta años. Todavía era Alemania Oriental y le dije a mi mamá: “Mamá, quisiera ver la caja que te encargué un día para que me cuides porque me lo quiero llevar”. “Aaah, esa caja”, me dijo, “¿donde había una taza que no coincidía con el plato y así? Esa la boté.” Lo que botó era patrimonio de la humanidad, eran piezas invalorable.

E: ¿Y le dijo eso?

PM: No, no dije nada. Solo le dije: "Mami, no sabes lo que hiciste". Bueno, entonces un día viajando de regreso, yo ya vivía en Ecuador y fui a Gera a ver a mi mamá. Tenía yo un valioso libro en su tiempo en Dresde, un libro francés con muchas ilustraciones originales en madera y los impresos eran originales, un libro increíble realmente, y pesaba, y quise sacar ese libro. Sacar algo de Alemania Oriental era para que te maten, súper prohibido. Mi esposa me dijo que estaba bien, que no sabía cómo lo iba a hacer, pero que estaba bien. Yo estaba atrás en el carro y mi esposa adelante, su abrigo de piel atrás también, ya que era invierno. Yo estaba con mi tía hablando en el carro, de Gera a Berlín eran cuatro horas de camino y mi esposa poco a poco se quedó dormida. Mi tía manejaba, yo igual tenía que chequear que no se pase la velocidad, no podía ir a más de 60 u 80 en los carreteros de Alemania Oriental o si no pagas una multa tremenda. "Tía, estás a 100". "Aaah, disculpe", me dijo. Mientras, yo sabía que en el control de los comunistas te hacen sacar todas las cosas del carro y bueno pensé: "Voy a poner el libro dentro del abrigo de piel de mi esposa" y cuando me piden que saque las cosas, saqué el abrigo con el libro adentro. Ellos levantan los asientos y miran todo. Entonces yo trabajaba horas en este viaje viendo como podía poner este libro y sacarlo y que parezca así fácil. Cuatro horas me entrené para salir como si nada con este abrigo. Llegamos a la frontera, salí, saqué las cosas y mi esposa ya despierta casi se desmayó cuando decían que saquen las cosas porque ella no sabía que me entrené. Y lo saqué, lo tengo en Ecuador y para eso se necesita tener nervios, hoy no haría algo así, yo era feroz.

E: Nos ha contado su desesperación de que solo lo recuerden por el logo del Banco del Pacífico y esta lucha que usted tiene porque sí le gusta el logo, pero siente que rompió con cierta idiosincrasia y quisiera saber también por qué lo desespera que lo crean el padre del diseño ecuatoriano.

PM: Porque no sé qué tiene que ver eso de padre, yo lo único que hice fue que empecé un cambio, un cambio radical que poco a poco Ecuador tiene su propia manera de expresarse. Ya existen muchos ejemplos hoy dónde hay un acercamiento con su propia realidad. Por ejemplo, hay una chica en Loja impresionante, una diseñadora que también expone tipografías (hoy en los Tipos Latinos). Hay direcciones fuertes hacia una propia idiosincrasia ecuatoriana. Allá entonces no existía un sistema gráfico propio, más bien todo el mundo copiaba lo anterior, del tiempo precolombino. Lo que hice yo inconscientemente e inocentemente es que rompí un esquema y que se puede decir que empezó una era diferente porque había un ejemplo que se podía imitar, no en sentido de copiar, sino imitar una nueva propuesta para identificar empresas. Pero eso es un dicho que más bien me molesta, yo hice un aporte en ciertas cosas que afectó profundamente a la gráfica de entonces, que no era una gráfica muy buena. Una gráfica en lo que se refiere a artesanía que solamente copiaba del pasado y esa fue mi propuesta cuando diseñé la serie de Pájaros que era también una propuesta en contra de que no crean algo nuevo con la idiosincrasia de entonces y todo vas a ver después en mi exposición que enseñaré todas esas cosas.

E: Y claro, esto se junta también con lo del Banco del Pacífico porque muchas personas juntan todo esto con lo del logo.

PM: No, claro, Banco del Pacífico, el logo tenía una increíble difusión. Hice logos mejores, pero este tenía la mayor difusión y el momento preciso. Un nuevo banco, una nueva imagen y era un logo que no sabían que se podía hacer en bancos. El logo que hice después para el Banco Popular es tan bueno como el del Banco del Pacífico, pero no tuvo esta difusión y como quien dice vino después. Pero lo del Banco del Pacífico fue solo el sitio correcto en el lugar correcto con el diseñador correcto y ya punto.

E: Cuando ya llegó a Ecuador, usted cuenta una historia que cuando estaba yendo de Guayaquil a Quito vio el muerto y la procesión. ¿Puede contarlo más detallado?

PM: Cuando salimos de Guayaquil, salimos en carro con el padre de mi amigo y con mi amigo Mario Muller y pasamos primero por la costa y era impresionante ver a los bananeros con las plantaciones de bananos. No sabía yo que era el racimo y pasaba por kilómetros de plantaciones de banano, después por cosas de cacao, de café, todo lo que escuchaste alguna vez que existe, las fundas, nunca vi cómo crece. Estaba pasando por el trópico, alucinante, después vimos montañas de nieve, después pasamos por las montañas de nieve y de repente estábamos arriba en la sierra y pasamos por la Latacunga y esto. Había un cotejo de indios que estaban todos ebrios y llevaban un ataúd y estaban tan ebrios que se cayó el ataúd y se salió el muerto. Lógicamente nosotros paramos con el carro porque teníamos que esperar a que lo recojan para ponerlo adentro, tapar, y seguir. Entonces me impresionó demasiado, además como estaban vestidos con sus ponchos con colores, como se movieron, los gritos, las montañas, la nieve y la sierra es preciosa cuando la admiras realmente. Llegué a Quito y Quito no era lo que es hoy, no tenía ningún edificio alto ni nada, era todo bajo y llegué a la casa de ellos que estaba en La Floresta en Quito cerca del Hotel Quito y solo dije: “Aquí me quedo” y me quedé. En ese momento sabía que ahí me quedaba. Era un Ecuador diferente, si hoy lo veo, hoy no me quedaría. Hoy lo veo como ya cualquier otro país, perdido un poco de su idiosincrasia, la inocencia que existía, había más pobreza, pero no lo notabas, no había una persona mal alimentada, el cariño familiar, entre familias, con los niños, todo eso y eso me confirmó que aquí me quedo. En Alemania, hacían publicidades de ser bueno con los niños, acá no era necesario, ya no es como era antes.

E: ¿Y Estambul?

PM: Yo siempre quise salir de Alemania porque donde yo nací, Berlín, salí de ahí a Turingia, cerca de Leipzig, no era donde nací y de ahí fui a Dusseldorf. Entonces, siempre fui un nómada, cambiaba, no tenía realmente por dónde. Entonces, decidí que cuando termine mi estudio, voy a buscar un trabajo afuera. Entonces, busqué en las noticias los boletines de la academia dónde ofrecían trabajo y había uno para Estambul y apliqué. Y antes que me contestaran, porque nunca supe cuál fue la contestación, yo ya estaba en Ecuador. Me invitó Mario Muller, que ya se murió, y él se convirtió como mi hermano. Estudiamos juntos, vivimos juntos, y su familia me acogió como su hijo y entonces así. Pero Estambul era una intención de salir de Alemania y finalmente salí, pero para el otro lado. Y todavía hoy no conozco Estambul.

E: ¿Cuándo llegó a Quito no hubo nada que usted hizo para intentar darse a conocer como artista?

PM: Yo sí seguía dibujando y me di cuenta que estaba viviendo en la casa de personas pudientes, pero yo no podía ser continuamente un mantenido. A ellos no les importaba, ya que era como su hijo, pero le dije al Sr. Muller que quiero hacer trabajo para él en su empresa, él tenía muchos amigos judíos con empresas. “Su Librería” que era un sitio de encuentro en Quito, era la más importante y era de un judío que se llama Carlos Liebmann, una persona encantadora, un viejo judío con la nariz increíble, con la cabeza típica de judío, con calidad humana increíble, cariñoso y él en su tiempo tenía una de las tres biblias de Gutenberg. Hicimos mucha amistad, en su librería hice una de mis primeras exposiciones en Quito y nos queríamos mucho. Mi involucración en Quito era con gran cariño y todos eran víctimas de Hitler, del nazismo, del fascismo y todos perdieron familia y fortunas y me recibieron con un cariño increíble. Entonces empecé a trabajar para su librería y para La Química, la empresa del Sr. Muller, y me prestaba para otras empresas.

E: ¿O sea, usted le hacía los avisos publicitarios a la librería del señor Liebmann?

PM: Sí, sí. Después en Guayaquil también empecé a trabajar porque tenía que ganar dinero. Los artistas no ganaban nada en Quito. Oswaldo Viteri era un excelente artista, pero pobre. Ahí viene la cosa también, que un día viene Presley Norton a Quito a hablar con su amiga Olga Fisch que también era judía, muy cariñosa, casi como una madre para mí. Él dijo: “Olga, ¿tienes tú alguien que pueda ser director de arte? Voy a abrir una agencia de publicidad en Gye”. “Sí, yo tengo una persona”, dijo ella y, entonces, como yo también trabajaba para ella, me llamó. Tradujo la entrevista ella, no hablaba yo español, solo alemán, inglés tampoco. Olga hablaba alemán y tradujo todo. “Dice el Sr. Norton que tiene un cubano que ha sido aceptado, pero que si no se presenta en una semana te llaman”. Y me llamó después de tres o cuatro días y me dijo: “Ya venga a Guayaquil”. Eso fue en noviembre del 62 y yo dije adiós a Quito y adiós a los Muller y ahora empieza una nueva vida. Fui a Guayaquil y acepté el reto como director de arte. No sabía qué era exactamente, ahí más valían los valores que tú puedes ofrecer como persona con talento, con diseño y dirección y ganas de aprender y aprendí un poquito.

E: En Quito me dice usted. que empezó con avisos para la librería del Sr. Liebmann, para la lavandería del Señor Muller, para Olga Fisch...

PM: Para Olga hacía más fundas, cosas así especiales.

E: Y cuando ya decidió quedarse, ¿solamente llamó y dijo: “Mamá, me quedo aquí, chao”?

