

MUNDO

NUMERO 21/AGOSTO 1984/AÑO II

 DINERS CLUB

**ENTREVISTA A
MARTA BLANCO**

**ARTE DE VANGUARDIA
CHILENO EN SYDNEY**

**SEGUNDO FESTIVAL
DE CINE DINERS CLUB**

**ENDURO A
CAMPO TRAVIESA**

**LIMA Y CUZCO, SOBRE
INCAS Y VIRREYES**

CONSEJO EDITORIAL

JOSE MANUEL CASTRO R.
Presidente

MARIO FONSECA V.
ALEX GONZALEZ I.
MARGARITA SERRANO P.
HVALIMIR BALIC M.
GREGORIO VELASCO V.
FRANCISCO ZEGERS D.

Director

MARIO FONSECA

Subdirector

ALEX GONZALEZ

Jefa de Redacción

MARGARITA SERRANO

Columnistas

RODRIGO ALVARADO
HVALIMIR BALIC
JORGE EDWARDS
HERNAN EYZAGUIRRE
CARLOS FONSECA

ENRIQUE RIVERA

GRACIELA ROMERO

HECTOR SOTO

LUISA ULIBARRI

Redacción

MIGUEL ANGEL MOYA

ANDRES SAIZ

Publicidad

BERNARDITA MENCHACA

MA. DE LOS ANGELES MONTALVA

SOLEDAD SAIZ

Fotografía

MIGUEL ETCHEPARE

JORGE BRANTMAYER

Fotografía Internacional

CAMARA PRESS/DOCE

EUROPA PRESS

Diseño y producción

DISEÑADORES ASOCIADOS

Diagramación y montaje

JORGE ZAPATA

PEDRO CERDA

Fotocomposición

GRAFICA Y LETRAS LTDA.

Impresión

COCHRANE S.A.

Revista editada por Tarjetas de Chile S.A.

Representante Legal: Gregorio Donoso B.

Oficinas centrales y publicidad: Providencia 2653, piso 3

Teléfono 2322629, Santiago 9/Chile.

Oficina editorial: Conde de Flandes 860,

Teléfono 2513397, Santiago 9/Chile.

Derechos reservados del contenido gráfico y editorial.

Prohibida su reproducción sin autorización de los editores.

Las opiniones de nuestros colaboradores son de su exclusiva

responsabilidad y no representan, necesariamente, el

pensamiento de la revista.

Dicen que una imagen vale mil palabras. Tal vez sea mucho. Aquí, en MUNDO DINERS CLUB, pensamos que bien puede valer quinientas, mientras las quinientas restantes las aportan las palabras propiamente tales. Y ello sigue dando una proporción generosa a lo visual. Cuarenta de las páginas de esta revista ofrecen imágenes a color. Las otras cuarenta las ofrecen en blanco y negro. Es un buen conjunto, y –tal como ocurre con las palabras que publicamos– es también una buena responsabilidad.

Esta vez nuestro subdirector efectuó un viaje a dos capitales del Perú incaico y colonial, y sus fotografías ilustran la portada y siete páginas de esta edición. Así, junto con leer comentarios y recomendaciones para efectuar el viaje por nuestra cuenta, podemos anticipar y deleitarnos con las imágenes que veremos posteriormente en vivo, o recordarnos si es que ya las vimos. Por su parte, la lectura de la entrevista nos permitirá conocer algo más de Marta Blanco, pero contamos además con el retrato visual que nos trae Miguel Etchepare, y la persona se completa ante nosotros. Y lo mismo sucede con sus fotografías del restaurante del mes, del reportaje a un edificio rescatado al pasado en Valparaíso y con los aportes gráficos que nos ha venido ofreciendo con su sensibilidad y calidad técnica desde el primer número de la revista.

Finalmente, Nicolás Piwonka, joven talentoso, nos muestra los caminos de la fotografía *per se*, en una selección de imágenes etéreas y mágicas de nuestra naturaleza.

MARIO FONSECA V.