PM: No, no había cómo llamar. No había teléfonos allá. Solo carta que demora seis semanas. Ellos sabían que me iba al Ecuador y después le escribí y lo recibió de cuatro a seis semanas después.

E: Pero, ¿ellos sí sabían su intención de irse de Alemania?

PM: Sí, porque siempre fui el niño travieso de la familia y ya la comunicación en teléfono, olvídate. No había teléfono, además en Alemania Oriental podías mandar cartas, pero todo pasaba por control y todo leían.

E: ¿Alguna vez sus padres vinieron a Ecuador?

PM: No, ellos no, mis hermanas sí. Cuando cumplí 50 años, fue un poco antes de la caída del muro. León fue presidente, yo participé en la campaña presidencial con la agencia Norlop y ganamos la presidencia como agencia en ese sentido y tenía amistad con León y un día decidí que cuando cumpla 50, mis hermanas estén en Ecuador. Aún existía el comunismo y me escribieron que no es posible porque no nos dan permiso, y además hay que esperar como tres o cuatro meses a que nos den la visa y de ahí recién sacar el permiso, seguro que no lo dan, pero ya habrían pasado mis 50 porque tenían que venir en febrero. Y dije no, tengo que hablar con León y tenía una amiga que había sido también ejecutiva en Norlop, que yo formé, Ma. Eugenia Granja, que después tenía *Publigrata*, pero cuando yo salí se convirtió en Gerente General de Norlop. Fue la primera Gerente General de Thompson en el mundo. Entonces, le dije a Ma. Eugenia que necesito que hable con León, que traiga a mis dos hermanas. Eso fue un viernes, el sábado ella se encontró con él en Salinas, en la temporada, y el lunes en la tarde ya tenían mis hermanas un cable de parte del presidente de Ecuador que se acerquen en la embajada en Berlín para recibir su visa. Fueron con eso a la policía que les tenía que dar el permiso para ir a Berlín: “¿Y esto cómo es posible?”, les preguntaban y no podían hacer nada porque lo pedía el presidente. Y mis hermanas con ese papel podían ingresar porque si no, no podían ingresar a la embajada que era territorio ecuatoriano. Fueron al piso y les dijeron: “Ah, ¿ustedes son las dos señoras que se mandó a ver? No entendemos por qué, cómo es posible, primera vez que pasa esto, y, ¿a quién tienen ustedes en Ecuador?” Ellas dijeron: “Mi hermano”. Entonces, en esa época yo era aquí muy conocido por las camisetas y no había quién no sabía quién es Peter Mussfeldt y les preguntaron quién era el hermano y dijeron Peter Mussfeldt, les respondieron: “¡No puede ser, es su hermano! Ay, yo quisiera conocerlo”. Y no lo podían creer. Llegaron al Ecuador y no estaban tan fascinadas con por lo mismo que a mi me pasó cuando vine al mundo libre y ellas estaban peor aún que yo, tanto tiempo encerradas y esto era para ellas todo diferente: los indios, suciedad, pobreza, no podían entender porque en Alemania Oriental no había pobreza ni crímenes ni nada y lógicamente sí se fascinaban con todo, pero sí tenían su cosa en sentido de su realidad comunista que no concordaba con la realista, sí estaban un poco chocadas y ya no quieren regresar a Ecuador porque no pueden aguantar el vuelo. Las mandé también a Galápagos con Metropolitan Tours, eran clientes míos y me dieron un precio especial y dije: “Ah, pero ellas hablan alemán” y me dijeron: “No te preocupes, que en el barco hay guías en español, francés, inglés y alemán”. Entonces, fueron al barco y nadie los atendió, nadie los fue a ver al camarote y ahí se quedaban. Solo escuchaban español e inglés y no entendían nada. Pero ellas recordaban que yo les dije que había un guía que hablaba alemán, entonces fueron arriba a preguntar al encargado por la guía alemana y ahí estaba. Había regresado de sus vacaciones por ellas dos. Estaba hablando con ellos en alemán y de nuevo les preguntaron cómo vinieron a Ecuador y dijeron que por que su hermano las invitó. ¿Y cómo se llama su hermano? Peter Mussfeldt. ¡Peter Mussfeldt! Las dejó un lado y vino el capitán a preguntarles si eran mis hermanas y les dijo que están invitadas a la mesa del capitán todo el tiempo que están en el crucero y que tienen el barco a sus órdenes. Y las emborrachaban, ellas no tomaban, pero como no sabían decir no, todas las noches se emborrachaban y mucho tiempo después me encontré con uno de los *stewards* y me dijo: “Aay, tus hermanas borrachas”. Ellas no sabían decir no porque pensaban que era mala educación decir no.

E: O sea estuvieron en shock todo el viaje.

PM: Sí, pero fascinadas también. Sobre todo, con Galápagos.

E: A ver, necesito saber las fechas de sus etapas artísticas. ¿Cuándo realizó los pájaros?

PM: Fue en el 74/75 y ahí también se hicieron los soles. Que eso fue hasta el 81/82. Los soles expuse yo en Guayaquil. Primero en una mueblería que se llamaba Valls Martin y después expuse en Quito en la misma Valls Martin. Después expuse en Dusseldorf en la galería Jutta. Un año después, en Dusseldorf otra vez, fue como por finales del 70 en otra librería que no sé el nombre, pero no estaba yo presente. Y después en el Maac, fue del 05 al 06. Luego, en México en la galería... no sé el nombre, pero en el DF, no me acuerdo el año, pero fue en los ochenta. Después, en Cuenca, en el Museo de Arte Moderno en los años del siglo XXI.

E: ¿Alguna otra exposición de los soles que haya hecho?

PM: No, después cosas chiquitas que no me acuerdo.

E: Y los pájaros, ¿los expuso en algún otro lado?

PM: No, los pájaros fue publicado íntegramente en la entrevista de Proyecto Diseño. La revista dedicó 35 páginas a eso.

E: La serie de espantapájaros, monstruos, bichos, eso no lo ha publicado, ¿o sí?

PM: Eso sí fue expuesto en exposiciones de varias galerías, en la Universidad Católica, después donde Patricia Meier allá en Samborondón. Y después tuve exposiciones en Cuenca al mismo tiempo tuve dos: soles y dibujos. Espantapájaros nunca fue expuesto. Solo dibujos. Los espantapájaros ni hombre flecha tampoco.

E: ¿Los bichos y los monstruos?

PM: Tampoco, no, están en Kazbek.

E: ¿Cuándo fue lanzado Kazbek?

PM: No me acuerdo cuando fue lanzado. Y los soles, ya ahorita en septiembre sale el libro.

E: ¿Las máscaras fueron expuestas alguna vez?

PM: Sí, en el vestíbulo del teatro Sánchez Aguilar en junio/julio 2013.

E: Retratos de un desconocido, ¿eso dónde fue expuesto?

PM: En la galería DPM el año pasado.

E: ¿Las figuras? Eso también es del año pasado.

PM: Sí, año pasado también. No han sido expuestas, solo las diez que se donaron a la universidad. Tuve exposiciones de tapices en la galería en Quito inaugurada por Olga Fisch. Conté la historia también que

inauguró, pero nunca dijo nada, solo inauguró. No me acuerdo cuando fue, en siglo pasado. Después tapices también fueron expuestos en Bogotá en una sala de la Biblioteca Luis Arango y en Medellín en el Museo Zea, donde Botero tiene sus obras, fue al lado de las obras de Botero. Podría chequear cuándo fue esto. Después, también he tenido varias exposiciones de grabado en Guayaquil y Quito junto con Milton Barragán de escultura, he tenido bastantes.

E: ¿Cómo afectó al diseño gráfico y a su trabajo la llegada de la tecnología?

PM: A mí, personalmente, no me afectó porque nunca me involucré con la computación, me quedé con mi plumita y lápiz. Y más bien fue positivo como agencia, como Versus, porque en la agencia todavía no existía computación cuando salí, eso se implementó cuando formé Versus, fuimos el primer estudio que se computarizó y no afectó en nada. Más bien creo que dañó a todos los estudiantes que estudiaban de ahí en adelante diseño a base de computación, que ya no dibujaban si no solo buscaban la facilidad de expresarse a través del computador, pero no importaba, yo seguí con mi manera de trabajar. Me facilitó en la realización de la aplicación de lo hecho manualmente, fue una herramienta importantísima.

E: ¿Y al diseño gráfico en general?

PM: Creo que afectó profundamente, ya que la gente perdió la conexión con uno, se dejaron cautivar momentáneamente por la facilidad del computador. Yo creo que poco a poco se está recuperando esto y hoy en las escuelas los estudiantes tienen que ir dibujando. Ya hay conciencia que se debe seguir dibujando porque la computadora no hace todo. Y más bien se inventan más y más cosas que se puede dibujar libremente como las tablets grandes que son tecnológicos, pero puedes ya crear como en papel. Pero hay tendencias de recuperar la legitimidad, el trazo original, si existe esa tendencia de regresar. Está bien eso.

E: Cuénteme Peter un poco más de su etapa textilera, ¿cuándo incursiona con los tapices?

PM: Olga me pidió que diseñe alfombras. Tuvimos una excelente relación, ella me estimaba mucho y me animaba mucho en Ecuador. Hasta que me animó a hacer alfombras, pero yo no tenía interés en hacer alfombras, no sabía qué hacer con alfombras y no me interesaba hacer alfombras. Recién cuando entré en mi fase de color a través de serigrafía y los Soles, hice yo los Pájaros y empecé a pensar que eso se puede aplicar muy bien en textiles. De ahí empecé a realizar textiles, alfombras y tapices y fue una evolución lógica cuando yo me di cuenta que los diseños que hice con los Soles y Pájaros deben tener utilidad. Me vine casi por lógica, por textiles, tapices, alfombras y fue una evolución casi lógica que hacer. Olga Fisch se resintió conmigo y después hicimos las paces.

E: ¿Además, usted en Alemania estudió serigrafía, verdad?

PM: No, estudié xilografía que es grabado en madera y litografía, sobre piedra y sobre metal, y grabado. Serigrafía lo logré recién cuando pude hacer los Soles. No, no, fue antes, fue para las camisetas. Ahí empecé con la serigrafía. Y fue todo manual y me interesaba. Me gustó porque era manual, no era máquina y así lógicamente cuando vino la serigrafía y las camisetas lo copió una cosa que ahí puedo hacer experimentos y un día me fui al taller y saqué cinco marcos por ejemplo: tú tienes una camiseta de Galápagos con los piqueros que tienen cinco o seis colores y cada color es una malla. Y la serigrafía es un proceso de color sobre color y cada color es una malla. Y ahí saqué tres o cuatro diferentes animales y los imprimí en una nueva obra, me pareció increíble. Yo trabajaba en grabado como los Soles y cuando me involucré más en serigrafía fue: “Wow, eso es lo que esperaba toda la vida”. Y ahí hice los Soles.

E: ¿Los Soles los empezó con grabados?

PM: Sí, con grabado. (Saca opera Solaris) Entonces, acá vas a ver. Esto fue dedicado a Leonardo Valencia y yo no tenía idea quién era él hasta que nos hicimos amigos. Pero aquí solo están los Soles y no los grabados.

E: Pero o sea, ¿usted empezó con grabados y al involucrarse con serigrafía, se dio cuenta que los soles los podía hacer a color?

PM: Claro.

E: ¿Y Peer era línea no solo de camisetas?

PM: No, de ropa. Camisetas, todo ropa con diseño gráfico.

E: ¿Cómo empezó esto? Me imagino que fue por el éxito que tuvo con lo de Galápagos.

PM: No, esto se llama diferente. Peer hicimos con el señor Eduardo Aspiazu que vio en mis diseños una perspectiva interesante comercial para crear una línea de ropa sport que se llama Peer. Ya sabes por qué se llamaba Peer, por Picasso, por el autógrafo. Y de ahí viene que era ropa sport con impresiones y era una cosa muy interesante en su tiempo.

E: ¿Cuándo fue lanzada esta línea?

PM: Pfff, el siglo pasado, principios de los ochenta. Había tiendas en Guayaquil, Cuenca, Quito, Machala, Quevedo, Manta...

E: ¿Ya no existe verdad?

PM: No, ya no existe.

E: ¿E internacionalmente Peer existe?

PM: Sí. Existía en México y Australia y la marca Mussfeldt Design en las dos también y en Perú existía también Peer, y en todo el Caribe, las islas.

E: ¿Y por qué ya no existe?

PM: Cuando se cayeron las Torres Gemelas, el gringo ya no viajaba, y eran tiendas especiales solamente con nuestros productos. Todo se estrelló porque el turismo bajo y ya no había ventas. Está recuperándose pero ya no con nombre Peer. Con otro nombre. Había cien tiendas a nivel mundial de Peer. Solamente en Cancún había 17; en Acapulco, varias, en Cabo San Lucas, en Cozumel, etc. etc.

E: ¿O sea que viajaba allá bastante?

PM: Sí y la gente me envidiaba, pero era trabajo. Yo muchas veces no podía ni ir a la playa, estaba viendo a la competencia las tiendas y todo ese asunto y después al hotel, a mi habitación, a dibujar para mis socios que me contrataron a ver qué iba y qué no.

E: ¿Y los diseños que nos enseñó de Suecia?

PM: Eso fue un pedido que un cliente quiso y me pidió y lo diseñé y lo presenté, les gustó, pero no nos arreglamos económicamente.

E: ¿Cómo se sentía, cómo estaba usted con esas decisiones que lo llevaron dejar Norlop y luego fundar Versus?

PM: Fue una decisión que tomé un año antes de la presidencia de León, estaba harto del estrés, sin vacaciones, sin tiempo... Sí, con dinero, pero no tenía vida. La agencia era estrés y dije a mi socio que por favor venda mis acciones, porque tenía la mitad de la agencia y ya éramos Thompson y dije que ya no quiero y me retiré para dedicarme al diseño solamente. Me dijeron que me quede para la campaña de León. Si ganamos la presidencia, te retiras.

PM: ... Nunca gané nada con esto. Y eso tampoco me preocupaba, pero sí quise hacer un buen diseño. La idea de las *t-shirts* viene con un buen diseño, para que cualquiera que las use se sienta atendido. El catalizador fue esas chicas que encontré en las playas con *Dior, Saint Laurent*. Pasaban... Y ahí dije: "El año que viene van a pasar con mis camisetas".

E: ¿Cómo fue cuándo fundó Versus?

PM: Versus... Me quise dedicar solamente a lo que es diseño visual. Una agencia tiene que atender a todo el mundo. Había mucho estrés. Atender clientes... Una agencia, en su tiempo, ya fue complejo. Ahora es mucho más complejo. Versus fue la lógica a la secuencia de salir. Mi área es diseño, entonces yo voy a trabajar con clientes que no quieren trabajar con agencias. Que solamente quieren logos o quieren empaques o quieren cosas visuales. Y casi todos los clientes de agencia quedaron conmigo: Banco del Pacífico (...) Esta fue la lógica: solamente dedicarme al diseño y no a la publicidad. Esa fue una decisión bastante fácil y nos fue bastante bien. Nunca fue un negocio para saltar, pero siempre fue más gratificante en crear cosas que tú quieres realmente, que en una agencia a veces se mueren ideas porque el director creativo quiso tal cosa, quiso tal cosa y finalmente salió tal cosa. No, aquí decidí yo. Lo mismo pasó con el logo del Banco del Pacífico. Me contrataron a mí. Por eso puse los arreglos al señor Laniado. Y eso fue mi decisión cuando salí. Manejar a mi manera las cosas.

E: ¿Cómo cree que es usted como padre, como hombre de familia?

PM: Yo creo un hombre que no interviene mucho en la educación de mis hijos, más bien dejé siempre a mi esposa o a mis esposas. No tengo un harem (risas). De mi primer y segundo matrimonio. Más bien, traté de educarlos correcto, involucrarlos en la parte creativa, no forzosamente, en un ambiente de calidad, de enseñar lo que es creatividad, de enseñar lo que uno puede conseguir y parece haber dado buen resultado porque mi hijo es buen diseñador, tiene su propio estudio en EEUU, se casó también con una creativa que no dibuja, mi hija Karla también es diseñadora. Y no lo forzaba, sino era casi una lógica consecuencia de la convivencia con artistas, con obras, con amigos que están dentro de lo que es una mayor calidad de lo que es el sentido creativo. Y mi hijo Joaquín también está en la parte creativa, sin que él es en nada creativo, pero ahora está en Línea Verde haciendo *t-shirts*. Todos están de alguna u otra manera en esta línea. No intervine yo en la educación, por eso dije yo esa dualidad existe también en mis

soles. Para mí la mujer es el centro de la familia. Es realmente el centro. Es quien tiene la carga más importante. De hacer nacer, educar al niño y alimentar al niño, estar más tiempo con el niño, los padres están más bien afuera y generan recursos, pero la mujer realmente está al frente de sus crías, como dicen y por eso siempre para mí con mucha altura yo, estima, mis soles son femeninos. La mujer es el sol en la familia. Es lo importante. Porque en Alemania el sol es la sol, femenino. En Ecuador es masculino. El sol no debe ser masculino, debe ser femenino porque la mujer tiene la mayor carga que llevar encima, es el sol en la familia.

E: ¿Nunca fue estricto?

P: Sí, en parte sí. Al principio, sí. Fui inocente, en cuanto a mi primer hijo. Fui bastante estricto. Hasta que poco a poco dejé de ser alemán, más me hice latino y dejé de ser estricto.

E: Hábleme un poco más de su disciplina, su autocrítica y su inseguridad.

PM: Ahí viene la educación en Alemania Oriental cuando te obligaron a tener disciplina, te analizaron lo que tú dibujas, etc., etc. Y eso, lógicamente, me llevó a un punto de disciplina que me costó mucho tiempo después de quitarme de encima. No la disciplina, la rigidez. La disciplina debes tener cuando eres grabador. Como yo soy grabador... El grabado es muy detallado. Puede durar mucho tiempo, de una, a dos, a tres semanas. Y requiere de mucha disciplina, mucha paciencia. Mis logos son muy disciplinados, muy rígidos, pero por otra parte muy libres también. Mi educación tipográfica me inculcó también esto. Yo nunca me sentí un gran talento como artista. Trabajo 90% para hacer visible el 10% de talento. Ese poco talento que tengo es más importante porque tengo mucho trabajo y mucha consistencia.

E: Usted dice que igual sus dibujos son libres, ¿cómo consiguió romper esas barreras que había adquirido en la Alemania Oriental, en su educación en Dresde?

PM: Ópticamente, un enfrentamiento con el arte occidental que capté en Dusseldorf, que tú puedes dibujar lo que te da la gana. Dibujo es todo. No solamente correcto. Es una exposición individual, es una exposición en la que tú puedes crear tu mundo interior al exterior. A mí no me gustan mucho obras sentimentales. Hay muchas obras que el artista sacó del interior cosas, pero no lo convirtió en obra. Se quedó en lo sentimental, tienen talento, pero no lo convirtió en obra. Muchas obras de mujeres. No es una acusación. Tú ves muchas obras de mujeres que no consiguieron aquello que sacaron de adentro convertirlo en obra, se quedó en intención, aquello que sacaron afuera no lo convirtieron en obra. Eso es muy difícil de explicar, ¿sabes? Hay muchas obras, muchos artistas que no consiguieron de sobrepasar a sí mismo. No es solamente llorar, existe una forma artística de llorar. Ese es el proceso que no es describable. Ese es el gran artista. Los grandes artistas superan esto. Sacan esto y lo convierten en obra. Difícil de explicar.

E: ¿Y la autocrítica?