En la portada: Los alrededores del Cuzco Fotografía de Alex González

SECCIONES PERMANENTES

Nuevas sucursales/Institucional	2
La olla de los conquistadores/Jorge Edwards	4
El origen emocional de la música de Tchaikowsky/Enrique Rivera	6
Del Punk al New Wave/Carlos Fonseca	8
El sentido de la crítica/Rodrigo Alvarado	24
La elección presidencial de los Estados Unidos (I)/Hvalimir Balic	26
Lillian Hellman/Héctor Soto	28
El discreto encanto de la derrota/Graciela Romero	30
De la sal a la salsa/Hernán Eyzaguirre	32
Arcoiris/Luisa Ulibarri	64
XXXV Torneo Sudamericano de Bridge/Mario Ramírez	80

TEMAS DE FONDO

Restaurante a la puerta/Comiendo Fuera	10
Edificio Citibank de Valparaíso/Especial	12
Déjame que te cuente.../Por el Mundo	16
Naturaleza viva/Selección	34
Motociclismo Enduro/Juguetes de Niño Grande	40
Marta Blanco/Personas	48
Tres días de cine/2º Festival Diners Club	57
Bienal de Sydney 1984/Reportaje	60

BIENAL DE SYDNEY 1984: LA PARTICIPACION DE CHILE EN AUSTRALIA

En Chile hay una vanguardia en las artes visuales difícil, para muchos críptica, no comercial, irreverente y, en este contexto simplificado, bastante heroica. Nelly Richard es una de las contadas personas que la han estudiado en profundidad. Reconocida más de una vez fuera de nuestras fronteras, esta vanguardia representó a Chile en la recién terminada Bienal de Sydney, por vías de la obra de Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz. Nelly Richard formuló siete preguntas "necesarias" al respecto, y las respondió ella misma.

¿Cuáles fueron las circunstancias de la invitación de Chile a la Bienal de Sydney?

Esta invitación (que ocurre, me parece, por primera vez) fue una consecuencia del especial interés que tomó León Paroissien, su director, en el envío de los artistas chilenos a la última Bienal de París (1982), envío del cual fui responsable.

Para Sydney, realicé una preselección de artistas: Dittborn, Díaz, Leppe y el grupo CADA. Luego, Paroissien vino personalmente a Chile con el fin de realizar la selección definitiva; fueron retenidas las obras de Dittborn y Díaz que se ajustaban mejor a la política de la Bienal.

Por mi parte, fui invitada —en calidad de crítico de arte— por la misma Bienal de Sydney a dictar un ciclo de seis conferencias sobre "Culturas Periféricas" y "La situación del arte en Chile" en las universidades australianas.

Además, Eugenio Dittborn viajó personalmente a Australia para asistir a la Bienal; pienso que su presencia allá fue decisiva en el sentido de reforzar la visibilidad de las obras chilenas a través de un intercambio vivo de opiniones. El compromiso de Juan Dávila con la participación chilena y su colaboración en el evento fueron sobre-determinantes. Dávila (artista chileno residente en Australia) fue invitado a participar en la Bienal en representación de Aus-



Eugenio Dittborn:
Un día completo de mi vida (1983). Detalle.

Fotoserigrafía y
pintura sobre acrílico,
algo dón y cholgran.
250 x 544 cm.

tralia. Uno de los primeros impactos al llegar allá fue constatar la relevancia del lugar que ocupa la pintura de Dávila en la escena artística internacional; su obra está siendo apoyada por las galerías y revistas más importantes de Australia, con proyecciones a Estados Unidos.

¿Cuáles fueron la orientación y el significado de esa Bienal?

La Bienal de Sydney 84 convocó a los artistas seleccionados en torno a un tema: "Símbolo privado y Metáfora pública". Se trataba —de acuerdo al programa organizado de debates— de interrogarse sobre la situación del arte internacional y sobre el cambio que ha marcado esta situación; cambio de sensibilidad y de conciencia artísticas dictado por la nueva estética postmodernista que sanciona el retorno triunfal de la pintura.

Ese retorno a la pintura se produce —reactivamente— después de un largo periodo de progresiva "desmaterialización" del arte (arte conceptual, land art, body art, arte sociológico, etc.) y de cuestionamiento de lo pictórico.

Era notorio el interés que tenía la Bienal en que ese cambio resultara convincente; se invitó con especial consideración a artistas que —en la década anterior— tuvieron un rol privilegiado en ese proceso de "desmaterialización" artística como, por ejemplo, el inglés Atkinson y el grupo Art and Lan-

guage (precursores del arte conceptual), o bien Gilbert and George (artistas de *performances*) que ahora comparecían dentro de la Bienal como habiendo vuelto al cuadro y a la estética de la pintura.