PM: Sí, yo soy muy autocrítico. Mi esposa dice: "A ti te gusta todo lo que haces". Digo: "No. En principio, sí. Pero después de un día ya no. Ya no me gusta. Ya veo que no está bien". Entonces, soy muy crítico. También cuando escribo. Hay un autor que es Flaubert que hizo *Madame Bovary*. Él sufría cuando le leía una parte de lo que escribió a sus amigos y dijeron: "Gustave, esta palabra no está bien". Él sufría porque sabía que tenía que reescribir toda la página porque esa palabra para él concordaba, pero estaba consciente de que tenían razón. Él sufría cada vez que leían su obra porque tenía que reescribir una página, dos páginas, tres páginas para involucrar una nueva palabra. Esa es mi disciplina. Yo trabajo muchas veces serial. Entonces, yo me planteo un problema que resuelvo. Yo no busco el sentido nunca. Yo más bien camino y encuentro. Y lo que encuentro, sigo. Y sigo encontrando y sigo encontrando. Hasta

que sale una serie: 100 figuras, 70 soles, 80 máscaras. Tienes que tener disciplina y mucho aguante mental. Una cosa para mí, no puede acabar, una cosa, una idea. Así, para mí, sale una serie. Hombre flecha, hombre planta.

Sesión 8 con Peter Mussfeldt

Esta entrevista fue realizada el 6 de agosto con el propósito de conocer más a fondo la etapa gráfica y artística de Peter Mussfeldt.

Entrevistador: Estas son las preguntas que hicieron los chicos de diseño. Una de las primeras preguntas que ellos quieren saber es cómo nace la idea de Línea Verde, ¿Fue después de la creación de las camisetas de Galápagos donde vieron que había un mercado potencial?

Peter Mussfeldt: Mira, Línea Verde no tiene que ver conmigo. La Línea Verde es una idea de mi exesposa y lógicamente ella estaba muy implicada, relacionada en su tiempo cuando fuimos todavía pareja y cuando yo ya me separé, ella siguió en el negocio como una socia en artesanías, pero más modernas y en donde yo daba la mano con diseños, ideas, conceptos y finalmente ella más y más se concentró en la línea turística y creó Línea Verde. Historialmente, no tiene relación conmigo sino hasta hoy, he aportado muchos diseños para ellos.

E: ¿Considera que cada diseñador gráfico debe tener un estilo propio que sea capaz de diferenciar su diseño de entre los demás?

PM: No, yo creo que esta pregunta es más bien un estereotipo. No está correcto, el diseñador gráfico evoluciona de acuerdo a su condición intelectual y el estilo se forma por sí mismo, no es impuesto, no es una cosa que quiera dibujar de esta manera. Un estilo se forma a través de tu vida, de tu conciencia contigo, a través de tu interior, como tú te tratas a ti mismo frente a las necesidades visuales que tú quieres plasmar. Entonces el estilo es una formación de acuerdo a las experiencias propias, etc., etc. Yo dibujé como estudiante diferente a lo que dibujo hoy, hoy tengo una manera de expresarme muy diferente pero esto es el resultado de...

E: Es como una maduración...

PM: Si, es una evolución hasta que tú... Picasso en su juventud era como cualquier otro eventualmente, después a través de los años cuando entró ya en materia, cuando utilizó sus propios recursos de acuerdo a exigencias que su ambiente daba y poco a poco perfeccionó una manera de expresarse. Lo mismo pasa con Guayasamín, es muy claro. En la obra gráfica pasa el mismo proceso, es cuestión de experiencia hasta que tu consigues realmente un estilo que no se muestra, sino que es un resultado, una impresión.

E: ¿Cuál cree que es la diferencia entre agencia de publicidad y estudio de diseño?

PM: La agencia de publicidad está conformada por varios departamentos, sean creativos o sean administrativos, y están dedicados a mucha investigación, especialmente a trabajar con los medios, crear campañas, dar puerta a las necesidades de la empresa, de sus clientes y concretizar esas campañas visualmente en varios medios que existen como prensa, revistas, televisión, etc., etc. El estudio de diseño crea más bien la obra visual, quiere decir que se dedican específicamente solamente a lo visual con menos implicación a lo que acabo de nombrar de las agencias. El estudio de diseño más bien se dedica a la realización de lo gráfico, lo visual. Sea en base a su criterio o si es contratado por una agencia de acuerdo a los suyos y por su parte también investiga, pero solamente se concretiza lo visual.

E: ¿Por qué considera que, a pesar de los años, sus logos siguen manteniendo su estructura original base, pero con pequeños cambios estéticos para encajar en el nuevo mercado?

PM: Porque fueron diseñados con un criterio muy correcto. Por ejemplo, el asunto del tan conocido logo del Banco del Pacífico. Cuando el cliente me explicó, relató lo que va a ser el Banco del Pacífico para el Ecuador, una entidad moderna, con una proyección hacia las necesidades de las empresas de la industria y al cliente particular con un sentido totalmente, socioeconómicamente correcto, que no tenían los bancos en ese entonces.

Entonces, automáticamente, cuando yo recibí esta información, yo cristalicé hacia un concepto visual que debe reflejar esta modernidad, esta actualidad de un nuevo concepto bancario que debe ser paralelo a lo que el banco presenta como servicio. Debe reflejarse también en su logo, entonces aquí hay una relación... no es que significó una cosa muy real, no, el logo no es más que un abstracto, tipográfico, pero sí creó una identidad que se acopla a lo que el banco reflejó en el mercado, en su filosofía, en su misión y su visión.

Entonces, esto es importante, mis logos tienen una permanencia más larga en el mercado que otros porque están claramente estructurados con una visión de lo que la empresa debe representar en su mercado y por eso tiene mayor permanencia. Otros son gráficos que no tienen mucho sentido y a veces ni representan lo que deben representar y en pocos años se pierden y pierden actualidad, mientras que muchos de mis logos no pierden actualidad. Se renuevan, pero siempre queda la esencia. Otro ejemplo es lo que hizo Ecuavisa con el logo de su canal que diseñé en los años 70 y fue renovado con un estudio en Quito, con mucho talento, respetando toda mi estructura. Es el mismo logo, pero actualizado, entonces significa que desde el principio fue correctamente pensado.

E: ¿Cómo consigue esto, porque... o sea... estudia la visión de la empresa, la filosofía...?

PM: Sí, yo me integro mentalmente con la empresa en sí. Qué es lo que tiene que proyectar, hacia qué mercado. Y en base a eso diseño, además diseño con un sentido muy preciso y muy claro en su forma. Por eso digo, muchos de mis logos están basados sobre asuntos tipográficos, como el de Cervecería Nacional, que son dos letras: CN.

Busco una permanencia y una altísima recordación. Esto es importante, porque si un logo es muy complicado existe un nivel de recordación muy bajo, por eso mis logos son muy muy sencillos. Pero eso es lo más complejo, buscar esa sencillez, como dicen: “menos es más”. No siempre es acertado, también hay cosas que pueden ser complicadas y son recordados, por ejemplo, un logo que diseñe también en los años 60 creo, fue el de la asociación femenina de cultura, que ese es más complicado, pero también tiene la sencillez y nivel de recordación muy firme.

E: ¿Cuándo considera que una empresa debería cambiar su imagen y hasta qué punto es necesario la renovación total de una marca?

PM: Cuando una empresa avanza en el mercado y tiene una imagen que no está actualizada, sencillamente tiene que hacer ajustes en su imagen porque siempre imagen y servicio deben ir en conjunto. Tú no puedes tener una imagen anticuada y es una empresa moderna, tienes que ser una única manera de avanzar, imagen y lo que representa, lo que desea ser, lo que el mercado debe percibir debe ser una. Entonces, hay empresas como Ecuavisa que avanzaban en toda su tecnología, toda su comunicación, entonces también ajustaron su logo y lo hicieron correcto. El Banco del Pacífico pensó en lo mismo y... no quiero decir que modernizó...

E: Claro, pero la esencia del logo está ahí, jamás la cambian.

PM: No estoy muy contento con lo que hicieron, pero de todas maneras la esencia sí está. Y así, muchas empresas deben a veces radicalmente cambiar su imagen porque no sostiene en la actualidad lo que ellos representan, porque su imagen como empresa evolucionó y no pueden quedarse atrás con lo que es la imagen visual. Entonces sí existen reglas que son muy firmes, si soy más moderno no puedo quedar con una imagen antigua. Entonces puedo rectificar, o puedo deshacer mi vieja imagen y presentar un look nuevo.

E: ¿Cuándo van a modificar los logos le avisan a usted o no le avisan?

PM: El Bodegón, hicimos un rediseño y ellos están avanzando en su tiempo, están presentando una nueva visión, algo nuevo visual en sus tiendas. Ellos tenían un logo bastante anticuado, entonces sí estaban muy conscientes que se debe crear una imagen que sea acorde a lo que ellos son en estos momentos. Entonces rediseñamos y propusimos también otras cosas que son más modernas y que sí son para la imagen actual. Siempre existen arreglos, se puede mantener la imagen, pero hay que actualizarla. Como le digo a veces a mis clientes, a veces solo tenemos que mandar su imagen al peluquero, entonces sale con nuevo traje, con nuevo peinado, se ve que es la misma persona, pero se ve más representativo.

E: Me comentó que no le gustó lo que hicieron con el logo del Banco del Pacífico...

PM: No, no me gustó porque nunca fue realmente bien realizado. Está un poquito mejor hoy, pero...

E: ¿Pero por qué no le gustó? No entiendo.

PM: Porque lo que hicieron no fue muy profesional, además no debían haber hecho eso siendo yo el autor, nunca me avisaron. Pero eso no es lo que me molesta, lo que me molestó es que no lo hicieron como debe ser. Entonces, si quieren actualizar el logo debían acudir realmente a los profesionales que lo diseñaron u otros que sean más competentes. Las primeras presentaciones de logo fueron fatales, hoy está mejor.

E: Por eso le preguntaba si le avisaban.

PM. No, Ecuavisa tampoco me avisó, pero ellos sí trabajaron con un estudio de diseño competente y con una increíble delicadeza actualizaron ese logo y quedó un logo precioso.

E: En sus años como diseñador, ¿qué opina de la relación laboral entre un grupo grande al momento de trabajar en un proyecto específico?

PM: Yo creo que el diseño gráfico, el diseño de imágenes de empresas no debería estar en manos de un grupo que es muy diversificado, más bien deben concentrarse uno, dos, máximo tres personas en crear una imagen. Crear un logo es normalmente un trabajo de una persona o tiene a uno o dos más que aconsejan o que aportan y después de comunicar el logo, al hacer el branding, eso ya puede ser en equipo que muchos están en áreas específicas, unos son señalización, unos están en cómo se presenta en medios de comunicación, televisión o prensa. Eso puede ser ya en equipo, aquí está el logo, ahora trabajen todas estas fases. El logo en sí creo que es un trabajo muy individual.