El destacar a esos artistas apuntaba a que su gesto cobrara valor de demostración; que garantizara el definitivo fracaso de las experimentaciones vanguardistas (de las cuales habían sido defensores) y postulara lo inevitable de la vuelta a la pintura como única alternativa viable de experiencia artística. Sin embargo, el gesto de esos artistas perdía fuerza de convencimiento al estar tan directamente involucrado en una red de complicidades institucionales; es incluso de temer —por la enormidad de los tratos que *marchands* y galerías pactaban allá en torno a sus obras que el brusco arrepentimiento de esos artistas se haya visto altamente favorecido (hasta motivado) por las tentaciones del mercado y del reconocimiento social.

La Bienal también invitaba a preguntarse por el significado de la *vuelta a la subjetividad* y a la *interioridad del cuadro* que implica ese redescubrimiento de la manualidad (del “placer de la factura”; de la fantasía en el

juego con las imágenes) en oposición al purismo de las epopeyas vanguardistas del periodo anterior. El paso del arte de los años 60/70 al arte de los años 80 está efectivamente marcado por el enjuiciamiento de la noción de vanguardia y de la radicalidad del compromiso histórico que esa noción formulaba en su proyecto de ruptura formal y de transformaciones sociales; la reinscripción del cuadro dentro de la continuidad que la Tradición ha ido consagrando como pictórica, se reclama hoy de una actividad sin duda menos combativa y más conforme a los criterios de aceptación social que va fijando el mercado y las instituciones, actividad más recogida en la interioridad de una esfera contemplativa, que se despreocupa de lo ideológico y abandona toda creencia en las utopías comunitarias.

La pregunta contenida en el título de la Bienal iba finalmente destinada a saber en qué medida es posible —a través de la interiorización subjetiva del gesto de pintar y de la reconcentración de ese gesto en el adentro del cuadro— incibirse en lo social bajo el modo de la denuncia o de la contestación, al menos de *la crítica*, si la actitud de ese gesto es —en sí— la de hacerse cómplice

de las instituciones que refuerzan el conformismo social.

¿Podría hacer una evaluación de la Bienal en términos de presentación de obras?

La tendencia de esa Bienal —tal como acabo de mencionarlo— fue predominantemente pictórica; por ejemplo, no fueron considerados en la selección ni los trabajos de video ni las *performances*.

Dentro del panorama de la pintura, se destacaron aquellas obras consideradas más representativas de los nuevos movimientos de éxito, como Robert Longo (Estados Unidos), Immendorff y Kiefer (Alemania), etc., con clara intención de ser fieles a lo vigente en los circuitos internacionales. En ese sentido, el criterio de selección de la Bienal resultó más bien uniformador del conjunto; se evitaron mayores interrupciones de obras susceptibles de generar puntos de contradicción en el interior de la muestra, y se admitieron preferencialmente aquellas posturas más acordes con el registro de homologación internacional. La fuerte dominancia de lo pictórico (transvanguardismo, neoexpresionismo) era simbólicamente compensada por la escasa presencia (Haac-



Gonzalo Díaz: Aver si puedes correr tan rápido como yo (1983).

Fotografía y stencil sobre polytoile, con neón verde y objeto.
270 x 400 cm.



(Arriba) Jörg
Immendorf:
Reichsadre (Cosa
del Reich, 1983).
Oleo sobre tela.
250 x 250 cm.

(Al lado) Robert
Longo: Purple
Kids-Heat (Niños
púrpura - calor,
1983). Carboncillo,
grafito, acrílico
sobre papel teñido.
244 x 122 cm.



ke, Krüger) de obras formuladoras de una crítica social o política en soportes no pictóricos.

¿Cómo ve el internacionalismo de las Bienales y las dificultades de participación?

Cualquier evento artístico que se organice a nivel internacional tiende necesariamente a homogeneizar el modo de comparecencia de las obras; a alinear esas obras dentro de un registro uniforme de sentido e interpretación.