E: ¿Cuál es el proceso al momento que llega una licitación o nuevo trabajo, por quién pasa el pedido?

PM: Bueno, en mi caso somos un estudio pequeño, así que todo pasa por mí.

E: ¿Qué opina sobre el hecho de que ahora los grandes proyectos o marcas importantes se elijan por medio de licitaciones?

PM: Ese es el derecho del empresario de licitarlo. Existe siempre un problema, yo casi nunca participé en licitaciones porque me informé antes de quiénes eran los jurados y cuando yo no estoy de acuerdo con quiénes son los jurados no participo porque los jurados tienen que ser tan profesional como uno. Y si no estás seguro que estás con un jurado que es capacitado en juzgar lo que tú haces sencillamente yo no participo. No me gustan las licitaciones en general, especialmente licitaciones como ahora que se hacen a nivel del gobierno, que son cuestiones ya no de calidad, sino cuestiones que uno ofrece mejor precio. Entonces, yo creo que una licitación siempre es cuestión de la empresa, si quiere licitar o no. Pero hoy en lo que es gubernamental tienen que licitar dos, tres, cuatro, cinco, seis personas porque es la norma, la regla, y que no es una buena regla.

E: ¿Considera que se pierde la propiedad intelectual de las demás personas que trabajaron en ese proyecto sin recibir ningún crédito?

PM: Mira, en lo referente a un estudio de diseño, si tú creas una marca y la marca es de su autoridad no te dan crédito, si yo lo llego a hacer con un diseñador más, automáticamente se da crédito a las dos personas. Es correcto, pero me contaban en otro país, que personas que salen de la agencia no pueden ni usar en su portafolio lo que hacían en la agencia, no pueden sacar y decir que esto hice yo porque sencillamente esas agencias no respetan la autoría, ellos son lo que son, dueños de lo que tú haces mientras trabajas allá. Son cosas que no están hoy reglamentadas, yo respeto. Por ejemplo, ahora estoy preparando una exposición y tengo cosas en donde participan otros diseñadores entonces automáticamente se les da crédito, el autor soy yo, pero el ilustrador es tal persona. Esto es para mí una cosa correcta.

E: Y supongamos que ya, usted es el autor de la idea, pero yo soy la ilustradora y quiero mostrar mi trabajo a una agencia en New York, por ejemplo. ¿Yo siendo exVersus si podría mostrar mi trabajo?

PM: Claro, naturalmente.

E: Es que como usted dice que hay agencias que son como que no...

PM: Sí, puedes decir claramente que el autor de la idea es Peter Mussfeldt y la ilustración es tuya. Esto es una regla internacional que no siempre se respeta. Yo, en mi caso, el que trabaja conmigo acá si quiere publicar lo que trabajó acá, tiene que dar los debidos créditos en este caso a mí.

E: ¿Qué opina de que en las agencias de publicidad los diseñadores no tienen ningún tipo de contacto con el cliente?

PM: Para mí nunca esto fue positivo.

E: ¿Por qué?

PM: Porque el diseñador creativo, no el arte finalista, el diseñador creativo debe tener contacto con el cliente porque él tiene a veces preguntas que son pertinentes, son cosas que él necesita saber. Por ejemplo, en mi caso cuando trabajo con logos yo siempre me reúno con el cliente porque yo soy en ese caso el diseñador, yo pregunto, analizo, hago mis investigaciones. Le pregunto al cliente lo que realmente quiere ser, por qué quiere cambiar, tal vez el cliente tienes ideas bien específicas y tu analizas si son válidos o no son válidos.

Para mí, el contacto con el cliente es muy importante, pero hoy con las agencias que son grandes ya el diseñador se vuelve subordinado. Primero, el ejecutivo cuenta al director creativo, el director creativo cuenta al director de arte y el director de arte cuenta al diseñador, pasa por tres, cuatro, cinco filtros hasta que llega al que diseña, entonces en el camino se pueden perder muchas ideas positivas que el diseñador podría saber directamente. Pero eso es un pensar a la antigua, yo siempre trabajé en contacto directo con el cliente, eso para mí es lo más sano, por eso mi estudio de diseño es pequeño, para que el cliente realmente sea tratado por las personas que van a crear su nueva imagen. Entonces para mí nunca fue positivo que el diseñador no tenga contacto, debe tener contacto.

E: ¿Cómo lidiar con personas que no están formadas visualmente como usted?

PM: Es difícil, porque estamos hablando en dos idiomas diferentes y es cuestión de si tú contratas o recibes a una persona en tu estudio y si ves su talento entonces tienes que formar a esta persona, no hacia ti, sino hacia su talento, para que perfeccione lo que es él. A mí me paso esto con un diseñador, Max Benavides, un diseñador que estudiaba en Bellas Artes y un día quiso trabajar en Norlop. Vino, me trajo varios trabajos y yo le dije que venga en un año. “Durante ese año esfuérzate, trabaja, estudia, tienes mucho talento, pero no lo suficiente, no estás muy maduro todavía, un año donde trabajas contigo mismo”. Después de un año regresó y era impresionante lo que me enseñó, entonces un año antes hablamos dos idiomas diferentes y después de un año estamos de acuerdo mutuamente y fue aceptado. Yo no enseñé nada, él... tú te tienes que enseñar, tú tienes que avanzar frente a ti mismo, tienes el talento, ahora trabaja ese talento hasta que esté maduro. Y así es con muchos casos.

E: ¿En qué aspectos cree que afectan las nuevas tecnologías a las creaciones de marcas actualmente?

PM: No, en nada. En absoluto porque la computadora no reemplaza el cerebro.

E: ¿Pero no cree que hay muchos plagios ahora? Los casos, los plagios justamente porque...

PM: Bueno sí, eso ya es una pregunta diferente. Naturalmente hoy hay más información a nivel global y tú puedes robar una idea en África y lo aplicas en Ecuador y nadie se da cuenta. Pero hoy como existen delitos todos los diseñadores buscan donde atrapar a ese diseñador, lo mismo que querían hacer conmigo cuando diseñé el logo del IEPI. También me querían hacer resbalar y bueno, no lo consiguieron porque yo trabajo mis cosas con seriedad y lo que me acusaron y sí lo reconocieron cuando después analicé y lo que hice yo es mucho mejor de lo que ponían como ejemplo, que es una copia, un plagio. Yo creo que la

tecnología en ese caso no tiene nada que ver con diseño, más bien tiene que ver con la corrupción de los diseñadores que no son realmente diseñadores, que copian, que plagian, sacan sus cosas de donde quieren, pero un buen trabajo siempre intelectualmente es conceptualizado como siempre. Entonces, la tecnología más bien nos ayuda hoy en muchas cosas pero no es un implemento que afecta la creatividad, más bien en otra manera.

E: ¿Qué opina de las nuevas tendencias en la creación de las marcas y el diseño en general, ahora que hay 3D, degradados, etc.?

PM: Bueno, esas son formas visuales que a veces mejoran un logo y a veces no lo es. Sencillamente, yo creo que toda esa tecnología implica criterios también diferentes. Repito nuevamente, si existen avances tecnológicos también debe existir un avance intelectual, cada creación de una imagen, hoy tú puedes concebir con mayor facilidad que antes porque existe nueva tecnología y mayor posibilidades en cómo presentar, en cómo hacer una marca más apetecible. Lo que no debe desaparecer es lo mental, primero es de pensar bien, concretizar un concepto y después ya usas la tecnología para hacerlo.

E: ¿Qué opina de que los ministerios públicos hayan renovado sus logos y que todos giren en torno a la misma cromática: amarillo, azul y rojo? Por ejemplo el caso IEPI.

PM: Mira, esa es una pregunta muy polémica. Te voy a decir en pocas palabras. Me parece desastroso, el gobierno no tiene que identificar cada ministerio con otro logo, crear dependencia con otro logo, pueden trabajar con una única marca. Ejemplos hay en México, Cuba. Es más económico, es más estructural, es más visible, nadie recuerda acá cuál es cuál. Pero si existiera una única marca, por ejemplo la marca país, pueden aplicar todo eso y listo, pero no necesita cada ministerio otra marca. Cada uno está bajo un sistema cromático que en sí confunde más todavía, entonces por qué no hacer una única marca, ya lo tienen. Por eso te digo, es desastroso.

E: ¿Qué opina del diseño conceptual versus el diseño comercial y completamente estético?

PM: Está mal la pregunta, el diseño siempre es conceptual.

E: ¿Qué opina de que el cargo del diseñador gráfico sea explotado en el sentido de que hoy en día se debe cumplir múltiples funciones para las cuales no se especializó como ilustrar, saber de web, hacer 2D, 3D, ser community manager?

PM: Yo creo que Ecuador es un país en donde el profesional es un *one man show*. Entonces, la necesidad nuestra de falta de talento implica que el diseñador puede ilustrar, puede dibujar, puede usar la computadora, puede involucrarse en las redes sociales, porque no existen suficientes profesionales. Esencialmente, el diseñador que tiene talento ofrece esos servicios, no lo veo mal pero esta es una época transitoria. Mañana eventualmente si existen separaciones, en ese momento el ilustrador también hace logos, el que hace logos también hace ilustraciones. Es cuestión de talento, de dinero, de contacto y lo que te piden. Lo importante es que si haces lo uno o lo otro lo haces bien, si no lo haces bien entonces ahí si estamos mal y estamos mal porque realmente no lo está haciendo como debe ser. Nos metemos en cosas que no dominamos, pero lo hacemos por necesidad económica, porque el cliente no quiere invertir más, son cosas improvisadas que finalmente se van a clarificar, todo a su tiempo.

E: ¿Qué opina de la desvalorización del oficio?