Lo propio del internacionalismo cultural que marca eventos tales como las Bienales —pese a la vigilancia de sus organizadores— consiste precisamente en nivelar la participación de las obras sobre la base de un criterio lineal de significación artística; en borrar las diferencias que especifican cada producción en función de su respectivo contexto social e histórico.

Los trabajos nuestros —chilenos, latinoamericanos, tercermundistas) son trabajos nacidos de culturas periféricas; es decir, son trabajos marginados de los circuitos metropolitanos de intercambio informativo y comunicativo. Son trabajos censurados desde los centros de poder que toman la iniciativa de fijar las pautas de calificación artística. El desafío —para los trabajos nuestros que comparecen en el extranjero— radica en que deben conquistar la atención de una mirada que —en su condición de dominante— tiende a subordinarlos a sus propias reglas de constitución. Deben entrar a disputar —en medio de una escena poco propicia— un estatuto de legitimación histórica que les sea propio. Deben esforzarse para ser interpretados de acuerdo a reglas de lectura que tomen en consideración las *circunstancias* en las cuales fueron producidos.

La significación de un trabajo es producto de su rol y operatividad histórica dentro de una formación social concreta. Pienso que cualquier trabajo de arte debe ser analizado o comprendido en función del contexto de sentido dentro del cual se genera. Lo que llamo “contexto de sentido” es la suma de interrelaciones productivas que se forman en el interior de su totalidad social; esa trama dentro de la cual la obra se inserta es la que le da a esa obra su real dimensión, su fuerza vitalizadora, y la que finalmente decide su potencialidad transformativa.

Lo difícil es juzgar una obra en la dimensión que le corresponde cuando —por falta de informaciones— no hay cómo recrear esa dimensión; sea porque la obra no explicita sus datos de producción, sea porque el espectador internacional desconoce la especificidad de las correlaciones de sentido en las que participa la obra. Ese desconocimiento es tal que, muchas veces, las obras corren el riesgo de ser incomprendidas o

mal comprendidas; de ahí la necesidad de documentar la situación de producción de esas obras como contribución a su lectura. Si la obra no cumple ella misma con ese requisito de información (si no es suficientemente explícita respecto al orden de sus determinaciones) entrará a depender más fuertemente del discurso crítico que le aportará el suplemento de sentido que le falta.

En lo particular, ¿cómo fue la presencia de Díaz y Dittborn dentro de la Bial?

Las obras chilenas de Díaz y Dittborn —aunque muy diferentes entre sí— poseen en común una característica que las lleva a demarcarse del total pictórico presentado por la Bial: ambas obras —en las que la manualidad está mediada (intervenida) por un procedimiento de mecanización y serialización de la imagen— trabajan la noción de *recorte*. Seccionan y fraccionan, trasladan, combinan; desensamblan y reensamblan. Dejan constancia en esa mecánica del fragmento y de la transposición de la condición híbrida de la cultura que las produce. El hecho de que la imagen tenga en ambos carácter de documento gráfico (impreso y transcrito) lleva a la pintura a dar cuenta —en la tela misma— de las condiciones técnicas de sociabilización de su imagen.

La obra de Dittborn en especial —por ser una obra que reflexiona sobre los modos técnicos de conformación de la mirada artística mediante un procedimiento de estratificación de la imagen— aportó dentro de la muestra una instancia fuertemente crítica: de descodificación de la técnica de la pintura a través de una de sus aplicaciones paródicas —el revestimiento facial o la cosmética—. Dentro de la suma de obras que ahí se presentaban, el trabajo de Dittborn me pareció particularmente eficaz debido a la autorreflexividad de sus procedimientos de fabricación de la imagen y desmontaje del aparato de la pintura.

¿Podría hacer algún alcance sobre la escena de la cultura australiana?

Nuestra primera impresión (de Dittborn y mía) fue aquella causada por el hecho de verse insertos en un marco de cultura tan elaborado como el australiano, tan superior al nuestro en cuanto a instrumentación cultural. El avance de las tecnologías, el grado de profesionalización de los operado-

*Gilbert & George: Youth Attack
(Ataque juvenil, 1982). Detalle.
Pieza fotográfica. 302 x 606 cm.*



res de arte, la cantidad de informaciones a la que tienen acceso y el nivel de la competencia intelectual, la facilidad de los intercambios internacionales, la coexistencia de varios soportes editoriales que van proporcionando argumentos destinados a enriquecer la polémica, la solvencia de las instituciones que norman la actividad universitaria, etc., contribuyen a que el contexto de cultura australiano sea radicalmente opuesto a la precariedad de nuestro propio contexto de trabajo.