PM: Mira, en gran parte no es culpa de la era de digitalización, creo que es por la facilidad hoy en día de cómo el que no tiene tanto talento puede generar en la computadora resultados. Esto creó una gran cantidad de pseudodiseñadores que no saben diseñar, sino que usan el computador para hacer las cosas a su manera, pero sin criterio. Eso desvaloriza totalmente al trabajo profesional, porque una cosa es hacerlo de forma profesional y otra es usar herramientas para hacer cosas superficialmente, que no tienen gran peso realmente. Yo tengo muchos casos en mi tiempo de diseñar para clientes en donde un cliente salió de nosotros e hizo trabajar una imagen por un diseñador joven, sin experiencia y después de un año regresó diciendo: "Me resultó", y a pesar de eso yo le dije que ese trabajo no estaba hecho como debía ser. Entonces, sí existe una desvalorización, la cual es el resultado de la tecnología y de la poca preparación del joven diseñador.

E: ¿Cómo ha equilibrado y combinado sus dos pasiones: el diseño y el arte? ¿Alguna vez sintió que la una consumía a la otra?

PM: No, nunca. Más bien la una como la otra se energizaban mutuamente. Yo como artista, como creador, puedo crear con más profundidad y facilidad marcas. Por otra parte, mi disciplina en mi trabajo artístico me permitió crear mejor mis marcas comerciales, expresarme frente a mí mismo, frente al mercado de una forma mejor porque tengo dentro de mí una disciplina adquirida que me ayuda realmente en mi trabajo profesional y por otra parte la disciplina que aplico yo a mi trabajo profesional también aplica para lo que es mi arte. No existe una separación realmente, yo hago mi arte con la misma seriedad como mi trabajo profesional, y nunca ha habido una discrepancia, nunca ha habido una mezcla tampoco. Sencillamente, la creatividad aplica en las dos partes, lo uno es libre, sin cliente, y lo otro es una libertad creativa pero frente a un fin, el mercado.

E: ¿Cuál es el ambiente en el que trabaja al momento de realizar sus grabados, en qué ambiente trabaja?

PM: No hago grabados desde hace muchos años, ya que no tengo ni el papel ni los químicos, ni las tintas...

E: ¿Cuándo dejó de hacer grabados?

PM: Hace muchos años, hace unos treinta, cuarenta años atrás.

E: ¿Con qué materiales trabajaba los grabados, que materiales necesitaba?

PM: Bases de zinc, ácido, papeles especiales y, lo más importante, una prensa especial.

E: ¿Usted hacía xilografías verdad?

PM: Esas las hacía cuando era estudiante, mi última xilografía es grabado en madera. Esta hice yo en el año 58.

E: ¿Cómo estudiante?

PM: Sí, como estudiante.

E: ¿Y grabados si siguió haciendo?

PM: Sí claro, grabados hice incluso aquí en Ecuador, pero por los materiales ya no pude seguir.

E: ¿Las camisetas de Galápagos fueron hechas con serigrafía?

PM: Sí, todas son impresas a mano.

E: ¿Cómo es el proceso, me puede contar?

PM: Bueno, primero tensas una malla que... existen mallas finas, más finas, más gruesas, de acuerdo a lo que tú quieres imprimir. Sobre esta se aplica, sea manual o fotográficamente, el diseño. Una vez aplicado esto, se revela esta malla y todo lo que no es quemado por la luz... la verdad es algo difícil de explicar, son detalles muy técnicos...

E: Ok, no hay problema, lo importante es que quería saber si las camisetas fueron hechas con serigrafía.

PM: Sí sí, la técnica es la cosa más sencilla que existe.

E: ¿Y todas sus camisetas han sido hechas con serigrafía?

PM: Sí, todas las he hecho manualmente. Y también lo que hace Línea Verde, todo es manual, toda *t-shirt* es hecha manualmente.

E: ¿Y las alfombras y tapices también son hechas con serigrafía o no?

PM: No, no. Tapices y alfombras son anudados manualmente. Es un proceso muy manual, tienes la base de hilos, después tienes el diseño y tienes que ir anudando y cortando acorde al diseño que tengas. Pero todo es manual, nada tiene que ver con impresión.

E: En lo que es arte, ¿hoy se dedica a la pintura?

PM: No, yo dibujo mucho y pinto también. Pinto y dibujo.

E: Por ejemplo, los dibujos de las máscaras, ¿esos alguna vez los ha expuesto?

PM: No, esos sí los expuse el año pasado, el mes de junio en el Teatro Sánchez Aguilar. Me pidieron que lo exponga.

E: Cuándo usted dibuja las máscaras, los espantapájaros, los bichos, ¿lo hace con algún propósito o simplemente le nace?

PM: Primero nace, pero nace a través de un propósito. Por ejemplo, con las máscaras era interesante porque yo hice una exposición el año pasado del retrato de un desconocido, el propósito era demostrar mis impresiones cuando yo estoy en la calle, cuando yo estoy en la oficina, cuando yo estoy visitando un mercado. Siempre te encuentras con personas que tú ves, a veces te miran, chocan las miradas, y así tú tienes millones de miradas que no puedes memorizar pero algunas sí memorizas, las más intensas. Entonces en base a esto hice una serie de pinturas. Cuando tenía listo dije bueno, pero también hay gente que se quiere esconder, que no quiere que le vean la cara y de ahí viene la idea de las máscaras. Pero máscaras con el sentido de dar a la máscara un carácter tan predominante, fuerte, que la persona nuevamente está identificada. Que no sea una máscara genérica, así nomás, que sea una máscara que tiene personalidad.

E: ¿O sea las máscaras tienen una personalidad aparte?

PM: Sí, puede ser que tú te identificas con tu máscara. Es una dualidad nuevamente, entre lo que tú representas y lo que representas con la máscara.

E: Eso es lo que le quería preguntar un poco, por ejemplo con los Soles, o los Pájaros, que usted me contaba que hizo esta serie de pájaros con el propósito de recuperar el pasado.

PM: No, estás mal.

E: Le explico por qué le pregunto esto. Una de las cosas que queremos poner en el libro al momento de poner Peter el artista es: Okey, existen estas obras y es con este propósito que el artista las hizo, porque como artista uno siempre hace algo con un propósito.

PM: Sí, el propósito de los Pájaros era una protesta ante el artesano y el artista actual del Ecuador, eso fue en los años 70, porque solamente recogieron los diseños de antes para aplicarlos en telas, en vasijas, en cosas... creando artesanías falsas, con diseños ajenos que no pertenecían a nuestra época. Entonces, si quieren hacer cosas que tienen un tinte antiguo, precolombino, creen una nueva obra pero con este estilo, en nuestro tiempo, con textura de este entonces, pero moderno. Esta fue la idea de los pájaros, confrontación creativa, qué se puede hacer si se quiere tener algo del pasado, créenlo. Entonces, yo me involucre;é mentalmente con el tiempo artesano precolombino, conociendo su obra, conociendo lo que eran todos ellos... voy a competir con el artesano de entonces. Yo tengo el mismo talento de ustedes, pero vivo en un tiempo diferente, pero voy a demostrar a ustedes con mi talento que puedo competir con ustedes en su tiempo. Cuando ves finalmente los Pájaros es que te das cuenta que este tiempo antiguo... que esto fue diseñado en nuestro tiempo, pero con la idiosincrasia de ellos. Eso fue el deseo de mostrar solamente que podemos hacer lo que queremos, pero con nuestra iniciativa, en nuestro tiempo.

E: ¿La intención de los soles?

PM: Bueno, los soles... ahí no había una intención, había más bien un reflejo muy correcto de mi convivencia en el trópico. Me daba cuenta que el sol para mí era lo más importante en mi vida. Yo cuando estaba en Alemania nunca me percate realmente que existía el sol, no me involucré entonces porque allá hace sol, pero no había más reflexión. En Ecuador, en el trópico acá, en Guayaquil, el sol era todo lo que nos rodea, abundancia tropical, todos los frutos, todas las viviendas, todo lo que te rodea era resultado del sol.

Entonces ahí empecé yo a graficar, y no había en las historias ecuatorianas ninguna connotación del sol, no existen obras de artistas ecuatorianos antes ni ahora que se dedicaban al sol, como si no hubiera sol, como si no tuviéramos trópico. Entonces comenzó a presentarse una dualidad, dualidad en el sentido de que en Alemania sol es “la sol” y en Ecuador es “el sol”, masculino y femenino. Por eso en mis soles ves muchas figuras de dualidad, hombre y mujer.

Esto es algo que yo pienso muy personalmente, yo considero hoy que la mujer en la familia es el sol, es la más importante, el hombre genera recursos, pero la mujer hace crecer la familia, es fértil.

E: ¿Usted cree que aquel pensamiento que usted tiene, tiene que ver con que su mamá durante toda la época de guerra fue la que mantuvo a su familia...?

PM: Yo creo que todo está inconscientemente relacionado. Sí, pero por otra parte me doy cuenta que el hombre no está en la casa, está en la oficina, genera recursos para que la familia pueda vivir, pero la mujer genera todo lo que es la estructura de la familia, hace nacer a los niños, los hace crecer, está con ellos todo el tiempo. Entonces, la mujer hace realmente a la familia, el hombre regresa en la noche, se sienta en la mesa, come y habla... Pero lo que quiero decir es que la estructura en ese sentido, la mujer tiene la parte más importante.

Por eso en Alemania decimos “la sol”, porque es lo que realmente da la fertilidad en todo ese sentido. Eso va a través de todos mis soles, existe esa dualidad pero no en sentido negativo, sino que para mí tanto el uno como el otro son importantes... hay más soles femeninos que masculinos.

E: La intención de los espantapájaros.

PM: Ese sí tiene un propósito muy especial y muy claro y muy visible. Es mi acusación contra todos los gobiernos totalitarios, que utilizan el miedo para dominar al pueblo. El espantapájaros es el símbolo que ponen los campesinos para que los pájaros se ahuyenten, para que no se coman su cosecha, entonces es un elemento de miedo y ese es mi propósito, por eso son tan feroces, tan fuertes.

E: Hay espantapájaros y hay monstruos, ¿o son lo mismo?

PM: Hay espantapájaros y hay monstruos. Monstruos es con la misma idea, estos gobiernos son monstruos que se tienen que eliminar, que se tiene que matar. Todos estos son protestas como hombre que quiere sentirse libre y creativamente libre, es mi protesta contra los que me quieren quitar esa libertad. Nos quieren quitar esa libertad, es un enfrentamiento con esto.

E: La intención de los bichos.

PM: Esto fue un tipo de divertimento... cuando erupcionó el volcán en Quito y estábamos próximos al tiempo de Navidad, donde yo trabajo para mis amigos, conocidos, mis tarjetas de navidad. Entonces pensé: “Ah!, del volcán salieron los bichos”, y entonces ese es mi motivo para mis tarjetas de navidad. Dibujé 16 bichos, cada uno muy diferente pero dentro de un mismo concepto.

Entonces la idea era que eran estos bichos que salían del volcán, pero cuando lo tenía listo me dije a mí mismo: “No, yo no le voy a regalar esto a mis amigos, voy a hacer otra cosa y me voy a quedar con los bichos”. Luego, un día me encontré con Leonardo Valencia y le pedí que me visite acá en la oficina, a él yo lo considero un hombre bastante inteligente y creativo. Le enseñé los bichos y le dije que escriba algo sobre esto, los bichos. Pensé eventualmente en hacer unas impresiones en grande con textos... y le entregué una carpeta con copias de estos y se fue a España. Mantuvimos contacto, me hacía preguntas que yo no entendía por qué me hacía, cómo los dibuje, otras cosas de mi estudio, mi relación con Picasso, cosas así. De un momento a otro, me mando un mail donde decía que ya estaba el libro. Y a la final, los bichos se convirtieron en una pequeña novela, en un libro.

E: ¿La intención de las figuras humanas?

PM: Ese sí es interesante, también tiene un propósito. Hay una falta total de obras públicas creativas, no hay realmente una obra pública en nuestra ciudad, donde la gente se acumula, ve, admira. A excepción del malecón, no hay nada especial por lo que venga la gente. Como a mí me fascina inventar figuras, yo

toda la vida fui figurativo, pero muy real, y siempre quise destruir este real para encontrar otra forma de dibujo que me libera de lo que es la realidad. Las figuras son como una obra escultórica, figuras de dos a tres metros de altura... Cien figuras en una avenida, cada 50 metros encontrar una figura de colores diferentes. Poner en un parque 100 figuras y la gente va a este parque porque es un suceso, cien figuras y cada diez tienen un grafismo diferente.

Los primeros diez puse en la universidad para probar como se ven en sentido monumental, se ven impresionantes, imagínate esculturas de ese tamaño. Este fue el propósito, hacer una obra viable dentro de nuestro ambiente, de la ciudad, sea una vía que va hacia afuera o hacia adentro o un parque, un parque donde hay obras, estatuas diferentes.

E: ¿Y no ha hablado con el municipio o algo para ponerlas? Porque sería súper chévere.

PM: No, no tengo contactos, no tengo cómo hacerlo. Pero este fue el propósito de las figuras, crear una obra que aporte a una ciudad, como Guayaquil, en todo sentido. Que atrae al mismo guayaquileño, a los visitantes, a venir a Guayaquil porque existe una obra de cien figuras monumentales que se forman en un parque x. O que exista una vía de entrada o salida a Guayaquil en donde cada 50 metros encuentras una escultura increíble, y cada diez figuras tienen otro concepto gráfico... esa fue la idea, pero ahí quedó. No tengo a quién ofrecer porque no tengo el contacto. Solo le pedí a Marcia que me permita ponerlos en el nuevo edificio para ver, para comprobarme a mí mismo que mi idea sí tiene pie y cabeza, y cuando lo vi efectivamente lo comprobé. La importancia es que es una obra pública que es interesante, hay discusiones que eso no es una figura correcta de persona. Son figuras especiales, diferentes, son todo lo que tú quieras, pero lo importante es que existen. Son una propuesta moderna, novedosa y correcta.

Carta de invitación a grupo focal

Saludos,

Somos un grupo de estudiantes de la Facultad de Comunicación de la Universidad Casa Grande que se encuentra en su proceso de titulación cuyo principal propósito es realizar la publicación del primer volumen de una colección de personajes destacados de la comunicación ecuatoriana. Para encontrar al personaje protagonista de este primer volumen, realizaremos un grupo focal el sábado 9 de agosto a las 10 a.m. en la sala 4 del anexo principal de la universidad ubicada al frente del centro comercial Albán Borja.

Apreciaríamos contar con su valiosa opinión, pues nos será de gran ayuda para nuestra investigación.

Esperamos su confirmación.

Grupo PAP Colección Personajes Comunicación

Grupo Focal

Cristina: Bien, nosotros tenemos que hacer una colección sobre personajes de la comunicación, suena a enciclopedia de tomos, pero no, el punto es que cada año se haga algo distinto. Podemos empezar con un libro, un CD, luego el próximo año puede ser una revista, puede ser cualquier cosa.

Pero hay que elegir al personaje, entonces lo que en estos momentos vamos a hacer es exponerles ciertos personajes que consideramos importantes en la comunicación ecuatoriana para que ustedes nos digan cuál les parece el más apropiado.

Empezamos con Héctor Napolitano. Bueno, el “Viejo Napo” nació en Guayaquil el 29 de noviembre del 55. En los 70, se dio a conocer como músico, era parte de las bandas “Los Apóstoles” y “Promesas Temporales”. Luego él siguió tocando, es un máster con su guitarra, en sus shows siempre varía de estilos, incluyendo rock, blues, country, jazz, sones, guajiras y pasillos. La mayoría de sus canciones se tratan sobre lo urbano de Guayaquil, del desamor, etc. La gente de todas las edades lo conoce, se ha dado a conocer dado que suele tocar en bastantes teatros.

Ahora tenemos a Peter Mussfeldt, nació en Berlín el 13 de febrero de 1938, es un artista y diseñador gráfico alemán que ya lleva 52 años viviendo aquí en el país. Nació en medio de la II Guerra Mundial, conoció a Picasso, Jean Cocteau, es el creador de logos como el Banco del Pacífico, Galleta Pecos, La Universal, y estableció un nuevo camino dentro del diseño ecuatoriano para la época. También hizo las camisetas de Galápagos y ha incursionado en varias áreas como la de los textiles.

Miguel Donoso es un escritor, nació el 13 de julio de 1931 en Guayaquil. Sus relatos son existencialistas, tiene más de una docena de libros que van desde poemas, cuentos, novelas. En el 63, fue expulsado del país por sus líneas políticas que eran un poco marxistas y como el gobierno no estaba de acuerdo fue expulsado y se fue 18 años asilado a México. Después regresó al país y trabajó como periodista.

Eduardo Solá, nació el 16 de octubre de 1915 y murió en marzo del 96. Pintor y dramaturgo guayaquileño, viajó por el mundo muchísimo tiempo, casi nunca estuvo radicado aquí. En Quito, formó el grupo de teatro Arlequín, que aún está vigente, hacen obras. Murió en Chile, tuvo varias exposiciones de sus obras en Europa, Estados Unidos como pintor y también hizo teatro en varios lugares del mundo.

José Miguel Salem, nació el 4 de agosto de 64, también sigue vivo. Director, actor y bailarín guayaquileño, a los 23 años se fue a estudiar danza en Broadway. Luego regreso acá y al darse cuenta de que no existía algo similar decidió fundar su propia academia, la cual lleva 26 años haciendo todo tipo de shows. Hace tanto obras propias, como obras famosas de todo el mundo, él las adapta para acá.

Bueno, esos son nuestros personajes principales. Ahora, a ustedes, conversando, ¿cuál les pareció el más interesante?

Persona 1: Dos, me gustó el de Peter Mussfeldt y Miguel Donoso. Peter Mussfeldt porque me parece interesante, he escuchado bastantes cosas de él y me parece súper interesante conocer aún más. Miguel Donoso por el hecho de que estuvo exiliado y porque es periodista y yo también.

Persona 2: Conuerdo con lo de Peter Mussfeldt, porque creo que sería una historia muy interesante ver cuáles son esos cambios que él hizo aquí en Guayaquil con respecto al diseño y las líneas gráficas que se mantienen ahora, como son los logos de ciertas empresas. Y también el de Eduardo Solá, me parece muy interesante ver, conocer un poco mas de el porqué la verdad no conozco mucho de ese personaje, me

parece interesante que el hecho de que estuvo en varios países exponiendo tanto sus pinturas como haciendo teatro.

Persona 3: Me inclino por dos. Por Peter Mussfeldt porque sería bastante interesante explorar el crecimiento de él y cómo eso influyó en su trabajo. Segundo, es bien conocido que él rompe con los estereotipos del diseño e innova. Tercero, la polémica de los logos, del IEPI, sería buenísimo explorar eso. Y el viejo Napo, porque es bastante conocido y es un personaje icónico de la música ecuatoriana.

Persona 4: Yo iba a elegir exactamente los mismos. Principalmente a Héctor Napolitano porque es el más conocido de todos los personajes que nos presentaron, por la música que ha compuesto y todo. Pero también me llamo la atención Peter Mussfeldt porque no lo conocía, me llamó la atención los encuentros que ha tenido con Picasso y Cocteau. Me parece interesante que se pueda abordar a este personaje, su trayectoria.

Persona 5: Me pareció interesante también Peter Mussfeldt y Héctor Napolitano. Peter Mussfeldt más que nada porque yo creo que esta nueva generación de diseño debería conocer más acerca de este personaje, es muy interesante todo su trabajo. De hecho, creo que va a influenciar mucho ahora. Héctor Napolitano, porque él ha tenido una trayectoria musical que aún muchos no conocen, entonces creo que sería necesario destacarlo.

Persona 6: Bueno, yo soy diseñador gráfico también y me gustaría saber sobre Peter Mussfeldt. Sí conozco algunas cosas sobre él entonces sí sería bastante interesante, sobre todo por sus encuentros con todos estos artistas. Es chévere saber sobre un ecuatoriano que ha tenido todas estas experiencias con estas personas, es interesante.

Persona 7: Yo también coincidí con Peter Mussfeldt, sobre todo por la transición que tiene en cuanto a los conceptos gráficos que tiene de Alemania, traerlos acá a Ecuador e innovar tanto en logos como

también en pinturas. Es un personaje muy rico en conocimiento como para darle ese puesto aparte.

También me llamó la atención el escritor Miguel Donoso, sobre todo por el conflicto que tuvo con el mismo país, siempre salen cosas interesantes que explorar ahí.

Cristina: Ahora, es muy distinto que ustedes nos digan cual les gustó, pero ahora ¿Cuál creen que es el personaje más idóneo para hacer algún tipo de publicación, no necesariamente un libro?