Sin embargo, pese al alto grado de desarrollo económico de su aparato de cultura, Australia vive el complejo de su dependencia de Inglaterra, dependencia que la convierte en país colonizado. Eso es lo que lleva a Australia a sentirse solidaria de los problemas que afectan a culturas (por ejemplo, latinoamericanas) con las cuales comparte —pese a las diferencias sustanciales de potencia económica y de capacidad institucional— un mismo estatuto de subordinación internacional. Si la problemática de las culturas periféricas encuentra allá tanta resonancia, es por la sensibilización del medio a la cuestión de las minorías; el feminismo y el arte aborígen son, por ejemplo, manifestaciones de culturas minoritarias que se han convertido —en Australia— en plataformas establecidas de debate y frentes reivindicativos desde los cuales discutir

y combatir los efectos de la dominancia.

¿Cuál sería la mirada —o las miradas— desde afuera sobre la escena chilena?

Tuve oportunidad de hacer referencia a otros trabajos chilenos (fuera de los seleccionados por la Bial) y de exponer algunos aspectos de la situación de cultura en que se producen.

No pretendí de ninguna manera que mi exposición fuese representativa de todo un panorama de arte nacional. Sólo intenté dar parcialmente cuenta del significado de una de sus manifestaciones: me refiero a la llamada “escena de avanzada” compuesta (desde 1977 para adelante) de trabajos de video, *performances*, intervenciones del cuerpo y del paisaje, textos y acciones de arte. Los trabajos que destaco como pertenecientes a esa escena son trabajos que han renunciado a la estaticidad del cuadro y que postulan una *dinámica* del gesto y de la acción. Proponen un nuevo concepto de creatividad finalmente extensivo (por la ampliación

de los formatos y soportes de la obra) a toda una red de comportamientos sociales. Insisten en la función interventora (modificadora) del gesto artístico encargado de resignificar lo real.

Está claro que de acuerdo a los criterios de validación que el contexto internacional impone como vigentes, esas prácticas chilenas corren el riesgo de ser juzgadas anacrónicas. Participan de una estética vanguardista que está hoy condenada por ese mismo contexto. De ahí que el gesto de apoyarlas cobre valor de provocación. Lo creo, sin embargo, necesario en la medida en que esos trabajos nos empujan a repensar el significado de lo ruptural en función de la noción de *urgencia* que manifiestan; urgencia de reformular el estatuto de su propia historicidad.

Pienso que la radicalidad de los trabajos que más destaco (Leppe, Dittborn, CADA, Rosenfeld, etc.) se debe primeramente a los *desplazamientos* que operan a nivel de los procedimientos de construcción de la obra. Ese arte reivindica la autonomía crítica de la materialidad de sus formas; estructura —a partir del recurso de la metáfora, por ejemplo— un campo de sentido múltiple y polivalente.

Los trabajos se resisten a ilustrar un Sig-

(continúa en la página 78)



**Especialidades
Italianas en:**

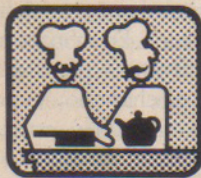
**MASAS • CARNES
PESCADOS • MARISCOS**



ristorante

**Mac Iver 577
Teléfono 33739, Stgo.
Estacionamiento**

FERRIGO



**CONTAMOS CON
EL AMBIENTE IDEAL
PARA SU ENCUENTRO
DE NEGOCIOS**

**Nuestro Chef
es especialista en
MARISCOS
PASTAS
CARNES
PESCADOS**

Menú Ejecutivo

**Vitacura 3379
Teléfono 487470**

BIENAL DE SYDNEY...
(viene de la página 63)

nificado predeterminado por una Verdad que —en condición de única— se quisiera totalizadora de la lectura; se resisten —como tal— a ser funcionales a un programa. Pretenden acabar con la subordinación de la obra a lo político como “contenido”; rompen su dependencia a las “representaciones” ideológicas.

Eso marcaría quizás una diferencia posible entre los trabajos del exilio y los trabajos realizados dentro de Chile durante estos últimos años. Los primeros son trabajos de carácter más bien testimonial; su urgencia es de expresividad política y se manifiesta a nivel de contenidos sin que se operen mayores desplazamientos de formas; incluso respetando las convenciones de cada género.

Por el contrario, lo que me parece más meritorio a nivel de los trabajos realizados dentro de Chile en estos años es que sus autores se han dedicado especialmente a reconceptualizar el marco de su práctica —con el objeto de poner su institucionalidad en crisis— mediante una reflexión autocrítica sobre las condiciones materiales (técnicas, soporte y formatos) de la producción artística. ●

MOTOCICLISMO ENDURO...
(viene de la página 47)

de a uno sino en parejas. Patricio Lyon, gerente general de Dos Alamos, quien no se pierde carrera, explica que “esta norma es única en el mundo y que se estableció básicamente con el fin de dar mayor seguridad a los pilotos. Si un compañero cae a una quebrada, el otro puede ayudarlo a salir. Por tratarse de circuitos muy largos, cualquier percance en el camino puede pasar desapercibido para el resto de los participantes si corren en forma individual”.

Winston Colvin complementa la idea señalando que “el reglamento lo inventamos y acondicionamos de acuerdo a nuestros recursos y posibilidades. No disponemos de los medios necesarios —como un helicóptero por ejemplo— para vigilar si hay accidentes en la ruta. Cada corredor lleva un equipo básico de seguridad y una cuerda de diez metros de largo para remolcar otra máquina en caso de un desperfecto mecánico. En esto también nos diferenciamos del reglamento internacional, porque en otros países está estrictamente prohibido que los competidores se ayuden entre ellos. Allí cada piloto debe preocuparse de su máquina y de su carrera”.

Todos coinciden en que esta modificación ha tenido un éxito notable, porque ha

hecho aumentar la cantidad de corredores y se ha creado un espíritu de camaradería. Solamente ahora último se ha incorporado una categoría en la cual se puede correr individualmente, y que corresponde a “expertos”. También existe la de “expertos parejas”, para los que desean competir de a dos. Las otras categorías, determinadas por la experiencia o capacidad física del corredor, son las de novicios y mayores o seniors.

Los mejores parten primero de manera que no se sobrepasen para evitar accidentes. Cada pareja inicia su recorrido separada por un minuto de la siguiente, y al final de cada tramo (*prime*) se da un tiempo de enlace para esperar la llegada de los demás competidores antes de largar la otra vuelta.

Los jueces cronometran siempre al más lento de cada pareja, por lo que no sirve de nada que uno de los dos aventaje mucho al otro buscando mejor posición. Del mismo modo, si uno sufre un accidente y no puede continuar, o bien su máquina se queda en *panne*, la pareja queda descalificada.

A “porrazos”

Sin desconocer que el enduro es una actividad en la cual se producen accidentes, es necesario destacar que su nivel de riesgo está muy por debajo de lo que algunos imaginan.

Las estadísticas llevadas a cabo por la Federación de Motociclismo revelan que en 17 carreras oficiales sólo un 0,3 por ciento de los competidores resultó con algún tipo de fractura, mientras que un 0,05 por ciento quedó herido con traumatismo encéfalo craneano. Las cifras son bastante elocuentes considerando que en esas competencias participaron más de 1.700 pilotos con un total de 5.100 kilómetros recorridos.

Los dirigentes de la Federación explican que quienes no conocen este deporte tienen una imagen de que es una actividad altamente riesgosa, porque se trata de carreras largas (120 kilómetros de promedio), con gran exigencia física, corrida contra el tiempo y llevada a cabo sobre terrenos difíciles.

Sin embargo, argumentan que en el enduro hay muchas caídas, pero muy pocos accidentados. Y esto por la simple razón de que cada competidor hace la carrera a la medida de su capacidad técnica y de su experiencia.

Igual opinión comparte Francisco Bascuñán, constructor civil, quien hace pareja con Patricio Lyon en las competencias. Dice que “el enduro tiene el riesgo propio de cualquier deporte de esta naturaleza. No obstante, normalmente las caídas son sin consecuencias graves. Además, éste es un deporte en el cual uno puede medir el riesgo que quiere asumir. El problema está en