Edith: O sea, esta publicación puede venir a ser película, documental, revista, CD o una escultura, como conmemoración u homenaje al personaje.

Cristina: Si dijeron dos o tres, ¿Cuál les parece que sería el más idóneo como primer personaje de esta colección y en qué formato?

Persona 1: Bueno, todos hemos coincidido con Peter Mussfeldt y si es con él sería algo gráfico, impreso. De ahí si es que alguien más sería Miguel Donoso y elegiría un documental.

Persona 2: Yo creo que si va a ser como la primera edición, sí debería ser, por ejemplo, Héctor Napolitano que es un personaje conocido y que está vivo. Entonces, les ayudaría a dar pie a lo otro que venga porque ya va a sonar más, porque; uno, es un personaje conocido, dos, pueden hacer, por ejemplo, un documental y que él hable o que él mismo haga como un pequeño show, cosas así, que es más llamativo a la gente y va a dar pie a lo que venga después. Ayuda bastante el hecho de que sea súper conocido.

Persona 3: Yo si me iría por Peter Mussfeldt y en cuanto al formato de soporte tal vez uno impreso porque es como verte con el trabajo de él, podríamos verlo por un documental, pero no; por algo digital, pero no... algo impreso.

Persona 4: Quizás yo, hablando desde el desconocimiento de Peter Mussfeldt, me iría por ese personaje y yo apostaría por algo audiovisual, por un proyecto audiovisual, por conocerlo. Porque como dije, hablo del desconocimiento, no sé quién es Peter Mussfeldt y verlo desde ese ángulo sería interesante.

Persona 5: Peter Mussfeldt de ley porque sus trabajos deberían estar en algo que se pueda apreciar, en algo impreso. Lo pudiera ver en digital, pero no sé, me gustaría tenerlo impreso... de colección o algo así.

Persona 6: Para sacar como algo que la gente pueda comprar si me iría por Peter Mussfeldt, que igualmente tiene bastante cosas visuales, entonces se pueden hacer bastantes cosas, tiene ilustraciones, logos, etc. Sus boceteros también sé que son increíbles, son una obra de arte. Entonces, pueden sacar bastantes cosas visuales de él, que es lo que a la gente le gusta ver.

Persona 7: En el plano de que ustedes quieren crear este documento, este formato... me llama la atención lo que dijo ella con respecto a Héctor Napolitano que habla bastante gente, como le da apertura para un proyecto, también Peter Mussfeldt, pero porque es rico en material gráfico y todo depende de qué objetivo quieren cumplir porque también puede ser el escritor Miguel Donoso justamente por toda la polémica que hay con respecto a la restricción de comunicación, periodismo, etc. Estos tres personajes yo creo que pueden lanzar de cierta manera interesante este formato.

Cristina: Pero así sin pensarlo, uno.

Persona 7: Mi preferencia sería siempre Peter Mussfeldt, por diseño.

Gabriela C.: ¿Algún personaje que quizás quisieran ver más adelante en este colección, que no sea conocido?

Persona 1: Me llamó la atención Solá, pero me llamó la atención por la gráfica que estaba acompañada, qué linda esa pintura. A pesar de que él estaba interesado más en el teatro, me gustaría conocer más de su arte visual.

Gabriela C.: Igual como ustedes saben, la universidad quisiera seguir con esta colección más adelante con futuras tesis.

Persona 1: Creo que sí van a hacer una colección debe ser algo llamativo, o sea, algo interactivo. Por ejemplo, si van a hacer una revista, entonces una revista digital que...

Persona 2: Algo que complemente todas las opciones que dieron, algo digital puede ser un pequeño video, documental, o pueden ser los afiches, fotos, gráficas, textos...

Persona 1: Sí, algo que no sea tan tradicional.

Persona 2: Más que todo es útil creo, la idea que estás dando porque por ejemplo si ustedes hacen el libro, el siguiente grupo hace un documental, un DVD. Entonces sería bonito el hecho de que tengas un DVD, después un libro, después una revista, después un afiche, no sé, distintas formas de. Entonces, si lo haces multimedia puedes tener una sola plataforma que puede ir creciendo y puedes ir teniendo todo ahí.

Cristina: Bueno, muchas gracias por su presencia, sus respuestas fueron concisas y muy bien justificadas, estoy segura que nos serán de mucha ayuda para la investigación de nuestro proyecto de titulación.

Cartas entregadas a los diferentes institutos y universidades guayaquileños con motivo de conocer el número de alumnos graduados en los últimos diez años y que actualmente estudian las carreras de Diseño Gráfico, Comunicación Visual y Artes Visuales

Carta a Universidad de Especialidades Espíritu Santo

Guayaquil, 30 de julio de 2014

Mg.

Katherine Calero

Decana de la Facultad de Comunicación

Universidad de Especialidades Espíritu Santo

Guayaquil

De mis consideraciones,

Por medio de la presente lo saludo y me gustaría presentarme. Soy alumna egresada de la Universidad Casa Grande en la carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Visual.

Junto a mi grupo, estamos realizando un proyecto de aplicación profesional para la titulación y quisieramos su gentil ayuda consiguiendo los datos acerca de la cantidad de alumnos graduados en los últimos diez años y que actualmente están estudiando en su universidad en la carrera de diseño y comunicación visual.

El fin de estos datos es poder definir un universo con el cual sacaremos una muestra para ser estudiada. Es de vital importancia esta información para una parte de la sustentación del proyecto. Agradezco de antemano su cooperación.

Saludos cordiales,

Edith Molina Lama

Estudiante de Diseño gráfico y comunicación visual.

Teléfono: 04 836919 - 099 9069196

edith.molina@casagrande.edu.ec

Universidad Casa Grande

Carta a Tecnológico de Arte y Comunicación

Guayaquil, 30 de julio de 2014

Lic.

Lotty Palacios

Director de la carrera de Diseño Gráfico

Tecnológico de Arte y Comunicación

Guayaquil

De mis consideraciones,

Por medio de la presente lo saludo y me gustaría presentarme. Soy alumna egresada de la Universidad Casa Grande en la carrera de Diseño Gráfico.

Junto a mi grupo, estamos realizando un proyecto de aplicación profesional para la titulación y quisieramos su gentil ayuda consiguiendo los datos acerca de la cantidad de alumnos graduados de los últimos diez años y que actualmente están estudiando en su universidad en la carrera de diseño y comunicación visual.

El fin de estos datos es poder definir un universo con el cual sacaremos una muestra para ser estudiada. Es de vital importancia esta información para una parte de la sustentación del proyecto. Agradezco de antemano su cooperación.

Saludos cordiales,

Edith Molina Lama

Estudiante de Diseño gráfico y comunicación visual.

Teléfono: 04 836919 - 099 9069196

edith.molina@casagrande.edu.ec

Universidad Casa Grande

Carta a Universidad Católica Santiago de Guayaquil

Guayaquil, 30 de julio de 2014

Phd.

Maria Fernanda Compte

Coordinadora de la carrera de Gestión Gráfica Publicitaria

Universidad Católica Santiago de Guayaquil

Guayaquil

De mis consideraciones,

Por medio de la presente lo saludo y me gustaría presentarme. Soy alumna egresada de la Universidad Casa Grande en la carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Visual.

Junto a mi grupo, estamos realizando un proyecto de aplicación profesional para la titulación y quisieramos su gentil ayuda consiguiendo los datos acerca de la cantidad de alumnos graduados en los últimos diez años y los que actualmente están estudiando en su universidad en la carrera de Gestión Gráfica Publicitaria.

El fin de estos datos es poder definir un universo con el cual sacaremos una muestra para ser estudiada. Es de vital importancia esta información para una parte de la sustentación del proyecto. Agradezco de antemano su cooperación.

Saludos cordiales,

Edith Molina Lama

Estudiante de Diseño gráfico y comunicación visual.

Teléfono: 04 836919 - 099 9069196

edith.molina@casagrande.edu.ec

Universidad Casa Grande

Carta a Escuela Superior Politécnica del Litoral

Guayaquil, 30 de julio de 2014

Mg.

Fausto Jácome

Director de la carrera Diseño y Publicitario

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Guayaquil

De mis consideraciones,

Por medio de la presente lo saludo y me gustaría presentarme. Soy alumna egresada de la Universidad Casa Grande en la carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Visual.

Junto a mi grupo, estamos realizando un proyecto de aplicación profesional para la titulación y quisieramos su gentil ayuda consiguiendo los datos acerca de la cantidad de alumnos graduados en los

últimos diez años y que actualmente están estudiando en su universidad en la carrera de Diseño Gráfico y Publicitario.

El fin de estos datos es poder definir un universo con el cual sacaremos una muestra para ser estudiada. Es de vital importancia esta información para una parte de la sustentación del proyecto. Agradezco de antemano su cooperación.

Saludos cordiales,

Edith Molina Lama

Estudiante de Diseño gráfico y comunicación visual.

Teléfono: 04 836919 - 099 9069196

edith.molina@casagrande.edu.ec

Universidad Casa Grande

Carta a Universidad Santa María

Guayaquil, 30 de julio de 2014

Mae.

Patty Hunter

Director de la carrera de Gestión Gráfica y Comunicación Visual

Universidad Santa María

Guayaquil

De mis consideraciones,

Por medio de la presente lo saludo y me gustaría presentarme. Soy alumna egresada de la Universidad Casa Grande en la carrera de Diseño y Comunicación Visual.

Junto a mi grupo, estamos realizando un proyecto de aplicación profesional para la titulación y quisieramos su gentil ayuda consiguiendo los datos acerca de la cantidad de alumnos graduados de los últimos diez años y que actualmente están estudiando en su universidad en la carrera de Diseño y Comunicación Visual mención Identidad Corporativa.

El fin de estos datos es poder definir un universo con el cual sacaremos una muestra para ser estudiada. Es de vital importancia esta información para una parte de la sustentación del proyecto. Agradezco de antemano su cooperación.

Saludos cordiales,

Edith Molina Lama

Estudiante de Diseño gráfico y comunicación visual.

Teléfono: 04 836919 - 099 9069196

edith.molina@casagrande.edu.ec

Universidad Casa Grande

